

La música

Una historia subversiva

TED GIOIA

T

TURNER NOEMA



La música

TURNER NOEMA

*La
música*

Una historia subversiva

TED GIOIA

TRADUCCIÓN DE MARIANO PEYROU

T
TURNER

Título:

La música. Una historia subversiva

© Ted Gioia, 2020

Edición original:

Music. A subversive history, Perseus Books, 2019

© Ted Gioia

This edition published by arrangement with Basic Books, an imprint of Perseus Books, LLC, a subsidiary of Hachette Book Group Inc., New York, New York, USA. All rights reserved.

De esta edición:

© Turner Publicaciones SL, 2020

Diego de León, 30

28006 Madrid

www.turnerlibros.com

Primera edición: noviembre de 2020

De la traducción:

© Mariano Peyrou, 2020

Diseño de la colección:

Enric Satué

Ilustración de cubierta:

Trou de la serrure PARTO DA VIOLA Bon ménage Fraise avant garde, 1968, Amadeo de Souza Cardoso. Calouste Gulbekian Museum

Reservados todos los derechos en lengua castellana. No está permitida la reproducción total ni parcial de esta obra, ni su tratamiento o transmisión por ningún medio o método sin la autorización por escrito de la editorial

ISBN: 978-84-17866-55-6

eISBN: 978-84-18428-23-4

DL: M-25485-2020

Impreso en España

La editorial agradece todos los comentarios y observaciones:

turner@turnerlibros.com

Para Tara, Michael y Thomas

La música, para generar armonía, debe investigar la discordancia.

PLUTARCO

Yo acepto el caos. No estoy seguro de si el caos me acepta a mí.

BOB DYLAN

ÍNDICE

Introducción

- I El origen de la música como fuerza de destrucción creativa
- II Carnívoros en el auditorio
- III En busca de una música universal
- IV La historia de la música vista como una batalla entre la magia y las matemáticas
- v Toros y juguetes sexuales
- VI El narrador de historias
- VII La invención del cantante
- VIII La vergüenza de la música
- IX Música poco varonil
- x Las canciones del diablo
- xi La opresión y la innovación musical
- xii No todos los magos llevan varita
- xiii La invención del público
- xiv Músicos que se portan mal
- xv Los orígenes de la industria musical
- xvi Guerras culturales
- xvii Subversivos con peluca
- xviii ¿Dices que quieres una revolución?
- xix El gran cambio
- xx La estética de la diáspora
- xxi La música negra y la gran crisis del estilo de vida norteamericano
- xxii La rebelión se populariza
- xxiii Culo maloliente
- xxiv Los orígenes de la música country en el Neolítico
- xxv ¿Qué fue de nuestro amor?
- xvi El rito sacrificial
- xvii Raperos y tecnócratas
- xviii Demos la bienvenida a los nuevos jefes supremos

Epílogo. Esto no es un manifiesto
Agradecimientos

INTRODUCCIÓN

Lo admito. Siento escalofríos cada vez que oigo hablar de la “historia de la música”. Esta expresión me hace evocar imágenes de compositores muertos hace mucho tiempo, hombres engreídos con pelucas y chalecos. Oigo el estribillo de un vals majestuoso y veo a un rey medio gagá y a su corte bailándolo sin tocarse, limitándose a hacer rígidas reverencias y genuflexiones hacia todos lados. Hasta los músicos tienen que hacer un esfuerzo para evitar bostezar.

Tal vez los lectores tengan un concepto parecido de la historia de la música. Pero ¿por qué? Para ser justos, las instituciones que preservan y propagan las tradiciones heredadas de nuestra cultura musical no pretenden resultar aburridas. Pero aspiran a la respetabilidad, y este deseo de presentar una imagen decorosa y seria le proporciona un cariz palpablemente tedioso a todo lo que tocan. La música, de este modo, pierde su vitalidad, y a veces incluso se convierte en una obligación monótona. Igual que uno va al dentista para cuidarse los dientes, asiste responsablemente a un concierto sinfónico para pulir su imagen cultural. Pero la próxima vez que alguien vaya al auditorio, que mire a su alrededor y se fije en cuánta gente parece dormida en sus caras localidades.

Este persistente hastío es síntoma de un problema más grave que aqueja a la historia de la música. El aburrimiento, en sí mismo, no es un delito. Muchos temas son aburridos por naturaleza, y hay quien incluso se enorgullece del carácter invariablemente rutinario en su manera de presentarlos. Una vez asistí a unas clases de contabilidad de costos y ni el mismísimo Shakespeare, si lo hubieran revivido y le hubieran dado un título de contable, podría haber hecho que aquel manual resultara disfrutable. La clase de estadística era incluso peor: se situaba más de dos desviaciones típicas fuera del ámbito de lo ligeramente

interesante. Incluso en los campos de las artes y las humanidades –esferas de la actividad humana cuyo propósito es deleitar y sorprender– muchas revistas académicas destruyen, por medio de la revisión por pares, los textos que reciben si estos no logran alcanzar el nivel estipulado de obstinada apatía. Estos campos cultivan el aburrimiento del mismo modo en que un granjero cultiva tabaco. Si el producto se vende, ¿a quién le importa que sea mortal? Y nadie espera que las cosas sean de otra manera.

Por lo tanto, no critico el carácter aburrido de la historia de la música, tal como se plantea convencionalmente, porque crea que esta deba proporcionarnos grandes emociones. Lo que critico es que los conceptos en los que se apoya su naturaleza tediosa son falsos. Cuando celebramos las canciones de épocas pasadas, la música respetable de las élites culturales recibe casi toda la atención, mientras que los esfuerzos subversivos de los marginados y rebeldes quedan fuera de foco. Los libros de historia minimizan u ocultan elementos esenciales de la música que se consideran vergonzosos o irracionales, como por ejemplo su profunda conexión con la sexualidad, la magia, el trance y otros estados mentales alternativos, la curación de enfermedades, el control social, el conflicto generacional, el malestar político e incluso la violencia y el asesinato. Dichos libros encubren elementos fundamentales de cuatro mil años de historia de revoluciones musicales creadas por alborotadores e insurgentes, y celebran, en cambio, las asimilaciones de estas innovaciones por parte de las estructuras de poder, valorando el papel de quienes se apropiaron de ellas, atenuando su impacto y ocultando sus orígenes. Lo que se pierde a lo largo de este proceso no es solo la fidelidad histórica. Las fuentes de las que surgen la creatividad y las nuevas técnicas aparecen distorsionadas y mal representadas. Uno de los temas centrales de este libro es que los elementos vergonzosos de las canciones –su relación con el sexo, la violencia, la magia, el trance extático y otras cuestiones poco respetables– son, en realidad, fuentes de energía que alimentan la innovación a la hora de hacer música. Si eliminamos su presencia de las crónicas históricas no podemos comprender cómo

surgieron las canciones que más apreciamos.

La verdadera historia de la música no es respetable, ni mucho menos. Y tampoco es aburrida. Los avances casi siempre son obra de provocadores e insurgentes, que no se limitan a cambiar las canciones que cantamos, sino que con frecuencia sacuden los cimientos de la sociedad. Cuando algo auténticamente nuevo y distinto llega al mundo de la música, quienes detentan posiciones de autoridad se asustan y tratan de sofocarlo. Esto es algo que todos sabemos porque ha sucedido durante nuestra vida. Hemos sido testigos de cómo la música puede desafiar las normas sociales y crear alarma entre los defensores del *statu quo*, se trate de autoridades políticas, líderes religiosos o simplemente padres que se ponen nerviosos por alguna canción que suena atronadora y ominosamente detrás de la puerta del dormitorio de su hijo adolescente. Y, sin embargo, esto mismo ha estado sucediendo desde los albores de la historia de la humanidad, o incluso desde antes, aunque no nos contarán esa versión de la historia en Music 101, ni en las numerosas instituciones muy bien financiadas que se dedican a proteger su respetabilidad y las pretensiones intelectuales que figuran en su declaración de objetivos.

A los padres inquietos les encanta esta clase de enfoque esterilizado de la música, como les encanta a quienes, en el ecosistema cultural, ven cómo su propio estatus se eleva cuando lo hacen el prestigio y la autoridad de las tradiciones que defienden. Obtienen una especie de lustre de segunda mano gracias a la imagen limpia y purificada de lo que es la música que promueven. Incluso las canciones groseras y vulgares se ennoblecen en este proceso. Pero toda la empresa es una distorsión, una mentira, debido a la agradable pátina de respetabilidad que aplica sobre las peligrosas bandas sonoras del pasado. En todas las etapas de la historia de la humanidad, la música ha sido un catalizador del cambio que ha desafiado las convenciones y ha transmitido mensajes codificados (y, en no pocas ocasiones, mensajes francos y directos). La música ha dado voz a individuos y grupos a los que se les negaba la posibilidad de expresarse por otros medios, hasta el punto de que, en muchos momentos y lugares, la libertad de

cantar canciones ha sido el elemento más controvertido y uno de los principales de la libertad de expresión.

Sin embargo, hay una segunda fase en este proceso, y es igual de interesante y de merecedora de estudio. Se trata del mecanismo por medio del cual estas perturbadoras intromisiones musicales en el orden social pasan a formar parte de la cultura dominante. El peligroso rebelde acaba convertido, al cabo de unos años o unas décadas, en un respetable miembro del consejo de ancianos de la tribu. Hemos sido testigos también de este proceso, pero aunque conozcamos la experiencia de primera mano, nos puede resultar difícil explicar cómo se lleva a cabo. Cuando Elvis Presley salió en televisión en 1956, la CBS era reacia a mostrar lo que hacía con las caderas: esos movimientos giratorios eran demasiado peligrosos como para que los viera el público general. Sin embargo, apenas unos años más tarde, en 1970, Elvis no solo fue invitado a la Casa Blanca, sino que incluso recibió una insignia de manos del presidente Richard Nixon que lo convertía en un agente no oficial de la Oficina Federal de Narcóticos. (Para aumentar un poco la extrañeza del estrambótico evento, es posible que Elvis estuviera fumado en el momento de recibir aquella dudosa distinción). Los padres de los adolescentes de los años sesenta se quedaron estupefactos tras sus primeros encuentros con los Beatles y los Rolling Stones, pero estos chicos malos acabarían convirtiéndose en sir Paul McCartney y sir Mick Jagger tras ser ordenados caballeros. Bob Dylan era uno de los líderes de la contracultura en 1966, pero recibió el Premio Nobel de Literatura en 2016. *Straight Outta Compton*, del grupo de hip-hop N.W.A., fue prohibido en muchas tiendas de discos y cadenas de radio en 1988, e incluso fue denunciado por el FBI, pero en 2017, ese mismo disco fue escogido por la Biblioteca del Congreso para conservarlo en el Registro Nacional de Grabaciones por su mérito cultural. ¿Qué extraña evolución social permite que un rebelde o un radical se convierta en un héroe oficial de la cultura dominante? Este proceso se ha repetido una y otra vez a lo largo de la historia. De hecho, esta insistencia por popularizar y asimilar la música radical es el principal motivo por el que los relatos históricos son tan

engañosos. Se promulga la imagen pública oficialmente *esterilizada* –y podemos pensar en los Beatles o irnos a épocas más antiguas y fijarnos en Safo o en los trovadores o en Bach–, mientras que el pasado menos respetable se saca del escenario y se mantiene fuera de la vista.

Las innovaciones musicales suelen suceder desde abajo hacia arriba y desde fuera hacia adentro, y no al contrario; quienes tienen el poder y la autoridad por lo general se oponen a las innovaciones, pero con el tiempo, a través de procesos de apropiación o de transformación, las innovaciones pasan a formar parte de la cultura dominante y el ciclo vuelve a empezar. Las figuras de autoridad que imponen los significados que les convienen en el desordenado ámbito de la música han ido cambiando a lo largo de los siglos. En el pasado solían ser reyes o profetas o distinguidos filósofos. En la actualidad con frecuencia pueden parecer figuras anónimas, sin rostro, al menos desde el punto de vista de la mayoría de los aficionados a la música. Por ejemplo, el departamento de *marketing* de la orquesta sinfónica local, quienes diseñan los planes de estudio escolares o los jueces de los concursos musicales. Pero en todos los casos, las estrategias que emplean para evitar la incursión de nuevas formas de hacer música son previsibles: comienzan con la exclusión, cuando no directamente con la censura, y si eso falla –como ocurre con frecuencia–, buscan métodos más enrevesados de contención y reconversión. En realidad, los defensores del *statu quo* no tienen más remedio que oponer resistencia. Las canciones de los rebeldes y los desfavorecidos siempre plantean una amenaza y por ello han de ser purificadas o reinterpretadas. El poder de la música, sea para hacer que los oyentes entren en trance o para inducirlos a la acción, siempre da miedo, y por ello ha de ser controlado. La íntima vinculación que existe entre las canciones y el sexo y la violencia siempre resulta impresionante, y por ello ha de ser regulada. Y las crónicas que narran y definen nuestra vida musical se escriben y reescriben teniendo en cuenta inevitablemente estos imperativos.

Este libro se centra en la historia completa de la música,

comenzando incluso en los paisajes sonoros naturales prehumanos, que ya tenían un carácter peligroso y fuerte que prefigura mucho de lo que vendría después, hasta los concursos de canto televisivos y los vídeos virales de la actualidad. En esta clase de historia hay sitio tanto para Mozart como para Sid Vicious, y para todo lo que podemos situar en medio: juglares, raperos, pentecostalistas, chamanes, trovadores, cortesanos, vaqueros, bardos homéricos, vendedores callejeros que anuncian su mercancía cantando y muchos otros representantes de la música que se hallan fuera de la tradición de la sala de conciertos. No estoy tratando de resultar provocador ni de ser ecléctico pensando que eso es lo que está de moda: tenemos que ser lo más exhaustivos que podamos para poder entender las diversas fuerzas que hay en juego. Mi enfoque es más o menos cronológico, pero los puntos de contacto entre las diversas épocas se volverán cada vez más claros según vayamos avanzando. Los primeros capítulos me permitirán compartir algunos conceptos e ideas que se someterán a prueba en posteriores secciones del libro y que, espero, demostrarán su utilidad para resolver ciertos debates que se prolongan desde hace mucho tiempo sobre figuras claves de la historia de la música tan distintas como Ludwig van Beethoven y Robert Johnson. Si no me equivoco, esta metodología también puede sernos de gran ayuda en el presente, tanto para predecir cómo pueden evolucionar las canciones en el futuro como para crear un ecosistema musical saludable en la era digital, una era que con frecuencia parece decidida a minimizar el valor de los artistas y sus obras.

Como estos comentarios tal vez sugieran, las fuerzas subversivas se mantienen básicamente iguales a lo largo del tiempo, a pesar de que los gustos cambian y la tecnología evoluciona. Son a la vez vergonzosas y poderosas, y siempre están presentes en las sociedades humanas, aunque en ciertos momentos no se las nombra o se ven empujadas hacia los márgenes. Estas fuerzas no pueden detenerse, pero tampoco se las puede mantener permanentemente apartadas de la cultura dominante. Sin embargo, pueden construirse discursos engañosos en torno a ellas,

y una y otra vez estos engaños pasan a formar parte de los relatos oficiales. En este libro intentaré abrirme camino entre esas interpretaciones sancionadas para recuperar una realidad que, por ser compleja y problemática, con demasiada frecuencia queda excluida de nuestra visión.

Estas indagaciones nos llevarán hasta el centro de un profundo misterio: ¿cuál es el origen de los diversos cambios que experimenta la música? ¿Por qué las fuentes de la innovación están tan íntimamente vinculadas a la vergüenza y al secretismo? ¿Por qué los gestores del poder necesitan recurrir, una y otra vez, a los rebeldes y a los marginados en busca de las canciones que acabarán definiendo las normas y la conducta de la sociedad en su conjunto? ¿Qué tiene la música que hace que su evolución histórica y su linaje sean tan distintos de los de otros modos de expresión cultural? ¿Y por qué el ciclo se repite con una insistencia tan brutal en contextos tan alejados y diferentes? Estas preguntas son sumamente importantes y espero contestarlas en este extenso estudio.

Lo que encontraremos aquí también nos obligará a revisar nuestras ideas relacionadas con la estética de la música, con sus capacidades y consecuencias. Los anticuados conceptos de las funciones que desempeñan las canciones en nuestra vida, que hacen hincapié en su trascendencia o en su belleza carente de propósito, se cuestionarán y se considerarán deficientes. De hecho, veremos que muchos de los más influyentes sistemas filosóficos acerca de la música surgieron como parte de los persistentes intentos de las élites para detener la expansión de las innovaciones y debilitar la fuerza inherente a las canciones. Cuando descubramos las causas y los efectos que verdaderamente intervienen en estos procesos, nuestro concepto de lo que la música hace y significa en realidad se verá modificado para siempre.

Necesitamos una historia subversiva de la música más que nunca. La necesitamos para subvertir los relatos serios y monótonos que no representan adecuadamente el pasado, pero también para entender los aspectos subversivos inherentes a los sonidos

catalizadores de nuestro tiempo. Este libro pretende ofrecer ese discurso alternativo, pero su objetivo no es resultar iconoclasta o polémico. No me interesa adoptar una postura revisionista y provocadora para llamar la atención. Lo único que quiero es hacerle justicia a esta materia. Quiero contar la verdadera historia de la música en cuanto agente de cambio, fuerza disruptiva y encantadora para los seres humanos.

Comencé a trabajar en un enfoque alternativo de la historia de la música hace más de veinticinco años, pero en esa época no me daba cuenta de las dimensiones del tema que quería investigar. Mi punto de partida era mucho más sencillo que lo que acabaría descubriendo al final. Por aquel entonces, mi creencia fundamental –que, tantos años después, no ha cambiado– era que la música es una fuerza de transformación y empoderamiento, un elemento catalizador en la vida humana. Lo que despertó mi curiosidad fue la idea de que, a lo largo de la historia, existían numerosas maneras en que las canciones habían mejorado y alterado la vida de las personas, y en especial de las grandes masas de gente que no tienen mucha visibilidad en los relatos que perduran. No quería dejar a reyes y señores, papas y mecenas, fuera del alcance de mi investigación, pero me interesaban más los campesinos y los plebeyos, los esclavos y los bohemios, los renegados y los parias. ¿Cómo sonaba su música? Y más importante todavía: ¿qué efectos producía?

Para contestar estas preguntas tuve que indagar en una gran cantidad de fuentes que quedan fuera del campo de la historia de la música académica. Durante la primera década de mi investigación, tuve problemas para circunscribir estas cuestiones. Incluso para contestar las preguntas más sencillas descubrí que tenía que sumergirme a una profundidad sorprendente, en documentos primarios y literatura académica relacionada con el folclore, la mitología, los estudios clásicos, la filosofía, la teología y la exégesis de las Escrituras, la historia social, la antropología, la arqueología, la sociología, la psicología, la neurociencia, la egiptología, la sinología, la asiriología, los estudios medievales, la literatura de viajes y algunos otros campos y materias, además de

en una cantidad tremenda de literatura producida por historiadores de la música y musicólogos. Debido a ello, pasaron más de quince años desde el comienzo de mi investigación hasta que publiqué sus primeros frutos: mis libros *Work Songs* [Canciones de trabajo] y *Healing Songs* [Canciones curativas], ambos aparecidos en 2006. Después pasó otra década antes de que concluyera el tercer libro de mi trilogía sobre la música de la vida cotidiana, *Canciones de amor*.

Para entonces me di cuenta de que hacía falta una historia general de la música que abarcara la totalidad de los sorprendentes descubrimientos que había realizado a lo largo de esos quince años. No intentaré resumir todas las cosas inesperadas y a veces perturbadoras que aprendí durante mi largo y extraño viaje. Pero mis objetivos son sencillos y debo compartirlos aquí, desde el comienzo. Mi propósito es celebrar la música en cuanto fuerza de creación, destrucción y transformación. Afirmando que las canciones son una expresión artística, pero también insistiré en considerarlas seriamente como una fuerza social y una vía para canalizar el poder, e incluso como una especie de tecnología para las sociedades que carecen de microchips y naves espaciales. Quiero sacar a la luz los ámbitos de la música que siempre quedan desatendidos y que sobreviven al margen de los gestores del poder, las instituciones religiosas y las élites sociales, y analizar cómo las canciones enriquecen la vida cotidiana de las pequeñas comunidades, las familias y los individuos. Y, por encima de todo, espero mostrar cómo la música puede derrumbar las jerarquías y las normas establecidas, subvertir las convenciones gastadas o antiguas y reivindicar otras nuevas y atrevidas.

Dicho de otro modo, la música no es solo una banda sonora que se escucha de fondo durante la vida, sino que pasa en numerosas ocasiones a un primer plano, llegando incluso a alterar ciertas tendencias sociales y culturales que podrían parecer inmunes a algo tan esquivo e intangible como una canción. Casi parece magia, y tal vez lo sea.

Todas estas cosas han sucedido repetidamente en el pasado, así como a lo largo de nuestras vidas, y volverán a ocurrir en el

futuro. Esta es su historia.

I EL ORIGEN DE LA MÚSICA COMO FUERZA DE DESTRUCCIÓN CREATIVA

No me sorprende que todo comenzara con una enorme explosión; no un simple golpe fuerte en el primer pulso del primer compás, sino el más fuerte de todos. Es muy apropiado que ese acento rítmico inicial formara parte de una explosión que fue al mismo tiempo destructiva y creativa. Se trata de un símbolo de todos los estallidos musicales posteriores que se recogen en estas páginas, de esos sonidos indisciplinados que destruyen el orden existente, provocan turbulencias e incluso caos, y que gradualmente se van fusionando hasta generar una nueva estabilidad.

Ese primer pulso original tuvo lugar hace unos 13.700 millones de años. Ese proverbial Big Bang fue el arranque de una composición que todavía no ha concluido. Pero si la materia explota en el universo y no hay nadie cerca para oírla –o quizá nadie podría oírla en cualquier caso si sucedió en medio del vacío–, ¿se trata realmente de una explosión? ¿Acaso nuestras historias falsean incluso ese primer pulso, que en realidad no supuso ninguna explosión, ni siquiera un gemido intergaláctico? Tal vez deberíamos considerar que ese movimiento inicial que provocó la formación de las galaxias se parece al movimiento silencioso que hace la batuta del director de orquesta justo antes de que empiece el concierto. Una mirada, un gesto de asentimiento, un movimiento rápido y allá vamos...

Esa sinfonía universal continúa sonando hoy en día, pero ahora es una radiación de microondas que funciona como música de fondo en el cosmos; un eco casi silencioso, apenas perceptible incluso con los instrumentos mejor afinados. Y, sin embargo, sigue haciendo música, aunque sea en el vacío. Quiero señalar que los científicos que descubrieron las tenues reverberaciones del Big Bang las oyeron por primera vez en un aparato de radio. En 1964

ocurrieron muchas cosas raras en la radio –desde la invasión británica al hecho de que Louis Armstrong llegara a lo más alto de las listas con “Hello Dolly”–, pero esta fue la más rara de todas: “¡Sintoniza la emisora adecuada y podrás oír el origen del universo!”. Estos oyentes, que llegaron bastante tarde a la emisión musical en directo más larga jamás realizada, se dieron cuenta astutamente de que un tema de éxito necesita un título apropiado, y su nuevo –pero muy antiguo– hallazgo recibió uno cuando publicaron sus descubrimientos al año siguiente: “Una medición de exceso de temperatura de antena a 4.080 megaciclos por segundo”. Este título, que anunciaba el extraño hecho de que alguien al fin había oído la explosión miles de millones de años después de que ocurriera, era demasiado largo para ponerlo en una gramola, pero sirvió para granjearles un Premio Nobel a Arno Penzias y Robert Wilson.

Pero lo que nos explica la ciencia moderna no hace más que repetir el *Nada Brahma* –la afirmación de que *el mundo es sonido*– de la antigua espiritualidad de la India. En la iconografía hindú, Shiva aparece retratado sujetando un *damaru*, un tambor con forma de reloj de arena, en el momento de la creación: se trata de una pequeña explosión que cumple el mismo cometido que el Big Bang conjeturada por los físicos. Esta misma visión de un génesis musical es compartida por incontables mitos de la creación procedentes de distintas partes de nuestro planeta, que rastrean los orígenes del mundo hasta llegar a composiciones cosmológicas. En la Biblia pueden hallarse más de mil referencias a la música; en la tradición judeocristiana no hay ningún icono o reliquia físicos cuya capacidad para indicar un sendero hacia lo divino o para generar energía transformadora pueda compararse a la del sonido. A veces, el poder de la música resulta brutal y destructivo –como en el caso de los trompetazos de los israelitas que hicieron añicos las murallas de Jericó–, pero es más frecuente que el sonido, en la Biblia y en otras tradiciones, se asocie a la creación y la transformación. “En el Génesis hebreo, la palabra creadora es *hablada* –explica Natalie Curtis, una de los primeros estudiosos que escribieron sobre las canciones de los nativos

norteamericanos-. En casi todos los mitos de la India, el creador *canta* para insuflar vida a las cosas”. En Australia, escribe Bruce Chatwin en *Los trazos de la canción*, “los mitos de creación aborígenes hablan de los legendarios seres totémicos que habían vagado por el continente en el tiempo de los sueños cantando el nombre de todo lo que se cruzaba en su camino –aves, animales, plantas, piedras, cascadas- y, por medio de sus canciones, haciendo surgir el mundo”. Pitágoras convirtió esta mitología casi universal en filosofía cuando, levantando una piedra, les dijo a sus alumnos: “Esto es música congelada”.¹

Vale la pena señalar que es muy poco frecuente que los mitos hablen de la música en cuanto entretenimiento o considerándola una forma de expresión artística. Esas categorías pueden explicar cómo vemos la música en la actualidad, pero nuestros ancestros sabían algo que nosotros deberíamos recordar y que tendría que ser el punto de partida para cualquier historia de la canción: la música es muy poderosa. El sonido es la causa principal de la génesis –en sentido amplio-, así como de la metamorfosis y la aniquilación. Una canción puede contener un cataclismo.

La ciencia cuenta la misma historia, tanto cuando fisgamos en las profundidades del universo como cuando estudiamos el mundo que tenemos ante los ojos. Las ondas sonoras no surgieron simplemente de una explosión primigenia, sino de las partículas más pequeñas de la materia. En el núcleo de los átomos encontramos vibraciones que se producen a una velocidad extraordinaria –hasta cien billones de veces por segundo-, creando un sonido que está unas veinte octavas por encima del alcance de nuestro oído. A lo largo de los años, un montón de investigadores serios y de chiflados increíbles –Ernst Chladni, Fabre d’Olivet, Charles Kellogg, Hans Jenny, Robert Monroe y Alfred Tomatis, entre otros- han demostrado que existen relaciones sorprendentes y a veces encantadoras entre nuestra música intangible y el mundo físico que nos rodea. Y en 1934, científicos de la Universidad de Colonia descubrieron que las ondas sonoras enviadas a través de un líquido pueden crear destellos de luz en el interior de unas burbujas que son

perceptibles a simple vista y que guardan un parecido asombroso con las estrellas del cielo. Esta propiedad del sonido –que ahora se conoce como “sonoluminiscencia”– se acompaña de una intensa presión y una elevada temperatura que coinciden con el estallido de la burbuja y la descarga de energía. Se trata de la explosión más pequeña de todas. Como sucede en los mitos de creación, el sonido se ha vuelto visible.

A medida que la materia se fue fusionando y enfriando tras ese Big Bang inaugural, determinados sonidos y ritmos mayores empezaron a superponerse en este coro microscópico. Del mismo modo que el cosmos ofrece un paisaje sonoro astral, la tierra proporciona una sección rítmica terrenal. Se trata de un ejemplo supremo de cómo mantener un ritmo estable: los movimientos de la tierra firme no son azarosos ni generan unos murmullos caóticos, sino que siguen unos patrones rítmicos bien definidos; todavía hoy los sismógrafos pueden detectar periodos de vibraciones regulares y constantes que duran entre 53,1 y 54,7 minutos y que producen un sonido que está veinte octavas por debajo de la capacidad de escucha del oído humano. De hecho, cada uno de los cuatro elementos de la Antigüedad –tierra, aire, fuego y agua– expresa su propia personalidad musical, que se manifiesta en el estruendo del trueno, el rugido de las olas, el continuo zumbido de la cascada, el esporádico chasquido de un árbol o una roca al caer y otros fenómenos, mayores o menores, de la naturaleza.

Estos sonidos inanimados tuvieron sus primeros contrapuntos orgánicos, una orquesta viva formada por las exquisitas vocalizaciones de los animales, las aves y los insectos. “Cada criatura parece tener su propio nicho (canal o espacio) sonoro en el espectro de frecuencias [...] que nadie más ocupa en ese momento concreto”, escribe el ecologista musical Bernie Krause, quien considera que esta territorialidad auditiva es la base de las primeras composiciones humanas. Las primeras sociedades de cazadores-recolectores deben de haber prestado mucha atención a este tapiz sonoro que siempre está cambiando, que se modifica cada pocos metros, cada pocos minutos. Mucho antes de que

surgieran las primeras reflexiones estéticas, la lucha por la supervivencia darwiniana se encargó de que nuestros antepasados escucharan con gran minuciosidad los sonidos de su entorno.²

Krause cuenta un encuentro memorable con un anciano de la tribu nez percé llamado Angus Wilson, que en una ocasión lo reprendió de este modo: “Vosotros los blancos no sabéis nada de música. Pero yo te enseñaré algo, si quieres”. A la mañana siguiente, condujo a Krause hasta la orilla de un arroyo del noreste de Oregón, donde le indicó que se sentara en el suelo y se quedara callado. Tras esperar un buen rato pasando frío, se levantó una brisa y de repente comenzó a sonar un acorde de órgano, lo cual fue muy sorprendente pues no había ningún instrumento a la vista. Wilson lo condujo hasta el borde del agua y le mostró un grupo de cañas, cortadas a diferentes alturas por el viento y el hielo. “Sacó su cuchillo –recordaría más tarde Krause– y cortó una por la base, le hizo algunos orificios, se llevó el instrumento a los labios y comenzó a tocar una melodía. Cuando terminó, me dijo: ‘Así fue como aprendimos nuestra música’”.³

Lynne Kelly, una investigadora australiana, se encontró con una sorpresa similar cuando su amiga Nungarrayi, de la tribu warlpiri, le explicó que incluso los árboles, los arbustos y las hierbas podían identificarse gracias a sus canciones. “Me parecía difícil de creer –explica Kelly–, pero ella me aseguró que si lo intentaba, descubriría que es posible”. Esa tarde, cuando empezó a escuchar la vegetación, se dio cuenta de que la brisa impartía un sonido distintivo a los árboles que había en torno a ella. “El eucalipto que tenía a la izquierda, las acacias que tenía delante y las hierbas que tenía a la derecha emitían unos sonidos claramente diferenciables. Eran unos sonidos que yo no podía representar por escrito con un mínimo de precisión. En las sesiones siguientes, fui aprendiendo a distinguir entre distintas clases de eucaliptos [...]. Esta experiencia me convenció de que el sonido de las plantas, los animales, el agua al moverse, las rocas al recibir golpes y muchos otros que se oyen en la naturaleza pueden enseñarse por medio de canciones de una manera que es imposible de lograr por medio de la escritura”.⁴

El biólogo David George Haskell ha enseñado a sus alumnos a escuchar esta música de los árboles, y como punto de partida les recomienda que esperen a que haya una tormenta para que las melodías sean más fáciles de distinguir. Algunas le ofrecen al oyente “una salpicadura de chispas metálicas”, otras “un ruido sordo y leñoso, grave y nítido” o “el repiqueteo de un mecanógrafo escribiendo a toda velocidad”. En sus clases de ornitología, les plantea un desafío a sus alumnos: “Muy bien, ahora que ya os habéis aprendido las canciones de cien aves, vuestra tarea es aprenderos los sonidos de veinte árboles. ¿Podéis distinguir un roble de un arce empleando solo el oído?”. Sus deberes consisten en “salir, escuchar con atención y cosechar sonidos”. Para él, “es una experiencia casi meditativa. Y a partir de ahí te das cuenta de que los árboles suenan todos distintos y de que producen unos sonidos maravillosos”. Es más, la música de la naturaleza nos guía por medio de los ciclos vitales y las estaciones. “Sin más ayuda que la de nuestros oídos, podemos escuchar cómo un arce va cambiando de voz”, explica Haskell, especialmente cuando las hojas que en primavera son suaves se vuelven rígidas y quebradizas con la llegada del invierno”.⁵ Como veremos muy pronto, este mismo proceso cíclico que va de la vida a la muerte (y vuelta a empezar) ha moldeado la manera de hacer música de los seres humanos durante miles de años.

Estos textos muestran con claridad que hay una historia natural del sonido que precede a su historia social o estética. Sencillamente no se puede comprender esta última si no se presta mucha atención a la primera. Para nuestros antepasados más lejanos, todo esto era una cuestión de vida o muerte: lisa y llanamente, era lo que les permitía sobrevivir o no; si interpretaban de forma equivocada un paisaje sonoro, podían no llegar al día siguiente.

Si hago hincapié en estas cuestiones es porque, para comprender bien las ideas que nos esperan en este relato es esencial tomar conciencia de lo distinta que es la música de las demás formas artísticas. Las películas, las novelas, el arte figurativo, los cómics, las obras de teatro y casi todas las demás formas de expresión

cultural fueron inventadas por los seres humanos y solo poseen el poder con que las invisten los individuos y las instituciones sociales. Pero los humanos evolucionaron en un ecosistema que ya contenía sonidos, melodías y ritmos formidables. Como parte de dicha evolución, se apropiaron de ese poder, al menos en la medida en que fueron capaces de hacerlo. El nacimiento de una canción casi puede considerarse algo semejante a cuando Prometeo les robó el fuego a los dioses en el famoso mito griego: se trata de usurpar una energía cuasidivina, de una situación ejemplar de empoderamiento. Es posible que los sonidos naturales hayan inspirado los primeros compases de música humana, cuando las sociedades más tempranas imitaban lo que percibían en sus diversos hábitats naturales. Pero es más probable que la organización de los sonidos –su transformación en música– se llevara a cabo con la intención de dominar el mundo natural, reducir sus omnipresentes peligros, llevarlo a la esfera de lo controlable socialmente. En cualquier caso, los sonidos se convirtieron en armas.

Las canciones y los bailes de las sociedades de cazadores, por ejemplo, imitan con frecuencia los sonidos y los movimientos de los animales que cazan. Esto es un ejemplo de lo que se conoce como “magia simpática”: la gente emula algo con la esperanza de ejercer cierta influencia sobre ello. Para derrotar a una bestia, se toma prestada su música. Encontramos esto en la canción para cazar tortugas de los habitantes de las islas Andamán, en la danza del búfalo de la tribu mandan, de las Dakotas, en la música para cazar elefantes de los pobladores aborígenes del sudeste de Australia y en muchos otros contextos. En puntos muy alejados del mundo, allí donde las comunidades humanas viven en una relación simbiótica con sus presas, los cazadores imitan los sonidos que hacen estas.

Los expertos han propuesto docenas de teorías para explicar cómo se originó la música entre nuestros antepasados cazadores, y muchas de ellas son rocambolescas o absurdas, pero las hipótesis más convincentes suelen centrarse en cuestiones relacionadas con el sexo o la violencia. Esto no debería sorprendernos, ya que las

canciones siempre parecen asociadas a esos dos temas. Si escuchamos el género musical más culto y sofisticado, la ópera, descubriremos que el sexo y la violencia son los dos temas dominantes de las obras más conocidas. Si nos fijamos en las populistas baladas folclóricas, hallaremos la misma obsesión. También encontraremos una fijación con el sexo y la violencia en el hip-hop y en el punk, en las canciones románticas y en el blues, en el country y el heavy metal. Estas fuerzas pueden notarse en el aire, impulsando la música de baile en las discotecas y los ritmos electrónicos en las raves. Ni siquiera la música religiosa, que aparentemente es hostil a estos feroces imperativos, puede resistirse a ellos. La canción más antigua de la Biblia, que se halla en el libro del Éxodo, se burla del derrotado ejército egipcio después de que Dios hundiera en el mar Rojo a los enemigos de los israelitas. Por otra parte, la canción más famosa de la Biblia – que se llama el Cantar de los Cantares, por si alguien tiene alguna duda – formula alabanzas a Dios en el lenguaje erótico de un poema de amor. Quizá algunos extraterrestres de otra galaxia posean canciones que no tengan nada que ver con estas dos fuerzas primarias, pero ninguna sociedad humana ha sido capaz de hacer música sin contar con ellas.

Charles Darwin, de hecho, consideraba que el sexo era la fuente de *toda* la actividad musical y sostenía que las canciones de las sociedades humanas surgían de los cantos de apareamiento de las aves y otras criaturas. “Nuestros antepasados semihumanos – afirmó – empleaban notas y ritmos musicales durante la temporada del cortejo, cuando los animales de todo tipo se encuentran excitados no solo por amor, sino por las poderosas pasiones que despiertan los celos, la rivalidad y el triunfo”. Darwin aseguró en 1871 que “el amor sigue siendo el tema más común de nuestras canciones”, y poco ha cambiado al respecto desde entonces. No solo nuestro interés por participar en la interpretación de la música, sino también nuestras preferencias como consumidores de discos revelan una conexión con la procreación. En 2006 el investigador Geoffrey Miller llevó a cabo un análisis con seis mil discos recientes y descubrió que el 90%

estaban interpretados por varones, y la mayor parte de ellos durante el periodo álgido de su actividad sexual. Es posible que esta disparidad de género sorprenda a los oyentes actuales, teniendo en cuenta el inmenso éxito que las cantantes de pop han tenido en los últimos años, pero las voces masculinas dominaron las ondas de radio durante la mayor parte de la segunda mitad del siglo xx, un periodo en el que el rock, el punk y el primer hip-hop establecieron pautas varoniles en el ámbito de la música comercial. E incluso después del equilibrio que se ha alcanzado en la última década, la edad de los cantantes más populares, independientemente de su género, sigue coincidiendo con el momento vital de mayor fertilidad.⁶

Si alguien todavía tiene dudas sobre la relación entre las canciones y la procreación, que se fije en las letras. Un reciente estudio de canciones que llegaron al *top ten* de *Billboard* descubrió que el 92% hablan de sexo “con 10,49 frases [de media] referentes a la reproducción por canción”. Casi cualquier lista de canciones cuenta la misma historia: la música no solo cambia la vida, sino que la genera. Muchos de nosotros no estaríamos aquí si nuestros padres no hubieran oído una de esas canciones con “frases referentes a la reproducción” en el momento y lugar oportunos.⁷

Pero también hay muchos motivos para suponer que la música surgió –invirtiendo el lema *hippy*– para hacer la guerra, no el amor. Curiosamente, muchas de las pruebas que resultan más convincentes para apoyar este punto de vista proceden de las mismas canciones de aves que estudiaba Darwin, pero a partir de descubrimientos desconocidos para él. Ahora sabemos que las canciones de las aves desempeñan un papel fundamental a la hora de plantear reivindicaciones territoriales. Una simple grabación de melodías aviares, emitidas por un altavoz, basta para disuadir a las aves de entrar en un área. Y un pájaro macho privado de su capacidad de cantar no tarda mucho en descubrir que sus rivales han ocupado su terreno y, sin embargo, puede seguir apareándose de vez en cuando aunque no cuente con la ventaja que suponen los cantos de cortejo. En algunos casos, las aves incluso colaboran empleando canciones para defender su territorio, lo cual es un

asombroso equivalente de las alianzas militares humanas.

Nuestras propias tradiciones musicales, muchas de las cuales han sido moldeadas por medio de la violencia, refuerzan esta teoría alternativa sobre el origen de las canciones. A veces, dicho origen sobrevive de un modo simbólico –por ejemplo, en las “canciones de combate” de los equipos deportivos o en los incontables concursos de canto que hay en televisión–, pero en otros casos surgen en enfrentamientos reales. Me han dicho que la cultura inuit conserva una tradición que consiste en solventar ciertas disputas mediante duelos de canciones. Pero basta con observar a los niños para confirmar que este proceso sigue funcionando en la actualidad también en nuestras sociedades. Sus intimidaciones y peleas se acompañan con frecuencia de cánticos semimusicales llenos de burlas, alardes y menosprecios. Estoy seguro de que esto ocurriría igualmente en la época de Darwin.

Y, sin embargo, la música violenta no siempre va acompañada de una conducta violenta. Un estudio llevado a cabo en 2018 mostró que los fans del death metal –una muestra que incluía hombres y mujeres– sentían paz y alegría al escuchar “Hammer Smashed Face” (de Cannibal Corpse) o “Waiting for the Screams” (de Autopsy), entre otras canciones seleccionadas por los investigadores. Tal vez estos aficionados se hayan insensibilizado debido a la continua exposición a esa clase de música, o tal vez en el proceso de escucha tenga lugar algún tipo de catarsis aristotélica. Hay millones de personas que escuchan esta clase de canciones sin descender al barbarismo que implican las letras. Tenemos que tomarnos en serio al menos la posibilidad de que las tendencias violentas puedan canalizarse y transformarse en conductas constructivas, o al menos neutrales, por medio de la música.⁸

¿Cuál es, pues, el principal estímulo que hay tras la música: el sexo o la violencia? ¿Las canciones se alinean con la creación o con la destrucción? En realidad, no tenemos por qué elegir, ya que ambos aspectos de la música parecen surgir de la misma base biológica. Son cada vez más numerosas las investigaciones que confirman que cantar en grupo –o simplemente escuchar música–

provoca la liberación de una hormona que se llama oxitocina. Este cambio en nuestra química corporal nos vuelve más confiados con respecto a quienes nos rodean y nos hace sentir más predispuestos a cooperar con ellos en parejas o en equipos. Esto, evidentemente, explica por qué las canciones pueden fomentar los encuentros sexuales y la formación de unidades militares. El sexo y la violencia son las dos caras de una misma moneda. La música contribuye a la cohesión grupal con fines tanto creativos como destructivos. En otras palabras, las hipótesis que proponen que el sexo y la violencia son las fuentes de nuestras canciones más antiguas parecen validarse con las mencionadas investigaciones.

Los mismos descubrimientos permiten apoyar otras conjeturas sobre los orígenes de la música, algunas de las cuales son tan disparatadas que resultan inverosímiles. El filósofo social del siglo XVIII Giambattista Vico afirmaba que los primeros códigos legales fueron *cantados* antes de ser hablados o escritos. Mucha gente se ha reído de esta idea, pero si cantar realmente fomenta la cooperación y ayuda a resolver las disputas, Vico podría haber estado en lo cierto. En 1896, el economista Karl Bücher planteó una teoría según la cual la música surgió cuando ciertas comunidades empezaron a emplear las canciones y el ritmo para organizar las actividades que necesitaban llevar a cabo si querían garantizar la supervivencia y el desarrollo de su sociedad, es decir, que la música, en origen, era una especie de “herramienta de gestión”. Hoy en día hay pocos estudiosos que compartan el punto de vista de Bücher, pero es posible que haya captado una parte de la verdad. Lo mismo puede decirse del filósofo Carl Stumpf, que afirmó que la música se había inventado en aras de la comunicación, ya que las canciones pueden oírse a mayor distancia que la palabra hablada. Las canciones, pues, habrían tenido un valioso papel entre las primeras sociedades humanas, contribuyendo a que la gente se entendiera mejor. También quiero llamar la atención sobre la obra de los científicos actuales Edward Hagen y Gregory Bryant, que se han dedicado a investigar el papel que desempeñan las canciones a la hora de formar coaliciones en las sociedades humanas. Todos estos

pensadores han ampliado nuestras ideas relacionadas con el inmenso poder que tienen las mismas. Aunque el sexo y la violencia pueden ser las fuerzas más sobrecogedoras que canalizan las canciones, en realidad solo están en lo más alto de una larga lista. Las canciones son depósitos de muchas clases de energías y tipos de poder.

Hasta aquí puede llevarnos la teoría. Los investigadores también han aprendido una gran cantidad de cosas excavando entre los restos de las comunidades prehistóricas. En 1995 el paleontólogo Ivan Turk encontró el fémur de un oso en una excavación en Eslovenia. Dicho fémur estaba perforado con cuatro agujeros perfectamente alineados, lo cual indica que se trata de un diseño consciente y no de unas marcas arbitrarias. Por su aspecto, este objeto recuerda a las flautas de hueso que se han hallado en otras excavaciones europeas y asiáticas. Pero hay una diferencia importante: otras flautas de hueso datan de hace 35.000 años, y son restos de culturas humanas, mientras que la que encontró el doctor Turk procede de territorios de caza ocupados por los neandertales. La datación mediante carbono 14 indica que este artefacto, que por lo visto es el instrumento musical más antiguo que se conoce, tiene entre 43.000 y 82.000 años de antigüedad. Aunque algunos expertos han intentado justificar los aparentes orificios para tapar con los dedos diciendo que pueden tratarse de marcas de dientes hechas al azar, su posición sugiere que se realizaron con la intención de generar las notas de la escala diatónica. Las conclusiones que permite sacar todo esto son sorprendentes pero claras: los neandertales, de quienes se duda que tuvieran lenguaje o alguna clase de habla articulada, tal vez calmaran su ansiedad y celebraran los modestos éxitos de sus afanosas vidas con los dulces sonidos de una flauta. En cualquier caso, resulta muy apropiado, teniendo en cuenta nuestras anteriores suposiciones, que el creador del instrumento musical más antiguo tuviera que matar un oso antes de poder relajarse con una canción.⁹

La ciencia popular se ha entrometido con entusiasmo en estas cuestiones. Muchos *best sellers* recientes han explorado la música

considerando que es algo que sucede “dentro del cerebro”. ¿Quién podría haberse imaginado, en la época de Lester Bangs y del surgimiento de la revista *Rolling Stone*, que llegaría un momento en el que muchos de los principales autores de textos sobre música serían neurólogos y neurocientíficos? Y, sin embargo, el doctor Daniel Levitin ha escrito *Tu cerebro y la música* (que ha vendido más de un millón de copias); el difunto doctor Oliver Sacks publicó después *Musicofilia: Relatos de la música y el cerebro*, otro *best seller* que sigue vendiéndose muy bien diez años después de publicarse, y prácticamente cada semana un equipo de científicos aparece en la prensa generalista con motivo de algún descubrimiento relacionado con la música. Siento cierta simpatía por los propósitos de estas investigaciones y con frecuencia aprendo cosas de ellas, pero me preocupan los puntos de vista reduccionistas que a veces fomentan. La biología sienta las bases de la música, pero no puede comprender su superestructura. Ni siquiera el mapa más completo de las funciones del cerebro o de la química corporal, aunque incluya la localización de cada neurona y cada sinapsis, podrá abarcar por completo la *Sinfonía Júpiter*, una fuga de Bach o la antífona de pregunta y respuesta de una canción de trabajo.

En otras palabras, la biología reparte las cartas, pero son las condiciones sociales las que determinan cómo se juega. Este es el punto de partida de nuestra historia de la música y debería serlo de todas las historias de la música. Puede que haya un imperativo orgánico de hacer música en nuestro ADN, y tendremos que afrontar cuestiones biológicas en numerosas ocasiones a lo largo de este libro, pero la manera en que este impulso universal llega a convertirse en una canción se ve influida por incontables factores que son tan complejos como el genoma humano. Las innovaciones tecnológicas, las estructuras políticas, las condiciones económicas, las instituciones culturales, los sistemas de creencias y muchas otras variables interrelacionadas desempeñan sus respectivos y distintos papeles, contribuyendo a dar forma a los paisajes sonoros, siempre cambiantes, de la historia humana. No, no se trata solo del sexo y la violencia, sino

de lo que pensamos de estas dos poderosas fuerzas y cómo nos relacionamos con ellas. Por otra parte, ignorarlas, dejando de lado su papel recurrente como elementos constitutivos de nuestras canciones, no es realmente una opción. En las páginas que siguen aparecen numerosos ejemplos de gente que subestimó su influencia y fue borrada del mapa a causa de ello.

- ¹ CURTIS, Natalie (1968): *The Indians' Book: Songs and Legends of the American Indians*, Nueva York, Dover Publications, p. xxiv; CHATWIN, Bruce (1988): *The Songlines*, Londres, Picador Books, p. 2; LEONARD, George (2006): *The Silent Pulse*, Salt Lake City, Gibbs Smith, p. 14.
- ² KRAUSE, Bernie (1987): "Bioacoustics, Habitat Ambience in Ecological Balance", *Whole Earth Review*, n.º 57, pp. 14-18.
- ³ *Ibíd.*
- ⁴ KELLY, Lynne (2017): *The Memory Code: The Secrets of Stonehenge, Easter Island and Other Ancient Monuments*, Nueva York, Pegasus Books, pp. 6-7.
- ⁵ YONG, Ed (4 de abril de 2017): "Trees Have Their Own Songs", *The Atlantic*. Disponible en <https://www.theatlantic.com/science/archive/2017/04/trees-have-their-own-songs/521742/> [consultado el 20/10/20].
- ⁶ DARWIN, Charles (1998): *The Descent of Man*, Nueva York, Prometheus Books, pp. 592-593; BENNETT, Drake (3 de septiembre de 2006), "Survival of the Harmonious", *The Boston Globe*. Disponible en http://archive.boston.com/news/globe/ideas/articles/2006/09/03/survival_of_the_harmonious/ [consultado el 20/10/20].
- ⁷ HOBBS, Dawn y GALLUP, Gordon (12 de septiembre de 2011): "Songs as a Medium for Embedded Reproductive Messages", *Evolutionary Psychology*, vol. 9, n.º 3, pp. 390-416. Disponible en <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/147470491100900309> [consultado el 20/10/20].
- ⁸ FORDE THOMPSON, William; GEEVES, Andrew M. y OLSEN, Kirk N. (26 de marzo de 2018): "Who Enjoys Listening to Violent Music and Why?", *Psychology of Popular Media Culture*, vol. 8, n.º 3, pp. 218-232. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/322755888_Who_enjoys_listening_to_violent_music_and_why [consultado el 20/10/20].
- ⁹ NOBLE WILFORD, John (29 de octubre de 1996): "Playing of Flute May Have Graced Neanderthal Fire", *The New York Times*. Disponible en <https://www.nytimes.com/1996/10/29/science/playing-of-flute-may-have-graced-neanderthal-fire.html> [consultado el 20/10/20].

II CARNÍVOROS EN EL AUDITORIO

No podemos comprender los comienzos de la música sin situarla en el ecosistema en el que surgió. Los propios instrumentos empezaron siendo parte de la cadena alimenticia. Los instrumentos de viento –como la ya mencionada flauta neandertal, confeccionada con un fémur de oso– procedían de los huesos de las presas. Con las pieles se hacían tambores. Y los antepasados de las trompas y trompetas se hacían con cuernos de animales, una antigua tradición que aparece mencionada en los Salmos de David y que se mantiene hoy en día por medio del *shofar*, un cuerno de carnero que se toca en las festividades judías de Rosh Hashaná y Yom Kipur. La fuerza del animal pasa a residir en la música a través de un proceso que consiste en someter su cuerpo y apropiarse de él.

Cuando los instrumentos no procedían de animales muertos, evolucionaban a partir de las armas empleadas para matarlos. El instrumento de cuerda más antiguo es el arco de los cazadores; su estructura fue cambiando gradualmente hasta que se volvió más apropiado para hacer música que para matar. Incluso la inspección más superficial de las arpas de las sociedades de cazadores revela su conexión con las armas (“Es como si alguien hubiera enderezado el arco –escribe el etnomusicólogo Eric Charry– y añadido unas cuantas cuerdas más”). Los mismos palos y piedras que servían para acabar con una presa podían emplearse como instrumentos de percusión. Allá donde miremos, la muerte y la música están íntimamente vinculadas.¹

“En la *Iliáda*, la *kithara* no es una cítara [una lira, la antepasada de nuestras guitarras]: sigue siendo un arco”, recuerda el escritor francés Pascal Quignard en su provocador libro *El odio a la música*. Cuando Apolo aparece con su arco, puede que se disponga a agasajarte con una interpretación musical, pero también puede asesinarte. Del mismo modo, cuando Ulises tensa su arco

preparándose para matar a los pretendientes de su esposa, al final de la *Odisea*, Homero lo compara explícitamente con un músico en el momento de afinar su instrumento. Para el oyente moderno, estas dos actividades –tocar música y matar– no parecen tener nada en común, pero para nuestros ancestros, se solapaban a menudo.²

Ese momento en el que se tensa el arco resulta ambiguo a primera vista. Consiste en acumular una energía para utilizarla después, pero ¿cómo se empleará, para producir belleza o una masacre? Quiero mencionar que Homero no da ninguna muestra de piedad a la hora de asesinar a los pretendientes en la escena más impresionante de la *Odisea*, pero Ulises permite que una persona salga indemne del lugar: el músico que había estado cantando para las víctimas. No puedo evitar pensar que Homero se identificó en alguna medida con aquel bardo que sobrevive a la carnicería.

En cierto momento de la historia, las armas de destrucción masiva se convirtieron ante todo en instrumentos de entretenimiento masivo. Quizá el impactante cambio de roles de género en el arte griego, durante el siglo v a. C., cuando las mujeres pasaron a ser las principales intérpretes de instrumentos de cuerda remplazando a los hombres, sea el momento adecuado para situar esta transición. Se ha descubierto que el solapamiento entre el arco para cazar y el arco para hacer música se produjo en África, Sudamérica y Oceanía. Con el tiempo, el instrumento evoluciona de distintas maneras para facilitar la interpretación de música y se va volviendo cada vez menos útil como arma. El Libro de Isaías proporciona una muy citada descripción de lo que sucede en las épocas de paz: las espadas se convierten en arados y las lanzas, en hoces. Pero no nos olvidemos de la transformación, igualmente poética, del arco para matar en la fascinante guitarra.

Sin embargo, esta asociación de la música con las armas nunca desaparece del todo. Nos ha llegado una lista de requisitos para los juglares de la Alemania medieval en la que se incluye la curiosa exigencia de que el músico sepa “desempeñarse bien como espadachín” junto a otras extrañas habilidades (el jugar también

debe “saber cómo lanzar por el aire manzanas pequeñas y atraparlas pinchándolas con un cuchillo, imitar las canciones de los pájaros, hacer trucos con cartas y pasar a través de aros saltando”). Hoy en día me llama la atención la frecuencia con que leo en la prensa artículos sobre atracos perpetrados con instrumentos musicales. Mi anécdota favorita es del músico de blues John Lee Hooker, cuya pareja de toda la vida, Maude Mathis, fue conduciendo de Detroit a Toledo para encararse con su veleidoso amante sobre el escenario. Le quitó la guitarra y le dio en la cabeza con ella. Hooker luego diría que se alegraba de haber tocado en esa actuación con una guitarra acústica de cuerpo hueco y no con su maciza Gibson Les Paul. En la época moderna, como en la Antigüedad, una mala elección de instrumento puede suponer la muerte.³

Incluso la más respetable de todas las instituciones musicales, la orquesta sinfónica, lleva impreso en su ADN este legado de la caza. El origen de los diversos instrumentos de la orquesta puede rastrearse hasta épocas primitivas: sus predecesores más antiguos estaban hechos con las partes del cuerpo de algunos animales (cuernos, piel, tripas y huesos) o con las armas empleadas para cazarlos (palos y arcos). ¿Acaso nos equivocamos si escuchamos esta historia en la propia música, en la formidable agresividad y en la sobrecogedora firmeza de esas sinfonías monumentales que siguen siendo la base del repertorio de las principales orquestas del mundo? Al escuchar a Beethoven, Brahms, Mahler, Bruckner, Berlioz, Chaikovski, Shostakóvich y otros compositores canónicos, me vienen a la cabeza imágenes de bandas de hombres cazando, empleando el sonido como fuente y símbolo de su dominio, como expresión de su voluntad de ejercer un poder depredador (aunque en el caso de Shostakóvich a veces resulta difícil distinguir si está extendiendo esa tradición o simplemente parodiándola).

No me refiero solo al empleo específico de melodías de caza en el repertorio clásico de la música occidental, aunque vale la pena considerar cuántas veces estos temas aparecen en primer plano, por ejemplo, en la *Primera sinfonía* de Mahler, o en la *Cuarta*

sinfonía de Bruckner, o en distintas obras de Haydn, o en la abundante producción orquestal de Mozart. Brahms, por su parte, aprendió a tocar el cuerno de caza sin válvulas cuando era jovencito –le enseñó su padre– y conservó tanto cariño por este instrumento que compuso música para él. Pero incluso más impactante que estos sonidos y motivos es el omnipresente tribalismo declamatorio que parece impulsar estas obras. A veces me pregunto si la facilidad con que la sinfonía acogió los impulsos nacionalistas durante la época en que fue ganando predominancia no tendrá que ver con este antiguo linaje que se remonta a las actividades musicales que llevaban a nuestros antepasados cuando iban en busca de sus presas. Al fin y al cabo, ¿no fue la sinfonía la más nacionalista de todas las formas artísticas del romanticismo? ¿Pueden la pintura, la poesía o la narrativa igualar su fervor tribal?

Teniendo en cuenta solo los instrumentos, podríamos llegar a la conclusión de que las orquestas se construyeron con los restos que quedaron tras una cena primitiva o una matanza sacrificial. Los instrumentos de lengüeta son los únicos que podrían haber aparecido en una comunidad vegetariana, pues esta normalmente se hace con caña. Casi todos los demás instrumentos –hechos con cuernos, huesos, tripas y piel– deberían recordarnos que nuestras canciones, como los músicos que las interpretan, descienden de carnívoros. Hay una historia sangrienta tras nuestras solemnes y elegantes veladas en el auditorio.

Incluso hoy en día, la música clásica goza de una extendida reputación como instrumento de afirmación territorial, y esto no se aplica solo a las naciones, sino también a algunos ámbitos mucho más pequeños. En 1985, el gerente de un 7-Eleven descubrió que Mozart y Beethoven servían para echar a los vagabundos y mendigos que solían instalarse delante de su establecimiento, y alrededor de ciento cincuenta franquicias comenzaron a emitir música clásica a todo volumen por unos altavoces instalados junto a las tiendas. En la actualidad, esta práctica está muy extendida. Las fuerzas del orden, las autoridades de tráfico y los dueños de las tiendas la emplean para

evitar la presencia de individuos indeseados, sean bandas de criminales o personas sin hogar, en los espacios públicos. Cuando la policía de West Palm Beach probó esta técnica en un barrio infestado de traficantes de drogas, “los agentes se quedaron muy sorprendidos al ver que a las diez de la noche no había ni un alma en la esquina”, según la agente Dena Kimberlin. “Hablamos con algunas personas que pasaban por la calle y nos dijeron: ‘No nos gusta esa clase de música’”. Poco después les llegaron un montón de preguntas de otras jefaturas de policía que querían saber cómo implementar medidas similares y qué obras clásicas habían sido las más eficaces. Pero quizá el ejemplo más extraño de todos nos lo proporcione el director ejecutivo de Tesla, Elon Musk, que anunció a comienzos de 2019 que su empresa estaba experimentando con un sistema de seguridad que interpretaba la *Tocata y fuga en re menor* de Bach a todo volumen cuando un ladrón intenta forzar la puerta de un coche. Hay diversos ejemplos que indican que Bach, Mozart y Beethoven son especialmente eficaces para establecer un dominio territorial, pero en el mundo de la criminología, los compositores de vanguardia también tienen su lugar, en particular en un experimento llevado a cabo en 2018 para ahuyentar a los traficantes de drogas de una estación de tren de Berlín con música atonal. Numerosos miembros de la comunidad musical se quejan por estas medidas – el programa piloto de Berlín se canceló tras las críticas que hicieron algunas organizaciones artísticas por emplear la cultura como un arma–, pero hay muy poca gente que sostenga que no funcionan.⁴

Los musicólogos no suelen detenerse a pensar en la vinculación entre la música y la guerra ni en los elementos tribales de una interpretación orquestal. Son conscientes, por supuesto, de que las organizaciones militares siempre tienen bandas de música, aunque tal vez les resulte sorprendente la inversión que supone esto. Estados Unidos financia ciento treinta bandas militares y destina tres veces más dinero a la música militar que al Fondo Nacional de las Artes. El compromiso con la música militar es el más importante que tiene el Gobierno con la interpretación

artística. Esto puede parecer una mera curiosidad para la mayoría de los observadores, o quizá un magnífico ejemplo de despilfarro gubernamental. Sin embargo, la música, a lo largo de su dilatada historia, como veremos más adelante, siempre ha tenido una vinculación íntima con la conducta agresiva y tribal, se trate de la caza, la guerra, las huelgas, las protestas políticas o simplemente las competiciones deportivas (no es casualidad que el único otro contexto en el que encontramos grandes inversiones institucionales en bandas de música que tocan en directo sean los eventos deportivos).

Pero ahora viene lo más extraño de todo: incluso cuando la música no expresa un sentimiento de adhesión tribal, la generan los aficionados. Basta con observar cómo los fans del heavy metal, el country, el hip-hop, el punk o cualquier otro género utilizan sus gustos musicales para crear una identidad de grupo, que se expresa por medio de intensas muestras de solidaridad y lealtad. Esto no sucede en absoluto en otros ámbitos de la cultura. Nunca vemos que los aficionados a los relatos de misterio o a los crucigramas, por decir algo, se unan con el fervor con que lo hacen los asistentes a determinados conciertos. La música es en sí misma suficiente para crear sentimientos de lealtad tribal.

Hay buenas razones para esto. Como ya vimos en el primer capítulo, cuando tocamos o escuchamos música, nuestro cuerpo libera oxitocina, una hormona que nos vuelve más confiados con respecto a la gente que nos rodea. Por eso la música suele desempeñar un rol tan importante cuando pasamos una velada romántica con un ser amado. Las canciones realmente pueden funcionar como una especie de pegamento que une a las parejas. Incluso los ritmos de nuestro cuerpo se sincronizan con los de quienes nos rodean durante una actuación musical. Las ondas cerebrales se ajustan al ritmo de la música, al igual que la respiración y el pulso: “Los corazones de los cantantes se aceleran y desaceleran simultáneamente”, han determinado los expertos. Nuestros corazones pueden literalmente *latir como si fueran solo uno*, como dice el tópico. Pero aquí también debe de haber otros factores en juego. No es solo que nuestro ADN parezca incluir

una tendencia a emplear las canciones como una herramienta para proteger nuestro territorio, como hacen las aves y otras criaturas, sino que es posible que también desempeñe un papel a la hora de resolver el llamado “problema de los aprovechados”, que se plantea cuando ciertos individuos dejan que el resto del grupo se encargue del trabajo duro (que puede consistir en luchar, cultivar o hacer alguna otra tarea fundamental para la supervivencia colectiva) mientras ellos se quedan tranquilamente al margen, sin hacer ningún esfuerzo. Al sincronizar los cuerpos y espíritus de los participantes, las canciones vinculan a los individuos con la tarea que tengan entre manos. Y todavía hay una última –y puramente pragmática– idea que explica por qué la música funciona con tanta frecuencia como una herramienta para fomentar la formación y la cohesión de los grupos, y es su universalidad. Cuando los primeros sindicatos estadounidenses juntaban a los trabajadores para cantar, su táctica tenía muy poco que ver con la apreciación musical o el entretenimiento; surgió porque se dieron cuenta de que en la clase obrera, en aquel momento, abundaban inmigrantes procedentes de muchos países en los que el inglés no era la lengua materna. Muchos de estos trabajadores tenían una educación muy básica y un nivel de la lengua vernácula estadounidense todavía más básico. Por este motivo, un discurso o un panfleto tal vez no tuvieran ninguna influencia sobre ellos, pero una canción podía sacudirlos emocionalmente e inculcarles lealtad a la causa colectiva.⁵

Incluso tenemos una palabra para referirnos a una canción que genera lealtad y vincula a la gente: himno. Pero quizá todas las canciones sean himnos en cierta medida, pues todas nos hermanan con los demás miembros de la tribu, aunque esta no sea nada más que los asistentes a un concierto de rock o los que bailan en una discoteca.

Todos estos factores desempeñaron un papel fundamental en la vida musical de las antiguas sociedades de cazadores, pero hay otro elemento que fue muy importante en ese contexto y que hoy en día suele olvidarse, o tal vez se considere demasiado vergonzoso como para mencionarlo. Me refiero a la poderosa y

persistente creencia –algunos la calificarían de “superstición”–, tan habitual en las sociedades tradicionales, de que la música posee una especie de magia. Quienes tocaban los primeros instrumentos musicales comprendieron que seguían canalizando la energía de las fuerzas naturales y los organismos que habían empleado como materia prima para hacerlos. El animal seguía residiendo en el tambor, en el cuerno y en la flauta.

En la actualidad, muchos oyentes (quizá la mayoría) no tienen apenas conciencia de la conexión que hay entre la música y sus orígenes orgánicos. A veces les pido a los asistentes a mis clases que identifiquen el instrumento que crea determinado sonido que oyen en un disco. ¿Es un saxofón? ¿Una trompeta? ¿Un sintetizador? ¿Un sámler? Con frecuencia, se quedan desconcertados y se limitan a encogerse de hombros. La mayoría de la gente ha perdido la capacidad de escuchar canciones en este sentido. La música se ha convertido en un arte abstracto, que se consume como si fuera puro sonido, sin ninguna relación con el campo de los objetos físicos y el proceso de vivir en el mundo. La *interpretación* ha evolucionado hasta convertirse en una *pista*, un archivo, algo que no ha sido creado por seres humanos de carne y hueso, sino por datos comprimidos. Y, sin embargo, incluso en una era digital, cultivar una forma más profunda de escucha es más que un ejercicio de educación del oído: abre una puerta de entrada en la vida interna de la música. Si ni siquiera somos capaces de identificar los instrumentos, ¿cómo podemos aspirar a comprender las energías naturales que esos objetos en algún tiempo tuvieron para quienes los empleaban o –un objetivo aún más difícil– a volver a capturar dichas energías para canalizarlas nosotros?

¿Es posible volver a capturarlas? El batería de Grateful Dead, Mickey Hart, obligaba a sus alumnos de un campamento de verano a comprender de un modo bastante desagradable y poco convencional las energías que se ocultan en un tambor. En cierto momento, decidió que ellos construirían sus propios instrumentos musicales, un proceso que les produciría mucha más ansiedad y les resultaría mucho más difícil de lo que se habían imaginado.

¿Cómo se construye uno su propio tambor? Este es el primer paso: *Consigue la piel de un cabestro de dos años*. “Esa frase es muy fácil de leer –señaló después Hart–, pero no transmite en absoluto lo que supone vérselas con un pedazo de piel de treinta kilos, goteando sangre y con grandes trozos de grasa pegados”. En un mundo de música digital, esta era la verdad analógica suprema, una verdad que los alumnos no olvidarían jamás. Puede que la flauta tranquilice y el tambor anime, pero la sangre y las tripas están ligadas inextricablemente a sus orígenes, y tal vez incluso tengan que ver con su eficacia.⁶

La misma palabra *instrumento* es reveladora, pues no se refiere solo a un artefacto que emite sonidos, sino a una herramienta que sirve para la adaptación y la supervivencia. La música, en las sociedades humanas más antiguas, no solo se inspiraba en el hábitat más cercano, sino que intentaba domesticarlo y transformarlo. Tanto las canciones como los instrumentos eran fuentes de poder y autoridad, medios que podían resultar desequilibrantes en la batalla por la supervivencia. Para nuestros antepasados, quizá la música fuera una fuente de placer y deleite, pero también era una forma de dominio, una fuerza para someter la naturaleza.

¿Podemos identificar un punto de inflexión en el que esta herramienta sonora, necesaria para sobrevivir, adoptó por primera vez un aspecto artístico y expresivo, es decir, un momento a partir del cual la música comenzó a ser una plataforma para la cultura humana? Vale la pena señalar que el historiador cultural Arnold Hauser comienza su magistral estudio –una obra que abarca varios volúmenes– de la historia social de las artes visuales con las impresionantes pinturas rupestres del sur de Francia, donde el vívido realismo de las imágenes de animales (solo en el sistema de cuevas de Lascaux hay casi mil criaturas representadas) ha sobrecogido a todos los que las han visto desde su descubrimiento. Curiosamente, nuestra búsqueda de los orígenes de la música nos lleva a ese mismo lugar, que nos ofrece intrigantes conexiones entre la historia más antigua de la música y la de la pintura.

Allí, en los años ochenta, los investigadores se quedaron asombrados al descubrir que esas imágenes prehistóricas se localizaban en las partes de las cuevas con mayor resonancia. Iégor Reznikoff, un especialista en acústica de las iglesias europeas de la Edad Media, tenía la costumbre de canturrear cuando entraba en espacios cerrados para calibrar las propiedades acústicas del entorno. En 1983, cuando visitó las cuevas de Le Portel, en Francia, se quedó muy sorprendido al darse cuenta de que el sonido se volvía notablemente más claro y aumentaba su volumen cuando se acercaba a las pinturas de animales. Investigaciones posteriores llevadas a cabo en diez cuevas diferentes de la región confirmaron su hipótesis: que el emplazamiento de las imágenes debió de decidirse, al menos en parte, teniendo en cuenta cuestiones acústicas. Una y otra vez, él y otros investigadores descubrieron esta inesperada correlación. En las cuevas de Niaux, en Ariège, de Arcy-sur-Cure, en Borgoña, entre otras, se documentó la misma vinculación entre ciertas propiedades sonoras y las imágenes visuales. No solo las partes más sonoras de las cuevas eran las preferidas para realizar las ilustraciones, sino que la densidad de las imágenes pintadas era directamente proporcional al nivel de resonancia. En algunos túneles estrechos, tan pequeños que hay que arrastrarse para poder atravesarlos, no se encontraron pinturas, pero había unas marcas rojas en las paredes precisamente en los puntos de máxima resonancia de las cuevas, lo cual indica que sus primitivos habitantes habían hecho un mapeo de la acústica de su refugio. En otros casos, se veían pinturas en lugares cuyas propiedades acústicas permitían a quienes las miraban imitar con sus voces los sonidos de los animales representados.⁷

La conclusión es inevitable: los antiguos moradores de estas cuevas debían de congregarse en torno a las imágenes para salmodiar o cantar. Steven Errede ha llamado a esas interpretaciones paleolíticas, que solo podemos imaginar, “los primeros conciertos de ‘rock’ del mundo”. Tras realizar mis propias investigaciones acerca de la música de las sociedades de cazadores, estoy convencido de que, por medio de estas

actividades, los cantantes esperaban obtener alguna ventaja sobrenatural con respecto a los animales representados, apoderándose de la energía totémica de las bestias y asegurándose el éxito a la hora de la caza. Algunas de las pinturas representan criaturas extrañas –en parte animales y en parte humanas–, lo cual refuerza la idea de que se trataba de conseguir una fusión mística o una usurpación de la energía. El hecho de que muchos animales aparezcan heridos o muertos confirma la hipótesis de que las pinturas rupestres y la música que se interpretaba delante de ellas servían para empoderar a los cazadores y transmitirles una seguridad que les venía muy bien para lograr sus sangrientos propósitos.⁸

¿Cuántas canciones sobre animales tienes en tu colección de discos o en tus listas de reproducción? ¿Cómo dices? ¿Que no tienes ninguna? Probablemente pienses que la misma idea de que haya un *género* musical dedicado a los animales es muy rara. ¿Y libros? ¿Has leído alguna novela últimamente en la que los protagonistas sean animales? ¿Ninguna, dices? Pero si le preguntara a un niño, su respuesta sería muy distinta. Quizá a ti te dejen perplejo las extrañas pinturas rupestres en las que se combinan cuerpos de personas y de animales, o las canciones que celebran esta fusión, pero un niño captaría de inmediato su significado.

Si nos fijamos en los más conocidos cuentos de hadas, nanas y canciones infantiles, nos daremos cuenta de que el “género animal” es el más popular de todos. De hecho, estos cuentos y canciones suelen atribuírsele a una misteriosa mujer llamada Mamá Oca, que es una de las figuras más desconcertantes de nuestra historia cultural. Hoy los expertos todavía no se han puesto de acuerdo sobre cuál es el origen de este personaje, cuyo nombre ya sugiere una mezcla de características animales y humanas como la que muestran esas criaturas representadas en las pinturas rupestres. Más adelante hablaré de los orígenes primitivos de los cuentos de hadas e investigaré qué nos pueden decir sobre los momentos iniciales de la historia de la música. En cualquier caso, no hace falta ser un especialista en folclore para

entender que las canciones que les cantamos a los niños hoy en día y los cuentos que les contamos recrean los rituales de los chamanes y los cazadores-recolectores de tiempos prehistóricos.

El chamán podía hablar con los animales. Si en la actualidad nos pusiéramos a buscar personas capaces de comunicarse en el lenguaje de los animales, recurriríamos a cuentos infantiles. Y cuanto más popular sea el autor –pienso en Dr. Seuss, Lewis Carroll, A. A. Milne, Beatrix Potter o C. S. Lewis–, más probable resulta encontrar un diálogo entre seres de distintas especies. Fijémonos en los dibujos animados más populares entre la población infantil y veremos que en una inmensa mayoría aparecen animales que hablan. Y las canciones –“Itsy Bitsy Spider”, “Baa Baa Black Sheep”, “Old McDonald’s Farm”, “Mary Had a Little Lamb” y muchas otras– revelan un estupendo muestrario de animales. No se puede evitar concluir que todos nacemos siendo chamanes y que la sociedad espera que, a medida que nos hacemos mayores, vayamos dejando de serlo. Pero hay algo que se pierde en el proceso del crecimiento. “Los seres humanos hemos creado un mundo que se reduce a nosotros y nuestros artefactos –afirma la escritora Ursula K. Le Guin–. Pero nosotros no fuimos hechos para él y tenemos que enseñar a nuestros hijos a vivir en él”. Las canciones y los cuentos son una reacción contra este estrechamiento de la experiencia. “Nuestros hijos tienen que aprender lo que son la pobreza y el exilio: vivir en el hormigón, entre incontables seres humanos, viendo un animal solo de vez en cuando y detrás de unos barrotes”.⁹

Sin embargo, si uno quiere comprender los orígenes de la música, debe cambiar y volverse un niño pequeño, como dice el Evangelio de san Mateo. Las relaciones entre el hombre primitivo y los animales, escribe el pensador Mircea Eliade, “tienen un componente espiritual y una intensidad mística que a nuestra mentalidad moderna y desacralizada le resulta difícil concebir”. En Lascaux, por ejemplo, han sobrevivido en torno a cien pinturas de animales intactas, pero solo una de una figura humana, y se trata de una persona representada con una cabeza de ave. Otra famosa pintura rupestre, en Les Trois Frères, muestra

a un hombre saltando, quizá en estado de trance, con astas en la cabeza y una cola colgando. “Hemos visto que incluso hoy en día –afirma Eliade– los chamanes creen que pueden transformarse en animales [...]. Tenemos motivos para creer que esta transformación mágica da lugar a una ‘salida del yo’ que con mucha frecuencia se manifiesta como una experiencia extática”.¹⁰

Y allá donde encontramos experiencias extáticas, también encontramos música. En todos los lugares del mundo, en todas las épocas de la historia (y de la prehistoria), ambas cosas se combinan de un modo sinérgico; la música realza el éxtasis y el éxtasis da forma a la música. Quienes recelan de las experiencias trascendentales han intentado desacreditar y ridiculizar la relación causal que hay entre el sonido y el estado del espíritu, aplicando obstinadamente un empirismo que, desde su punto de vista, no deja ningún lugar para los chamanes y los videntes. “La música con frecuencia se ha concebido como algo dotado del misterioso poder de poseer a la gente”, explica el etnomusicólogo Gilbert Rouget en su influyente libro *Music and Trance* [La música y el trance], y después añade, generalizando con una audacia notable: “No hay ni un ápice de verdad en esa asunción”. Rouget prefiere ver esos incidentes como actuaciones teatrales o ataques de nervios y, desde luego, no como algo que señale un camino musical hacia “estados alterados de conciencia” (una expresión de la que se burla afirmando que “no es en absoluto un concepto”).¹¹

¿Será cierto? ¿Serán fingidos esos estados alterados, y los caminos musicales que conducen a ellos un fraude? El principal obstáculo para quienes tratan de rechazar el poder transformador de la música basándose en tercas pruebas empíricas es que, por muy extraño que resulte, hay una gran cantidad de pruebas empíricas halladas por tercos investigadores que demuestran exactamente lo contrario. En 1961 el investigador Andrew Neher cambió las reglas de la teoría musical con un artículo revolucionario sobre el ritmo y las ondas cerebrales publicado en *Electroencephalography and Clinical Neurophysiology*, una revista que hasta la fecha no se consideraba de lectura obligatoria para los expertos en música. A partir de entonces, sin embargo, tendrían

que estar mucho más atentos a las publicaciones médicas, que pasaron a ser sorprendentes fuentes de aprendizaje en relación con diversas cuestiones musicales. El artículo de Neher, “Auditory Driving Observed with Scalp Electrodes in Normal Subjects” [Conducción auditiva observada en individuos normales colocando electrodos en el pericráneo], exponía los resultados de su estudio de la actividad cerebral de diez individuos que, durante los experimentos, se habían visto expuestos a ritmos repetitivos. Al año siguiente, en un audaz intento de aplicar sus descubrimientos a la etnomusicología, publicó otro artículo titulado “A Physiological Explanation of Unusual Behavior in Ceremonies Involving Drums” [Una explicación fisiológica de conductas inusuales en ceremonias con tambores]. Volvamos rápidamente a la actualidad y recordemos cuántos *best sellers* recientes sobre música están escritos por científicos (ya he citado algunos, pero hay muchos más). Cuando Rouget, nuestro amigo escéptico con respecto al trance, polemizó con Neher, afirmó que este último era el responsable de la única investigación que se había llevado a cabo en este campo –otro comentario poco pertinente y que ni siquiera era cierto– y anunció que dicho trabajo “carecía, por desgracia, de cualquier valor científico”. Hoy en día, los herederos de Rouget disponen de una gran biblioteca llena de investigaciones a las que enfrentarse. Los escépticos que rechazan la relación entre la música y el trance simplemente han perdido la discusión; en lugar de desacreditar a los chamanes, han quedado desacreditados ellos mismos.¹²

Lo cierto es que ya desde la Antigüedad se realizaban investigaciones científicas para tratar de encontrar el vínculo entre los ritmos repetitivos y los estados alterados de conciencia. Hace más de dos mil años Ptolomeo descubrió que cuando colocaba una rueda de radios delante de una fuente de luz y la hacía girar, las imágenes regulares que se generaban producían un sentimiento de euforia en el observador. El estímulo era visual, pero la causa era claramente rítmica. Este mismo vínculo se ha observado en el reino animal: se sabe que los chimpancés, por ejemplo, pueden llegar a recorrer largas distancias para ver la luz

del sol reflejada en una cascada. Los neurocientíficos actuales llaman a este fenómeno “acoplamiento”; este es el término técnico para referirse a la tendencia de las ondas cerebrales a adaptar su frecuencia al patrón recurrente de un estímulo externo. Neher descubrió que los patrones sonoros repetidos generaban una adaptación similar en el cerebro de los individuos que participaron en sus experimentos. Dicho de un modo sencillo: el organismo humano se alinea con los ritmos del mundo, tanto musicales como visuales. Desde este punto de vista, el tambor del chamán y la salmodia del místico son tecnología práctica: son instrumentos reales que, por muy primitivos que puedan parecerles a algunos observadores, producen unos resultados demostrables y repetibles.

Desde la época de Neher hemos aprendido muchas cosas sobre la relación de causa-efecto existente entre los estímulos musicales y las respuestas biológicas. Hay una nueva teoría de la conciencia, formulada por el filósofo Tam Hunt y por el psicólogo Jonathan Schooler, que se atreve a afirmar que el ritmo es el misterioso eslabón perdido que uniría la mente y la materia. En un universo en el que todos los sujetos y los objetos están vibrando y oscilando, incluso nuestra percepción de la propia identidad y nuestra concepción de la realidad podrían estar basadas en el pulso. Pero la música no solo cambia nuestro cerebro, sino que también altera nuestra química corporal. En una ocasión se comprobó que tras pasar apenas una hora tocando música, a los participantes en un grupo de percusión les había aumentado el número de linfocitos T y su sistema inmunológico se hallaba reforzado. Incluso los baterías se quedan perplejos al enterarse de que Remo, el mayor proveedor de parches del mundo, ha creado un departamento de sanidad. ¿Por qué se aventura en el campo de la medicina un proveedor de instrumentos musicales? A los escépticos de la percusión –que no suelen conocer la literatura científica sobre el tema– les da risa porque les parece una cosa absurda. Pero no hay una distancia tan grande como podrían suponer entre el tambor del curandero tradicional y diversas técnicas del médico actual, muchas de las cuales también se basan

en ritmos y propiedades sonoras. De hecho, cuanto más sabemos sobre estas cuestiones, más parece que las canciones no son meramente creaciones humanas, como tantas obras de arte y de la imaginación, sino una auténtica canalización de una energía externa. En la actualidad, las ondas sonoras se emplean en los quirófanos para deshacer cataratas y cálculos renales, para detectar quistes y tumores, para tratar la tendinitis y las inflamaciones de las articulaciones, y a veces incluso para combatir el cáncer. Seguimos empleando “canciones” con fines medicinales, aunque preferimos llamarlas de otra manera. Los nombres “facoemulsificación” o “litotripsia” son mucho más impresionantes que “canción curativa”, pero estos procedimientos médicos bien podrían considerarse ramas de la musicoterapia, una ciencia que se está desarrollando a gran velocidad. En 2016 unos científicos de la Universidad de California en Los Ángeles lograron nada menos que despertar a un hombre que estaba en coma empleando unos ultrasonidos emitidos por un pequeño “instrumento” del tamaño de una taza de café. La semejanza con los antiguos mitos sobre viajes al inframundo, donde la música también se emplea para revivir a los difuntos, es asombrosa.¹³

Como nuestro tema central es la historia y no la fisiología, tenemos que dejar de lado estas fascinantes cuestiones. Pero lo cierto es que los historiadores tienen algo único y fundamental que aportar en relación con este asunto: no se pueden reducir las resonancias culturales y la riqueza estética de la música a una descripción de “tu cerebro y la música”, por muy detallada que sea. En cualquier caso, antes de seguir con nuestras consideraciones sobre el papel de la música en las antiguas sociedades de cazadores-recolectores, conviene tomar conciencia de que hay fuerzas biológicas que, junto a las fuerzas económicas, comunitarias, espirituales y artísticas, forman parte de la conjunción vital de imperativos que sentaron las bases de las actividades musicales humanas.

Todos estos elementos están en juego incluso en las canciones prehistóricas más “sencillas”. Para ser justos con nuestros antepasados cavernícolas, debemos admitir que nuestras

canciones modernas, orientadas casi en su totalidad a la diversión y el entretenimiento, son, en comparación, algo insignificante, irrisorio. Tal como yo me las imagino, las canciones de los cazadores que se reunían delante de esas imágenes bien podrían considerarse canciones de trabajo: son una manera de solicitar que unos poderes mágicos los ayuden a capturar las presas. Pero también eran canciones espirituales, que intentaban crear un puente entre el aquí y ahora y el ámbito de lo espiritual. Además, el propio acto de cantar juntos debe de haber servido para fortalecer los vínculos emocionales entre los miembros de la comunidad, cosa que también sucede en la actualidad. Es posible que estas canciones también tuvieran una dimensión pedagógica, pues ciertos conocimientos cruciales casi siempre se transmiten por medio de la música en las sociedades tradicionales. Y, por último, casi como quien no quiere la cosa, podríamos admitir que la música también entretenía (aunque quizá sea mejor decir que embelesaba, que generaba un estado de trance o que producía una sincronización entre los individuos). ¿Hay alguna canción moderna que logre siquiera la mitad de estas cosas? ¿Acaso nuestros mejores autores de canciones pueden compararse a sus predecesores prehistóricos en relación con las numerosas formas en que contribuían al bienestar de su comunidad?

Todavía no he empleado la palabra *público*. Quizá en aquel contexto no hubiera un público, al menos no en el sentido moderno del término. Sin duda, había participantes; siempre los hay en los rituales, cuando incluso quienes guardan silencio se hallan integrados en las actividades y son parte constitutiva del desarrollo de los acontecimientos. Por el contrario, el concepto de *público* de una interpretación musical es desconocido para muchas culturas tradicionales. La jerarquía del mundo del espectáculo actual, que separa radicalmente a los intérpretes de los espectadores, rara vez puede encontrarse en estas situaciones, en las que todo el mundo está invitado a contribuir, en alguna medida, a la vida musical de la comunidad. No es casualidad que las formas musicales de pregunta y respuesta sean tan comunes en estos contextos, porque surgen de la estructura social al tiempo

que definen una estructura musical. Por este mismo motivo, la música, en las sociedades tradicionales, suele estar vinculada a la danza, hasta el punto de que cualquier intento por aislar una “canción” y valorarla del mismo modo en que un musicólogo estudia un movimiento de una sinfonía de Beethoven es, con mucha frecuencia, un ejercicio estéril basado en el autoengaño.

Este enfoque participativo debe de haber sido un elemento esencial en las actividades musicales de las culturas de cazadores-recolectores y es posible detectar su persistente influencia hasta bien entrada la historia, e incluso en la actualidad. Las primeras salas de conciertos documentadas del mundo occidental fueron los odeones de la Grecia antigua, cuyo nombre procede de la palabra *aeidein*, que significa ‘cantar’. En otras palabras, el odeón era literalmente un “lugar donde se canta”, no un auditorio, su equivalente moderno, que es un “lugar donde se escucha”. Incluso en situaciones en las que resultaba esencial establecer una distinción clara entre intérprete y público –por ejemplo, en las interpretaciones públicas de los textos épicos de Homero–, la línea divisoria entre ambos era muy distinta de la que encontramos en los conciertos actuales. El rapsoda Ion, en el diálogo homónimo de Platón, afirma que llora cuando actúa, y que puede observar a quienes lo rodean y ver que también ellos lloran. Sócrates le responde insistiendo en que el público es el último eslabón de una cadena que comienza con la musa que inspira al poeta; el intérprete, desde este punto de vista, es un mero intermediario. ¿Alguien puede imaginarse que un crítico describiera a las millonarias superestrellas de la música pop de una forma tan despectiva?

El “público” no solo participaba en estos rituales, sino que debía de empoderarse por medio del proceso. No estoy hablando meramente de los poderes mágicos implícitos en las actividades chamánicas de los cazadores-recolectores, sino de algo más mensurable, más predecible: el poder que el sonido realmente les confería a quienes hacían uso de él, cuyas canciones cambiaban el mundo que los rodeaba, fuera a la hora de prepararse para la caza, de repartir el trabajo, de infundir solemnidad y eficacia a un ritual

o de otras muchas maneras posibles. La propia música definía una relación de dominio y autoridad hasta un punto que los modernos habitantes de las ciudades difícilmente podemos imaginar.

En esa época preindustrial anterior a la amplificación electrónica, los primeros humanos y sus presas rara vez escuchaban sonidos fuertes. Con unas pocas excepciones, como cuando se desataba una tormenta eléctrica o cuando se hallaban ante una gran catarata, sus entornos auditivos se diferenciaban únicamente por matices sutiles y solo revelaban toda su riqueza a quienes escucharan con atención. Los cazadores primitivos podían vivir toda la vida sin oír nada en la naturaleza que pudiera compararse en volumen y fuerza a sus cantos colectivos, especialmente cuando estos tenían lugar en un sitio cerrado y resonante como esos puntos especiales de las cuevas que hemos comentado antes. Los primeros humanos que se reunían en esos lugares para cantar deben de haberse sentido enormemente empoderados por el resultado de sus actividades. Y sus presas deben de haber sentido un miedo proporcional al oír las reverberaciones.

El equilibrio de poder cambió en ese momento: a partir de entonces, los animales comenzaron a huir ante los cazadores, cediendo su territorio a los pobladores humanos dotados de canciones. En una ocasión el antropólogo James Woodburn llevó a un cazador de la tribu hadza a una reserva natural de Kenia y notó la perplejidad con que aquel hombre, gran conocedor de la naturaleza, vio por primera vez en su vida animales salvajes de cerca. Aquel cazador nunca había estado en presencia de criaturas de ese tipo que no salieran huyendo cuando él se acercaba. Su asombro da cuenta de la adaptativa costumbre de los animales de escapar al oír el ruido que precede a la aparición del cazador y nos recuerda que, en estado de naturaleza, incluso una interpretación musical, especialmente si es a un gran volumen porque la realiza un grupo o porque tiene lugar en un emplazamiento acústico especial, puede servir como una afirmación de derechos territoriales. Hoy en día, un trozo de papel, llamado “título”, nos otorga derechos sobre nuestra propiedad; en épocas pasadas, esto podía hacerlo algo tan sencillo como una canción.¹⁴

Esta idea resulta mucho más convincente si consideramos que es posible que los primeros seres humanos fueran carroñeros además de cazadores y recolectores. El carroñero tiene que ahuyentar a los demás predadores, lo cual en casi todas las circunstancias es una tarea peligrosa. ¿Y si las canciones nos permitieran hacerlo sin tener que hacer frente a ningún animal? ¿Y si la música –en este caso, la música coral, pues cuanto más fuerte sonara, mejor, y más voces suponen un mayor volumen– fuera un instrumento más poderoso que las lanzas y las piedras para garantizarnos las calorías que necesitamos para sobrevivir? Dichas canciones funcionarían como nuestra primera música para acompañar la cena; no sería una música tenue y relajante, como la que ponen de fondo en los restaurantes caros, sino ruidosa y amenazante, diseñada para disuadir a los demás comensales de entretenerse demasiado con su comida.

El iconoclasta especialista en música Joseph Jordania llega incluso a afirmar que nuestros antepasados eran “cazadores muy lentos y torpes”. Las armas de que disponían eran muy inadecuadas. ¿De verdad alguien piensa que puede matar un león o un tigre con una piedra o con una lanza o con un arco y una flecha? Ah, eso no les importaba demasiado a los primeros *Homo sapiens*, porque estos cazadores primitivos tenían algo más potente: el terror que inspiraban sus voces colectivas. “Carecían de armas naturales para matar una presa, pero llegaron a ser muy buenos a la hora de ahuyentar a todos sus competidores” –explica Jordania–, incluyendo al más fuerte de todos los predadores africanos, el león”. En vez de cazar con armas tradicionales, preferían esperar hasta que un león o alguna otra bestia de gran tamaño hubiera matado a su presa. Entonces comenzaba su concierto vespertino, consistente en unos sonidos rítmicos interpretados a mucho volumen que obligaban al predador a marcharse antes de haber consumido toda la comida.¹⁵

Si Jordania está en lo cierto, sus ideas ayudarían a explicar uno de los grandes misterios de las primeras sociedades humanas: por qué la evolución hizo que para nuestros antepasados resultara tan difícil esconderse de los predadores. Al contrario, los cambios

fisiológicos fueron haciendo que los primeros humanos se volvieran gradualmente más grandes, altos, ruidosos: más evidentes. Se elevaron sobre dos piernas, en vez de agazaparse, escabullirse o reptar como hacen las criaturas de la naturaleza, mucho más huidizas. Prácticamente todas las características de los seres humanos hacían que les resultara muy difícil practicar la *cripsis*, que es el término técnico con que se conoce la capacidad de ocultarse de los animales. Así pues, la única opción que quedaba era adoptar el enfoque contrario: hacer las canciones más sonoras que pudieran. Si los seres humanos no podían estar a la altura del león en cuestión de fuerza, por lo menos podían rugir más fuerte, siempre y cuando cooperaran para cantar juntos.

¿Es posible que este sea el motivo por el cual nuestro folclore está lleno de relatos y supersticiones sobre personajes que hacen frente al enemigo con música? ¿Por esto nos enseñan a silbar cuando pasamos por un cementerio para mantener a los fantasmas alejados? Jordania recuerda que un cantante folclórico georgiano le contó: “Si tienes que pasar por un lugar peligroso, hay dos maneras posibles de hacerlo. Puedes decidir ser lo más silencioso posible, para que no te descubran los osos o los lobos; pero también puedes ir cantando en voz alta, como si dijeras: ‘¡No tengo miedo! ¡Largaos!’”. Los relatos folclóricos de muchas culturas celebran esta práctica: un héroe viaja al inframundo o a algún otro sitio peligroso y vence a las fuerzas del mal por medio de una canción mágica.¹⁶

En cualquier caso, las canciones de las culturas cazadoras primitivas que han sobrevivido lo suficiente como para ser estudiadas y documentadas dejan una cosa bien clara: en estos grupos, la música se halla profundamente integrada en la relación de los seres humanos con el reino animal. Estas comunidades dependen de ciertas canciones especiales y de ciertos rituales para prepararse para la caza, para celebrar posteriormente lo que se haya obtenido, para elogiar a los cazadores más distinguidos o para comunicarse mientras acosan a las presas. Sin embargo, estas canciones no siempre expresan una relación de antagonismo. Mediante un proceso simbiótico que puede resultar

desconcertante para la mente moderna, estas sociedades de cazadores revelan, una y otra vez, su íntima identificación con las criaturas que matan. Las canciones propiciatorias, que buscan el perdón o la intercesión del animal asesinado, están muy bien documentadas en las comunidades cazadoras. En otros casos hallamos canciones que invocan a poderes más elevados para tratar de asegurarse de la preservación y la reproducción de sus presas. Es muy comprensible que se preocuparan por ello, teniendo en cuenta la interdependencia de estas sociedades primitivas y sus fuentes de alimento. Todo esto también es un recordatorio muy útil de que nuestro punto de vista habitual, que consiste en plantearse ciertas relaciones como “nosotros contra ellos” y procede de un tipo de conflicto exclusivamente humano, es demasiado simplista y deja de lado ciertos matices que estas sociedades antiguas comprendían muy bien. Aquí las consideraciones funcionales coexisten con un trasfondo más místico; hay una difuminación voluntaria de los roles de cazador y cazado.¹⁷

Estas consideraciones nos proporcionan un punto de partida para nuestra historia alternativa de las actividades musicales humanas. En el momento del origen, las canciones tenían un valor práctico, además de poseer propiedades mágicas. Sirvieron para unir comunidades y ayudaron a garantizar su supervivencia a largo plazo. Crearon un sendero hacia lo divino, pero también llevaron comida a la mesa para poder cenar día tras día. Funcionaron como una fuente de transformación y embeleso para individuos y comunidades. Forjaron un complejo universo de mitos y significados, convirtiéndose en encarnaciones de las mejores prácticas, de tal modo que estas pudieran transmitirse de generación en generación. Estos aspectos de las canciones hoy están prácticamente olvidados, pues el paradigma dominante en la actualidad es que la música es una fuente de entretenimiento, pero las fuerzas de las que estamos hablando siguen existiendo en la música de nuestro tiempo, casi siempre en una forma latente, en potencia, aunque a veces se actualizan de maneras sorprendentes. A medida que vayamos recorriendo la historia de la música, nos

encontraremos con que todos estos aspectos reaparecen una y otra vez, incluso en las situaciones en que menos esperamos encontrárnoslos.

- ¹ CHARRY, Eric (2000): *Mande Music*, Chicago, University of Chicago Press, p. 75.
- ² QUIGNARD, Pascal (2016): *The Hatred of Music*, New Haven, Yale University Press, p. 18.
- ³ RAYNOR, Henry (1972): *A Social History of Music from the Middle Ages to Beethoven*, Nueva York, Schocken Books, p. 45.
- ⁴ TIMBERG, Scott (13 de febrero de 2005): “Halt, or I’ll Play Vivaldi!”, *Los Angeles Times*. Disponible en <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2005-feb-13-ca-musichurts13-story.html> [consultado el 20/10/20]. Véase también GIOIA, Ted (17 de mayo de 2018): “Bach at the Burger King”, *Los Angeles Review of Books*. Disponible en <https://lareviewofbooks.org/article/bach-at-the-burger-king/> [consultado el 20/10/20].
- ⁵ VICKHOFF, Björn; MALMGREN, Helge; ÅSTRÖM, Rickard; NYBERG, Gunnar; EKSTRÖM, Seth-Reino; ENGWALL, Mathias; SNYGG, Johan; NILSSON, Michael y JÖRNSTEN, Rebecka (9 de julio de 2013): “Music Structure Determines Heart Rate Variability of Singers”, *Frontiers in Psychology*, vol. 4, n.º 434. Disponible en <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3705176/> [consultado el 20/10/20].
- WILTERMUTH, Scott S. y HEATH, Chip (1 de enero de 2009): “Synchrony and Cooperation”, *Psychological Science*, vol. 20, n.º 1. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/23800252_Synchrony_and_Cooperation [consultado el 20/10/20].
- ⁶ HART, Mickey y STEVENS, Jay (1990): *Drumming at the Edge of Magic*, Nueva York, HarperCollins, p. 240.
- ⁷ REZNIKOFF, Iégor (2008): “Sound Resonance in Prehistoric Times: A Study of Paleolithic Painted Caves and Rocks”, *The Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 123, n.º 5, pp. 4136-4141. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/5325208_Sound_resonance_in_prehistoric_times_A_study_of_Paleolithic_painted_caves_and_rocks [consultado el 20/10/20]. Véase también REZNIKOFF, Iégor y DAUVOIS, Michel (1988): “La dimension sonore des grottes ornées”, *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, vol. 85, n.º 8, pp. 238-246. Disponible en https://www.persee.fr/doc/bspf_0249-7638_1988_num_85_8_9349 [consultado el 20/10/20].
- ⁸ ERREDE, Steven (2006): “Prehistoric Music and Art in Paleolithic Caves”, Champaign, Universidad de Illinois, Departamento de Física.
- ⁹ LE GUIN, Ursula K. (2016): “The Beast in the Book”, *Words Are My Matter: Writings About Life and Books 2000-2016*, Easthampton, Small Beer Press, p. 33.
- ¹⁰ ELIADE, Mircea (1964): *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, Willard R. Trask

(trad.), Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, p. 459.

11 ROUGET, Gilbert (1985): *Music and Trance: A Theory of the Relations Between Music and Possession*, Brunhilde Biebuyck (trad.), Chicago, University of Chicago Press, pp. 325, 17.

12 NEHER, Andrew (1961): “Auditory Driving Observed with Scalp Electrodes in Normal Subjects”, *Electroencephalography and Clinical Neurophysiology*, vol. 13, n.º 3, pp. 449-451; NEHER, Andrew (1962): “A Physiological Explanation of Unusual Behavior in Ceremonies Involving Drums”, *Human Biology*, vol. 34, n.º 2, pp. 151-160; ROUGET, Gilbert (1985): *Music and Trance: A Theory of the Relations Between Music and Possession*, Brunhilde Biebuyck (trad.), Chicago, University of Chicago Press, p. 33.

13 HUNT, Tam (5 de diciembre de 2018): “The Hippies Were Right: It’s All About Vibrations, Man”, *Scientific American*. Disponible en <https://blogs.scientificamerican.com/observations/the-hippies-were-right-its-all-about-vibrations-man/> [consultado el 20/10/20].

14 WASHBURN, Sherwood y LANCASTER, G. S. (1968): “The Evolution of Hunting”, en Richard B. LEE e Irven DEVORE, *Man the Hunter*, Nueva York, Aldine de Gruyter, pp. 293-303.

15 JORDANIA, Joseph (2011): *Why Do People Sing? Music in Human Evolution*, Melbourne, International Research Center for Traditional Polyphony, p. 103.

16 *Ibíd.*, p. 182.

17 Los que deseen más información sobre las canciones de estas culturas, pueden consultar el capítulo “The Hunter” de mi libro de 2006 *Work Songs*, Durham, Duke University Press, pp. 13-34.

III EN BUSCA DE UNA MÚSICA UNIVERSAL

Llegados a este punto, nos encontramos ante un asunto bastante espinoso, una polémica que amenaza con derrumbar nuestra historia casi desde el principio. Al investigar las pautas y las conexiones que definen las actividades musicales de los seres humanos, nos encontramos con un dogma profundamente arraigado que niega su misma existencia. Y al plantearnos hacerlo con una mentalidad inclusiva, debemos tener en cuenta una larga tradición exclusivista, una mentalidad cerrada que niega las mismas bases del proyecto en el que estamos embarcados. Este complicado problema recibe muchos nombres, dependiendo de si uno llega a él desde la psicología junguiana, la antropología comparada, la neurociencia o alguna otra disciplina. A mí me gusta llamarlo el “problema de los universales musicales”.

Nos toparemos con él en diversos puntos críticos de nuestro estudio y por lo general se presentará por medio de coincidencias extrañas y aparentemente inexplicables. Las tradiciones musicales y los rituales de cierta parte del mundo guardarán un asombroso parecido con prácticas similares del otro lado del globo. En mis estudios acerca de las canciones de amor, por ejemplo, no me sorprendió apenas encontrar que el *ethos* del amor cortés se extendió por Alemania e Italia desde Francia. Pero ¿cómo explico su aparición en *El caballero en la piel de tigre*, el poema épico georgiano compuesto por Shota Rustaveli en el Cáucaso (a cuatro mil kilómetros de la Provenza) a finales del siglo XII? “Esto podría no deberse a la influencia occidental: resulta difícil creer que la Provenza pueda haber viajado hasta el Cáucaso”, afirmó el brillante pero confuso medievalista Peter Dronke cuando tuvo que hacer frente a esta anomalía. Y se vio obligado a concluir así: “Georgia crea su propia Provenza, nueva y sin ayuda alguna”. Asimismo, ¿por qué el relato celta de los amantes Tristán e Isolda,

que aparece en tantas obras líricas francesas, recuerda tanto al texto épico persa del siglo XI sobre los amantes Vis y Rāmin, de Fakhruddin As'ad Gurgani? ¿Por qué encuentro tantas y tan llamativas semejanzas en las culturas musicales de las sociedades de pastores nómadas separadas por grandes extensiones de tierra o de agua? ¿Por qué detecto puntos de contacto en los rituales de la música empleada con fines curativos, en las canciones de cuna o en los cánticos militares de culturas que se hallan completamente aisladas unas de otras?¹

Tenemos que abordar esta cuestión antes de seguir avanzando en nuestra historia porque estas semejanzas ya son perceptibles en la música de las sociedades cazadoras-recolectoras. Los rituales musicales chamanísticos de Siberia se repiten una y otra vez en las prácticas de las tribus de los nativos norteamericanos. Aquí tal vez podamos encontrar una migración que tuvo lugar hace quince mil años; la investigación genética ha determinado que hay un parentesco entre las poblaciones de nativos norteamericanos y las siberianas. Pero ¿cómo podemos explicar la similitud entre esas mismas prácticas y las que se han encontrado entre los aborígenes australianos, los bosquimanos de África del Sur y los moradores de otras regiones del mundo? Alrededor del 40% de los cazadores bosquimanos han experimentado trances, por ejemplo, y no es solo que estos estados alterados de conciencia se parezcan a los de los chamanes siberianos –¡que se encuentran a doce mil kilómetros de distancia!–, sino que las prácticas musicales que los provocan son espeluznantemente parecidas. Los ritmos hipnóticos, los bailes rituales y la intercesión con espíritus de animales parecen proceder del mismo manual. Y lo mismo puede decirse de los chamanes australianos, esos ancianos de la tribu que el especialista A. P. Elkin llama “hombres aborígenes de alto nivel”, y cuyos conocimientos, prácticas musicales y rituales sagrados guardan un parecido sorprendente con los que se encuentran en las Américas, a medio mundo de distancia. Incluso en el corazón de la civilización occidental, en la antigua Grecia, donde se supone que la visión del mundo es racional, encontramos la tradición órfica, que comentaremos más adelante y

que representa claramente una variante de las prácticas chamánicas. ¿Los chamanes siberianos realmente impartieron sus enseñanzas a los antepasados de Platón y Aristóteles, o fue al revés? Nos quedamos pasmados ante semejante conexión, pero nos cuesta todavía más aceptar la idea de que estas convergencias sean producto de la casualidad.²

Podría citar muchos otros ejemplos, pero la conclusión a la que llegaríamos sería la misma en todos los casos. Nuestras teorías sobre la dispersión y las migraciones se derrumban y nos quedamos con un enigma aparentemente irresoluble. A veces decimos de manera informal que la música es un lenguaje universal, pero este lugar común tantas veces repetido contiene una profunda verdad. Quienes estudian la multiplicidad de las prácticas musicales descubren demasiados elementos comunes como para atribuirlos simplemente al azar.

¿Acaso estas semejanzas surgen de ciertos rasgos biológicos de los seres humanos? Quizá hagamos canciones de amor o cantemos nanas de determinada manera porque nuestro ADN nos programa para que lo hagamos. ¿O acaso estas prácticas musicales tienen un valor para la supervivencia darwiniana y por lo tanto acaban pasando a primer plano en todas las sociedades y comunidades, aunque estas no tengan ningún punto de contacto entre sí? ¿O Jung estaba en lo cierto cuando planteó su hipótesis sobre la existencia de los arquetipos, unos conceptos universales que todos compartimos, pero de los que no tenemos conciencia? ¿O es que las prácticas musicales realmente se extendieron de una cultura a otra atravesando enormes distancias? Esta teoría genera numerosas preguntas sobre cómo, cuándo y por qué habría sucedido eso.

En principio, deberíamos acudir a los etnomusicólogos para que nos solucionen este problema. Se trata de especialistas que se dedican a estudiar las diversas prácticas musicales de las sociedades humanas, y tendrían que ser los principales investigadores de los elementos comunes y las convergencias que hay entre los distintos tipos y clases de canciones. Pero lo que sucede es exactamente lo contrario. Los mayores expertos en este

campo han preferido poner de relieve las diferencias entre las culturas musicales, y miran con recelo –y a veces incluso con desdén– a quienes buscan las semejanzas. “Cuando yo era estudiante –afirma el etnomusicólogo Bruno Nettl–, me enseñaron que cualquier intento de generalizar en relación con la música del mundo debería contrarrestarse con un ejemplo que demuestre la falsedad de esa generalización”. Aunque admite que la cuestión de los universales merece la atención de los expertos, Nettl señala que, en su campo, ha habido un “abandono temporal” de ese asunto que dura hasta bien entrado el siglo XXI. “Muchas décadas de escepticismo han impedido que el campo de la musicología asuma la importancia de los universales musicales”, concluyen los investigadores Steven Brown y Joseph Jordania en un estudio reciente. En las pocas ocasiones en que se aborda explícitamente esta cuestión, añaden, es casi siempre en forma de “metacríticas contra el concepto de universales” y sin tener en cuenta de verdad las pruebas empíricas. Este tema parece generar una gran ansiedad entre los musicólogos, casi como si les provocara ganas de salir corriendo.³

El rechazo de los universales se debe a un motivo encomiable. Muchos etnomusicólogos creen que elevan la dignidad de su campo de estudio haciendo hincapié en el carácter único e incommensurable de todas y cada una de las tradiciones musicales que hay en el mundo. Esta postura es comprensible –y, de hecho, admirable– cuando representa una mentalidad basada en la amplitud de miras y el respeto. Pero cuando se lleva al extremo y se convierte en un imperativo metodológico completamente rígido, esta doctrina basada en la diferencia y la exclusividad pasa una factura demasiado alta. Hoy en día la insistencia en que los demás grupos humanos son tan distintos que sus culturas y la nuestra están separadas por un abismo infranqueable nos hace sentir bastante incómodos, y no es difícil darse cuenta de que esta visión del mundo puede provocar ciertas decisiones con consecuencias desagradables. Pero también es, dicho claramente, un punto de partida muy pobre para la investigación y el estudio. Imaginemos que la lingüística nunca hubiera pasado por las fases

que marcaron Chomsky, el estructuralismo, etcétera. Pensemos en lo que ocurriría si los especialistas siguieran insistiendo en que hay que comprender el lenguaje desde el punto de vista de los modelos de la relatividad social y se esforzaran en explicar las cosas empleando la trasnochada hipótesis de Sapir-Whorf de los años veinte, que negaba las conexiones interculturales y sostenía que los numerosos idiomas del mundo imponían unas pautas de conducta incompatibles (y con frecuencia muy estereotipadas) en los miembros de una determinada comunidad, ignorando las investigaciones más recientes, que han cuestionado estas ideas. En la actualidad, esa forma de ver los pueblos y las culturas se considera una parte vergonzosa de la historia de la lingüística. Y, sin embargo, no es muy distinta de la manera en que la etnomusicología se ha enseñado y practicado durante el último siglo.

Esto ha causado una perturbadora división en el mundo de la investigación musical: la mayoría de los especialistas del campo de la etnomusicología van en una dirección y casi todos los expertos de otros campos van en la dirección contraria. Muchos etnomusicólogos de la vieja escuela se quejaron amargamente cuando un grupo de científicos de Harvard anunció un descubrimiento reciente: habían pedido a personas de sesenta países que escucharan canciones de ochenta y seis sociedades distintas y que trataran de señalar las diferencias entre distintos tipos de música –nanas, canciones de amor, música para bailar–, y el experimento había demostrado que podían hacerlo fácilmente incluso si escuchaban apenas unos segundos de las piezas. Este estudio “se basa en todo tipo de presunciones”, protestaba un profesor de música en *The New York Times*. “La música es universal –rebatía otro especialista en el tema–, pero su significado no lo es”. Patrick Savage, un etnomusicólogo que colaboró con el equipo de Harvard, admitió que la investigación había generado un rechazo tremendo porque “la idea de que hay algo universal en la música está muy mal vista desde hace mucho tiempo” por los expertos de su disciplina. Hay un puñado de especialistas jóvenes que, como Savage, cuestionan el *statu quo*, pero lo cierto es que lo

tienen muy difícil.⁴

Y, sin embargo, el estudio de Harvard es solo el último de una larga serie –casi todos realizados por científicos, no por historiadores de la música– que identifica importantes puntos de contacto entre las canciones de las distintas culturas. Aunque la etnomusicología se ha resistido a (en palabras del investigador Anthony Seeger) “privilegiar las semejanzas sobre las diferencias”, los expertos en otras disciplinas se han precipitado a llenar esa laguna. Ya hemos visto el esfuerzo que han hecho los neurocientíficos para detectar constantes fisiológicas en las diversas culturas musicales del mundo, pero son menos conocidos los esfuerzos de los científicos sociales, cuyo trabajo es ignorado casi por completo por los historiadores de la música, a pesar de que dichos esfuerzos pueden tener una relevancia incluso mayor para la disciplina de estos últimos. La revolucionaria obra sobre mitología del profesor E. J. Michael Witzel, de la Universidad de Harvard, aborda estas cuestiones que resultan tan fastidiosas en el mundo de la historia de la música, pero los expertos en este campo todavía no la conocen. Witzel parte de un enigma casi idéntico al que hemos encontrado nosotros al comenzar a hablar de la música: muchos mitos tienen equivalentes cercanos en regiones muy distanciadas del globo, como el relato de una gran inundación, la figura del *trickster*,⁵ la historia de Orfeo y muchas otras narraciones o elementos cuasiuniversales. A primera vista, la explicación que propone Witzel parece casi inaceptable: que todos estos mitos se originaron entre nuestros antepasados comunes hace más de sesenta mil años, antes de que emigraran fuera de África.⁶

¿Es posible que sea cierto? ¡Esto implicaría que estos mitos se han estado transmitiendo durante tres mil generaciones! ¿Acaso estos relatos pueden haberse mantenido casi intactos durante todo este tiempo cuando prácticamente todos los demás elementos de la sociedad y de la cultura han cambiado tanto? A pesar de todo, hipótesis similares sobre los orígenes del lenguaje y los posibles precursores del indoeuropeo y otras familias lingüísticas tienen cada vez más defensores entre los lingüistas, y los estudios que se

llevan a cabo sobre el origen genético de distintos grupos humanos proporcionan credibilidad a sus afirmaciones. Witzel predice audazmente un “esquema universal” que “unirá en última instancia los ‘árboles genealógicos’ de la genética, la lingüística, la mitología y la arqueología en un único *superpedigrí*”.¹

Otras disciplinas se están adaptando para afrontar este nuevo paradigma, pero los especialistas en música siguen sin hacer nada. Los cuentos de hadas, por ejemplo, han solido datarse teniendo en cuenta su primera aparición en forma escrita. Hace más de ciento cincuenta años, unos cuantos estudiosos muy audaces especularon sobre la posibilidad de que el linaje se originara en un momento mucho más lejano, especialmente Wilhelm Grimm –uno de los hermanos cuyo apellido está inextricablemente vinculado a estos relatos populares–, que creía que podía tener miles de años de antigüedad. Pero los especialistas posteriores rechazaron esta idea, considerándola una mera fantasía. Una influyente corriente de la crítica literaria académica interpretó dichos relatos como narraciones procedentes de libros y dirigidas a un público urbano, es decir, una creación de los tiempos capitalistas. Pero una aproximación superficial al tema basta para darse cuenta de que esto no es así. En tantas de estas historias aparecen temas oscuros e irracionales que la idea de que fueron creados con una intención comercial parece contraria al *ethos* de los cuentos de hadas. Ahora estamos empezando a comprender hasta qué punto estos relatos son antiguos (y universales). Los trabajos recientes de Sara Graça da Silva y Jamshid Tehrani respaldan sólidamente el punto de vista de Grimm. Estos dos investigadores estudiaron una gran cantidad de cuentos de hadas y los clasificaron en sesenta y seis tipos básicos, que podían hallarse en distintas lenguas y culturas, y concluyeron que esta clase de relatos habían surgido antes de la Biblia y de la mitología griega, durante la Edad del Bronce.⁸

¿Por qué la música iba a quedar al margen de este antiguo linaje? Si tenemos en cuenta la frecuencia con la que los mitos y los cuentos populares se presentan cantados en las culturas tradicionales, resulta todavía más curioso que los nuevos descubrimientos en estas disciplinas relacionadas con la música no

se hayan incorporado a nuestra forma de entenderla. Una vez integramos nuestro estudio de las canciones en estas amplias corrientes en las que se encuentran los mitos y las migraciones, se pueden resolver muchos misterios que antes nos parecían inexplicables. La leyenda de Orfeo, ya mencionada, es un ejemplo muy elocuente de esto. Como el lector tal vez recuerde, Orfeo era célebre por el poder de su música; su habilidad con la lira era tan grande que incluso logró hechizar a Hades y Perséfone, los dioses que gobernaban el inframundo, que le permitieron al músico recuperar a su esposa Eurídice de entre los muertos y llevarla de nuevo a la tierra. En 1929 el especialista Vittorio Macchioro produjo un fuerte impacto entre la comunidad de expertos en cultura clásica cuando proclamó, en una serie de conferencias que pronunció en la Universidad de Columbia, que el personaje de Orfeo debía entenderse como una especie de chamán. Su presencia en la cultura griega da cuenta de la existencia, en el sur de Europa, de una religión extática, centrada en la música, similar a la que los antropólogos han hallado y documentado en muchos otros lugares. A. H. Gayton, otra experta en la materia, echó más leña al fuego cuando, seis años más tarde, publicó su estudio sobre “The Orpheus Myth in North America” [El mito de Orfeo en Norteamérica]. “Los relatos sobre la recuperación de una persona amada de la tierra de los muertos son corrientes en la mitología norteamericana”, señalaba Gayton, y añadía que muchos de los detalles específicos del famoso mito griego, incluyendo ciertos obstáculos y condiciones (como el tabú de no mirar), pueden encontrarse con variaciones en el Nuevo Mundo. Gayton encontró este mito en más de cincuenta tribus norteamericanas. El antropólogo Åke Hultkrantz ampliaría posteriormente este estudio, documentando una distribución del relato mucho mayor. Sin embargo, lo más extraño de esta historia es sin duda la reticencia de los investigadores previos a notar una correlación bastante evidente. El misionero jesuita francés Juan de Brébeuf había descubierto una historia similar a la de Orfeo entre los nativos del pueblo hurón ya en 1636, pero tuvieron que pasar más de dos siglos hasta que alguien reconociera la semejanza con

el conocido mito griego.⁹

A mediados del siglo xx, varios investigadores de distintas disciplinas se dedicaron a profundizar en estos temas. Allá donde miremos, nos encontraremos con la misma imagen; es la que nos presentan obras como *Los griegos y lo irracional* (1951), del especialista en cultura clásica E. R. Dodds; *The North American Indian Orpheus Tradition* [La tradición órfica de los indios norteamericanos] (1957), del antropólogo Åke Hultkrantz; *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (1951), del historiador social Mircea Eliade; *El héroe de las mil caras* (1949), del mitólogo Joseph Campbell, o *La estructura de las revoluciones científicas* (1962), del filósofo de la ciencia Thomas Kuhn. En todas las disciplinas, hallamos un nuevo punto de vista sobre los orígenes y las conexiones de las tradiciones culturales. En todas ellas, la distinción tradicionalmente asumida entre el pensamiento occidental racional y el supersticioso sistema de creencias de los pueblos llamados “primitivos”, ridiculizados durante largo tiempo por su credulidad y su visión del mundo completamente anticientífica, ha sido cuestionada y considerada deficiente. Además, se han producido otros descubrimientos que han ido añadiendo detalles a esta compleja historia, como por ejemplo el del papiro de Derveni, que se desenterró justo en el momento en que Kuhn publicaba su influyente libro y que demostró lo importantes que eran la magia y el misticismo para la cultura griega, que supuestamente alumbró nuestra visión científica y superior a las demás del mundo.

Por diversas razones, muy pocos especialistas en disciplinas relacionadas con la música prestaron atención a este cambio de enfoque, y muchos se esforzaron en oponerse a él. Algunas organizaciones como la National Association for Music Therapy (fundada en 1950) y la Society for Ethnomusicology (fundada en 1955), como es lógico, querían señalar el rigor cuasicientífico y la legitimidad académica de sus disciplinas. Pero en algunas ocasiones, esto producía efectos sumamente extraños. Cuando el *Journal of Music Therapy* publicó una inmensa compilación de los principales artículos existentes sobre este campo –más de

novecientas páginas de obras académicas y clínicas–, ignoró por completo todas las terapias tradicionales practicadas por personas sin formación académica. En la entrada más rara de todas, un estudio sobre la musicoterapia en Estados Unidos, la historia comienza con la investidura de George Washington y no menciona en ningún momento las canciones curativas de las culturas nativas americanas, pese a ser muy bien conocidas y estar ampliamente documentadas. La idea de que la musicoterapia podría aprender algo de las tradiciones musicales *primitivas* (o al menos admitir su existencia) les habría parecido a los autores de esa antología muy inapropiada, tal vez incluso ridícula. Pero mientras ellos se esforzaban por crear una distinción sólida, el impacto acumulativo de los estudios académicos de otras disciplinas iba derrumbando su complaciente visión del mundo. La música, la magia, la medicina y el misticismo estaban fusionados, y los especialistas más perspicaces de todos los campos del saber comenzaron a establecer conexiones entre estas áreas y dejaron de intentar ignorarlas o borrarlas.¹⁰

Si nos imaginamos el futuro de los estudios sobre la música, podemos prever unas conexiones incluso más cercanas entre estos distintos campos. A primera vista, el alto grado de especialización parece haber creado un discurso fragmentario sobre la música. La música, en la actualidad, presenta un paisaje desconcertante, y muchos musicólogos siguen sin ser conscientes de los avances que se han producido en otras disciplinas –la psicología cognitiva, la biología evolutiva, la neuroquímica, la sociología, la mitología y algunas más– y que tienen una clara influencia sobre la suya. A pesar de todo, el conocimiento avanza hacia adelante, y cada vez resulta más difícil eludir el hecho de que las canciones humanas tienen algunos elementos cuasiuniversales. Ya ha quedado atrás la época en que podíamos fingir que las distintas culturas musicales funcionan como fenómenos inconmensurables y aislados. Las luchas territoriales entre las diferentes disciplinas académicas pueden hacer que el inevitable consenso con respecto a esa convergencia se alcance más lentamente, pero no parece probable que basten para evitarlo. Incluso los más escépticos acabarán

comprendiendo, de un modo cada vez más claro, que los elementos básicos de la música (la escala pentatónica, el círculo de quintas, la armonía triádica, etcétera) no fueron inventados por los músicos, sino descubiertos por ellos, al igual que ocurrió con el cálculo o con la teoría de la gravedad. Del mismo modo en que la ley de la gravedad funciona en cualquier parte del mundo, los elementos fundamentales de las canciones se encuentran en todas partes. Asimismo, esta nueva oleada de investigaciones revelará todo lo que tenemos en común, en qué medida nos parecemos, hasta qué punto nos unen las canciones en vez de separarnos. Y esto no debería ser solo una cuestión relacionada con las buenas prácticas investigativas, sino también algo que fomentar y celebrar.

Para los historiadores de la música, esta convergencia exige una revaluación de los relatos convencionales de épocas anteriores y una mayor sensibilidad hacia las pruebas y circunstancias que los modelos previos y aislados de culturas “inconmensurables” no tuvieron en cuenta. De esta manera, los estudios científicos sobre los universales musicales, cada vez más numerosos, pueden producir efectos en el pasado al igual que en el futuro. De hecho, todos los capítulos de este libro deberían considerarse un caso práctico sobre cómo podría ser una perspectiva histórica más amplia.

¹ DRONKE, Peter (1968): *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric. Volume II: Problems and Interpretations*, 2.^a ed., Oxford, Clarendon Press, p. 17.

² ELKIN, A. P. (1977): *Aboriginal Men of High Degree: Initiation and Sorcery in the World's Oldest Tradition*, 2.^a ed., Saint Lucia, Brisbane, University of Queensland Press.

³ NETTL, Bruno (2001): "An Ethnomusicologist Contemplates Universals in Musical Sound and Musical Culture", *The Origins of Music*, Nils Wallin Björn Merker y Steven Brown (eds.), Cambridge, Massachusetts, MIT Press, pp. 463, 471; BROWN, Steven y JORDANIA, Joseph (2011): "Universals in the World's Musics", *Psychology of Music*, vol. 41, n.º 2, p. 229. Disponible en

https://www.researchgate.net/publication/275576563_Universals_in_the_world's_musics [consultado el 20/10/20].

⁴ MEHR, Samuel A.; SINGH, Marvin; GLOWACKI, Luke y KRASNOW, Max M. (enero de 2018): "Form and Function in Human Song", *Current Biology*, vol. 28, n.º 3, pp. 356-368. Disponible en

<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0960982217316755#>: [consultado el 20/10/20]. Los interesados en las reacciones de los especialistas y de otras personas pueden consultar: MARSHALL, Alex (25 de enero de 2018): "Can You Tell a Lullaby from a Love Song? Find Out Now", *The New York Times*. Disponible en <https://www.nytimes.com/interactive/2018/01/25/arts/music/history-of-song.html> [consultado el 20/10/20].

^{5*} N. del. T.: El *trickster* es un arquetipo presente en numerosas mitologías: un personaje transgresor, pícaro, que logra sus objetivos mediante tretas o engaños.

⁶ SEEGER, Anthony (1991): "Styles of Musical Ethnography", *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, Bruno Nettl y Philip V. Bohlman (eds.), Chicago, University of Chicago Press, p. 350; WITZEL, E. J. Michael (2012): *The Origins of the World's Mythologies*, Nueva York, Oxford University Press, p. 212.

⁷ WITZEL, *op. cit.*, p. 212.

⁸ GRAÇA DA SILVA, Sara y TEHRANI, Jamshid (14 de enero de 2016): "Comparative Phylogenetic Analyses Uncover the Ancient Roots of Indo-European Folktales", *Royal Society Open Science*, vol. 3, n.º 1. Disponible en

<https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rsos.150645> [consultado el 20/10/20].

⁹ MACCHIORO, Vittorio D. (1930): *From Orpheus to Paul: A History of Orphism*, Nueva York, Henry Holt; GAYTON, A. H. (1935): "The Orpheus Myth in North America", *Journal of American Folklor*, vol. 48, n.º 189, pp. 263-293; HULTKRANTZ, Åke (1957): *The North-American Indian Orpheus Tradition: A Contribution to Comparative Religion*,

Estocolmo, Coronet Books.

10 STANDLEY, Jayne M. y PRICKETT, Carol A. (eds.) (1994): *Research in Music Therapy: A Tradition of Excellence*, Silver Spring, National Association of Music Therapy.

IV

LA HISTORIA DE LA MÚSICA VISTA COMO UNA BATALLA ENTRE LA MAGIA Y LAS MATEMÁTICAS

En cierto momento de la historia de Occidente la música se convirtió en una cuasiciencia. O, para ser más precisos, quienes teorizaban sobre música consiguieron imponer un marco científico y matemático que acabaría marginando todos los demás enfoques sobre el tema. Incluso podemos asignar un nombre, un lugar y una fecha aproximada a esta revolución. El supuesto innovador fue Pitágoras de Samos, nacido en torno al año 570 a. C. El impacto que tuvo la revolución pitagórica sobre el desarrollo posterior de la música todavía no se ha comprendido ni valorado en su justa medida. Yo creo que es la persona más importante de la historia musical –aunque su *innovación* tal vez haya resultado tan dañina como beneficiosa– y justificaré esta audaz afirmación en las próximas páginas. Sin embargo, con frecuencia se lo trata como a poco más que una curiosa nota al pie de la historia cultural, como a un personaje encantador que aparece en anécdotas y acotaciones, pero no en el relato central de la historia de la cultura.

El mero hecho de que Pitágoras aparezca agrupado junto a otros pensadores *presocráticos* es tristemente revelador. Se lo recuerda por lo que *precedió* más que por lo que realmente hizo. Lo cierto es que deberíamos prestar mucha más atención a lo que sucedió antes de que Pitágoras apareciera en escena, en una época que yo llamaría *prepresocrática*, en vez de valorar sus aportaciones por lo que ocurrió después. La cultura griega, antes de su aparición, veneraba lo que hoy en día llamamos “pensamiento órfico” (por Orfeo, el músico mítico que en esa lejana época consideraban, casi con certeza, un personaje histórico) y creía que las canciones poseían una poderosa magia. La aparición de la teoría musical de Pitágoras, alrededor del año 500 a. C., modificó esas ideas conceptualizando la música como una ciencia racional de los

sonidos que podía describirse en términos matemáticos. Hoy en día se habla mucho sobre los algoritmos musicales –y todos los aspectos de la música, desde su composición hasta sus propiedades curativas, se reducen a reglas y fórmulas–, pero el primer algoritmo pasó a formar parte de la música occidental con la ruptura filosófica que sucedió hace más de 2.500 años.

El intento de Pitágoras de definir y constreñir los sonidos musicales por medio del empleo de los números y las proporciones sigue influyendo en nuestra manera de concebir e interpretar las canciones en la actualidad, e incluso de distinguir entre la melodía y el ruido. La música, tal como se enseña en todas las universidades y conservatorios del mundo, es explícitamente pitagórica en cuanto a sus métodos y sus suposiciones. E incluso cuando los estilos musicales surgidos de la diáspora africana cuestionaron este paradigma –amenazando con destruirlo con notas que no formaban parte de ninguna escala y ritmos que desafiaban el pensamiento métrico convencional–, la mentalidad algorítmica prevaleció y, de alguna manera, logró codificar los estilos interpretativos no pitagóricos que, aparentemente, se resistían a la codificación. Hoy en día, considero que el espíritu pitagórico es la filosofía implícita que sostiene los avances de la música digital –la reducción definitiva de la música a las matemáticas– y los tecnológicos, ejemplificados por los sintetizadores, las cajas de ritmos, el Auto-Tune y la compresión del rango dinámico que encontramos en las grabaciones actuales.

Este encuentro, producido en Occidente, entre la música y las matemáticas generó unas incongruencias impresionantes. La música africana, al trasplantarse a Estados Unidos, desafió los intentos por analizarla incluso de los oyentes más competentes. El musicólogo Henry Edward Krehbiel se quedó tan perplejo tras su encuentro con unos percussionistas africanos en la aldea de Dahomey montada en 1893 en la Exposición Mundial Colombina de Chicago que contrató a otro experto, un especialista en música de los nativos americanos, para que lo ayudara a escribir sus polirritmias; pero ambos desistieron, desalentados, al darse cuenta de que su sistema de notación no servía para plasmar esas

canciones. Volvamos ahora a nuestro tiempo para ver cómo ha cambiado esto. Hay innumerables libros académicos sobre música africana que prometen una codificación de este arte que tan evasivo se mostraba en el pasado, y la materia se enseña desapasionadamente en las aulas como una disciplina basada en una serie de reglas (o de algoritmos), junto a la fuga y la sonata. La música que en cierto momento supuso una ruptura de las reglas ahora queda reducida a un conjunto de reglas. Del mismo modo, el blues surgió a comienzos del siglo xx desafiando las escalas y la afinación convencional. Se trataba de una música que sencillamente no podía escribirse en un papel. Pero hoy hay cientos de métodos que nos enseñan las escalas y el fraseo del blues, y que emplean la notación musical para que todos los pasos del proceso de aprendizaje estén perfectamente claros. Y –lo que es todavía más extraño– las personas que escriben estos libros no parecen ser conscientes, por lo general, de hasta qué punto este proceso de asimilación distorsiona las tradiciones que están tratando de difundir. Por mucho que me estremezca ante algunas de las consecuencias de esta divulgación de ciertas músicas no occidentales (e intente corregir sus excesos en las páginas que siguen), tengo que respetarla. En alguna medida, todos los que nos dedicamos a la música hoy en día somos pitagóricos.

“Pitágoras, el sobrio filósofo, rechazó la idea de juzgar la música empleando los sentidos –explica Plutarco en uno de sus comentarios–, afirmando que las virtudes de la música solo pueden apreciarse por medio del intelecto. Y, por lo tanto, no juzgaba la música con el oído, sino por sus proporciones armónicas”. ¡Qué cosa tan rara! ¿La música no puede evaluarse con el oído? Esto me recuerda al sarcástico comentario de Mark Twain: “La música de Wagner es mejor de lo que suena”. Esta es precisamente la base sobre la que Pitágoras situó la música occidental. Otros pensadores, antes que él, habían sugerido cómo afinar instrumentos de cuerda –tenemos obras que abordan este asunto con todo detalle procedentes de la antigua Mesopotamia–, pero Pitágoras llevó este punto de vista mucho más lejos que ninguno de sus predecesores conocidos, tomando lo que hasta

entonces había sido un oficio práctico y tratando de convertirlo en una disciplina científica. Si la teoría musical existía anteriormente, solo servía para validar la práctica. Pero después de Pitágoras, esta relación se invirtió por completo: la práctica ahora tendría que ser validada por la teoría. Los estudiosos de la materia que siguieron su camino incluso llegaron a aceptar la estrambótica afirmación de que los cuerpos celestes creaban una “armonía de las esferas” que influía sobre los asuntos humanos, aunque nunca se molestaron en explicar por qué nadie podía escuchar aquella música. La idea de que no se escuchaba con los oídos quizá incluso hizo que aumentaran su capacidad de fascinación y la sensación de que se trataba de algo importante. En el esquema pitagórico, el sonido no era algo por lo que valiera la pena levantar la voz.¹

Este nuevo sistema ha demostrado una sorprendente resiliencia, que le ha permitido superar todo tipo de desafíos. Para cuando llegamos a san Agustín, que escribió un tratado sobre música a finales del siglo IV d. C., la reducción de la música a su dimensión matemática es casi total. San Agustín incluso emplea la palabra latina *numeri* (‘números’) para referirse al ritmo. El pulso de la música consiste ahora en contar, y la energía que se pone en una interpretación es un tipo de cálculo. Así continuó todo hasta que la diáspora africana empezó a perturbar este complaciente punto de vista en el siglo XX. Más de dos mil años después de Pitágoras, el filósofo Gottfried Wilhelm Leibniz seguía definiendo la música de un modo esencialmente igual al del sabio presocrático: nuestras más preciadas canciones, insistía, no eran más que “un ejercicio inconsciente de aritmética en el que la mente no sabe que está contando”. Estoy encantado de poder señalar que Arthur Schopenhauer le contestó afirmando ingeniosamente que la música en realidad era “un ejercicio inconsciente de metafísica en el que la mente no sabe que está filosofando”. ¡*Touché*! Pero incluso Schopenhauer aceptaba que la música está basada en “unas reglas muy definidas que pueden expresarse por medio de números, de las cuales no es posible apartarse sin que deje de ser música”.²

¿Y en nuestros días? No hace mucho tiempo, hablé con un

especialista en composición clásica de vanguardia que me dijo que recientemente lo habían atacado en un congreso por evaluar las piezas modernas en función de cómo suenan. Sus colegas le dijeron una y otra vez que debía ignorar esas consideraciones banales y centrarse en su lugar en las estrategias compositivas que se empleaban en las obras. Esto es lisa y llanamente lo que decía Pitágoras, pero actualizado para satisfacer los gustos modernos. Incluso a los iconoclastas que representan lo más puntero de la música les resulta difícil separarse de ese modelo racionalista heredado de un pasado remoto.

Deberíamos recordar la advertencia que hizo Vladimir Nabokov en un contexto muy distinto –hablando de literatura– cuando señaló que la aritmética se había inventado para ayudar a entender el mundo, pero con el tiempo “las matemáticas trascendieron su condición inicial y pasaron a considerarse como si fueran una parte natural del mundo [...] y nadie parece haberse sorprendido por el extraño hecho de que la red externa se haya convertido en el esqueleto interno”. Lo cierto es que esto es exactamente lo que sucedió con la música occidental a partir del cambio de sentido (que también fue un cambio de sonido) pitagórico. Las ratios y proporciones que en un primer momento nos ayudaban a comprender las canciones se convirtieron en reglas y restricciones que las definían. Las estrategias y esquemas empezaron a verse con frecuencia como la *auténtica* música, y los sonidos reales solo tenían valor en función de su lealtad a lo que estaba escrito en la página impresa (véanse las teorías estéticas de Nelson Goodman, que son un ejemplo extremo de esto). El resultado final fue una conceptualización de la música que resultaba mucho más excluyente que inclusiva.³

Es coherente que Pitágoras también sea una destacada figura seminal de la filosofía occidental y un importante impulsor del giro que tuvo lugar en el pensamiento de Occidente cuando el razonamiento dejó de ser mágico y comenzó a ser científico. En la actualidad, estos tres ámbitos –la ciencia, la música y la magia– parecen disciplinas independientes y no relacionadas, pero en el contexto del año 500 a. C. la conexión que había entre ellas era

evidente para los pensadores más importantes. Cualquiera que quisiese eliminar el pensamiento mágico de una sociedad tradicional y sustituirlo por una visión del mundo científica se veía obligado a recurrir a la teoría musical, ya que la música también podía conceptualizarse como magia o como ciencia. En todos los casos, elegir entre uno u otro modelo tendría profundas consecuencias. Y no solo en el plano teórico: la sociedad sufriría alteraciones por lo que se decidiera al respecto. Antes de Pitágoras, las canciones poseían una potencia mágica. Si Pitágoras y sus seguidores aspiraban a erradicar las supersticiones e implantar una visión del mundo más racional y lógica, estaban casi obligados a redefinir todos los parámetros de la práctica musical.

En relación con esta coyuntura de nuestro relato, hay una anécdota encantadora sobre Pitágoras: un día iba andando por el mercado cuando oyó el sonido de unos herreros dando martillazos sobre sus yunques. Se dio cuenta de que los golpes producían sonidos con distintas alturas y empezó a preguntarse si no habría alguna regla matemática que explicara tanto las diferencias entre los sonidos como el hecho de que resultaran agradables o desagradables. Inspirado por aquella experiencia azarosa, Pitágoras comenzó a experimentar con las distintas notas que se producían al pulsar cuerdas de distintas longitudes. El resultado final fueron las primeras reflexiones sistemáticas sobre la afinación y las escalas del mundo occidental. Pitágoras transformó literalmente el ruido (de los martillos del mercado) en música, lo cual es un logro impresionante. Ya hemos comentado que las armas y las partes del cuerpo de las presas fueron el origen de los instrumentos de música, pero ahora vemos que incluso la teoría musical se construyó gracias a la fuerza de poderosas herramientas. No es exagerado decir que la música ya nunca sería igual. Todavía hoy las orquestas sinfónicas dan muestras de su lealtad a Pitágoras al comienzo de cada concierto, cuando los músicos afinan los instrumentos y comprueban que todos están trabajando con el mismo sistema de escalas y notas. Esta es una costumbre tan arraigada que todos los participantes –los

intérpretes y el público– la dan por sentada.

La fama de Pitágoras en el contexto de la música griega ha ocultado la importancia de Empédocles, una figura mucho más interesante. Este influyente pensador, nacido alrededor del año 490 a. C. en Sicilia, tuvo una relación cercana con los primeros pitagóricos y suele considerarse uno de ellos. Pero guarda diferencias sustanciales –de hecho, bastante impactantes– con los seguidores de Pitágoras. En un texto fragmentario y cautivador que merecería ser mucho más conocido, Empédocles afirmaba que podía enseñar a la gente a “traer del Hades la fuerza de un hombre muerto” o, en otras palabras, ¡que podía hacer que un cadáver se levantara de su tumba! Esta no es la clase de afirmaciones que esperamos de un filósofo. Es más bien una declaración que sitúa a este pensador seminal junto a las tradiciones chamánicas que encontramos en otras partes del mundo (Siberia, África, Australia, etcétera). De hecho, esta reveladora aseveración perturbó hasta tal punto a los especialistas en cultura clásica que los hizo esforzarse por esconder o desacreditar dicho pasaje, llegando a calificarlo –sin más motivos para hacerlo que su rechazo por una visión del mundo tan supersticiosa– de espurio. Quiero mencionar que Empédocles tocaba la lira y la empleaba en rituales curativos, y fue el último filósofo importante de la historia del pensamiento occidental que escribió sus obras en verso. Lo considero un filósofo porque así es como lo han definido los especialistas, pero cualquiera que lea los fragmentos y la información biográfica que nos han llegado tendría razones para calificarlo de hechicero o mago musical. La fama que disfrutó durante su vida no procedía tanto de sus conceptos teóricos como de su supuesta capacidad para controlar el clima y evitar las epidemias. Decir que era un “mago a sueldo” no sería ir demasiado lejos: se presentaba con su música y su magia donde lo requirieran, listo para abordar cualquier situación, se tratara de una plaga, una sequía o la muerte de un familiar.⁴

Semejante personaje es una vergüenza para la historia de la música occidental, pero no hay nada más fácil que apartarlo donde nadie lo vea y remplazarlo con un sobrio relato de la teoría

matemática que apuntala el enfoque pitagórico de la música. El experto en cultura clásica Bernard van Groningen insistió en que ese enloquecido pasaje sobre revivir a los muertos debía de ser falso. Hermann Diels, el traductor de Empédocles, aceptó la autenticidad del texto, pero insistió en que no había que tomarlo literalmente. Estos dos eruditos se dedicaron a purificar los escritos para eliminar cualquier referencia a la magia. Esas cosas sencillamente no podían permitirse en el ámbito de la cultura griega, en el que se ha establecido hace tiempo la primacía del pensamiento científico y racional y, por lo tanto, Empédocles no se menciona en los anales de la música.⁵

Pero en la vida real, esta alternativa tan desacreditada nunca ha desaparecido por completo. En el caso de la música occidental, el elemento mágico y subversivo perdura en los márgenes de la sociedad y conserva leales partidarios. Ha sobrevivido hasta la actualidad. Incluso el modelo pitagórico necesitó incorporar algunos de sus componentes. Esto siempre sucede cuando se implementa un cambio muy grande en una visión del mundo: el pasado no puede negarse del todo y lo que se hace es expurgarle sus aspectos más cuestionables. En este caso, los nuevos modelos racionalistas dejaron un mínimo espacio para la potencia de la música. Por ello, los relatos sobre Pitágoras que nos han llegado incluyen episodios en los que *cura* a los enfermos, aunque casi siempre se trata de casos en los que los anima o les ayuda a desarrollar su personalidad, y no de curas fisiológicas. Se cuenta que Pitágoras impidió que un hombre incendiara la casa de su amante simplemente haciéndole escuchar una determinada música. En otros casos, infundía moderación y templanza empleando ciertas melodías. Me atrevería a decir que nuestro apreciado filósofo fue el inventor de la “música ambiental” –está claro que creía que los estados de ánimo podían regularse por medio de determinadas escalas–, pero se abstuvo de bajar al inframundo o de resucitar a los muertos. Como consecuencia de la revolución de Pitágoras, esta clase de embarazosos rituales quedaron excluidos de las prácticas habituales de los músicos.

Sin embargo, Empédocles no es en absoluto un caso aislado. Los

escritos que nos han llegado de Parménides, que probablemente fuera su maestro, incluyen referencias a profecías y curas, así como el relato de un viaje a un territorio oscuro que guarda un asombroso parecido con las historias de los chamanes que visitan el inframundo. Aquí también los sobrios especialistas prefieren las interpretaciones menos vergonzosas. Hay muchas otras figuras de la historia antigua de Grecia –Epiménides, Hermótimo de Clazómenas, Aristeas, Abaris el hiperbóreo y unos cuantos más– que podrían calificarse de chamanes. Pero que nadie espere encontrar sus nombres en un manual de historia de la música. Recordemos también el extraño caso del papiro de Derveni, un rollo considerado oficialmente por Naciones Unidas como el libro más antiguo de la historia de Europa. Este extraordinario documento, descubierto en 1962, pone de manifiesto el profundo respeto por la magia que tenían los pensadores presocráticos, así como su fijación con el legendario músico Orfeo, de quien pensaban que era mucho más que el mero protagonista de un entretenido mito sobre la música; para ellos, era una venerada fuente de ciertas doctrinas esotéricas que tenían el poder de cambiar la vida. Y, sin embargo, el papiro de Derveni tardó en publicarse cuarenta años, e incluso cuando por fin salieron a la luz el texto y las fotografías, las investigaciones académicas sobre este importantísimo documento avanzaron a paso de tortuga. Tales son las reticencias que generan estas “creencias supersticiosas”, a pesar de que nos pueden ayudar a comprender las raíces de nuestros propios sistemas filosóficos y prácticas musicales. Cuando nos enfrentamos a Parménides, Empédocles y otras figuras semejantes de este momento decisivo de la historia cultural occidental, nuestra mentalidad nos lleva a calificarlos de “pensadores”, aunque los escritos suyos que han llegado hasta nosotros han merecido también un envidioso respeto por su dimensión poética y artística. Tendríamos que considerarlos como los últimos exponentes del antiguo régimen, los practicantes de una magia musical que en la antigua Grecia pronto quedaría desacreditada y se vería remplazada por el racionalismo científico que todavía, más de 2.500 años después, domina nuestra vida

cotidiana.

¿Será pura coincidencia que en otras culturas tuviera lugar una *purificación* similar de una tradición musical subversiva justo en ese momento? A Confucio, que vivió exactamente en la misma época que Pitágoras, se le atribuye la compilación de una serie de piezas líricas populares chinas que en la actualidad se conocen como *Shijing* o *Libro de los cantos*. Se sigue debatiendo cuál fue su papel preciso en dicha compilación, pero el hecho de que el confucianismo impuso un estatus cuasioficial a estas canciones está fuera de toda duda. Las 305 piezas que constituyen el *Shijing* son obra de autores anónimos, pero el evidente punto de vista femenino de estos textos parece indicar que muchos de ellos están escritos por mujeres. De hecho, estas canciones a veces expresan con tanta franqueza la lujuria y el deseo femeninos que serían impactantes en cualquier contexto, pero más aún en una sociedad tradicional. La reacción de los expertos en Confucio fue imponer una interpretación edificante de los textos por medio de una extravagante distorsión de su significado que convertía unas canciones populares que hablaban del amor y el sexo en tratados éticos sobre el buen gobierno y la sabiduría patriarcal. La tradición resultaba escandalosa, de modo que la teoría se inmiscuyó para obligarla a adaptarse a las necesidades de las élites gobernantes. Esto es incluso más evidente cuando el *Shijing* se compara con el *Chu Ci*, una compilación alternativa de poesía lírica que incorporaba abiertamente un enfoque chamánico y nunca alcanzó el estatus canónico de su predecesor confuciano. Tanto Pitágoras como Confucio merecen ser reconocidos por su papel de innovadores, pero ambos también fundaron una tradición de purga cultural consistente en remplazar los elementos vergonzosos de la música por otros más aceptables.

En el mundo judeocristiano tuvo lugar una purificación similar con la reinterpretación del Cantar de los Cantares bíblico. Las semejanzas con el *Shijing* confuciano son asombrosas. La letra de una canción que muestra un punto de vista femenino es venerada por la tradición, pero contiene perturbadoras expresiones del deseo sexual, de modo que se impone una nueva interpretación

del texto y se le añade un significado moralizante que concuerde con la ideología dominante, por mucho que el resultado sea extraño, desmañado y, para muchos observadores, poco convincente. Y como sucede en los casos griego y chino, se asocia el nombre de un hombre famoso a la pieza lírica, que comienza a ser sagrada. En el caso del Cantar de los Cantares, el libro del Antiguo Testamento que resulta tan polémico por su peligroso contenido, se asigna su autoría nada menos que al rey Salomón. Por qué Salomón habría de escribir un poema desde el punto de vista de una mujer lujuriosa es algo que resulta difícil de explicar, pero la fe ha superado obstáculos mayores a lo largo de los siglos. La grey acepta sin ningún problema que las palabras no signifiquen lo que parecen significar.

Esta es una pauta que se repite una y otra vez a lo largo de la historia de la música. Una hermenéutica de mano dura, alineada con los intereses de los poderosos, se inmiscuye en el ámbito de laspreciadas canciones y opera velando unas ideas subversivas. Las letras se censuran o se reinterpretan. Las canciones más embarazosas se emplean, por mucho que haya que forzarlas, como tratados moralizantes. En el caso de Pitágoras –cuya influencia en las canciones posteriores demostraría que fue el más importante de todos estos revisionistas–, una teoría de la música rigurosa y matemática se vuelve normativa en vez de ser meramente descriptiva, mientras que un enfoque alternativo, chamánico y mágico se desacredita, ridiculiza y oculta. Pero lo cierto es que nunca puede ocultarse del todo.

No deberíamos minimizar el perturbador impacto que tuvo esta teoría de la música pitagórica, ni lo polémica que fue en sus inicios. Aquí, como en muchas otras fases de nuestra historia, la experimentación musical iba vinculada a un llamamiento a las reformas políticas, y quienes desafiaban el *statu quo* arriesgaban su vida. El propio Pitágoras tuvo que exiliarse por motivos políticos –fue lo que hoy llamaríamos un disidente– y sus discípulos, al principio, se consideraban una chusma peligrosa. Durante un largo tiempo funcionaron como una secta secreta que hoy podríamos calificar de *culto*. Muchos cabecillas del movimiento,

que tenía su sede en Crotona, murieron quemados cuando los líderes civiles prendieron fuego a la casa donde se hallaban reunidos. Es posible que el propio Pitágoras muriera entre las llamas, aunque los relatos que han llegado hasta nosotros difieren y es difícil determinar ciertos detalles. Un autor actual afirma que aquel incidente es comparable al gran incendio que mató a David Koresh y su culto de Davidianos de la Rama durante el asedio al que los sometió el FBI en sus instalaciones de Waco (Texas) en 1993. La comparación parece excesiva, pero es solo porque ya hemos asimilado el punto de vista de esta antigua contracultura. La eventual “legitimización” de Pitágoras hizo que sus enseñanzas fueran asimiladas por la cultura dominante y lo convirtió en un personaje que no resulta amenazador en absoluto y que es famoso sobre todo por analizar la relación que hay entre los ángulos de un triángulo. Pero esto no debería impedirnos ver la profunda radicalidad de su visión del mundo.

Esta es una cuestión importante y hay que hacer hincapié en ella. Este nuevo sistema musical basado en las matemáticas llegó a ser tan poderoso que acabó con casi todos los demás enfoques alternativos –empujando la magia y el trance hacia los márgenes de las prácticas aceptadas– y, sin embargo, esta concepción científica fue en un comienzo un movimiento subversivo que las autoridades intentaron sofocar y destruir. A su vez, cuando pasó a ser la concepción dominante también se dedicó a castigar y censurar, y lo hizo hasta tal punto que casi todos los discursos sobre música que se sancionarían posteriormente, tanto los relativos a su historia como los que se refieren a sus puntales teóricos, están en alguna medida distorsionados o sesgados por el enfoque pitagórico. En otras palabras, *la misma práctica de legitimación es un acto distorsionador*.

El riesgo y el peligro eran tan evidentes durante esta primera etapa que Platón, según el especialista J. B. Kennedy, se vio obligado a esconder un código secreto pitagórico en sus escritos. Kennedy puede considerarse un delirante defensor de la teoría de la conspiración o un brillante analista de textos antiguos, eso es algo que debe decidir el lector. En cualquier caso, su punto de

vista, que se aparta con actitud desafiante de las principales corrientes académicas actuales, se basa en un análisis en profundidad, línea a línea, de los documentos que han sobrevivido. Si uno corta las doce mil líneas de la *República* de Platón en doce secciones de mil líneas cada una, cada una de las cuales equivale a una de las notas de la escala, encontrará referencias explícitas a la armonía, la música, el timbre y la canción que aparecen recurrentemente justo en los intervalos más consonantes. Otros temas más tenebrosos, relacionados con la guerra y la muerte, aparecen en los intervalos disonantes. Kennedy afirma haber identificado estructuras musicales en otros diálogos platónicos, incluidos *El banquete* y *Eutifrón*, y ha sugerido que descifrar este código nos permite acceder a una especie de cápsula del tiempo que viene desde la Antigüedad hasta nosotros. Desde luego, esto es pura especulación, y las pautas detectadas pueden no ser más que coincidencias. Además, pensar que Platón pudiera emplear semejante código implica suponer que estaba dispuesto a dar un rodeo impresionante para expresar sus ideas. ¿Acaso el objetivo de la filosofía no es hablar de una manera clara, evitando las ambigüedades, sin ofuscamientos ni secretos? Y, sin embargo, la *República* y otros diálogos platónicos contienen pasajes muy conocidos en los que Sócrates defiende la necesidad de ocultar información y el valor de los significados ocultos. En cuanto a la aprensión que pudiera sentir Sócrates en relación con la idea de que si se expresaba con demasiada claridad podía poner en riesgo su vida... Bueno, su muerte, envenenado por orden de las autoridades, indica que este miedo no era del todo infundado.⁶

¿Hubo una ruptura epistemológica en otros aspectos de la sociedad occidental en este momento de la historia? Desde luego, la actitud hacia la música cambió, pero esto probablemente formara parte de una transición más amplia marcada por un conjunto de cambios relacionados, todos los cuales fueron graduales pero probablemente alcanzaron un punto de inflexión en la época de los presocráticos. El pensamiento racional empezó a desplazar las supersticiones, a pesar de los intentos por castigar la herejía con las penas más severas, incluso con la de muerte. La

religión de los sacerdotes fue remplazando la magia de los chamanes. Las canciones se utilizaron cada vez más para elogiar a los hombres famosos en vez de para ornamentar los rituales e inducir estados de trance. Las instituciones patriarcales también se fueron afianzando durante esta época: los dioses viriles pasaron al primer plano de los sistemas de creencias institucionalizados, y aunque la adoración de las diosas de la fertilidad no desapareciera, fue gradualmente relegada al ámbito de las desacreditadas supersticiones populares propias de la gente con menos educación.

La idea de que hubo una cultura de valores femeninos que preexistió a la griega y la apuntaló sigue siendo motivo de polémica, y los estudiosos que la han promovido –incluyendo a J. J. Bachofen, en el siglo XIX, y a Marija Gimbutas, en el XX– han armado muchísimo revuelo, generando debates muy encendidos. Pero las pruebas arqueológicas en relación con la música sin duda parecen apoyar la idea de que se produjo un cambio así. Antes de Pitágoras, las mujeres desempeñaban un papel crucial en el campo de la música –especialmente en relación con el empleo de la percusión para provocar estados de trance– y sus actividades estaban empapadas de asociaciones rituales y místicas. Sin embargo, tras la ruptura pitagórica con esta tradición, los hombres detentan la posición de custodios de la cultura musical, que entonces pasa a tener una gran importancia estética, militar y pedagógica.⁷

Hoy en día, cuando pensamos en alguien que toca los tambores, solemos imaginarnos a un hombre. Desde luego, *Rolling Stone* piensa así. Cuando esta influyente revista publicó su lista de los “cien mejores baterías de todos los tiempos” en 2016, solo cinco mujeres lograron entrar en ella. Pero ¿a quién le sorprende el criterio de estos periodistas? Hemos sido condicionados de diversas maneras para considerar que la percusión es una expresión de una masculinidad desatada. Sin embargo, si planteáramos la misma pregunta en el contexto prepitagórico, nos darían una respuesta contraria. Si tuviéramos que juzgar esta cuestión a partir de las imágenes que han llegado hasta nosotros

de percusionistas –a través de pinturas, esculturas y otras obras procedentes de ese pasado remoto–, nos veríamos obligados a concluir que el tambor es un instrumento femenino. Esto es lo que vemos al fijarnos en muchas culturas antiguas, como la egipcia, la mesopotámica, la griega o la hebrea. En dichas imágenes aparecen con frecuencia mujeres tocando un tambor de marco, un instrumento de percusión redondo y poco profundo que se sostiene con la mano y parece un tamiz. De hecho, la palabra *adapa*, que significa ‘tambor’ en sumerio, también se emplea para referirse a cierta medida de grano. En nuestro estudio de estas sociedades, vemos una y otra vez que los conceptos de música, sexualidad y fertilidad (de los cultivos y los animales, no solo la fertilidad humana) están íntimamente vinculados. Este tema aparecerá recurrentemente a lo largo del libro, pero incluso en esta fase vale la pena subrayar que el papel de la mujer como percusionista no puede separarse de estas consideraciones. En un sentido estricto, la actividad musical de la mujer era al mismo tiempo ritual y práctica, y funcionaba como un acto propiciatorio, una celebración de la sexualidad, un instrumento para contribuir a la reproducción y una base sobre la que cimentar una sociedad más próspera.

Mucho después de que las mujeres les entregaran sus tambores a los hombres –que los convirtieron en instrumentos militares asociados a la conquista–, ciertas señales de cómo eran las cosas entonces todavía permanecen en muchas sociedades tradicionales, especialmente en las que conservan sistemas de creencias chamánicos. En Siberia, donde el chamanismo no solo sobrevivió, sino que prosperó, este linaje explica algunos rasgos de las culturas locales que de otro modo serían desconcertantes. Los observadores se han preguntado muchas veces por qué los chamanes varones, que emplean un tambor (de aspecto similar a los que aparecen en las mencionadas imágenes antiguas) para entrar en trance, suelen vestirse con ropas de mujer para hacerlo. Pero esto tiene sentido si pensamos que están evocando una época anterior en la que las mujeres desempeñaban este importante papel. La palabra que designa a una mujer chamán es similar en

diversas comunidades de esta zona del mundo, mientras que sus homólogos varones tienen nombres muy distintos. Esto indica que las mujeres percusionistas hunden sus raíces en un pasado más distante, del que proceden todas estas lenguas. Dicho claramente, las pruebas con las que contamos nos muestran que la integración del ritmo y la magia, en sus primeras manifestaciones, está estrechamente vinculada a las mujeres y a las cualidades femeninas. Solo después de la ruptura epistemológica llegan los hombres a dominar estas prácticas, que en la actualidad sobreviven casi escondidas en los márgenes de un mundo que es mucho más racionalista que el de entonces.

La más conocida innovadora musical del periodo prepitagórico es Safo, a quien suele atribuírsele la invención de la canción de amor y la creación de la poesía lírica griega. Es posible que Safo muriera el mismo año en que nació Pitágoras, lo cual sería una coincidencia de gran carga simbólica; en cierta medida, ella refleja las últimas fases de un mundo en el que la música estaba profundamente vinculada con las necesidades colectivas, así como con la sexualidad y la fertilidad, y al mismo tiempo anticipaba el fuerte individualismo y la expresión de la voluntad personal que acabarían siendo una marca característica de las canciones de Occidente. En la actualidad, su obra se valora sobre todo por estos últimos rasgos, y especialmente por la manera en que Safo anuncia la naturaleza confesional de nuestras canciones. Pero distorsionamos su imagen y perdemos de vista su importancia si no tenemos en cuenta también las múltiples formas en que sus textos reflejan la sociedad tal como existía antes de que el racionalismo griego puro y duro llegara a ser predominante, un mundo en el que la canción todavía era inseparable de las prácticas rituales y se alineaba junto al misticismo y ciertos conceptos de lo femenino. Cuando llegó la época de Platón y Aristóteles, los griegos sentían cierta ambivalencia con respecto a esta herencia de su pasado, y tal vez vergüenza e incluso hostilidad. Pero Safo nos invita a tratar ese legado con reverencia, aunque a la vez nos prepare para el nuevo orden de cosas.

Más adelante hablaremos del enorme cambio que se produjo en

la cultura musical occidental, pregonado por Safo, que permitió a los músicos *hablar de sí mismos*. En la actualidad, esto es algo que no nos sorprende en absoluto. De hecho, a la mayor parte de la gente le cuesta imaginarse que una canción tenga algún otro propósito. Por el momento, sin embargo, lo que tenemos que comprender es la profunda importancia que tuvo la otra faceta de Safo, su papel de cuasihechicera que invocaba fuerzas sobrenaturales y trataba de expresar las necesidades de su comunidad. En este sentido no tiene parangón entre los cantautores modernos y refleja unos valores y unas prioridades que han sido eliminados del currículum musical; de hecho, ya los antiguos trataron de olvidarlos en su búsqueda de una ciencia purificada y racional de la canción.

Al leer el primer fragmento de cualquier edición convencional de Safo, que comienza con las palabras: “Inmortal Afrodita de trono iridiscente”, vemos ambos lados de esta visión del mundo híbrida. Por una parte, este poema suele considerarse un lamento amoroso en el que Safo expresa su desolación; sin embargo, la mayor parte del texto está dedicado a la invocación de una diosa, Afrodita. Esta mezcla de lo personal y lo divino aparece una y otra vez en su obra. Safo tiene dos preocupaciones muy evidentes, que dominan su visión del mundo al mismo tiempo que muestran una grieta oculta del pensamiento occidental: los vínculos emocionales del amor y las obligaciones colectivas hacia los dioses. En la evolución posterior de la música occidental, estos dos enfoques se irán separando, creando tradiciones distintas que tendrán que ver muy poco la una con la otra. Nos resultaría difícil pensar en dos géneros musicales que tengan menos cosas en común que las canciones de amor y los himnos religiosos, pero para Safo, estas dos dimensiones están íntimamente relacionadas.⁸

La poesía lírica perderá el contacto con ambas corrientes mucho antes del ascenso del cristianismo. Ya veremos cómo la invocación a las divinidades se vuelve predecible y poco original y cómo esta clase de poesía se convierte en una plataforma para alabar públicamente a los líderes militares y a otros hombres poderosos. Y lo más raro de todo, el poema lírico clásico abandonará incluso

su relación con una melodía, pasando a ser un texto concebido para leerse y recitarse en lugar de una canción destinada a interpretarse musicalmente. Pero en esta temprana fase de la historia de la canción, Safo no tiene ningún interés por escribir *textos* ni por hacer propaganda de un Estado ni por celebrar sus victorias militares. Renuncia explícitamente a hacerlo en el fragmento 16: “Hay quien dice que lo más hermoso que hay sobre la tierra negra es un ejército de jinetes. Hay quien dice que de infantería. Hay quien dice que de naves. Pero yo digo que lo más hermoso es lo que una ama”. Una y otra vez, Safo se centra en las necesidades espirituales y emocionales de su comunidad: los únicos triunfos y fracasos que importan tienen lugar en los cielos y en el corazón, no en el campo de batalla.⁹

Este enfoque queda aún más claro cuando nos fijamos en las canciones del largo periodo anterior a Safo. Ni siquiera los especialistas en la poesía lírica suelen retroceder tan atrás, y muchos ignoran que hay canciones que han sobrevivido desde aquella época. Safo suele considerarse la creadora de la lírica, y la idea de que hay un amplio conjunto de obras de este género anteriores a su nacimiento les resulta sorprendente. Sin embargo, Safo en realidad representa la culminación de una tradición que se remonta a casi dos mil años antes de que ella apareciera en escena. Si le seguimos el rastro a esta tradición hasta sus orígenes, nos encontraremos con la primera compositora de la historia de la música, o al menos la primera cuyo nombre ha llegado hasta nosotros. Y se trata de una compositora fascinante, aunque su nombre aparezca en muy pocos libros de historia de la música y casi no les suene ni siquiera a los especialistas en la materia.

- 1 PLUTARCO (1870): *Plutarch's Morals*, William Goodwin (ed.), John Philips (trad.), Nueva York, The Athenaeum Society, p. 130.
- 2 Tanto la cita de Leibniz como la de Schopenhauer proceden de SCHOPENHAUER, Arthur (1966): *The World as Will and Representation*, vol. 1, E. F. J. Payne (trad.), Nueva York, Dover Publications, pp. 256, 264.
- 3 NABOKOV, Vladimir (1980): *Lectures on Literature*, Fredson Bowers (ed.), Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, p. 374; GOODMAN, Nelson (1976): *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, 2.^a ed., Indianápolis, Hackett.
- 4 INWOOD, Brad (ed. y trad.) (2001): *The Poem of Empedocles*, Toronto, University of Toronto Press, p. 211.
- 5 Los interesados en un relato de los intentos de Van Groningen, Diels y otros autores por eliminar los elementos chamánicos de Empédocles pueden consultar KINGSLEY, Peter (1995): *Ancient Philosophy, Mystery and Magic*, Oxford, Clarendon Press, pp. 218-232.
- 6 KENNEDY, J. B. (2001): *The Musical Structure of Plato's Dialogues*, Durham, Acumen, pp. 52-60.
- 7 BACHOFEN, J. J. (1973): *Myth, Religion, and Mother Right*, trad. de Ralph Manheim, Princeton, Princeton University; GIMBUTAS, Marija (1991): *The Civilization of the Goddess: The World of Old Europe*, San Francisco, HarperCollins; GIMBUTAS, Marija (1989): *The Language of the Goddess*, Nueva York, Harper and Row. Véase también mi explicación sobre la relación entre la hipótesis de las diosas y la historia de la música en GIOIA, Ted (2006): *Healing Songs*, Durham, Duke University Press, pp. 82-85.
- 8 CAMPBELL, David A. (ed. y trad.) (1990): *Greek Lyric: Sappho and Alcaeus*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, p. 53.
- 9 *Ibíd.*, p. 67.

V
TOROS Y JUGUETES SEXUALES

Solo tenemos una idea muy vaga de cómo sonaba la música mesopotámica. Algunos especialistas han intentado resucitar su sonoridad a partir de los textos y los instrumentos que conocemos, pero sus esfuerzos pertenecen más al campo de la reconstrucción imaginativa que al de la documentación histórica. De todos modos, no me sorprende que estas restauraciones posean una naturaleza hipnótica, capaz de inducir un estado de trance. Mesopotamia, durante los largos siglos que precedieron a la caída de Babilonia en el año 539 a. C. y su posterior dominación por parte de potencias extranjeras, nos proporciona el que tal vez sea el ejemplo más claro de una cultura musical antigua y floreciente que todavía se halla bajo el influjo de las prácticas mágicas y rituales. A veces nos referimos a las personas que presidían los antiguos rituales como sacerdotes o sacerdotisas, pero en muchos sentidos se parecen más, en espíritu, a los chamanes que emplean la música como un componente clave de lo que Mircea Eliade ha llamado “técnicas arcaicas del éxtasis”.¹

Aunque carecemos de información detallada sobre el sonido de sus canciones, hemos aprendido mucho sobre la antigua cultura musical de la región desde que Hormuzd Rassam descubriera en 1853 la tableta de arcilla que contenía el *Poema de Gilgamesh*, habitualmente calificado de obra poética, pero que casi con certeza se cantaba ante su público original. Y en el nuevo milenio seguimos aprendiendo. En 2011 se encontraron veinte nuevas líneas de *Gilgamesh* en una tableta de arcilla que le compró un museo iraquí a un individuo anónimo, probablemente un contrabandista, por ochocientos dólares. Tan fascinantes como los textos son los instrumentos musicales y los objetos relacionados hallados en excavaciones arqueológicas, especialmente los que encontró sir Leonard Woolley durante sus excavaciones en el

Cementerio Real de Ur, situado en el actual Irak, entre 1922 y 1934. Hoy contamos con abundantes pruebas en las que basarnos para formar una imagen de esta cultura, pero se trata de textos y objetos que muestran unas prácticas musicales tan distintas de las nuestras que a los expertos les suele resultar difícil establecer una relación coherente entre ese contexto y las ideas actuales sobre el papel que desempeñan las canciones en la sociedad.

Hay muchas cosas extrañas que debemos tener en cuenta aquí, pero empecemos por los animales. De hecho, es complicado dejarlos de lado porque están por todas partes. En algunos casos, los instrumentos musicales se construían para que parecieran animales; en otros, se añadían, con fines decorativos, imágenes de animales en la superficie de los instrumentos. En las obras de arte que han llegado hasta nosotros también aparecen representaciones de animales *tocando* instrumentos de música. Los textos literarios sumerios también dan cuenta de una obsesión similar con los animales: estas criaturas son, con diferencia, la principal fuente de comparaciones poéticas. Unas olas que se tragan un barco se describen como un lobo devorando a su presa. Suele emplearse el toro para transmitir la idea de bienestar y poder. El bramido del toro se usa para describir el discurso de un gobernante, el dictamen de un oráculo o el sonido de un templo muy concurrido. Casi da la impresión de que este pueblo padecía una especie de manía zoológica colectiva.

Los especialistas han aportado una gran variedad de teorías y especulaciones tratando de explicar la función que tenían estos animales músicos en el arte antiguo. Al comentar algunas imágenes de cuadrúpedos tocando instrumentos, la reconocida musicóloga Marcelle Duchesne-Guillemin supuso la existencia de “una clase de música profana”, tal vez una especie de jazz salvaje del que se disfrutaba en los márgenes de la sociedad mesopotámica. “Su inspiración parece más cómica que religiosa”, escribe, e incluso admite la posibilidad de que hubiera un elemento satírico. Pero Duchesne-Guillemin no descarta la teoría contraria: que estas antiguas imágenes sean completamente realistas, y que lo que parece un animal sea un cazador disfrazado,

intentando capturar alguna presa. En cualquier caso, insiste en que dichas imágenes no deberían considerarse representativas de un sistema de creencias profundamente arraigado. Por el contrario, Francis Galpin, musicólogo pionero experto en la Edad Antigua, estaba dispuesto a aceptar un significado religioso, al menos al considerar las impresionantes liras decoradas con cabezas de toros y halladas en el Cementerio Real de Ur, pero solo en un sentido estrecho. Estos instrumentos, según él, celebraban al dios de la luna, conocido como Nanna o Sin, que era el patrón de la ciudad de Ur y a veces se representaba como un toro con unos cuernos con forma de medialuna.²

Sin embargo, como ya hemos visto al hablar de las primeras comunidades cazadoras, la relación entre los animales y la música es mucho más antigua que la ciudad de Ur. De hecho, las pinturas rupestres de Lascaux anteceden a la ciudad Estado sumeria en más de diez mil años. Y a cualquier persona versada en chamanismo y sistemas de creencias de las sociedades primitivas le resultaría difícil de aceptar la interpretación de estas imágenes como cómicas o satíricas. El animal era la fuente de energía de estas comunidades, pues proporcionaba tanto un apoyo práctico en calidad de alimento y materia prima como una ayuda mágica en calidad de protector y suministrador totémico. La región septentrional de Mesopotamia tenía ricas tierras de pastos en una zona del mundo en la que muchas otras regiones eran estériles, y el ganado debió de ser crucial para las actividades económicas y las prácticas culturales. En los cementerios antiguos suele hallarse gente enterrada con unos sellos cilíndricos en los que aparecen imágenes de animales, especialmente de ganado con cuernos, sellos que casi con total seguridad tenían la función de proporcionarles ciertos beneficios a los difuntos en el más allá. Incluso es posible que los cementerios que hay delante de los templos sumerios más antiguos fueran inicialmente rediles para el ganado y con el tiempo se convirtieran en *témenos* o zonas sagradas. En este contexto, no debería sorprendernos descubrir una asociación entre la música y el ganado; de hecho, precisamente esta asociación indica que su interpretación no era

una actividad profana, sino que estaba vinculada de manera inextricable a poderes superiores.

Los primeros arqueólogos se quedaron perplejos ante los animales, pero el descubrimiento de juguetes sexuales los dejó sumamente consternados. “Los túmulos de Nippur estaban llenos de emblemas fálicos”, protestó John P. Peters, un arqueólogo y pastor episcopal que realizó excavaciones en el centro de Irak entre 1888 y 1895. Su colega Hermann Hilprecht reunió una enorme colección, “empezando por la representación más cruda del miembro masculino” y terminando en “espinas y conos, que lo representan simbólicamente”. Pero este respetado asiriólogo no tardó en descubrir que los funcionarios del Gobierno no compartían su interés por los antiguos falos. Uno de ellos se negó a incluirlos en una lista de antigüedades, y al final toda la colección se perdió o fue destruida por los propios funcionarios que eran responsables de conservarla. Peters quizá se sintiera íntimamente satisfecho a causa de su desaparición, pero en cualquier caso descubrió una lección edificante en la obsesión sexual de los antiguos sumerios y llamó la atención sobre la semejanza entre uno de sus mitos y el relato bíblico del jardín del edén. En ambos casos, explicó, “es la mujer quien, junto a la serpiente, tienta al hombre a realizar el acto sexual que lo convertirá en un creador de vida similar a los dioses”.³

En el mismo momento en que tenían lugar las excavaciones de Nippur, sir James George Frazer aportaba un marco conceptual fundamental para comprender estos escandalosos artefactos con su revolucionario estudio *La rama dorada*, publicado por primera vez en dos volúmenes en 1890, pero finalmente ampliado a una inmensa versión de tres volúmenes que fueron apareciendo entre 1906 y 1915. El poeta modernista Ezra Pound nos ha proporcionado un sucinto resumen de esta gigantesca investigación, un resumen que cabe en una frase. Nuestras concepciones establecidas de la moral, explicó Pound, “se remontan a los temperamentos opuestos de quienes pensaban que copular era bueno para las cosechas, y la facción opuesta, la de quienes pensaban que era malo para las cosechas”. Y después

Pound añadía: “Esto debería servir para simplificar considerablemente el debate”.⁴

Es posible que Frazer haya simplificado las cosas, pero también generó un escándalo con su detallada evaluación de los cultos de fertilidad del mundo antiguo y con su tajante afirmación de la existencia de un vínculo entre la fornicación y la prosperidad de la comunidad. Pero a sus lectores victorianos quizá les resultara todavía más impactante la conexión implícita entre la mitología de estos rituales, con su celebración de un Dios que moría y resucitaba y era responsable de la fertilidad de la tierra, y la doctrina cristiana relativa a la crucifixión y resurrección de Jesucristo. Era difícil evitar concluir que este último dogma religioso, aceptado por los creyentes como una verdad indiscutible, podía reinterpretarse como una variante relativamente reciente de un mito pagano muy anterior, que se encontraba en todas las grandes civilizaciones de la Antigüedad.

Los detractores de Frazer lo han criticado a menudo por ser irrespetuoso, pero nunca se han puesto de acuerdo sobre qué es lo que había insultado exactamente. Para muchos, su pecado imperdonable era reducir el cristianismo al nivel de un ritual antropológico; para otros, fue demasiado lejos al imponer interpretaciones demasiado elaboradas de rituales precristianos. “Frazer es mucho más salvaje que la mayor parte de sus ‘salvajes’ –afirmó el filósofo Ludwig Wittgenstein–. Sus explicaciones de las observancias primitivas son mucho más crudas que el sentido de las propias observancias”. En otros casos, Frazer ha sido atacado por culpar a los cambios estacionales de ciertas conductas humanas violentas y lujuriosas, incurriendo así en una calumnia contra el mundo natural. Con frecuencia, descubrimos en estas críticas la misma clase de vergüenza o pudor que ha alimentado tantas reinterpretaciones de obras líricas y canciones a lo largo de los siglos. Pero por mucho que otras teorías sobre los rituales hayan intentado superar la de Frazer, acaban volviendo invariablemente a dos elementos constitutivos: la sexualidad y la violencia, las mismas fuerzas impulsoras que sustentan en gran medida el flujo y el cambio de las actividades musicales humanas.

Algunos pensadores más recientes, como René Girard, Walter Burkert y Charles Taylor, entre otros, han puesto de relieve el rol fundamental de los antiguos rituales a la hora de canalizar las pulsiones sexuales y agresivas que provocarían el caos si no dispusieran de una vía de escape aceptada socialmente. Pero a medida que dichos rituales fueron evolucionando hacia algo similar a lo que hoy llamamos “religión”, estas pulsiones motivadoras pasaron a considerarse vergonzosas, o incluso pecados, es decir, transgresiones que debían ser castigadas y erradicadas. Todo este proceso guarda muchas semejanzas con la redefinición de la música y de su finalidad que ya hemos explicado. Desde luego, esto no debería sorprendernos: las historias de la música y el ritual siempre han estado firmemente entrelazadas.⁵

Para lo que nos interesa a nosotros, las consecuencias que tienen todas estas investigaciones en el campo de la música resultan esenciales no solo para poder entender las canciones de la antigua cultura mesopotámica, sino también para mejorar nuestra comprensión de las tradiciones de otras sociedades, y quizá también de la nuestra. De hecho, las canciones y rituales de fertilidad de hace cinco mil años tienen un sorprendente parecido con el contenido de muchos vídeos de pop que encontramos en YouTube. La investigadora Sierra Helm ha llegado incluso a yuxtaponer fotos de superestrellas femeninas contemporáneas con antiguas representaciones de diosas sumerias para señalar las semejanzas entre “las prácticas religiosas dirigidas a la diosa Inanna en la antigua Mesopotamia y hacia las celebridades en los Estados Unidos actuales”. En algunos casos la conexión con la adoración ritual se vuelve explícita, como cuando los fans, arrebatados, se refieren a una joven sexi que va camino del estrellato como a una diosa, o cuando una cantante de pop decide adoptar el nombre de Madonna y yuxtaponer su cuerpo semidesnudo a iconografía religiosa. Pero incluso cuando el lenguaje y el contexto son totalmente seculares, el culto de las celebridades modernas recuerda a las antiguas prácticas en muchos detalles.⁶

En la antigua Mesopotamia, como señala la asirióloga Gwendolyn Leick, “los desnudos masculinos y los símbolos fálicos son menos habituales que los desnudos femeninos y las representaciones de la vulva”. En la música popular moderna se produce este mismo fenómeno, un fenómeno que suelo llamar “el meme de Bob Fosse” debido a la influencia de este célebre coreógrafo, que creaba números de baile en los que aparecían un hombre bien vestido (por lo general, con un atuendo de lo más formal o un uniforme) y una mujer prácticamente desnuda. Esta mezcla ha sido una fantasía recurrente en numerosos vídeos y películas, desde “Whatever Lola Wants” hasta “Blurred Lines”, por mencionar solo un par de ejemplos. Esta misma fórmula predominaba –de un modo aún más explícito– en la antigua imaginería mesopotámica. El sexualizado personaje de la mujer es el centro de atracción. También se reconocen las habilidades sexuales del hombre, pero lo habitual es que aparezcan asociadas a sus propiedades fecundadoras. Al analizar algunos mitos importantes llenos de emparejamientos explícitos, Leick añade que “los protagonistas masculinos, que suelen ser dioses jóvenes y vigorosos, logran la fecundación con cada orgasmo”. Aquí esta predecible potencia masculina se celebra menos que la fertilidad femenina, y la música da cuenta de ello en la misma medida que las artes visuales.⁷

Sin embargo, en otros aspectos, esta música antigua es muy distinta de nuestras canciones exitosas y sexualizadas. El erotismo, en los antiguos himnos, aparece una y otra vez vinculado a las plantas y al mundo natural. En una descripción de un encuentro sexual entre el rey Dumuzi e Inanna, la diosa del amor y la fertilidad, el cuerpo desnudo de ella se compara repetidamente con un campo que necesita ser arado. Ella se refiere a su “tierra sin labrar [...]. Mis tierras altas, que están bien regadas. Mi propia desnudez, un montículo bien regado que se eleva”. Y después pregunta:

Yo soy la doncella. ¿Quién la labrará?
Mi desnudez, la tierra húmeda y bien regada.

Yo soy la doncella. ¿Quién colocará un buey ahí?

A lo cual su amante contesta:

Joven dama, ojalá el rey la labre para ti.

Ojalá Dumuzi, el rey, lo labre para ti.

Cuando la canción alcanza su punto culminante, Inanna exclama: “¡Señor de todas las cosas, llena mi tarro sagrado!”.⁸

Hoy en día se censuran muy pocas cosas en la radio, pero sospecho que si un locutor pusiera una canción titulada “Labra mi vulva”, sería despedido inmediatamente por ofender al público incluso en la sociedad del *todo vale* en la que vivimos. En la Antigüedad, en cambio, no se preocupaban por clasificar sus himnos en función de si tocaban o no ciertos temas controvertidos. La unión sexual era un motivo de celebración, no de vergüenza. Dicho claramente: lo que hizo Brian Wilson por el surf con sus canciones es lo que hicieron en Mesopotamia por los genitales. En cualquier caso, estas canciones no estaban concebidas para resultar excitantes, o al menos esa no era su función principal. Su propósito era más elevado: lo que estaba en juego era la prosperidad de la comunidad o incluso la legitimidad del rey. Esto era especialmente evidente en el ritual sagrado del matrimonio, al que los especialistas suelen referirse empleando su nombre griego, *Hieros gamos*. En la versión sumeria de este rito, el rey debía tener relaciones sexuales con una diosa en una ocasión especial que probablemente se organizaba junto a las celebraciones del año nuevo. El papel de la diosa lo representaba la suma sacerdotisa de Inanna, y las canciones asociadas al ritual reflejaban su punto de vista.

Los expertos continúan debatiendo si la pareja realmente tenía relaciones sexuales o simplemente escenificaba una unión simbólica, quizá semejante a las escenas de cama de una película de Hollywood. Yo sospecho que la cópula era real; la importancia de esta unión era tan grande, y los detalles de este ritual que han sobrevivido son tan concretos, que resulta difícil imaginar que su clímax no llegara a ser... bueno, un verdadero clímax. Pero la

mecánica de esta unión no es tan importante, para nuestros fines, como las canciones que la acompañaban. Y dichas canciones dejan muy poco espacio a la imaginación. “Entre las piernas del rey se alzaba el cedro”, afirma un himno religioso. “Labra mi vulva, hombre de mi corazón”, pide Inanna.⁹

Darwin no conoció estas canciones. Su tesis sobre los orígenes sexuales de la música es muy anterior a las investigaciones de Frazer y a las excavaciones de Woolley. Pero Darwin sin duda habría considerado que estos rituales, y las canciones que se empleaban en ellos, confirmaban su teoría de que la música había surgido como un mecanismo evolutivo para fomentar la reproducción. Por supuesto, lo que él creía era que las canciones humanas hacían que nacieran más bebés, no que se multiplicara el ganado o las cosechas, pero su idea general de la música como una herramienta para garantizar la supervivencia de las especies es compatible con estos descubrimientos posteriores. De hecho, las pruebas que se han ido acumulando durante los ciento cincuenta años que han pasado desde que Darwin escribiera *El origen del hombre* hacen que resulte difícil entender la evolución de las canciones sin hacer referencias constantes a la magia, el sexo, la fertilidad y las prácticas rituales.

Este es precisamente el contexto en el que la cantautora surge en escena. Enheduanna, la cantautora más antigua cuyo nombre y cuyas obras han llegado hasta nosotros, fue una suma sacerdotisa de la ciudad Estado sumeria de Ur en el tercer milenio antes de Cristo. Compuso más de cuarenta himnos, pero no se trata de las típicas canciones de adoración, y quizá esto explique por qué la “madre de la canción” no aparece en los manuales escolares. De hecho, si les enseñáramos las picantes letras que escribía a los sacerdotes actuales, muchos se escandalizarían por las obscenidades que aparecían en sus canciones. Tal vez algunos sumerios también rechazaran esta música, al menos a juzgar por el deteriorado disco de alabastro en el que aparece su rostro, hallado por sir Leonard Woolley en 1927 en sus excavaciones. Woolley pensaba que este disco había sido estropeado deliberadamente, aunque quizá no por los explícitos textos de la sacerdotisa. Había

muchas razones para sentir aversión hacia Enheduanna, o simplemente para temerla. La principal es que era la hija del rey Sargón de Acadia, un hombre célebremente sanguinario y sacrílego, que puede haber servido de inspiración para el personaje bíblico de Nemrod, el artífice de la construcción de la Torre de Babel. Pero también debemos plantearnos si el deterioro deliberado de este disco no será solo una muestra más de una pauta de conducta recurrente, que se halla en muchas otras culturas, y que consiste en que ciertos hombres poderosos intentan borrar, marginar o reinterpretar las canciones de las mujeres. Algunos ejemplos de esta pauta son la desaparición de la mayor parte de la obra de Safo o las exégesis masculinizadas del *Shijing*, del Cantar de los Cantares y de otras expresiones tradicionales del deseo femenino.

En la época de Homero ya encontramos canciones concebidas con otro fin, un fin que irá creciendo en importancia durante los siguientes siglos. Cuando el cantante Demódoco es requerido para entretener a los asistentes a un banquete, en el octavo canto de la *Odisea*, se espera que cante “las famosas hazañas de los héroes guerreros”. Tras la revolución pitagórica, abordar este tema se convierte en el fin fundamental de las canciones más respetables. La letra se centra menos en los deseos eróticos y las emociones personales y más en la celebración de los fuertes y poderosos. Puede que hoy en día Safo sea la cantante más conocida de la poesía lírica antigua, pero los griegos tenían en mucha más alta estima a Píndaro, y valoraban sus obras porque en ellas se celebraban las glorias de su tiempo y se alababa a los hombres más meritorios. A pocos de nosotros nos interesa escuchar una canción sobre el acaudalado tirano Hierón, conocido sobre todo por implantar la policía en el mundo occidental, o sobre el boxeador Diágoras de Rodas (de quien Píndaro afirma con insistencia que desciende del dios Zeus), famoso por zurrar a otros hombres en las competiciones olímpicas. Pero con estos temas era como se entraba en el *top ten* de aquella época, sobre todo a partir del siglo v a. C. y durante los siglos que siguieron.¹⁰

Pero ¿qué importancia tiene para nosotros todo esto? En primer

lugar, no podemos comprender bien nuestra música si no entendemos la persistente oposición entre estas dos funciones, tan distintas, de las canciones. Para simplificar, llamaré a la tradición que pone de relieve la fertilidad, el éxtasis y la magia “femenina”. Al enfoque contrario, que celebra la disciplina, el orden social, a los hombres poderosos y la conformidad social, lo llamaremos la alternativa *masculina*. Si nos fijamos, por ejemplo, en el papel que la percusión ha tenido a través de la historia, veremos que los tambores pueden cumplir con estas dos funciones. El historiador Johan Huizinga comentó brillantemente que la época de los caballeros y la cortesía había concluido con la introducción de los tambores en las campañas militares. El tambor infundía la uniformidad y la solidaridad en la tropa, pero a costa de las personalidades individuales que tanto destacan en los relatos guerreros de épocas anteriores. La cronología que establece Huizinga es cuestionable –hay imágenes de las 17.^a y 18.^a dinastías egipcias en las que aparecen tamborileros militares nubios mucho antes de la Edad Media–, pero este autor acierta al captar la fuerza que tiene la percusión como herramienta de control social. Y, sin embargo, los tambores también han sido un elemento clave a la hora de inducir estados de trance extático y de oponerse a las exigencias de la conformidad social. Este empleo de la percusión tuvo lugar en las salas de baile de la era del swing y en el festival de Woodstock, y en su origen estaba asociado con las mujeres, como ponen de manifiesto *Las bacantes* de Eurípides y otros textos e imágenes de la Antigüedad. Hay una amplia literatura científica que da cuenta de estas dos funciones de los tambores: nuestra mente reacciona ante el ritmo que oye considerándolo como una llamada a la disciplina o una vía de acceso a lo trascendental. Estas alternativas claramente definidas son, en otras palabras, claves no solo para la historia de la música, sino también para la práctica de esta. Muéstrame cómo tocas la caja y te diré a qué linaje perteneces.¹¹

Pero volvamos a las sociedades antiguas. Si no comprendemos la magnitud de esta ruptura en la historia de la música, difícilmente podremos entender los diversos comentarios sobre esta que

aparecen en la literatura que ha sobrevivido. Platón, por ejemplo, parece tener posturas contradictorias en relación con la música; en algunos momentos expresa recelos y propone su prohibición, y en otros insiste en la importancia que tienen las canciones y la danza en la educación de los niños. Sin embargo, al profundizar un poco vemos que Platón valora la música que sostiene los valores asociados al civismo y fomenta un comportamiento ordenado, pero quiere eliminar las canciones que inflaman ciertas emociones indeseables e incitan a la gente a actuar de manera indecorosa. Este filósofo es especialmente hostil a los lamentos musicales. Esto puede parecer una cuestión menor, pero es muy reveladora. El lamento por el dios agonizante era una parte crucial de los rituales de fertilidad, e incluso cuando la sexualidad se suprimió de ellos, esta clase de canciones se consideraban una de las especialidades de las mujeres, que las empleaban para canalizar unos sentimientos que, de lo contrario, quedarían reprimidos. Tras la época de Platón, durante casi mil quinientos años, el lamento sería criticado una y otra vez por ser un género “peligroso”, y distintos hombres poderosos le impondrían toda clase de restricciones. La condena del lamento era un tema recurrente, por ejemplo, en los abundantes dictámenes cristianos sobre el carácter “pecaminoso” de cierta música que tuvieron lugar en la época medieval. Hasta la llegada de los trovadores a comienzos del siglo XII, centrarse excesivamente en arrolladoras emociones personales, en particular por medio de la canción, se consideraba una señal de debilidad moral. Aún más, se veía como un rasgo femenino. El retórico Quintiliano resumió este contraste en los albores del Imperio romano cuando criticó “las lascivas melodías de nuestra época afeminada” –una música que, según él, era “inadecuada incluso para una chica recatada”–, y recordaba con nostalgia unos tiempos mejores en los que la música se empleaba “para elogiar a los hombres valientes”. Catón y Cicerón expresaron de un modo similar su admiración por esos *carmina conuiuialia*, tan cargados ideológicamente, de la antigua Roma. Este término se traduce a veces como ‘canciones ancestrales’ y se refiere a la música que interpretaban algunos invitados en las cenas para alabar a los

héroes del pasado.¹²

Una vez más, aquí debemos tener en cuenta los rituales funerales para captar el verdadero impacto de este cambio de prioridades. Las autoridades antiguas y medievales son sorprendentemente coherentes en su rechazo de los lamentos musicales y durante mil años trataron de evitar que las mujeres cantaran esta clase de canciones. Los enemigos de esta música no tuvieron demasiado éxito en su intento de erradicar las canciones que expresaban el dolor y el luto, al menos a juzgar por la persistencia con que necesitaron repetir sus ataques. Pero los antiguos recurrieron a otra clase de canción para remplazarlas y la elevaron a una posición de preeminencia, haciendo un gran esfuerzo con el fin de preservarla para la posteridad: la canción laudatoria que narraba las hazañas de los muertos. Se contrataron a numerosos bardos para que interpretaran estas inspiradoras alternativas a los lamentos lacrimógenos. La muerte ahora había pasado a ser lo que podríamos considerar “un momento aprovechable” desde el punto de vista pedagógico: una oportunidad para inculcar virtudes “masculinas” por medio de una música adecuada en los corazones y en las mentes de los espectadores.

Hoy en día estas prioridades están invertidas. Ahora esperamos que las canciones expresen sentimientos personales y especialmente íntimos. Las canciones destinadas a alardear o a elogiar a otros no son desconocidas para los oyentes modernos – abundan en el hip-hop (que guarda un asombroso número de semejanzas con las antiguas canciones de alabanza de Píndaro y otros poetas), así como en el calipso y algunos géneros musicales más–, pero, salvo por este puñado de excepciones, estos ejercicios de fanfarronería bárdica solo se hallan en la periferia de la música popular. Y cualquier canción que celebre una campaña política o militar nos hace sentir incómodos, pues en el peor de los casos se parece a la propaganda, y en el mejor se mete en un terreno que parece ser más adecuado para los historiadores y los científicos sociales. A juzgar por los temas de éxito y lo que se ve en YouTube, hemos regresado a un paradigma muy anterior, que considera la música como una expresión de la sexualidad, sobre

todo la femenina, y de emociones profundas. De un modo bastante extraño, hemos recuperado las prioridades de nuestros predecesores mesopotámicos.

- 1 ELIADE, Mircea (1964): *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, Willard R. Trask (trad.), Princeton, Princeton University Press, p. 459.
- 2 Los interesados en las primeras teorías sobre la importancia de los animales en la música sumeria pueden consultar DUSCHESNE-GUILLEMIN, Marcelle (febrero de 1981): “Music in Ancient Mesopotamia and Egypt”, *World Archaeology*, vol. 12, n.º 3, pp. 287-297; GALPIN, F. W. (abril de 1919): “The Sumerian Harp of Ur, c. 3500 B.C.”, *Music and Letters*, vol. 10, n.º 2, pp. 108-123; SACHS, Curt (1949): *The History of Musical Instruments*, Nueva York, Norton & Company, p. 90.
- 3 PETERS, John P. (1921): “Notes and Suggestions on the Early Sumerian Religion and Its Expression”, *Journal of the American Oriental Society*, vol. 41, p. 132. Disponible en https://www.jstor.org/stable/593713?seq=1#metadata_info_tab_contents [consultado el 20/10/20].
- 4 POUND, Ezra (1968): *The Literary Essays of Ezra Pound*, Nueva York, New Directions, p. 85.
- 5 NIELI, Russell (1987): *Wittgenstein: From Mysticism to Ordinary Language*, Albany, Universidad Estatal de Nueva York, p. 175.
- 6 HELM, Sierra (2011): *The Passion for the Goddess: A Comparative Study on the Reverence of the Goddess in Contemporary America and Ancient Mesopotamia*, tesis de honor, Universidad Roger Williams, p. 4.
- 7 LEICK, Gwendolyn (1994): *Sex and Eroticism in Mesopotamian Literature*, Londres, Routledge, pp. 21, 49. Los interesados en el “meme de Bob Fosse” pueden consultar GIOIA, Ted (2015): *Love Songs: The Hidden History*, Nueva York, Oxford University Press, p. 248 [(2016): *Canciones de amor: La historia jamás contada*, Madrid, Turner].
- 8 SEFATI, Yitzhak (1998): *Love Songs in Sumerian Literature: Critical Edition of the Dumuzi-Inanna Songs*, Jerusalén, Bar-Ilan University Press, pp. 224-225.
- 9 KRAMER, Noah (1969): *Aspects of Faith, Myth, and Ritual in Ancient Sumer*, Bloomington, Indiana University Press, p. 59.
- 10 HOMERO (1997): *The Odyssey*, Robert Fagles (trad.), Nueva York, Penguin Classics, p. 193.
- 11 HUIZINGA, Johan (1984): *The Waning of the Middle Ages*, Herfsttijd der Middeleeuwen (trad.), Nueva York, St. Martin’s Press, p. 88.
- 12 QUINTILIANO (1920): *The Institutio Oratoria of Quintilian*, vol. 1, H. E. Butler (trad.), Nueva York, G. P. Putnam’s Sons, p. 175.

VI EL NARRADOR DE HISTORIAS

Hemos visto que en la historia de la música hay un frente de batalla que reaparecerá, con sorprendente persistencia, durante siglos. Por una parte, nos encontramos con la música del orden y la disciplina, que aspira a ser tan perfecta como las matemáticas y que disfruta de ciertas prerrogativas institucionales. Por otra parte, hallamos una música de emociones intensas, que frecuentemente se asocia con la magia o los estados de trance, y que se resiste a los intentos de control que vienen de arriba. De esta segunda clase de música muchas veces solo sobreviven algunos indicios o fragmentos, o se proyecta hacia el futuro más o menos deteriorada. Esto nos sirve para entender cómo la veían las élites culturales, o tal vez sería más exacto hablar de hasta qué punto la temían.

Nos han enseñado a pensar en los frentes de batalla de otro modo. La forma más habitual de clasificar la música consiste en establecer una competición entre la alta y la baja cultura. Nos dicen que debemos elegir entre la música sofisticada que se interpreta en las salas sinfónicas y las melodías populistas de las masas. Pero como ya hemos visto, esta manera de entender el conflicto deja de lado sus elementos esenciales, y si no comprendemos lo que hay verdaderamente en juego, nunca podremos entender los motivos por los que las canciones tienen una capacidad tan grande para perturbar las normas sociales, ni por qué los conflictos se repiten una y otra vez a lo largo de los siglos.

Aquí aparece el elemento peculiar de esta historia: las instituciones poderosas e influyentes del ámbito musical no existirían sin la energía que les proporcionan periódicamente las indecentes canciones que tanto se esfuerzan por excluir. Esta es la sala de máquinas de la historia de la música. Las intensas canciones de los diversos individuos y colectivos marginados

tienen energía, y esa energía no puede ser ignorada. Es como manejar una peligrosa sustancia radiactiva que puede generar energía para toda la ciudad... o hacerla saltar por los aires si algo va mal. Esta es una buena manera de concebir la música: la quieres y la necesitas, pero viene con una advertencia de peligro.

Los griegos aprendieron esto de inmediato cuando trataron de convertir la lírica en un tipo de propaganda de ciertas élites e instituciones. Píndaro comenzó a ser admirado como el mayor de los poetas líricos y sus obras fueron memorizadas por los estudiantes e interpretadas en los banquetes y otras ocasiones solemnes, aunque sigue siendo una incógnita hasta qué punto estas canciones influyeron en el pueblo llano. Poco después de la muerte de Píndaro, en la segunda mitad del siglo v a. C., cuando la antigua civilización griega se encontraba en su momento más glorioso, el autor cómico Eupolis tuvo que admitir que las obras del respetado poeta casi nunca se oían porque a las masas no les interesaban. Los griegos querían crear una clase de canción que fuera respetable y resultara inofensiva y, con el tiempo, la poesía lírica terminó deshaciéndose incluso de la música para garantizar la claridad y el orden. La canción pasó a ser mero texto, desprovisto de melodía. Pero a medida que la lírica iba ganando respetabilidad, perdía intensidad emocional y buena parte de su capacidad para influir e inspirar.

Ni siquiera en el caso de Píndaro estamos seguros de qué papel desempeñaba él en la interpretación de sus obras, ni si estaban concebidas para un coro o para un cantante solista, ni, en este último caso, si el propio Píndaro era el encargado de recitarlas. Tal vez él se encontrara entre bambalinas, como Irving Berlin, Cole Porter y otros compositores de Tin Pan Alley que, en épocas más recientes, se encargaban de escribir canciones para que otros las cantaran. O tal vez se ocupara de poner a punto a los intérpretes en los ensayos y de dirigir la actuación, como haría un director de orquesta. La verdad es que no tenemos ninguna certeza al respecto. Pero sabemos con total seguridad que sus piezas líricas cimentaban el prestigio de los líderes y de las instituciones de gobierno y que se empleaban como herramientas

pedagógicas.

A medida que los textos líricos y otras canciones se fueron integrando como instrumentos edificantes, evolucionaron hasta convertirse en algo que uno escribía y recitaba, y no en algo que se interpretaba vibrantemente y que formaba parte de un todo que incluía música y danza. Para cuando llegamos al poeta lírico Horacio –quizá el equivalente más cercano a Píndaro que produjo la sociedad romana–, estos textos son claramente obra de escritores, no de cantantes. Los autores, en cualquier caso, todavía adoptan la pose de un intérprete musical. Encontramos la expresión “yo canto” en el primer verso de la *Eneida* y en muchos otros poemas clásicos que nadie espera que se canten. En la biografía de Horacio, solo hay una ocasión en la que participó en una interpretación realmente musical de sus poemas, y fue por orden del mismísimo emperador Augusto. Este es el único caso en el que podemos estar seguros de que el más famoso poeta lírico de la literatura latina escribió lo que hoy en día consideraríamos la letra de una canción.

Las canciones que contaban una historia podían transmitir enseñanzas mucho mejor que las obras líricas, que siempre se habían basado más en las resonancias afectivas que en la claridad narrativa para producir efectos, y por lo tanto resultaban especialmente adecuadas para satisfacer las necesidades institucionales y jerárquicas. Las canciones que contaban una historia preservaban el conocimiento histórico y el dogma religioso. Transmitían valiosos mitos, creencias culturales y conocimientos fundamentales de generación en generación con una precisión extraordinaria; podríamos decir que las canciones eran el sistema de almacenamiento en la nube de la Antigüedad. Y si el objetivo era *elogiar a los hombres de mérito*, como era habitual en estas sociedades, la canción narrativa era insuperable. La clase más famosa, la épica, se centraba en la fascinación y la emoción que provocaban los actos heroicos, pero lo mejor de todo es que la canción narrativa, al mismo tiempo, funcionaba como fuente de diversión y entretenimiento. Por este motivo, podía respaldar las estructuras de poder y los privilegios de las élites sin que los

oyentes fueran conscientes de los propósitos que estaba cumpliendo.

Por si alguien duda de la eficacia de las canciones como medio de almacenamiento de información, pensemos en el caso de los niños maoríes, que conservan vivos y abundantes recuerdos de su primera infancia; de hecho, tienen la mejor memoria de todas las culturas estudiadas. De media, entre los miembros de su comunidad, el primer recuerdo se sitúa a los dos años y medio. Pero cuando se pregunta a estos individuos por detalles de sus recuerdos más antiguos, suelen describirlos de un modo muy distinto a como lo hace la gente de otras culturas. Los maoríes tienen una tendencia mucho más marcada a conectar estos recuerdos con historias familiares, y es menos habitual que se refieran a fotografías y objetos. Es frecuente que las madres les cuenten a sus hijos la “historia de su nacimiento”; la llegada de un nuevo miembro de la familia se convierte en un relato. De este modo, cada individuo basa incluso la percepción de su identidad personal en las historias que le han contado. Otros acontecimientos importantes, como los viajes o las excursiones, también se preservan de este modo. No pasan a ser imágenes en un álbum de fotos, sino parte del conocimiento de cada unidad familiar. Mucho después de que desaparezcan los recuerdos visuales, la memoria auditiva de un relato escuchado (o cantado) permanece.¹

Resulta difícil no concluir que las narraciones modelan nuestra mente de un modo que ni siquiera las imágenes más potentes, como las fotografías y los vídeos familiares, pueden igualar. El trabajo de campo llevado a cabo en las sociedades de cazadores-recolectores que quedan muestra que la capacidad de contar historias está entre los talentos más valorados en estas comunidades. Cuando la antropóloga Andrea Migliano estuvo estudiando a trescientos miembros de la tribu agta, un grupo de cazadores-recolectores de Filipinas, le pidió a cada uno de ellos que escogiera a las cinco personas de su comunidad con las que más le gustaría vivir. Esperaba que eligiesen a los que eran más hábiles a la hora de cazar, o a los que tenían una mayor fuerza

física, o quizá a los que poseían unos conocimientos médicos más profundos, pero lo cierto es que los agta valoraban la capacidad para contar historias por encima de todas las demás habilidades. Migliano llegó a la conclusión de que estas historias no eran meramente relatos entretenidos, sino que aportaban algo fundamental a la supervivencia del grupo y a sus aptitudes funcionales. Hay un viejo refrán que dice que una imagen vale más que mil palabras, pero en lo tocante a nuestro desarrollo personal, las palabras parecen tener un impacto mucho más duradero, aunque solo si forman parte de un relato.

La capacidad de los “ancianos de la tribu” para recordar historias largas está ampliamente documentada, pero la que tienen para preservar el conocimiento científico es igual de impresionante, aunque sea menos conocida. Cuando algunos miembros de la tribu navajo colaboraron con unos zoólogos para hacer una clasificación de los insectos de sus territorios, recurrieron a sus canciones y a su folclore y aportaron descripciones de más de setecientas especies. La tribu hanunoo, que vive en la isla de Mindoro, en Filipinas, demostró ser mucho más hábil a la hora de identificar plantas que los expertos botánicos que colaboraron con ellos; clasificaron 1.625 plantas y proporcionaron información detallada sobre sus propiedades medicinales y sobre su idoneidad como alimento. Los matsés, que viven en la selva amazónica, en la frontera entre Brasil y Perú, decidieron recientemente que deberían documentar sus recuerdos colectivos en materia de medicina tradicional, y el resultado fue una enciclopedia de quinientas páginas.²

Aunque estas comunidades se encuentran a miles de kilómetros de distancia, emplean una serie sorprendentemente parecida de estrategias culturales para preservar el conocimiento que han acumulado a lo largo de los siglos. Las canciones desempeñan un papel fundamental en este proceso. “Un aborígen anciano puede saber mil canciones –afirma la investigadora Lynne Kelly–. Las canciones deben cifrar cada característica del paisaje y cada recurso que resulte útil, no solo las plantas y animales. Los ancianos necesitan saber dónde encontrar pedernal y obsidiana,

sal y ocre, y la capacidad de orientarse por un terreno en el que no hay caminos, y que con frecuencia presenta el mismo aspecto en todas las direcciones, es crucial para poder proveerse de dichos recursos y comerciar con ellos”. Los principales especialistas en el ejercicio de la memoria, desde los tiempos antiguos, han señalado la importancia de conectar hechos con lugares, sean reales o imaginarios. Esta es una técnica que ya le funcionó en el siglo xvi al misionero jesuita Matteo Ricci, a quienes muchos consideraban un mago debido a su capacidad para recordar largos textos y listas de palabras (que también podía recitar en orden inverso, si se lo pedían) gracias a su técnica del “palacio de la memoria”. Este método sigue siendo, hoy en día, el truco mnemotécnico fundamental de Dominic O’Brien, que ha sido campeón del mundo de memoria ocho veces. “Todos los campeones de memoria modernos emplean el mismo método –señala Kelly–, pues no se ha encontrado otro más eficaz”.³

La combinación de canciones y señales físicas es especialmente eficiente para almacenar información, pero resulta desconcertante para quienes no saben cómo funciona esta técnica. Sue Churchill, una ecologista especializada en fauna silvestre, comprobó personalmente su eficacia cuando los ancianos de una tribu, gracias a su conocimiento de los “caminos cantados” emblemáticos de ciertas culturas australianas, le ayudaron a encontrar e investigar los hábitats de ciertos murciélagos que habitan en cuevas. Churchill viajaba sin ningún mapa, en un antiguo Land Cruiser, buscando unas cuevas que los ancianos no habían visitado desde hacía años. Llegados a cierto punto, tenían que cruzar cien kilómetros de dunas de arena “hasta una cueva que no se veía si uno estaba a más de tres metros de su estrecha entrada vertical”, escribe Churchill. “Los ancianos que nos guiaban iban orientándose gracias a la forma de las dunas de arena. Se detenían cada cierto tiempo y cantaban una larga canción para poder recordar los puntos de referencia del recorrido”. Eran canciones que habían aprendido en su juventud, pero décadas después seguían sirviéndoles como indicadores.⁴

Otras culturas han empleado objetos hechos a mano para

desempeñar ese mismo papel. En Siberia, los evenki lograron *almacenar* setecientas canciones en un palo al que le habían hecho una serie de muescas. En las comunidades nativas americanas, los cinturones llenos de cuentas cumplían una función similar. En el Imperio luba, en África Central, se retenía la información importante con la ayuda de la *lukasa*, una especie de tarjeta de memoria –incluso esta descripción informal nos trae a la mente la imagen de semiconductores y artilugios USB– decorada con relieves tallados o con cuentas y conchas incrustadas para ampliar su capacidad de almacenamiento.

Lynne Kelly piensa que Stonehenge y otras construcciones semejantes servían para preservar los recuerdos de las tribus que habían pasado de ser cazadoras y tener un estilo de vida nómada a establecerse en un lugar y dedicarse a la agricultura. Como temían perder parte de la valiosa información que habían acumulado, construyeron unos puntos de referencia que pudieran emplearse como hitos mnemónicos. De este modo, las piedras eran equivalentes a gran escala de los tradicionales palos de memoria. Los investigadores modernos lamentan que los creadores de Stonehenge fueran iletrados y no dejaran ningún documento para la posteridad. Pero en este caso, las piedras que han pervivido pueden ser precisamente la razón por la que dichos textos no existen. Según esta hipótesis, carecemos de las canciones y del conocimiento que pretendía preservar el monumento.

Si me detengo en estas cuestiones es porque me parece importante dejar claro hasta qué punto subestimamos el poder de las canciones: nos han enseñado a considerarlas una mera fuente de entretenimiento. Y cuando encontramos una clase particular de canción que tiene una potencia especial, sea porque contiene información almacenada, porque moldea el comportamiento de la gente o porque produce algún tipo de impacto en la comunidad, necesitamos investigar las maneras en que el poder luchó para controlar su alcance y su influencia. Contar historias puede parecer una forma más de entretenimiento, pero estas canciones podían suponer la diferencia entre la vida y la muerte, dando lugar a guerras, escapadas románticas y muchos otros

acontecimientos trascendentales. Si uno encontraba una forma de controlar estas canciones, podía moldear el comportamiento de comunidades enteras y proteger su estatus o su posición de autoridad.

Incluso las sociedades que conocían la escritura se dieron cuenta de que los relatos tradicionales y el conocimiento popular se volvían más resilientes cuando se preservaban en forma de canciones. La prueba definitiva de ello es la pervivencia de estas historias hasta nuestros días. Mucho de lo que sabemos sobre los antiguos griegos procede de dos grandes obras épicas que se cantaban, la *Ilíada* y la *Odisea*. El descubrimiento en 1853 del *Poema de Gilgamesh*, que suele considerarse la obra literaria de primera categoría más antigua que ha llegado hasta nosotros, supuso la revolución más importante de la historia de la asiriología. No está claro si las obras épicas hindúes *Mahabharata* y *Ramayana* se originaron como piezas para recitar solas o acompañadas de música, pero tiendo a creer que el comentario del orador griego Dion Crisóstomo (nacido en torno al año 40 d. C.), según el cual “la poesía de Homero se canta incluso en la India, donde la han traducido a la lengua local”, en realidad se refiere a estas obras escritas en sánscrito. En estos y en muchos otros casos, las historias cantadas han sobrevivido durante miles de años y ahora funcionan como textos fundacionales del estudio del mito, la literatura, la historia y –qué curioso que este último elemento casi nunca se mencione– la música.⁵

Esto último podría parecer evidente, pero si investigamos las diez o veinte obras académicas más influyentes sobre la épica, descubriremos que ni una sola fue escrita por un especialista en música. De hecho, hoy en día casi nunca empleamos canciones para contar historias, y de este modo pasamos por alto la estrecha vinculación que existía en otro tiempo entre estas dos tradiciones. Por el contrario, esperamos que las canciones transmitan estampas de intensas emociones personales, que con frecuencia se refieren al amor (fuente de inspiración de alrededor del 90% de nuestras melodías favoritas). Pero en un apuro, cualquier otro sentimiento poderoso podría remplazarlo. Para un punk, puede ser la rabia.

Para un rapero, puede ser un impulso desafiante. Para un cantante de country, puede ser esa sensación de soledad que uno tiene cuando va al volante de una ranchera mientras el sol se pone. Pero una canción, en nuestra época, necesita apoyarse en una emoción poderosa; sin ella, no encontraremos oyentes ni podremos tener éxito.

Pero, aunque los especialistas en música se hayan olvidado de la épica, los estudiosos de la literatura se han visto obligados a tener en cuenta la importancia de esta. De hecho, la principal aportación al conocimiento académico en materia de poesía épica y transmisión oral tuvo lugar durante las actuaciones musicales que se celebraban en un café. No, no estoy exagerando. A mediados de la década de 1930, Milman Parry, un profesor de Harvard y especialista en el mundo clásico, y su alumno Albert Lord modificaron la visión que teníamos de Homero y del origen de la épica tradicional dejando de lado las bibliotecas y los archivos y yendo a la búsqueda de los últimos bardos que quedaban vivos en los lugares en que seguían tocando música. Incluso en la última fase del proceso de cambio que llevó a las culturas orales a convertirse en una cultura escrita, estos venerables cantantes y contadores de historias todavía podían hallarse, pero solo en contextos relativamente intactos, al margen del moderno mundo del espectáculo, y especialmente en cafés apartados de todo.

“El mejor método para encontrar cantantes fue visitar una cafetería turca y empezar a indagar allí”, explicaría Albert Lord más adelante. Ese no era el plan original. Parry, el profesor de Lord, había pensado emprender el trabajo de campo en la Unión Soviética, pero no pudo conseguir los permisos y documentos que necesitaban para viajar. Entonces pensó que la tradición épica serbocroata podía proporcionarles una fuente, pero solo si lograban encontrar músicos que todavía fueran capaces de interpretar las canciones antiguas. Equipados con una máquina de transcribir hecha por encargo que incorporaba dos platos y un conmutador –que permitía a Parry grabar canciones largas sin tener que interrumpirlas–, los especialistas de Harvard se

embarcaron en una expedición de quince meses durante la cual estuvieron recopilando materiales y que modificó para siempre nuestra concepción de la épica y de los orígenes de la cultura occidental. Su principal descubrimiento fue una persona extraordinaria a la que apodaron “nuestro Homero yugoslavo”. Un turco que conocieron en un café les dijo que conocía a muchos cantantes, pero el mejor era Avdo Međedović, un campesino pobre y analfabeto que tocaba sofisticadas canciones con la guzla, un instrumento de una sola cuerda que guarda un asombroso parecido con el *diddley bow* que emplean tantos músicos de blues de la región del Misisipi.⁶

Uno de los principales objetivos de este libro, como dije al comienzo, es mostrar cómo ciertas tradiciones musicales *respectables* que ahora se asocian con las élites culturales en realidad proceden de ambientes marginales, como los de los esclavos, los bohemios, los rebeldes, los campesinos y otros individuos que viven en la periferia de la sociedad. Aquí encontramos un llamativo ejemplo de ello: no es solo que un campesino iletrado les revelara la esencia de la poesía épica a nuestros respetados académicos de Harvard y cambiara el rumbo de los estudios modernos, sino que dicho campesino representa el homólogo más cercano que tenemos de Homero y los maestros de la literatura que crearon las obras fundacionales de la cultura occidental.

Y este no es, ni mucho menos, un caso aislado. Casi al mismo tiempo que Milman Parry se encontraba con Avdo Međedović, el gran compilador de canciones estadounidense John Lomax conocía a un intérprete impresionante a quien más adelante se referiría como a “un Homero negro”. Este extraordinario individuo, que se llamaba James “Iron Head” Baker, era un afroamericano que cumplía una condena de noventa y nueve años en la cárcel de Huntsville, en Texas. Como Međedović, Iron Head tenía sesenta y tantos años, es decir, que parecía haber superado su mejor momento vital, y era miembro de esa última generación de cantantes nacidos antes de la invención del fonógrafo. Quienes estudian con atención la historia cultural encuentran otros individuos semejantes, casi siempre mencionados en los márgenes

de los documentos que han llegado hasta nosotros. Por ejemplo, la pastora Beatrice Bernardi, que deslumbró al famoso crítico de arte John Ruskin con su capacidad para cantar largos relatos de memoria. O el analfabeto cantante épico Vasily Shchegolenok, que impresionó a León Tolstói con su forma de contar historias hasta tal punto que el célebre novelista incluso imitó algunos aspectos del estilo narrativo de este campesino en sus libros. De hecho, al principio de la historia de la lengua inglesa, nos encontramos con la misteriosa figura de Caedmon, otro pastor, que fascinó a Beda el Venerable de tal modo que este recogió el “Himno de Caedmon” en su *Historia eclesiástica del pueblo de los anglos*, escrita a comienzos del siglo VIII. Este himno es la pieza poética en lengua inglesa más antigua que se conoce.

Cuando estudié literatura inglesa en la universidad no me enseñaron prácticamente nada sobre la tradición oral y su influencia en algunas obras que son piedras angulares de nuestra herencia cultural. Estudiábamos a Chaucer, pero no aprendimos nada sobre la importancia que la narración performativa de historias había tenido en su obra, a pesar de que la trama principal de *Los cuentos de Canterbury*, que funciona de encuadre para todos los relatos incluidos en el libro, gira precisamente sobre esta clase de tradición. Más recientemente, Christopher Cannon, especialista en la materia, ha planteado la pregunta de si Chaucer era, en realidad, un escritor, y ha sugerido que tal vez hubiera recitado los ocho mil versos de su *Troilo y Crésida* de memoria. Cannon señala que hay un famoso retrato del autor, propiedad de la biblioteca del Corpus Christi College de Cambridge, que suele llamarse “Chaucer leyendo un libro”, pero en el que no aparece libro alguno. “Este Chaucer –concluye–, no se dedicaba a escribir, sino a declamar o recitar”. En cuanto a John Milton, ese otro gran poeta épico de la lengua inglesa, se puede defender de un modo aún más convincente que era un intérprete o un recitador. Sabemos con certeza que Milton, que estaba ciego, les dictó *El paraíso perdido* a sus hijas. Según él mismo cuenta, los versos se le presentaban durante la noche y al llegar la mañana ya estaban listos para ser transcritos. El tercer

poeta canónico de la lengua inglesa, Shakespeare, también era claramente un intérprete, tanto cuando se encontraba sobre el escenario como en otras situaciones, y la música desempeñaba un papel fundamental en sus obras; en ellas se incluyen o se mencionan alrededor de cien canciones. Shakespeare por lo visto no tenía demasiado interés por plasmar sus interpretaciones en libros impresos: la primera publicación de sus obras teatrales, en formato *quarto*, apareció casi con total certeza sin su participación, tal vez contando con la ayuda de espectadores o actores que recordaban lo que se había dicho sobre el escenario. Si añadimos *Beowulf*, la pieza épica anónima que se considera la primera gran obra de la literatura inglesa, la lista resulta de lo más sorprendente. Los cuatro escritores que perfilaron la grandeza de la poesía inglesa durante sus primeros mil años a partir del “Himno de Caedmon” –Chaucer, Shakespeare, Milton y el autor de *Beowulf*–, en realidad no eran escritores en el sentido convencional del término. Eran intérpretes y recitadores, más parecidos a los bardos tradicionales que a los autores modernos, y todos dependían de su extraordinaria capacidad de memorización.⁷

Durante su trabajo de campo, Lord y Parry encontraron una firme oposición al empleo de textos escritos. De hecho, afirmaron que todos los grandes cantantes que habían encontrado eran analfabetos. Estos investigadores concluyeron que este era un rasgo más habitual que la ceguera, que con frecuencia se asocia a los grandes bardos (incluyendo a Homero, según la leyenda). En otras palabras, la capacidad de ver desempeñaba un papel secundario en el éxito de un cantante, pero la capacidad de leer casi con toda seguridad dificultaría el desarrollo de la prodigiosa capacidad memorística que demostraban estos músicos. En la prueba más impresionante de este don, Međedović tardó siete días en cantar una canción que posteriormente acabaría ocupando un libro entero. Esta obra, *La boda de Smailagić Meho*, se extiende a lo largo de 12.311 versos, más o menos como la *Odisea* de Homero. De hecho, Lord señaló un tiempo después que la narración tiene muchos puntos en común con la historia de Telémaco que aparece

en el famoso poema épico griego. Parry y Lord habían resuelto uno de los grandes misterios de los estudios clásicos. En la época en la que llevaron a cabo su investigación, la mayoría de los expertos creían que la épica homérica se había originado en una sociedad que carecía de escritura. Esta teoría planteaba una pregunta obvia sobre cómo podían conservarse unas obras tan complejas. Mededović y sus colegas pusieron de manifiesto que la escritura en realidad podría haber supuesto una desventaja para quienes inventaban relatos cantados. Esto nos da que pensar. En la actualidad, cuando el almacenamiento de información es tan preponderante y las capacidades memorísticas de las personas están cada vez menos valoradas socialmente, es pertinente preguntarse si nuestra propensión al almacenamiento externo no dificultará el desarrollo de ciertas clases de creatividad.

La escritura, pues, no era un recurso que necesitaran los inventores de estos relatos, pero un instrumento musical les resultaba imprescindible. Los investigadores de Harvard descubrieron, consternados, que algunos cantantes no eran capaces de recordar las letras de sus canciones si no tenían su guzla en las manos. Un intérprete explicó que “podía repetir una canción que hubiera escuchado solo una vez, *siempre y cuando la hubiera escuchado acompañada por la guzla*”. En cuanto desaparecía el elemento musical, las historias se desmoronaban. Los cantantes que le dictaban textos a un transcriptor se confundían con respecto al número de sílabas que tenían algunos versos, y a veces se pasaban a la prosa. “Esos casos son instructivos –concluía Lord–, porque indican que un texto dictado, incluso cuando se dicta en las mejores circunstancias y al mejor de los copistas, nunca es, desde el punto de vista de la estructura versal, exactamente igual que un texto cantado [...]. El cantante tiene que hacer un esfuerzo para conservar unas pautas tradicionales en circunstancias extrañas”.⁸

Pero podría hacerse una advertencia similar a los lectores: las obras épicas tradicionales, a pesar de que durante siglos han sido tratadas como textos literarios, no revelan su verdadera esencia en la página impresa. Están, ante todo, enraizadas en nuestra

herencia cultural, y no habrían surgido ni se habrían conservado hasta la actualidad sin apoyarse en el ritmo y la melodía. Quien vea las filmaciones en las que sale Avdo Mededović interpretando sus canciones, notará esto de inmediato. El toque hipnótico que tiene su música, tanto para el intérprete como para el público, salta a la vista, aunque la película tiene mucho grano y el sonido es bastante pobre, como corresponde a una grabación hecha con la tecnología portátil de los años treinta.

Cuando conocí estas interpretaciones, a los veintipocos años, me llamaron la atención sus semejanzas con el jazz. Lord y Parry descubrieron que la única manera en que los cantantes épicos podían narrar historias tan complejas era por medio de la improvisación y la manipulación de una amplia gama de fórmulas y pautas verbales. Ciertas frases se empleaban una y otra vez, porque sus características silábicas y métricas las volvían útiles en contextos muy diversos. Mientras leía los resultados de las investigaciones de Lord, me dedicaba a estudiar las transcripciones de los solos del saxofonista de jazz Charlie Parker y otros improvisadores de bebop, y me di cuenta de que pasaba exactamente lo mismo en estas interpretaciones musicales. Parker empleaba ciertas frases características y hacía gala de una maestría extraordinaria al colocarlas en distintos contextos. Las notas y los acentos podían ser siempre iguales, y la longitud media de la frase –que a veces duraba solo un par de pulsos, y casi nunca más de uno o dos compases– tampoco solía cambiar. Pero Parker demostraba un ingenio infinito al emplear este material melódico en distintos contextos armónicos, como si se tratara de bloques de construcción, o empezaba a tocar la misma frase en un pulso distinto, o la insertaba en un lugar inesperado dentro de una frase mayor. Estudiar estas estrategias habituales en el contexto del jazz supuso una revelación para mí: vi que lo que para un oyente poco experimentado podía sonar como una improvisación completamente espontánea con frecuencia implicaba una gran cantidad de repeticiones y una inteligente yuxtaposición de fórmulas. Después aprendí, gracias a Lord y Parry, que las repeticiones de los textos épicos de Homero –por ejemplo, las

referencias recurrentes a la “aurora de dedos de rosa” o a “Aquiles, el de los pies ligeros”– proceden de un método similar. Los cantantes que narran historias, al igual que los solistas de jazz, recurren a estas frases hechas para hacer frente a las demandas de la improvisación creativa en el fragor de una actuación en directo. Desde que me di cuenta de esto, ya nunca pude volver a leer a Homero (ni a ningún otro poeta épico) igual.

Vale la pena destacar un último descubrimiento de Parry y Lord, que tiene menos que ver con el intérprete que con el público. Las canciones épicas, según averiguaron estos dos investigadores, “consisten en el momento presente [mediados de la década de 1930] el principal entretenimiento de la población masculina adulta en los pueblos y las ciudades pequeñas”. Aquí vuelve a cuestionarse el estatus elitista de estas obras, y la épica tradicional comienza a parecerse más bien a las películas que más recaudan en taquilla, las series de televisión y los videojuegos de nuestra época. En los cafés de los Balcanes, nuestros investigadores vieron con sus propios ojos que obras como la *Iliada*, *Beowulf* o el *Cantar de Roldán* podían funcionar como entretenimiento de masas al presentarse como una narración musical. Los oyentes podían ser campesinos iletrados –también lo eran los intérpretes, como ya hemos visto–, pero eso no les impedía en absoluto disfrutar de estas obras “literarias” clásicas. Una vez más vemos cómo nuestra distinción convencional entre la alta y la baja cultura nos engaña, impidiéndonos comprender la realidad.⁹

Pero, aunque pensemos que la principal función de estas obras es entretener, no deberíamos considerarlas escapistas. Hoy en día, estos dos conceptos suelen asociarse. El entretenimiento en la sociedad contemporánea es escapista. Pero las cosas eran muy distintas en las sociedades tradicionales en las que se originaron estas obras épicas. Como ya hemos visto, en estas sociedades las canciones funcionan como un depósito de conocimiento y sabiduría. Una pieza épica como la *Iliada* ayudaba a preparar a los jóvenes varones para la vida de soldado. Homero relata la muerte de 201 troyanos y 54 griegos a lo largo de este poema y describe la forma en que se emplean una serie de armas, incluyendo lanzas

(causantes de cien de estas muertes), espadas, flechas y piedras. Si hoy en día nos encontráramos con una carnicería semejante en una película, daríamos por hecho que se llevó a la pantalla para que el resultado fuera más emocionante. Pero en la antigua Grecia, el público aprendía cosas relacionadas con situaciones que podrían darse en la vida real. Quizá uno tuviera que matar a alguien con una lanza, o con una espada, o –a falta de esa clase de armas– con una piedra de gran tamaño. Incluso si uno no quería participar en tales actividades, podía verse forzado a hacerlo por los persas o tal vez por otros griegos, los espartanos.

Incluso en la Antigüedad la capacidad de entretener de estas canciones que narraban historias las hacía susceptibles de ser usadas como instrumentos de propaganda y respaldo de la clase gobernante. Aunque una nueva forma de cantar pueda originarse como la expresión de un campesino, un marginado, un bohemio o un rebelde, los poderes establecidos siempre buscarán la manera de canalizar su fuerza en una dirección socialmente aceptable. Este proceso está tan arraigado en la historia humana –del *Shijing* a Elvis– que hacemos bien en tratar de detectarlo incluso en los casos en que carecemos de testimonios de primera mano y pruebas directas.

Estas pautas recurrentes nos permiten elaborar una hipótesis verosímil sobre la naturaleza de la épica cantada. Homero y otros bardos cantores probablemente no nacieran nobles; es más probable que llegaran a ser influyentes merced a sus notables capacidades mentales, como les ocurrió a Avdo Međedović, Beatrice Bernardi, Caedmon o James “Iron Head” Baker. Se puede debatir si una pieza épica es obra de un único individuo o de un grupo, pero lo que hemos aprendido de estos bardos modernos es que una persona genial es perfectamente capaz de crear, memorizar e interpretar obras épicas con una mínima ayuda de algunos colaboradores. La canción resultante demuestra su potencia al interpretarse y es recibida con entusiasmo por parte del público, aunque los primeros oyentes pueden tener un origen tan humilde como los cantantes. Pero la clase gobernante acaba descubriendo el valor de estas narraciones, que tienen un encanto

intrínseco, y busca la manera de emplearlas en su propio beneficio. La obra épica, entonces, comienza a admirarse por su valor a la hora de fomentar el patriotismo, de infundir coraje a los soldados en medio de la batalla, de aumentar la cohesión de un grupo y de justificar diversas iniciativas políticas. A partir de este momento, la obra empieza a preservarse como un texto venerado y se olvida el hecho de que se trata del producto de la creatividad de un pastor o un campesino. El resultado –y esta situación final es bien conocida por los especialistas, porque es el punto de partida de sus investigaciones– es que el poema sobrevive con todo detalle, mientras que la biografía del poeta es prácticamente una página en blanco.

Las pruebas que tenemos sobre la preservación de la obra épica de Homero tienden a respaldar esta teoría. El celo con que se preservaron y difundieron estos textos puede rastrearse hasta llegar a un momento clave, un punto de inflexión que se produjo en el siglo VI a. C., cuando el tirano ateniense Pisístrato, según la leyenda, publicó un decreto en el que ordenaba que la épica homérica se recitara en su totalidad durante un festival celebrado en verano. Muchos estudiosos consideran que ese fue el momento en que estos poemas cantados se consagraron y empezaron a venerarse, y no es casualidad que un dictador en busca de legitimidad y apoyo popular se alineara junto a Homero y la heroica tradición épica. Hay otra historia procedente del siglo VI a. C. que narra una disputa entre los atenienses y los megarenses por el control de Salamina durante la cual ambos bandos citaron un pasaje de la *Iliada* para apoyar sus pretensiones. Fuera cual fuera el origen de estos relatos cantados, su destino era funcionar como herramientas políticas.

¹ En relación con estas cuestiones y con las que se abordan a continuación, véase MACDONALD, Shelley; UESILIANA, Kimberley y HAYNE, Harlene (diciembre del 2000): “Cross-Cultural and Gender Differences in Childhood Amnesia”, *Memory*, vol. 8, n.º 6, pp. 365-376; REESE, Elaine; HAYNE, Harlene y MACDONALD, Shelley (enero-febrero de 2008): “Looking Back to the Future: Māori and Pakeha Mother-Child Birth Stories”, *Child Development*, vol. 79, n.º 1, pp. 114-125; YONG, Ed (5 de diciembre de 2017): “The Desirability of Storytellers”, *The Atlantic*. Disponible en <https://www.theatlantic.com/science/archive/2017/12/the-origins-of-storytelling/547502/> [consultado el 20/10/20].

² Estos y otros ejemplos aparecen en KELLY, *op. cit.*, pp. 3-14.

³ *Ibíd.*, pp. 12, 19.

⁴ *Ibíd.*, p. 13.

⁵ DION CRISÓSTOMO (1946): “On Homer”, *Discourses 37-60*, H. Lamar Crosby (trad.), Cambridge, Massachusetts, Loeb Classical Library, p. 363.

⁶ LORD, Albert B. (2000): *The Singer of Tales*, 2.^a ed., Stephen Mitchell y Gregory Nagy (eds.), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, p. xi.

⁷ CANNON, Christopher (8 de febrero de 2017): “Was Chaucer Really a ‘Writer’?”, Oxford University Press Blog. Disponible en <https://blog.oup.com/2017/02/geoffrey-chaucer-writer/> [consultado el 20/10/20].

⁸ LORD, *op. cit.*, pp. 99, 127.

⁹ *Ibíd.*, p. 14.

VII LA INVENCION DEL CANTANTE

En la actualidad, la conexión entre el cantante y la canción es algo que damos por hecho, una especie de relación de causa-efecto. El cantante inventa la canción, y la música es una expresión de las emociones y la vida interior que participaron en su creación. Nos fascina tanto este proceso que prestamos más atención al intérprete que a la música. Estoy dispuesto a apostar a que hay más gente capaz de reconocer a los cantantes de fama mundial por sus fotografías que por sus grabaciones. En la jerga del comercio moderno, la imagen del artista es una especie de marca o logo encarnado de la música que vende.

Nos resulta difícil imaginar un mundo en que esto fuera al revés. Y, sin embargo, durante la mayor parte de la historia de la humanidad, la canción era más poderosa que el cantante: los intérpretes y los compositores tenían una importancia tan pequeña que no se conservaban sus nombres. Este anonimato del cantante no consistía solo en que se ocultaba el origen de una obra. Las canciones no expresaban emociones personales. Desde un punto de vista sociocultural, podríamos decir que el compositor no existía. La música articulaba unas prioridades y demandas comunes, y si queremos encontrar las fuentes de las que surgían las obras, necesitamos olvidarnos del mito del artista individual y centrarnos en las estructuras de poder y en el papel que desempeñaban en la sociedad. Incluso en esas canciones explícitamente sexuales atribuidas a la suma sacerdotisa sumeria Enheduanna, su vida interior está curiosamente ausente, a pesar de que la letra tiene un contenido que parece muy íntimo. No nos olvidemos de que sus actos forman parte de un ritual y están determinados por unas prioridades más importantes que sus deseos. Enheduanna está representando un papel, y la expresión de sus emociones no está en el guion.

Las costumbres cambiaron y la canción pasó a ser una plataforma

para la vida interior, casi una especie de autobiografía musical. Podríamos atribuirles a las canciones el mérito de ser el punto de partida de la psicología: eran una puerta a la psique en sociedades que no contaban con las ideas de Freud o Jung ni con terapeutas de los que cobran por sesión. La música no solo expresaba la vida interior, sino que la legitimaba como algo digno de expresión y de consideración. En el contexto de unas civilizaciones que carecían de ideales democráticos y de mecanismos para proteger los derechos individuales, la importancia de este cambio con respecto a la esencia del arte no debería pasarse por alto. La canción ahora podía estar al servicio no solo de los dioses y los gobernantes, sino también de los modestos intérpretes, que incluso comienzan a tener una especie de glamuroso atractivo.

Suele atribuírsele a Safo, la poeta griega de Lesbos, el mérito de inventar la lírica, un tipo de canción que funciona como el cauce principal de esta música que se dedica a la expresión de emociones, aunque también en su caso los elementos rituales que han llegado hasta nosotros son tan pronunciados como los aspectos confesionales. Necesitamos ir aún más lejos, en cualquier caso, para llegar a ese momento mágico en el que los cantantes comenzaron a destacar por sus características individuales frente a su contexto institucional y social, y empezaron a expresar sus intimidades por medio de las canciones. Hallamos las primeras señales de este enfoque personal más de quinientos años antes de Safo, en las canciones que conocemos del Imperio Nuevo egipcio, que datan del siglo XIII a. C. Si queremos rastrear la historia del concepto moderno de cantautor, el espíritu creativo que convierte las emociones privadas en música, este ha de ser nuestro punto de partida, la cuna de casi todo lo que nos encanta de las canciones en la actualidad.

Se trata de un contexto que no parece muy apropiado para que surja un cantante que exprese su individualidad. La cultura egipcia concebía a los artistas como figuras anónimas e intercambiables. No conocemos el nombre de un solo escritor del antiguo Egipto que pueda vincularse con certeza a una obra literaria. No hay ni un pintor que se asocie con una pintura, y

sabemos el nombre de muy pocos escultores. Incluso cuando se menciona a un sabio, como el respetado polímata Imhotep, no hay libro alguno que pueda documentar las expresiones personales del supuesto genio. Y las canciones nunca se vinculan a sus intérpretes ni a sus compositores.

Sin embargo, se percibe un cambio muy evidente en la actitud de los egipcios hacia la música en la misma época en la que aparecen las primeras piezas líricas amorosas. Se han conservado algunas obras de arte que muestran a músicos egipcios tocando en diversos contextos, que van desde rituales religiosos hasta operaciones militares, pero la situación que se representa más es el banquete. Ahí encontramos instrumentos de cuerda y de viento, percusionistas y cantantes, además de gente dando palmas y bailando. Durante el Imperio Nuevo, que se extendió entre los siglos XVI y XI a. C., estas escenas tienen un elemento claramente sensual. Vemos flores, joyas y otros detalles lujosos. Por ejemplo, en una imagen de la tumba de Kynebu, en Tebas, aparecen unas intérpretes ataviadas con unas togas etéreas y transparentes, y dos de ellas bailan con aire provocativo. Obviamente, no se trata de un banquete funeral ritualizado, sino de una ocasión festiva en la que se celebran la carnalidad y el placer.

Esta clase de erotismo adquiere aún más prominencia en las imágenes de músicos halladas en el papiro de Turín, que data de alrededor del año 1150 a. C. Hay quien ha afirmado que este documento es pornografía antigua o, en palabras de un especialista, “la primera revista para hombres del mundo”. Esta impactante serie de imágenes muestra a unas atractivas mujeres intentando tocar instrumentos musicales y realizar actos sexuales al mismo tiempo. A los hombres les falta pelo y les sobran kilos –nadie diría que forman parte del panteón divino–, de modo que está claro que estamos ante algo muy distinto de los rituales sexuales asociados con los cultos de fertilidad. De hecho, resulta difícil argumentar que la escena no representa una enorme orgía.¹

¿Es una mera coincidencia que este escandaloso papiro fuera hallado en Deir el-Medina, el mismo lugar en el que se han encontrado las canciones de amor más extraordinarias de la

Antigüedad? No lo creo. De allí proceden los textos líricos que el especialista Peter Dronke mencionó para tratar de demostrar que las distintas tradiciones musicales del mundo dan cuenta de características humanas comunes.

Su nombre es lo que me anima [...].
Cuando la veo, vuelvo a estar bien.
Cuando abre los ojos, mi cuerpo vuelve a ser joven.
Cuando ella habla, vuelvo a ser fuerte.
Cuando la abrazo, aparta de mí el mal.²

Esta canción (y otras similares) no procede de los faraones u otros nobles del Imperio Nuevo, sino de los artesanos que desempeñaron un papel fundamental en la construcción de sus tumbas en el Valle de los Reyes, situado en la ribera occidental del Nilo, frente a Tebas. Cuando estos extraordinarios documentos salieron a la luz, hubo quien los consideró canciones populares de las clases bajas del antiguo Egipto. Pero esta es una descripción sumamente inadecuada de los habitantes de Deir el-Medina, donde vivían con sus familias estos trabajadores que estaban muy bien pagados, disfrutaban de tiempo libre y tenían ganado y otras propiedades valiosas. Además, tenían una educación superior a la del egipcio medio. Un amplio porcentaje –tal vez la mayoría– de los habitantes de Deir el-Medina sabían leer y escribir. En cambio, la alfabetización era escasa entre la población general; probablemente no llegara al 10%. Si uno quería trabajar inscribiendo jeroglíficos en la pared de una tumba, llevando registros los administrativos o supervisando un complejo proyecto arquitectónico, la alfabetización era un gran valor y, en muchos casos, una necesidad. No, estas personas no eran pobres, aunque tampoco eran los gobernantes ni formaban parte de las élites. Aquí, por primera vez en la historia de la humanidad, percibimos de una manera muy clara cómo las canciones podían expresar la vida interior de los individuos que no se encontraban en la cima de las estructuras de poder institucionales.

Si alguien quisiera escribir una historia de la autonomía personal

y los derechos humanos, tendría que fijarse atentamente en esta pequeña localidad. Durante el reinado de Ramsés III tuvo lugar un conflicto laboral, provocado por una reducción en la distribución de grano a los trabajadores, que quizá sea la primera huelga de la historia de la que se tiene constancia. Los contrariados trabajadores incluso hicieron lo que hoy llamaríamos una “sentada” en un templo y “la dirección” acabó cediendo ante sus demandas. Una vez más, esto no puede ser una coincidencia: vemos aquí, como en otros casos, que las innovaciones en la música que consisten en la expresión personal van ligadas a la ampliación de los derechos humanos. Esta localidad también nos ha legado muchas de las obras literarias más conocidas del antiguo Egipto, incluyendo piezas satíricas y narrativas. Esta conjunción de circunstancias nos permite entender cosas muy importantes sobre las clases de sociedades que fomentan la expresión creativa.

Quizá deberíamos replantearnos cómo definir una canción *política*. La mayoría de la gente, al oír ese término, se imagina unos cánticos antibélicos en una protesta de estudiantes o a unos obreros desafiantes cantando “La Internacional”. Muchos aficionados a la música saben que estas canciones protesta existen, pero no les prestan demasiada atención, suponiendo que representan solo una mínima parte del paisaje sonoro de nuestra cultura. La idea de que las canciones de amor tradicionales puedan funcionar como declaraciones políticas radicales es extraña, casi paradójica. La expresión lírica de una emoción íntima es *justo lo contrario* de la canción política, según la sabiduría convencional. Y, sin embargo, la historia de la música muestra una realidad muy distinta. Hay pocas cosas que les resulten tan amenazadoras a los poderosos como las señales de individualismo y de interés por uno mismo que revela una nueva clase de canción de amor, surja en el antiguo Egipto o en nuestro tiempo.

Basta con preguntarles a los manifestantes que participaron en los disturbios de Stonewall en 1969. La palabra *stonewall* parece el nombre de un fuerte militar o de un general de la guerra de Secesión, e incluso puede parecer inadecuada para llamar así a un

club nocturno, pero de eso se trata: de una discoteca situada en Christopher Street, en Manhattan, que permitía bailar a las parejas homosexuales, pese al constante acoso de la policía. La tensión llegó a su punto máximo cuando los clientes del local y una serie de personas que se unieron a ellos decidieron enfrentarse a la policía y, tras una serie de reacciones desafiantes y en algunos casos violentas, obligaron a las fuerzas del orden a retirarse. Esos seis días de protestas y resistencia se consideran actualmente “el detonante de la transformación del movimiento político gay”, según el historiador David Carter. A raíz de aquello, surgieron en Nueva York y en otras ciudades numerosas organizaciones por los derechos de los homosexuales, que movilizaron el apoyo a este colectivo y la acción política. Hoy, donde se produjeron los disturbios de Stonewall hay un monumento, y quienes los vivieron saben hasta qué punto la música romántica puede resultar amenazadora para la élite gobernante.³

Lo mismo había sucedido cinco años atrás con la “invasión británica” (aquí encontramos una metáfora bélica empleada para relatar la entrada en la sociedad norteamericana de una nueva clase de canción de amor). Cuando los Beatles actuaron para setenta y tres millones de televidentes en *The Ed Sullivan Show* el 9 de febrero de 1964, todos los temas que tocaron eran canciones de amor, pero ese interés persistente por las relaciones románticas alarmó enormemente a los padres y demás figuras de autoridad. Y lo mismo había ocurrido con Elvis en los años cincuenta, con Sinatra en los cuarenta, con el swing en los treinta, con el jazz y el blues en los veinte, y así podríamos seguir remontándonos hasta los trovadores, o incluso hasta Safo, o hasta la 18.^a dinastía de Egipto. En todos estos casos, solo se trataba de canciones de amor, pero también eran, a su modo, canciones protesta, porque aspiraban a cambiar la sociedad y sus normas. En lo relativo a la música, lo personal es político y siempre lo ha sido.

Pero Deir el-Medina nos proporciona todavía más pistas para entender cómo se producen las innovaciones musicales. He afirmado en otro sitio que los nuevos enfoques del arte se propagan como las enfermedades; de hecho, el término *viral* no

podría ser más adecuado para calificar este proceso. Incluso hoy en día, las fórmulas matemáticas que emplean las empresas para predecir la difusión de un producto que va a salir al mercado o una nueva tecnología proceden del mundo de la medicina. Todo este campo de análisis surgió en un intento de predecir el curso de las plagas y los contagios. Las artes no funcionan de una manera distinta: las mismas condiciones que ayudan a que se extienda una enfermedad dan lugar también a las revoluciones artísticas. El elemento causal más importante, en ambos casos, es la interacción íntima de gente que procede de grupos de población previamente separados. Eso explica por qué los puertos y las ciudades en las que se da una gran mezcla de culturas distintas –Nueva York, Nueva Orleans, Liverpool, Venecia, La Habana, entre otras– han ejercido una influencia tan grande en la historia de la música, y por qué algunos de los lugares más insanos de la tierra han modificado el rumbo de la historia cultural. El momento álgido de la tragedia griega coincide con la gran plaga que asoló Atenas en el 430 a. C. La peste negra mató a una gran parte de la población de Florencia en 1348, pero el Renacimiento surge, según numerosos especialistas, en esta misma ciudad en 1350. Los logros artísticos de Shakespeare tuvieron lugar en Inglaterra entre recurrentes plagas mortales. Nueva Orleans alumbró al jazz cuando era la más insalubre de las grandes ciudades de Estados Unidos y donde la esperanza de vida de los afroamericanos residentes era de apenas treinta y seis años. Los mismos factores que hicieron que estas comunidades se volvieran cosmopolitas y tolerantes –para su época– las convirtieron en centros de irradiación viral tanto desde el punto de vista artístico como epidemiológico.⁴

Lo mismo debió de suceder en Deir el-Medina. Aunque era una comunidad pequeña, las excavaciones arqueológicas han permitido encontrar más de treinta nombres extranjeros, lo cual representa una diversidad extraordinaria para aquella época. Seguramente muchos buenos artesanos acudían desde muy lejos para vivir allí. Esta localidad era el crisol cultural del antiguo Egipto, y todo lo que se ha encontrado en ella muestra que hay

una conexión entre el multiculturalismo y la innovación artística. Cuando tanta gente diversa lleva costumbres e ideas dispares a un determinado lugar, se genera un flujo creativo que cuestiona lo anterior y crea algo nuevo. Y también aquí vemos señales de los problemas de salud pública que son característicos de estas comunidades creativas. La arqueóloga de Stanford Anne Austin incluso ha afirmado que las políticas de salud pública surgieron precisamente en esta comunidad egipcia. Cuando las infecciones y otros problemas médicos comenzaron a extenderse entre sus habitantes, los responsables reaccionaron implementando políticas y programas “subvencionados por el Estado”. A lo largo de las próximas páginas, encontraremos esta vinculación entre la innovación musical, la diversidad y las enfermedades en numerosos contextos.⁵

La aparición de esta nueva clase de canción es un hito en la historia de la música, pero solo podemos conjeturar cómo se difundió desde Egipto. O tal vez la canción de amor no se difundió, sino que apareció de manera independiente en distintos lugares, espoleada por un impulso cuasiuniversal hacia la expresión de emociones y la autonomía personal. ¿Es posible que la lírica haya viajado desde Egipto hasta Grecia, donde más adelante florecería bajo la influencia de la más famosa de todos los cantantes antiguos de canciones íntimas, Safo? Cientos de años y de kilómetros separan estos dos contextos. Sin embargo, debo decir que la isla de Lesbos, donde vivía Safo, es hoy en día el punto de entrada en Europa más habitual para los refugiados de Oriente Medio que van en busca de un nuevo hogar. En el momento álgido de la crisis siria, en 2016, llegaba gente a Lesbos casi todos los días, culminando un peligroso viaje en pequeños botes, balsas y embarcaciones hinchables. Mientras escribo esto, miles de refugiados siguen instalados en la isla. Sin duda, Lesbos tiene que haber funcionado como un punto de encuentro entre culturas también en la Antigüedad. Podemos afirmar con cierta seguridad, tras observar situaciones semejantes en otras partes del mundo, que las canciones son las propiedades que tienen más probabilidades de sobrevivir a los viajes largos; son lo único que

poseen los recién llegados cuando han perdido todo lo demás. No podemos demostrar que la canción de amor confesional llegara al mundo occidental por esta vía, pero estamos ante una hipótesis convincente.

Tenemos aún más motivos para creer que la lírica amorosa de Egipto influyó en el Cantar de los Cantares, esa obra judeocristiana extraña y poderosa que combina la fe religiosa y el erotismo, empleando un lenguaje sumamente poético, y que no se parece a ninguna otra parte de la Biblia. Desde hace mucho tiempo, numerosos autores han hecho un gran esfuerzo para conciliar esta sensualidad explícita con las expectativas con las que nos acercamos a las sagradas escrituras, y han recurrido a sofisticadas interpretaciones, como por ejemplo considerar que las invitaciones a la intimidad sexual del Cantar de los Cantares hacen referencia a la relación entre Dios y el pueblo de Israel, o entre Cristo y su novia, la Iglesia. Muchos místicos se han sentido atraídos por este texto, pues han encontrado en sus pasajes más poéticos una llamada a la unión apasionada con Dios. Martín Lutero realizó una interpretación política del texto, leyéndolo como unas palabras de agradecimiento y elogio a Dios por haber confirmado su reino. Más recientemente, algunas teólogas feministas han mostrado un gran interés por esta parte de la Biblia, que parece expresar los sentimientos de una mujer, y la han empleado como punto de partida para desactivar los valores patriarcales del Antiguo Testamento.

Sin embargo, quienes conocen el ritual sagrado del matrimonio que se celebraba en Mesopotamia y las canciones de amor halladas por los arqueólogos en Deir el-Medina no pueden evitar ver el Cantar de los Cantares como una continuación de esas tradiciones. Las aparentes paradojas que hay en el texto simplemente reflejan el choque de distintos paradigmas musicales. La tensión que prevalece en la obra es la misma que aparece una y otra vez en la música antigua: la cuestión, imposible de resolver, de si la canción debería estar al servicio de lo religioso, lo político o lo personal. Estas tres esferas compiten por hacerse con el control del texto bíblico. Como consecuencia de ello, tenemos tres

maneras de definir la voz que habla en el poema: puede interpretarse como la canción de un rey, de un profeta o de un amante. Para la mentalidad actual, estas son cosas muy distintas, pero en el ritual sagrado del matrimonio coexistían las tres.

Salomón, considerado tradicionalmente el autor del Cantar de los Cantares, puede presentarse de estas tres maneras. Pero, aunque tengamos en cuenta su capacidad para asumir todos estos roles, quedan muchas cosas por explicar. También aparece una voz femenina casi al principio de la obra: “Que él me bese con los besos de su boca, pues su amor es mejor que el vino [...]. El rey me ha llevado a sus aposentos [...]. Soy negra pero preciosa, oh, hijas de Jerusalén”. Si nos tomamos este texto al pie de la letra, esta no es la voz de Salomón, sino la de su amante negra. No hace falta decir que el significado más superficial de estos versos genera una gran resistencia.

Michael V. Fox, rabino y experto en la materia, cree que “en Palestina se cantaban poemas de amor egipcios”. El texto sagrado, pues, debe considerarse “una derivación tardía de una tradición literaria antigua y constante”. Pero parece que una obra lírica tan evidentemente secular –y sensual– no encaja en su contexto. ¿Cómo es que estos versos acabaron en la Biblia? La idea de que los antiguos israelitas no pudieran notar la diferencia entre las canciones de amor y las canciones religiosas resulta sencillamente inverosímil. Lo mismo puede decirse de la explicación según la cual la inclusión del Cantar de los Cantares en las escrituras es producto de algún tipo de error. De hecho, según un antiguo relato, el rabino Akiva se quejaba, hace casi dos mil años, de que la gente cantaba este texto sagrado en las tabernas para entretenerse. Las autoridades religiosas eran conscientes de que el Cantar de los Cantares podía emplearse de manera incorrecta y, sin embargo, debieron de sentir que necesitaban esta canción en concreto. ¿Por qué? Para empezar, no necesitamos aceptar teorías poco plausibles que se basen en supuestos malentendidos provocados por un texto que en realidad es bastante claro. Podemos encontrar otra explicación más verosímil fijándonos en algunas situaciones tomadas de la historia de la música, como

cuando san Francisco se inspiró en las técnicas de los trovadores para su cántico religioso, o cuando el Vaticano intentó tomar el control de la ópera y poner su escandalosa música al servicio del papa, cosa que ocurrió en Roma en la década de 1630, o cuando Richard Nixon invitó a Elvis Presley a la Casa Blanca. El mecanismo es fácil de entender: las élites quieren aprovecharse del encanto de la música pecaminosa y sensual, de modo que tratan de hacer un curioso truco de malabarismo que consiste en apropiarse de ella y ponerla al servicio de las instituciones dominantes. El resultado suele ser absurdo y embarazoso –si alguien lo duda, que le eche un vistazo a una foto del encuentro entre Ronald Reagan con Michael Jackson–, pero ambas partes salen ganando. El caso del rey Salomón no es distinto. Incluso los profetas de la Antigüedad sabían que podían reforzar sus mensajes de inspiración divina si los combinaban con unos textos líricos populares. La aparente dificultad de explicar el porqué del Cantar de los Cantares desaparece cuando tenemos en cuenta estas ideas.⁶

También sabemos cómo termina esta historia. Las autoridades intentan controlar estas canciones apasionadas, pero la música se resiste a esta especie de respetabilidad impuesta, a esta sumisión a las instituciones dominantes. A la larga, las canciones desafían a la clase gobernante y crean un espacio nuevo y más amplio para la libertad individual y la autonomía personal. Muchos especialistas pueden fingir que las mujeres que expresan sus deseos sexuales en los “Aires de los Estados” del *Shijing* en realidad estaban enunciando preceptos confucianos relativos al buen gobierno, pero los textos que han sobrevivido sirven más para celebrar la vida privada que para promover la virtud pública. Las expresiones íntimas de Safo fueron remplazadas por las alabanzas de los hombres valiosos de Píndaro, pero en la actualidad Safo nos habla más profundamente, aunque nos haya llegado en forma de fragmentos, que esos sucesores suyos que buscaron los favores del poder oficial. De hecho, ni siquiera necesitamos leer estos textos para darnos cuenta de cuál de estos dos paradigmas acabó perdurando: basta con encender la radio o echar un vistazo a los

últimos vídeos musicales de éxito. Las canciones que expresan emociones están por todas partes, mientras que los himnos que proclaman los dogmas oficiales se oyen con muy poca frecuencia, salvo en las escasas dictaduras que obligan a la gente a cantar las letras oficialmente sancionadas por los poderes fácticos. En Corea del Norte, uno puede escuchar temas pop titulados “Agarraremos las bayonetas con más firmeza”, “La alegría de la cosecha abundante rebosa entre la canción de la mecanización”, “Orgullo de patata” y “Yo también crío pollos”. Pero en estos contextos autoritarios, y a pesar de la hostilidad de las élites gobernantes, también florecen las canciones que tratan de la autonomía personal y que fomentan la confianza en uno mismo, aunque ocultas. E incluso quienes hacen propaganda a favor de Corea del Norte intentan tomar elementos del K-pop del otro lado de la frontera, pues envidian y desean su capacidad de resultar atractivo para las masas. Los antiguos gobernantes habrían reconocido estas estrategias, porque ellos también las utilizaban.

Conviene que tengamos en mente este último ejemplo mientras avanzamos por las distintas épocas de la historia de la música. El pasado es más parecido a Corea del Norte que a la economía capitalista hiperindividualista. En muchos casos, las canciones que han llegado hasta nosotros no son las que fueron más importantes en su tiempo, y en las raras ocasiones en que se ha conservado la música de las masas, probablemente ciertas fuerzas institucionales la “purificaron” y se apropiaron de ella antes de que pudiera obtener suficiente respetabilidad como para anotarse en un papiro o un pergamino, o grabarse en una piedra o una tablilla cuneiforme. Este proceso continúa en la actualidad. Pensemos en el proceso de purificación que sufre un tema de rap antes de poder emitirse por televisión: las palabras violentas y perturbadoras que prácticamente definen los valores éticos del hip-hop son las primeras que los censores tapan con un pitido o que los propios intérpretes, sabiendo que no pueden resultar demasiado provocadores en los medios de comunicación, eliminan voluntariamente. Si en una época tolerante como la nuestra, y en unas sociedades que les aseguran a los músicos que

la libertad de expresión los protege, se producen cribas y lavados de cara como estos, imaginemos lo que sucedería bajo los gobernantes autoritarios del pasado. Que nadie se sorprenda, por lo tanto, si la erótica canción de amor de una mujer se convierte en una declaración bíblica realizada por un rey. Así es como procede la historia de la música, sobre todo con las cosas más innovadoras o transgresoras.

1 Quienes quieran más información sobre el papiro de Turín y el erotismo en el antiguo Egipto pueden consultar GIOIA, Ted (2015): *op. cit.*, pp. 18-24.

2 DRONKE, *op. cit.*, pp. 10-11.

3 CARTER, David (2004): *Stonewall: The Riots That Sparked the Gay Revolution*, Nueva York, St. Martin's Press, p. 1.

4 GIOIA, Ted (2016): *How to Listen to Jazz*, Nueva York, Basic Books, pp. 77-78 [(2016): *Cómo escuchar jazz*, Madrid, Turner].

5 WILCOX, Barbara (14 de noviembre de 2004): "Stanford Archaeologist Leads the First Detailed Study of Human Remains at the Ancient Egyptian Site of Deir el-Medina", *Stanford Report*. Disponible en <https://news.stanford.edu/pr/2014/pr-healthcare-ancient-egypt-111714.html> [consultado el 20/10/20].

6 FOX, Michael V. (1985): *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*, Madison, University of Wisconsin Press, p. xxiv.

VIII LA VERGÜENZA DE LA MÚSICA

Tras la revolución pitagórica se hace evidente que la música occidental está dividida. Tal vez esa línea que separa lo sagrado de lo vulgar o, dicho de otro modo, a los que forman parte de la comunidad y a los que viven en los márgenes, siempre estuvo ahí, pero no estoy completamente convencido de ello. Los historiadores siempre deberían cuidarse de buscar un momento adánico en su disciplina, una época remota en la que todo era natural y no existían los antagonismos presentes de las estructuras sociales que conocemos hoy en día. A pesar de ello, me aferro a la posibilidad de que nuestros antepasados, en aquellos lejanos tiempos en que se dedicaban a la caza, al pastoreo y a una versión primitiva de la agricultura, solo tuvieran canciones que todo el mundo conocía. La música tenía poder –era su tecnología y hacía que ocurrieran cosas en el universo–, pero era un recurso comunitario. Todo el mundo la empleaba para el bien de todos, funcionaba a nivel colectivo y a nivel individual. En cualquier caso, si esa época edénica existió alguna vez, para el 500 a. C., cuando empieza el siglo de oro de la cultura griega, ya había desaparecido.

A partir de entonces encontramos una división cada vez más marcada en la vida cultural de las naciones, las comunidades e incluso los hogares. La música sancionada políticamente, aprobada por las élites, se celebraba, se enseñaba y se difundía, pero eso no quita para que existiera otro ámbito musical; y aunque se tratara de un ámbito mucho menos ennoblecido, algunos de sus detalles se preservaron para la posteridad. Sabemos que hubo otra música, aunque solo sea porque tenemos constancia de los vehementes ataques que sufrió. Las élites gobernantes, por desgracia, no se esforzaron por documentar esa desdeñada música para que pudiéramos analizarla. Este es el principal motivo por el cual el relato de la historia de la música es

tan sesgado y hace hincapié en la respetabilidad de la canción mientras minimiza su potencia subversiva. En el contexto de la música griega antigua, esto se manifiesta como una profunda fijación con los sistemas de afinación, un tema al que los especialistas le han prestado una atención enorme, mucho más que a ningún otro aspecto del ecosistema de la música antigua, mientras apenas se fijaban en las disonancias y en los sonidos peligrosos que dichos sistemas estaban diseñados para excluir. La cultura estaba obsesionada con eliminar el “ruido” de la música, pero eso era solo el principio de su programa para regular las canciones. En muchos sentidos, el fervor con el que se deseaba afinar los instrumentos musicales debe considerarse una metáfora del intento, mucho más ambicioso, de instaurar la armonía en la sociedad en su conjunto.

En Platón encontramos una y otra vez referencias a estas dos clases distintas de música. Una de ellas es crucial para una sociedad bien organizada; la otra es peligrosa y hay que tratarla con cautela, o incluso prohibirla. Platón habría comprendido muy bien este concepto de música subversiva, pues advierte constantemente contra ella. “Cuidado con cambiar a una nueva forma de música, pues eso amenaza todo el sistema”, proclama en la *República*. Este pasaje probablemente sea lo que inspira la cita espuria de Platón que recoge Allen Ginsberg: “Cuando cambia la música, se tambalean las murallas de la ciudad”. El filósofo nunca lo dijo con unas palabras tan duras, pero sin duda temía que las canciones socavaran el orden social. Y, sin embargo, Platón también afirmó que la música, empleada con prudencia, podía formar el carácter e incluso moldear el alma; de hecho, el término *música soul*, aunque nos haga pensar en primera instancia en la Motown, podría ser el más adecuado para referirnos a la suprema idea platónica de la canción.¹

La música nos impacta incluso antes de que se nos empiece a educar y a influir a través del lenguaje, recuerda Platón. Desde el momento del nacimiento, los bebés emplean el sonido como una herramienta para interactuar con su entorno, y lo hacen en un grado mucho mayor que ningún otro animal recién nacido. El

bebé humano es el más orientado a lo vocal de todas las criaturas, y la falta de herramientas lingüísticas no limita ni el volumen ni la persistencia de sus gritos, como todos los padres experimentan en sus propias carnes durante esa etapa en la que no pueden dormir. Sin embargo, el mundo, por su parte, puede tranquilizar al bebé con sonidos y ritmos, meciéndolo y cantándole nanas. El factor clave de todo esto, para Platón, es que las canciones, incluso durante la primera fase de la vida, pueden corregir un desequilibrio del alma, devolviendo la calma al bebé que apenas unos momentos antes estaba alterado y chillando. Hay dos tipos de sonido que chocan frontalmente: el llanto desorganizado del bebé y la tranquilizadora canción de cuna de la madre. Y la que se impone es la música soul.

Estos dos modelos musicales aparecen contrastando fuertemente en el *Fedón*, donde Platón narra la muerte de Sócrates. Aquí Sócrates distingue entre la “música popular” (*dēmodes mousikē*) y la “gran música” (*megistē mousikē*). La primera es poética y tiene que ver con el mito, mientras que la segunda se alinea junto a la filosofía. En el momento de enfrentarse a la muerte, Sócrates explica que ha dedicado su vida a esta última, mientras que ha atacado repetidamente las formas inferiores de la música en sus enseñanzas. Lo vemos en *El banquete*, cuando Sócrates rechaza groseramente a una joven que toca el *aulós*, un instrumento de lengüeta que suele traducirse como ‘flauta’ (seguiremos esa convención, aunque no es nada precisa; se trata de un instrumento de doble lengüeta que probablemente sonara más parecido a un oboe o incluso a una gaita), señalando que la música que toca solo es adecuada para que la escuchen las mujeres. La aversión que muestra hacia esta “flauta” es aún más pronunciada en la *República*, donde advierte que este instrumento hace que se disipe el espíritu y que el alma pierda vigor. La música del *aulós* es para borrachos, explica. De hecho, la música por sí misma es capaz de embriagar sin que haya alcohol de por medio. Le horroriza que haya personas responsables que a veces abran sus oídos a ese sonido pernicioso. “El resultado es que esas personas se vuelven temperamentales, irascibles y frustradas”.²

¿Acaso un instrumento de música puede hacer todo eso? No lo parece y, sin embargo, Aristóteles sentía el mismo horror hacia el *aulós*: “La flauta no es un instrumento que exprese un carácter moral –advierte en la *Política*–. Es demasiado emocionante”. A continuación, aporta un argumento bastante extraño: que un músico no puede tocar la flauta y emplear el lenguaje al mismo tiempo, de modo que la música para flauta tiene un potencial muy limitado como herramienta pedagógica. Los instrumentos de cuerda son mejores en su opinión porque pueden acompañar mensajes cantados que sean moralmente edificantes. Este argumento, más bien pobre, aparece repetidamente en diversas diatribas dirigidas al *aulós*, y a veces se añade, para apoyarlo, que en el rostro de los músicos que tocan dicho instrumento se dibuja una mueca desagradable. ¡*Mira qué cara pone cuando toca el aulós!* ¡*Qué feo!* Aristóteles también tenía firmes convicciones con respecto a los distintos tipos de melodías y ritmos: algunos fomentan la virtud, explica, y otros son peligrosos y embriagadores. De hecho, cada aspecto de la música exige unas consideraciones y unas directrices *políticas*. Si los gobernantes eligen mal, los oyentes pueden caer en un frenesí religioso, y aquí el filósofo presenta unas imágenes de prácticas y rituales dionisiacos que hoy en día asociaríamos con el chamanismo.³

Es muy extraño que las dos obras fundacionales de la filosofía política occidental, la *República* de Platón y la *Política* de Aristóteles, dediquen tanta atención a un instrumento de viento en concreto o a una clase de música. Y, sin embargo, no se trata en absoluto de excepciones. Podríamos rastrear la oposición entre la lira y la flauta a lo largo de la historia de la filosofía occidental, pasando por Arthur Schopenhauer (que tocaba la flauta como parte de su rutina diaria), su discípulo Friedrich Nietzsche (que defendía la flauta, aunque componía música sobre todo para piano y voz) y muchos otros autores. Nietzsche consideraba que la lira y la flauta representaban la oposición entre las tendencias apolíneas y dionisiacas de la cultura antigua; la primera hace hincapié en la creación de reglas y en el control, y la segunda, en la infracción de las reglas y en la irracionalidad. La lira, un

instrumento de cuerda bien afinado, fomenta la armonía y el orden social, mientras que la flauta necesita del aliento humano para generar unos sonidos que estremecen el alma, por lo que funciona como un peligroso detonante de la pasión y los estados extáticos. Muchos lectores ven esta oposición como algo simbólico, pero para los principales pensadores griegos algunos instrumentos musicales no eran solo *emblemas* del desorden, sino *causas* que lo provocaban, y por ello su uso debía regularse.

Podemos pensar que en nuestro tiempo hemos dejado atrás esta clase de debates, pero cualquiera que haya leído ciertas frases admonitorias con respecto a la música escritas por los herederos modernos de Platón –por ejemplo, Allan Bloom en su libro *El cierre de la mente moderna*– encontrará argumentos similares, aunque con la guitarra eléctrica remplazando a la flauta como fuente de infección moral. Bloom es considerado un intelectual conservador, pero su punto de vista encaja sorprendentemente bien con el que defendía desde la izquierda el filósofo marxista Theodor Adorno, que también temía el impacto negativo de la música popular. De hecho, estas ideas aparentemente anticuadas aparecen con una asombrosa frecuencia en las obras de muchos pensadores progresistas modernos. En la novela de Jean-Paul Sartre *La náusea*, por ejemplo, el lector llega a un sorprendente desenlace cuando Roquentin, el protagonista, cura su angustia existencial escuchando una canción grabada (este episodio recuerda inevitablemente a la referencia que hace Platón, y que ya mencionamos, a una cantante que le permitió recuperar el equilibrio a un alma atormentada). Sea cual sea el sistema político que defienda uno, siempre parece haber una música “inadecuada” que puede hacerlo desplomarse. Tal vez lo más extraño de esta evolución es cómo se ha invertido la dicotomía de los antiguos. La guitarra, una especie de lira moderna, es ahora la peligrosa fuente de caos, mientras que la flauta se considera un instrumento remilgado y sumiso que evoca la respetabilidad y el orden. Este es uno de los ejemplos más llamativos de la dialéctica que opera en la historia de la música, en la que *las cosas se convierten en sus contrarios*.

Esto no sucede por mera casualidad. La guitarra lo revolucionó todo en el siglo xx porque fue el elemento central del ataque que la diáspora africana realizó contra el paradigma pitagórico que había dominado la música occidental desde el año 500 a. C. Cuando las técnicas interpretativas de la guitarra de blues pasaron a formar parte de la cultura dominante, validaron el empleo del *bending*⁴ e introdujeron sonidos que no pertenecen a las escalas convencionales. Este ataque a las ideas pitagóricas relativas a la afinación –que durante siglos habían exigido a los músicos que permanecieran dentro de los límites de unas escalas cuidadosamente definidas y que tocaran con un timbre *correcto*– amenazó con derrocar todas las jerarquías musicales, tanto las sociales como las sonoras. Más arriba nos preguntábamos qué estarían intentando eliminar los griegos por medio de su obsesión con la afinación, y aunque la respuesta no sea específicamente “el blues”, sin duda se trataba de algo de una naturaleza similar. Temían esas peligrosas manifestaciones musicales que operan fuera de los reglamentos de las escalas y del control social.

Ese característico *bending* de las notas que surgió con el blues y posteriormente se extendió al jazz, al rhythm and blues (R&B), al rock y a otros estilos, se lograba al principio con cuchillos y trozos de botellas rotas, y más adelante con numerosas aportaciones de la tecnología. Una vez más, las armas entran en el ámbito de las actividades musicales, como sucedió cuando las canciones humanas daban sus primeros pasos, y casi parece como si los radicales creadores de esos sonidos de guitarra quisieran ejercer una violencia física sobre los instrumentos sancionados por el orden establecido, sobre esas cuerdas afinadas que tanto veneraban los filósofos antiguos. Cuando los primeros guitarristas de blues emplearon un cuchillo para hacer sonar las cuerdas de sus instrumentos, no es que quisieran matar a Pitágoras y acabar con su filosofía del alma bien afinada, pero desde luego, eso es lo que parece. Y, en cierto modo, era lo que estaban haciendo, aunque a un nivel conceptual y simbólico. Este contraparádigma africano supuso el ataque más contundente que había recibido en más de dos mil años la codificación de la música en un sistema de

notas discretas. El cuchillo podía hacer *bendings* con las notas de la guitarra de un modo que una mano o un dedo no lograría nunca. Con un arma en la mano, el intérprete subversivo podía redescubrir los orígenes de la música a través de un sonido carente de restricciones. En este sentido, la guitarra moderna representa exactamente el mismo peligro que Platón había percibido en la flauta más de dos milenios antes: una desafinación del universo.

Y aquí viene la parte más extraña de la historia: cuando Platón estaba en su lecho de muerte, en vez de llamar a algún familiar o amigo para que lo consolara, el gran filósofo quiso escuchar a una doncella tracia tocando el *aulós*, el instrumento al que se había opuesto con tanta vehemencia durante toda su vida. El consuelo que deseaba en aquel momento no era algo que pudiera proporcionarle una lira bien afinada, sino que requería una peligrosa flauta. El tipo de música que sostiene un sistema político ya no servía para encarar la más personal de todas las transiciones, cuando la vida concluye y el alma queda libre del control de los gobernantes y las leyes. Este es un momento extraordinario en la historia de la música occidental, pero no se menciona casi nunca. Platón aceptó la desafinación del universo que tanto se había esforzado por evitar.

Esta conversión, producida en el lecho de muerte, es una muestra de la facilidad con que la música que en cierto momento está proscrita puede recibir legitimidad. Pero también nos recuerda la fascinación que ejercen las canciones prohibidas. Ni siquiera sus más fervientes detractores pueden resistir su encanto. Adorno, pese a la aversión que sentía hacia la música rock, aprendió a tocar la guitarra en su juventud; años más tarde recordaría la embriaguez que le producían aquellos sonidos disonantes. Incluso Allan Bloom, que ha mostrado tanta hostilidad hacia la guitarra eléctrica, reconoció el poder de la música, quizá en mayor grado que quienes lo critican. “La música permite que se exprese el alma humana en su estado más extático de asombro y terror”, afirmó. No creo que haya muchos productores discográficos actuales que tengan ni la mitad de la confianza que siente Bloom en la capacidad de hechizo de las canciones.⁵

En la actualidad solemos considerar la ciencia política y la música como dos disciplinas completamente distintas. Si uno pone la CNN durante la noche electoral, no espera encontrar debates sobre canciones. Tampoco nadie se imagina que escuchará una disertación sobre los méritos respectivos de la flauta y la guitarra en una clase de valores cívicos en el colegio. Pero esto no suponía una digresión para Platón y Aristóteles, ni tampoco para Allan Bloom. Temían a la música, pues percibían con gran nitidez su potencial subversivo.

En este contexto, llegamos a la obra pionera de Aristóxeno, un alumno de Aristóteles que ha sido considerado el padre de la musicología. *Elementos de la armonía*, un texto suyo que ha llegado hasta nosotros, es el primer estudio especializado que conocemos sobre la estructura de la música, pero sus partes más interesantes muestran la irritación que siente el autor ante otros acercamientos al tema, y en especial ante esas prácticas rebeldes que amenazaban con socavar su nueva ciencia del sonido. Por una parte, Aristóxeno quería distanciarse de los pitagóricos radicales, que creían que la música era una cuestión puramente matemática. Pero por otra, se mostraba aún más virulento al denunciar a un grupo que llamaba los *harmonikoi* –los armonicistas–, unos intérpretes a los que criticó severamente por su ignorancia y sus pretensiones. Su relato es un tanto vago y en ocasiones contradictorio, pero muchos de los detalles que aporta me recuerdan a las denuncias que sufrieron a comienzos del siglo xx los músicos de jazz y blues. A Aristóxeno le resultaba irritante la manera en que los armonicistas hallaban la música en sus instrumentos en lugar de reconocer la superioridad de los elaborados esquemas teóricos; le disgustaban los sencillos diagramas que empleaban, en los que, como en los *fake books*⁶ de los músicos de jazz, no se entraba en detalles, y se burlaba de su deseo de recibir el favor de los aficionados. Otro ataque contra los *harmonikoi* aparece en un papiro descubierto en la localidad egipcia de El Hiba en 1902, pero también aquí escasean los detalles, aunque se percibe con claridad que el autor detestaba que estos músicos infringieran las normas y consideraba que esto

era una especie de laxitud moral. Estas diatribas no ofrecen un resumen adecuado de las canciones de los *harmonikoi*, y los expertos todavía no están seguros de cuáles eran el alcance y las características concretas de sus actividades musicales. Como suele suceder en la historia de la música, para reconstruir ciertas canciones que subvertían el sistema solo contamos con las acusaciones y los reproches que recibieron. En cualquier caso, la intensidad de estas denuncias indica que el ascenso de un enfoque racional y sistemático de la musicología no tuvo lugar sin oposición. Hubo disidentes prácticamente desde el principio, y fueron condenados y marginados por oponer resistencia. En este caso, se logró silenciar a los *harmonikoi*, o al menos impedir que expresaran su punto de vista en los textos que sobrevivieron a su tiempo y que tan apreciados fueron a lo largo de los siglos posteriores.

Para los antiguos, la hostilidad y los celos que despertaba la música eran más que una cuestión meramente filosófica. En la época de Platón, algunos dirigentes políticos como Alcibíades expresaron su desdén hacia el *aulós* y denunciaron las groseras asociaciones que generaba. Cierta frase que se refería a la vulgaridad de los *auletas* llegó a convertirse en un refrán entre los griegos, e incluso los mejores intérpretes de este instrumento eran objeto de desprecio y ridículo. Conocemos varias historias sobre Ismenias, un *auleta* de Tebas que vivió alrededor del año 400 a. C. y que era famoso tanto por su virtuosismo como por afirmar que su música tenía propiedades curativas. Pero cuando el filósofo Antístenes oyó a alguien elogiar la destreza de este artista, comentó con cinismo que Ismenias no podía ser tan buen *auleta* salvo que tuviera muy mal carácter.

Esta creciente preocupación por las ramificaciones políticas de la música nos ayuda a entender unas circunstancias que de otro modo resultarían desconcertantes. Ahora podemos comprender por qué Safo, que en un primer momento fue celebrada como la más grande representante de la canción lírica, se convirtió en una figura cómica dos siglos después. Los documentos que nos han llegado indican que Safo era el personaje que daba título a la obra

en comedias de Amipsias, Anfis, Antífanos, Dífilo, Efipo y Timocles. La información que tenemos sobre la comedia media griega, que floreció en Atenas entre los años 400 y 320 a. C., es casi toda de segunda mano, pero sabemos que estos dramaturgos empleaban arquetipos ridículos en sus obras. En este contexto, la recurrente aparición de Safo es una perturbadora prueba del marcado cambio que se produjo con respecto a la concepción de la música en el mundo griego tras la época de Pitágoras. Las historias contradictorias sobre ella que han sobrevivido hasta nuestro tiempo también pueden explicarse, al menos en parte, teniendo en cuenta la creciente brecha que se abrió entre quienes consideraban que la música era una manera de canalizar las emociones humanas y quienes querían que estuviera al servicio de las necesidades de la religión y las élites políticas. De un lado, numerosas pruebas nos permiten construir la imagen de una Safo decorosa, que orienta e inspira a las jóvenes de su entorno. De otro, aparecen los primeros indicios de una Safo distinta, peligrosa y libidinosa. La confusión causada por esta dicotomía era tan grande que el retórico Eliano acabó suponiendo que había dos mujeres distintas llamadas Safo que vivían en Lesbos: una era poeta, la otra era prostituta. Más bien parece que solo existió una Safo y que dos facciones enfrentadas se disputaron su legado.⁷

Esta disputa también nos ayuda a entender por qué el historiador griego Éforo de Cime (*ca.* 400-330 a. C.), que vivió durante la época en que los dramaturgos se burlaban de Safo, insistía en que la música solo servía para fomentar “el engaño y la charlatanería”. Esta frase sugiere que las prácticas chamánicas que incluían rituales de curación secretos en los que se empleaba música persistieron después de la ruptura pitagórica, hipótesis que apoyan los relatos ya mencionados sobre las curas musicales de Ismenias, el viaje de Parménides al inframundo y la extraordinaria afirmación de Empédocles de que era capaz de hacer que un alma regresara de entre los muertos. No podemos decir con certeza cuántos curanderos musicales continuaron ejerciendo estas prácticas que tan mala reputación adquirieron tras la revolución pitagórica, pero quienes se atrevían a hacerlo fueron tratados cada

vez más como embaucadores, ridiculizados y despreciados por las élites culturales del mismo modo en que son escarnecidos los espiritistas y los astrólogos hoy en día. En épocas más recientes, los curanderos musicales de la Antigüedad también se convertirían en una causa de bochorno para los profesores universitarios especialistas en el mundo clásico, que consideraban que las ideas de resucitar a los muertos y viajar al inframundo eran cuestiones que más valía restringir al ámbito de los cuentos fantásticos y el folclore, e incompatibles con la dignidad de su disciplina académica.⁸

También hallamos aquí un vínculo más evidente entre la música y la esclavitud, un tema que aparecerá una y otra vez a lo largo de este libro. Esta degradación del intérprete no podría ser más opuesta al punto de vista que tenemos en la actualidad, cuando el trabajo de músico es sumamente respetado y quienes llegan a la cima de esta profesión son tratados como miembros de la élite social. Los griegos, desde luego, trataban así a algunos músicos; por ejemplo, a los poetas líricos que cantaban (si es que realmente cantaban y no se limitaban a recitar) las gestas gloriosas, o a los ganadores de las competiciones en las que se escogía a los mejores intérpretes de la música sancionada por el poder. Pero muchos ámbitos de la música simplemente estaban vedados para la gente decente. Aristóteles se muestra horrorizado en el libro VIII de su *Política* ante el hecho de que un corifeo espartano tocara la flauta durante una actuación o ante la idea de que alguien que no fuera un esclavo aprendiese a tocar este instrumento. Sin embargo, los *auletas* estaban muy demandados: para marcar el ritmo de los remeros, para tocar en sacrificios y simposios, para acompañar marchas y en muchos otros contextos. Para estas actividades se contaba con esclavos, y si participaba en ellas algún ciudadano libre quedaba manchado por la vergüenza que se asociaba con esta forma de hacer música, que carecía de prestigio. Muchos de estos músicos esclavos, por lo visto, procedían del este. Los frigios y los lidios aparecen mencionados con frecuencia; hoy en día seguimos empleando estos términos para referirnos a modos musicales, pero en la Antigüedad sin duda iban asociados a los

intérpretes esclavos originarios de esas regiones de la actual Turquía.

Puede parecer raro que los términos técnicos de los distintos modos melódicos surgieran con la esclavitud, pero esta clase de conexiones revela verdades fundamentales sobre el papel de los foráneos en la innovación musical. Ya abordaré este espinoso asunto con más detalle; digamos por ahora que la escala que ejerció un impacto mayor en el siglo xx, la escala de blues, también se originó entre esclavos y descendientes de estos. En Grecia, la nueva actitud con respecto a la música que hemos explicado coincidió con un importante aumento del número de esclavos. No solo los ricos tenían esclavos; en la mayoría de los hogares atenienses había al menos uno. En este contexto, como en el sur de Estados Unidos antes de la guerra de Secesión, la población esclava fue reconocida como una de las fuentes principales de talento musical, y empleada para entretener a las clases dominantes. Es aleccionador el hecho de que todavía hoy, cuando los estudiantes de música aprenden los modos lidio y frigio, están empleando unos términos que inicialmente se referían a diferentes grupos de población cautiva que se asociaban con estos sonidos.

Resulta inverosímil que las cosas se hayan dado la vuelta de este modo. Los antiguos griegos crearon una de las sociedades más xenófobas de la historia de Occidente. La palabra *xenofobia* procede del griego *xenos*, que significa ‘extraño’ o ‘extranjero’. Por cierto, la palabra *bárbaro* también viene de un término griego que se empleaba para referirse a cualquier grupo de gente que no hablara griego: era una etiqueta polivalente que servía para los egipcios, los persas, los frigios y los miembros de muchas otras sociedades. Sin embargo, a pesar de su desprecio por los forasteros, los griegos sentían una gran atracción hacia estas culturas, que les proporcionaban una especie de antídoto contra los excesos del racionalismo de la suya. La inmensa popularidad de los cultos extranjeros durante el final del siglo v a. C., especialmente de los que tenían un carácter intenso y orgiástico, da cuenta tanto del encanto de estas prácticas no racionales y de

que entre los griegos estaba muy extendida la creencia en que las sectas más poderosas procedían del otro lado de sus fronteras. Este fervor por una vida más mágica llevó a los griegos, gente seria y formal, a adoptar una amplia variedad de rituales importados, incluyendo, según el especialista en la Antigüedad clásica E. R. Dodds, “la adoración de la ‘Madre Montaña’ frigia, Cibele, y la de su homóloga tracia, Bendis; los misterios del tracofrigio Sabacio, una especie de Dioniso sin helenizar, y los ritos de los ‘dioses de la muerte’ asiáticos, Atis y Adonis”. Podemos asumir con total seguridad que la música desempeñaba un papel crucial en todas estas prácticas y contribuyó a cimentar la persistente idea de que las canciones emocionantes y controvertidas tenían cierta relación con las influencias *bárbaras*.⁹

Esta rigurosa estratificación de la música es el legado más duradero que nos han dejado los griegos. Desde entonces, es imposible encontrar una cultura musical unificada en el mundo occidental. Algunos músicos obtienen cierto estatus por medio de su conexión con las élites culturales, mientras que otros son despreciados, marginados, censurados o castigados por su influencia corruptora. La música puede ser virtuosa o pecaminosa, elogiada o ridiculizada, exaltada o degradada, celebrada o prohibida. Y, lo que es todavía más extraño, un mismo músico o una misma canción puede pasar de un extremo al otro en función de unas cuantas circunstancias, muchas de las cuales apenas se mencionan en los documentos que han sobrevivido hasta hoy.

En otras palabras, a partir de este momento cualquier intento de comprender los cambios súbitos y las innovaciones más evidentes que se producen en el ámbito musical debe comenzar con la misma pregunta que plantean los investigadores criminales: ¿*Cui Bono*? Es decir, ¿a quién beneficia? ¿Por qué prosperó esta clase de música en este momento particular y qué fuerzas apoyaron o dificultaron su ascenso en ese espacio social tan disputado que es el paisaje sonoro? Es más, cuando vemos cómo se celebran ciertas clases de canciones –aprobadas por quienes se hallan en la posición de conceder la aprobación–, debemos preguntarnos qué otras clases de música no superaron el examen. Y, lo más

importante de todo, cuando nos encontramos con un relato presentado como si las canciones fueran meras canciones, como si tuvieran un valor neutral, como si no estuviesen cargadas con todas estas asociaciones, debemos sospechar que la parte más importante de la historia ha quedado excluida.

- 1 PLATÓN (1997): *Republic*, C. M. A. Grube y C. D. C. Reeve (trads.), en *Plato: Complete Works*, John M. Cooper (ed.), Indianápolis, Hackett, p. 1.056. La cita de Ginsberg es el título de su ensayo “When the Mode of the Music Changes, the Walls of the City Shake”, de 1961. Puede consultarse en ALLEN, Donald (1973): *Poetics of the New American Poetry*, y Warren Tallman (ed.), Nueva York, Grove, pp. 324-330.
- 2 PLATÓN, *op. cit.*, p. 1.047.
- 3 ARISTÓTELES (1950): *Aristotle’s Politics*, Benjamin Jowett (trad.), Nueva York, Carlton House, pp. 332-333.
- 4 N. del T.: Esta técnica consiste en estirar la cuerda de la guitarra para jugar con la afinación, subiéndola o bajándola de un modo inédito en la tradición de la música académica europea. El mismo efecto se puede conseguir con otros instrumentos.
- 5 BLOOM, Allan (1987): *The Closing of the American Mind*, Nueva York, Simon & Schuster, p. 71.
- 6 N. del T.: Libros con partituras muy sencillas y esquemáticas –una progresión armónica y una melodía– que permiten a los músicos tocar una canción aunque no la conozcan previamente.
- 7 ELIANO (1997): *Historical Miscellany*, N. G. Wilson (ed. y trad.), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, p. 369.
- 8 ATENEO (1988): “Sophists at Dinner”, *Source Readings in Music History*, vol. 1, Oliver Strunk (ed.), Nueva York, Norton, p. 89.
- 9 DODDS, E. R. (1956): *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, University of California Press, p. 194.

IX MÚSICA POCO VARONIL

Poco a poco esta ruptura en el contexto de la música antigua va adoptando la forma de un debate sobre la masculinidad. Ya en la época de Platón comienza a esbozarse esta nueva forma de definir en qué consiste una canción adecuada. En *Las leyes* Platón plantea la necesidad de distinguir entre “las canciones apropiadas para mujeres de las apropiadas para varones”, añadiendo que “es necesario legislar al menos los esbozos de estas cuestiones”. Después propone que la música varonil incluya “todo lo que fomente el coraje”, mientras que las canciones de las mujeres deberían estar “determinadas por las diferencias de su naturaleza”, abarcando así “todo lo que se incline hacia el orden y la moderación”.¹

Hay en esta proclamación una hipocresía que resulta perturbadora. Los griegos eran conscientes de que las canciones de las mujeres eran cualquier cosa menos moderadas: en su legado cultural, casi todos los relatos famosos sobre los peligros que entraña la música les echaban la culpa a las mujeres. Encontramos ejemplos de esto en el episodio que narra Homero sobre las cautivadoras canciones de las sirenas que seducen a los hombres y los llevan a la muerte, o en los violentos cultos dionisiacos retratados por Eurípides en *Las bacantes*, cuyas participantes femeninas matan ciegamente en un extático estado de trance. Casi cualquier clase de canción que contuviera un exceso de sentimiento –se tratara de una apasionada pieza lírica de amor o del lamento de un doliente en un funeral– se asociaba con la susceptibilidad emocional de las mujeres. Por lo general, para los griegos, este elemento pasional no era una virtud, sino un defecto. En *Las leyes* Platón habla de las canciones que *deberían* cantar las mujeres, no de las que solían asociarse a ellas.

Este miedo a la música poco varonil se fue volviendo más fuerte con el paso de los siglos. En la época de los romanos, evolucionó

hasta convertirse en una preocupación obsesiva por el afeminamiento de su cultura musical. El cristianismo fue un paso más allá y se esforzó por controlar las retorcidas canciones de las mujeres empleando todos los recursos disponibles: denuncias papales, normas de las comisiones eclesiásticas, sermones apocalípticos desde el púlpito y exhortaciones susurradas en el confesionario. Hallamos esta misma fijación en el mundo musulmán, donde las canciones de los *mukhannathun* –que podríamos traducir como ‘hombres afeminados’, un grupo en el que también habría que incluir a los eunucos, los homosexuales, etcétera– eran a un tiempo populares e intensamente polémicas. En China, como vimos en el capítulo iv, los estudiosos elaboraron unas complejas estrategias para reinterpretar las canciones de las mujeres adaptándolas a las enseñanzas de Confucio. El impresionante resultado de esto fue que las mujeres desaparecieron de sus propias canciones, que se convirtieron en dogmas políticos de la clase gobernante, dominada por los hombres. En la sociedad japonesa encontramos una tensión similar, como se muestra en *La historia de Genji*, en la que se reconoce que las habilidades musicales de las mujeres son una parte fundamental de las relaciones sociales, pero se las hace tocar fuera del alcance de la vista para evitar los peligros morales asociados a esta música. Durante la Antigüedad y la Edad Media, en todas las culturas las canciones están vinculadas a roles de género y son elogiadas, desdeñadas o reinterpretadas en función de dichos roles. Quizá conservemos parte de la hipocresía de Platón en la actualidad, cuando celebramos a las cantantes de pop femeninas como si fueran cautivadoras sirenas por mucho que cuestionemos la evidente cosificación inherente a esta clase de fama.

En el tratado *Sobre la Música*, de autor desconocido pero atribuido inicialmente a Plutarco, encontramos una irritada queja por la inmoralidad de la música de su tiempo, y en particular por lo poco varonil que es. Los romanos heredaron de sus predecesores griegos esta preocupación, que se manifiesta con frecuencia. “En el cultivo de la música, los antiguos respetaban su

dignidad, como hacían en todas sus demás empresas –explica el autor–, mientras que los modernos han rechazado sus elementos más serios, y en lugar de la música del pasado, una música fuerte, inspirada y apreciada por los dioses, llevan a los teatros un *parloteo afeminado*. Más adelante, este texto critica el modo lidio, porque es “chillón” y “apropiado para las lamentaciones”. Aquí se nos recuerda de nuevo que lamentarse, para las autoridades antiguas y medievales, se asocia con rasgos supuestamente femeninos como la debilidad y la susceptibilidad a las emociones abrumadoras. Luego, en cambio, el autor elogia el modo dórico por su “grandeza y dignidad”. Su sonido, según afirma el texto, es “adecuado para hombres beligerantes y templados”. Vale la pena señalar que el modo dórico es uno de los que los griegos nombraron haciendo referencia a uno de sus propios pueblos, en contraste con los modos menos dignos de encomio que reciben el nombre de pueblos extranjeros.²

Del mismo modo, la cultura griega hizo un gran esfuerzo por transformar la vergonzosa música de la sexualidad en algo más respetable. Tanto la tragedia como la comedia parecen haber surgido de ritos de fertilidad. La etimología de la palabra *tragedia* combina las palabras *tragos* (‘cabra’) y *aeidein* (‘cantar’): es, literalmente, la canción de una cabra, la víctima sacrificial. Pero al transformarse en un espectáculo dramático, el protagonista humano se convierte en el sacrificado. La comedia procede de los festivales fálicos, y es el contrapeso a la muerte de la víctima. Aquí tenemos, por lo tanto, los dos lados del dios que resucita; la tragedia evoca la muerte y la comedia celebra el renacimiento. Sin embargo, estos orígenes lujuriosos y rituales debieron de parecer embarazosos en algún momento, por lo que se adoptó un enfoque más estético para estas actuaciones. Los romanos heredaron este ideal purificado de los griegos y nosotros lo hemos heredado de los romanos. Los orígenes sexualizados de las obras teatrales y musicales, en cambio, se pierden en la noche de los tiempos.

Muchos eminentes pensadores romanos repiten una y otra vez estas graves advertencias sobre los peligros castradores de la música. Séneca el Viejo se muestra preocupado ante la posibilidad

de que los “repugnantes actos del canto y el baile” corrompan a la juventud; antes de que uno pudiera darse cuenta, los jóvenes estarían “haciéndose trenzas en el pelo y hablando con un tono de voz agudo y femenino”. Quintiliano refunfuñaba porque la música había sido “castrada por las lascivas melodías de nuestros tiempos afeminados”. Plinio el Joven comparó explícitamente la “elocución poco varonil” de los corruptos oradores de su tiempo con canciones. De hecho, las connotaciones negativas de las canciones eran tan acusadas que los oradores criticaban a sus oponentes acusándolos de *cantar*, lo cual implicaba que eran débiles y afeminados. Este mismo punto de vista es lo que encontramos en el término inglés *sing-song*, que suele emplearse para burlarse de la voz de un hablante cuyas declaraciones amaneradas y melodiosas carecen de fuerza y de firmeza.³

¿Hasta qué punto resultaba vergonzoso hacer música en aquella época? El historiador romano Tito Livio afirma que los actores, en los primeros tiempos del teatro romano, no cantaban, sino que se limitaban a hacer gestos sobre el escenario mientras otros se ocupaban de entonar. Muchos especialistas han descartado esta idea por poco verosímil. “Es difícil creer que la tragedia y la comedia se interpretaran de este modo”, escribe el especialista en cultura clásica H. D. Jocelyn. El profesor Sander Goldberg está de acuerdo y sugiere que tal vez Livio confundiera el drama con la pantomima, lo cual es una acusación bastante impactante, equivalente a afirmar que el historiador no distinguía entre elementos muy básicos de su propia cultura. Otros expertos han aportado pruebas de que los actores querían reservar la voz para la extenuante tarea de recitar el diálogo, y que por ello le encargaban a un esclavo que se encargara de las partes cantadas, aunque cabe preguntarse por qué nadie se preocupaba de que los esclavos cuidaran sus voces para interpretaciones posteriores, sobre todo teniendo en cuenta que cantar era una actividad mucho más exigente que recitar un texto. ¿Acaso para el público resultaba más aceptable oír algunas notas mal cantadas que las líneas de diálogo pronunciadas con voz ronca? Incluso si fuera cierta la explicación de que los actores intentaban no cansarse la

voz en exceso, el hecho de que decidieran que un esclavo se encargara de las partes cantadas es muy revelador. Evidentemente, este era el aspecto menos digno de la interpretación pública, y por lo tanto una actividad adecuada para un esclavo.⁴

Al propietario de una plantación situada en el sur de Estados Unidos antes de la guerra de Secesión no le habría costado creerse la afirmación de Livio. En su contexto social había auténtica fascinación con las canciones de sus esclavos negros y solo los viajeros que llegaban de lejos se sorprendían por la frecuencia con que los intérpretes de origen africano actuaban en las reuniones de la élite social. En dicho contexto, el papel asignado a la población esclava en las interpretaciones musicales se daba por sentado. La brecha comentada en el capítulo anterior, que pretendía separar las canciones sancionadas por la clase dirigente de las canciones vulgares, siempre se ha manifestado en una distinción similar entre dos clases de músicos. Algunas canciones sencillamente no podían interpretarse con dignidad. Lo mismo ocurría al principio de la era abasí en el mundo islámico y durante el periodo álgido del Imperio romano, en el sur de Estados Unidos a lo largo de casi todo el siglo XIX o en Brasil en la época de la esclavitud. De hecho, la *capoeira*, que combina la música y la danza afrobrasileñas con acrobacias y artes marciales, generaba tal desconfianza que siguió siendo ilegal hasta los años veinte, mucho después de que se aboliera la esclavitud. Dicho de un modo sencillo, las canciones han de hacer frente a un sistema de castas tan severo como los que se aplican a la gente. Esto es un elemento integral de la música desde hace más de 2.500 años. Lamentablemente, lo que las clases dirigentes han aprendido una y otra vez, casi siempre con perplejidad y desaliento, es que las canciones prohibidas o despreciadas suelen ser las que la gente quiere oír.

Esto nos permite entender mejor la famosa anécdota del emperador Nerón, que tocaba el violín mientras ardía Roma. El escándalo aquí –vale la pena subrayarlo– no es el fuego (una fuerza que escapa a menudo a nuestro control), sino la música, y

vuelve a salir a la palestra la acusación de poca masculinidad. El historiador romano Dion Casio atribuye a la reina celta Boudica estas palabras con las que se ridiculiza a Nerón por afeminado: “Aunque podría calificarse como un hombre, en realidad es una mujer, y la prueba de esto es que canta, toca la lira y se pone adornos”.⁵

Nerón probablemente no tocara el violín durante el gran incendio que en el año 64 d. C. destruyó el 70% de Roma. El violín no existía en aquella época, aunque sí algunos de sus predecesores. Resulta más verosímil que tocara la *kithara*, de modo que podríamos decir con más certeza que el emperador estuvo improvisando a la guitarra durante la conflagración (una especie de momento “Smoke on the Water” para una multitud ataviada con togas). Tácito, la fuente más fiable de las que relatan esta historia, no menciona ningún instrumento; cuenta que Nerón estuvo cantando sobre la destrucción de Troya, pero lo considera un rumor, no un hecho demostrado. Sin embargo, aquí los detalles no son tan importantes como esta otra verdad que opera a mucha mayor escala: la actuación musical más famosa de la historia del Imperio romano generó todo tipo de injurias y habladurías y se ha presentado como un símbolo de autoritarismo insensible y de lo vergonzoso que es, en general, hacer música. La lengua inglesa también ha conservado este punto de vista: la palabra *fiddling* (‘tocar el violín’) implica que alguien está perdiendo el tiempo, que se ocupa en quehaceres innecesarios mientras ignora cuestiones más urgentes.

Los romanos tal vez se avergonzaran de la música poco varonil de los espectáculos públicos, pero intentaron compensarlo institucionalizando una música masculina: la de la guerra. No inventaron la música militar, pero mostraron un gran entusiasmo por ella, tanto por la que se empleaba de un modo ritual como por la que se interpretaba con propósitos utilitarios. Mucho antes, entre los egipcios, encontramos un patrón que duraría miles de años, en el que los tambores se usaban para animar a los soldados e imponerles disciplina y los vientos para darles órdenes. Los griegos tenían unas ideas extrañas sobre la música militar e

ignoraban los tambores –lo cual quizá fuese una señal de que su cultura se centraba más en el individualismo que en el orden–, llevando en su lugar coros de cantantes a la batalla. El especialista en cultura clásica John Winkler incluso ha apuntado que el coro, en las tragedias griegas, se inspiró en las líneas militares, y que tal vez en su origen estuviera formado por hombres jóvenes que se estaban entrenando para la batalla, por lo que todos sus movimientos, durante las actuaciones, imitaban la ordenada procesión de las tropas. Se trata de una idea curiosa que no ha sido aceptada universalmente, pero la teoría gana credibilidad gracias a los numerosos ejemplos existentes, ya mencionados aquí, de los vínculos ocultos entre los espectáculos y las masacres.⁶

En cualquier caso, estos movimientos, se produjesen sobre el escenario o en el campo de batalla, probablemente no se parecieran a los que solemos imaginar cuando pensamos en tropas desfilando. Los soldados atenienses no desfilaban, al menos no a la manera convencional de los ejércitos modernos, aunque los espartanos quizá lo hicieran. Estos últimos adaptaban sus movimientos al sonido del *aulós*, desdeñado en otros contextos por las fuertes emociones que generaba (pero los sentimientos apasionados tienen un gran valor a la hora de luchar). Los cretenses empleaban la lira con este mismo propósito. A los etruscos, un modelo a seguir mucho más próximo para los romanos, se les atribuía el mérito entre los antiguos de haber inventado la tuba militar –un largo tubo que terminaba en forma de campana, de aspecto muy distinto al de la tuba moderna y mucho más parecido a una trompeta–, que era un elemento clave de su arsenal. Se dice que este instrumento no solo servía para emitir ciertas órdenes, sino que también atemorizaba a los adversarios; se asociaba de tal modo a los ataques de los piratas etruscos que se acuñó el término “ladrón trompetista”, que aparece en varios textos antiguos. De hecho, casi todos los actos violentos que formaban parte de la vida de los etruscos tenían un acompañamiento musical: había música para cazar, para luchar, para boxear e incluso para castigar a los esclavos. Las habilidades metalúrgicas de los etruscos les permitieron inventar instrumentos

apropiados para cada una de estas funciones, lo cual nos lleva a la perturbadora conclusión de que el progreso de los instrumentos de viento se debió a la necesidad de derramar sangre. A partir de estas diversas fuentes de inspiración, los romanos crearon un enfoque característico y varonil de la música militar, que acompañaba al soldado en todas las actividades de su vida, desde el adiestramiento antes de la batalla hasta el momento del triunfo después de la victoria.

Los romanos también ignoraron el tambor a la hora de tocar música militar, pero hicieron un amplio uso de los instrumentos de viento. Tomaron la tuba de los etruscos, por ejemplo, y la emplearon para ordenar ataques y retiradas. El *cornu*, un largo cuerno con forma de ge, se tocaba para transmitir las órdenes que daba el general en medio de la batalla o para acompañar la colocación de los estandartes. Era un instrumento enorme; uno que se recuperó entero en Pompeya medía más de tres metros de largo. La *buccina*, parecida pero con forma de ce, tenía otros usos: podía anunciar el comienzo de la guardia nocturna, las comidas y la hora de levantarse, o aportar solemnidad a la ejecución de un soldado. Los intérpretes de cada uno de estos instrumentos tenían un nombre específico, un número asignado y una posición fija en medio de la batalla. La música era tan importante como las órdenes de los comandantes y debía obedecerse sin vacilar. Aunque la sociedad romana estaba muy preocupada por lo degradante que resultaba hacer música y por el carácter afeminado de esta, las melodías militares conservaban la autoridad y exigían respeto.

Sin embargo, toda la pompa y el ritual que la acompañaba no podía ocultar el hecho de que la música oficial romana solía ser algo hueco, vacío. Recordemos que esta sociedad había tomado las formas más poderosas de la canción griega –la épica y la lírica– y les había quitado la música, a pesar de que dichas formas literarias mantenían la pretensión de que las cantaba un bardo. En el primer verso de la *Eneida*, la gran obra épica romana, Virgilio afirma que *canta* sobre la guerra y el hombre de combate –dos temas apropiados para las canciones desde el punto de vista de las

autoridades romanas–, pero se trata de una farsa, una pose. Los poetas épicos ya no cantaban sus obras en la época de César Augusto. Cuando una canción digna, procedente del pasado, se conservaba, su interpretación solía rozar lo teatral. El “Himno de los salios”, considerado por los romanos una de sus canciones más venerables, se interpretaba con gran dignidad, pero sus palabras eran tan oscuras que, en el siglo I d. C., ni siquiera Cicerón era capaz de entenderlo en su totalidad. Lo mismo sucedía con las canciones de los hermanos arvaes, una cofradía cuya historia se remonta a los orígenes de Roma, pero cuyos rituales y cuya música eran incomprensibles para los romanos del siglo de Augusto. Algo equivalente sucede cuando los juerguistas modernos cantan “Auld Lang Syne” para celebrar el año nuevo sin tener una idea clara de lo que significan esas palabras. Los romanos veneraban lo que no podían entender, hasta tal punto que el nombre de César Augusto se añadió a la letra del “Himno de los salios” por decreto del Senado romano. Seguían creyendo en la eficacia mágica de la música, aunque la letra fuese incomprensible, y querían seguir contando con la protección que les proporcionaba el ritual, aunque hacía mucho que habían olvidado el propósito original de la canción.

Desde luego, se trataba de magia. Recientemente se han hallado en Italia unos escudos salios en unos yacimientos arqueológicos que datan de los siglos IX o X a. C., lo cual indica que este ritual es muy anterior a la propia ciudad de Roma. La cofradía de los salios posiblemente utilizara estos escudos como instrumentos de percusión, extrayendo de ellos un sonido metálico que formaría parte de una ceremonia con un claro toque militar. Los intérpretes iban vestidos como guerreros, llevaban espadas y bailaban una especie de danza sagrada al compás de un ritmo ternario, el *tripudium*. Los autores latinos acabarían empleando este término para referirse a una amplia gama de movimientos rituales relacionados con el combate, el júbilo u otras actividades que requiriesen un gran esfuerzo. Séneca dice que el *tripudium* es un baile viril, “el estilo masculino con que los hombres antiguos solían bailar en los momentos de ocio o durante las festividades

sin correr el riesgo de perder la dignidad, ni siquiera si los veían sus enemigos”. Cuando Petronio, en el *Satiricón*, describe a cuatro esclavos bailando el *tripudium* antes de sacarle la tapa a una olla de cocina, lo absurdo de la situación queda realzado porque este baile se asociaba a la nobleza. Quizá la danza sobreviviera hasta la Edad Media, o por lo menos aparece mencionada en esta época cuando las autoridades eclesiásticas atacan las tradiciones paganas. Parece que, todavía en el siglo XIII, san Francisco interpretó canciones y danzas con grupos de *tripudianti*.¹

Pero quienes deseen conocer la auténtica música popular del mundo romano deben buscar más allá de los rituales de masculinidad sancionados y las formidables exhibiciones militares de instrumentos de viento. Los lugares donde acudían las masas en busca de entretenimiento eran los teatros, que se diseminaban por todo el imperio y que produjeron un impacto en la cultura musical mucho más duradero que el de los soldados y los oficiales. Solo en Italia y Sicilia sabemos que hubo al menos 175 teatros, e incluso más en las provincias, que iban desde Lisboa hasta Capadocia. En una única provincia del norte de África, Africa Proconsularis, un territorio que incluía partes de las actuales Túnez, Argelia y Libia, se han identificado más de cincuenta teatros.

¿Qué clase de piezas musicales esperaba el público disfrutar en dichos teatros? “Si un amigo te invitaba a un teatro en el periodo imperial romano para ver actuar a una estrella muy conocida, no tenías ninguna duda sobre qué clase de espectáculo ibas a presenciar –escribe el especialista John Jory–. No sería una comedia ni una tragedia, sino un espectáculo de danza, y el artista sería un mimo”. En el teatro, un bailarín enmascarado representaba una historia mediante gestos, movimientos y alardes atléticos mientras sonaba un acompañamiento musical. Pero estos bailes no estaban restringidos a los teatros y nos consta que tenían lugar también en los hogares e incluso en la calle. En cierto punto de la polémica historia de este género se prohibió a los senadores romanos que fueran a las casas de los mimos y a los caballeros que participaran en sus procesiones. Estos mandatos no habrían sido

necesarios si todo se tratara simplemente de un entretenimiento ligero para las masas. Aquí, una vez más, vemos que las élites anhelaban la música del populacho, aunque este interés pudiera deshonrarlos.⁸

Hay un fenómeno extraño pero que tiene lugar una y otra vez en la historia de la música: las piezas que tienen un mayor impacto en el público suelen ser las que peor documentadas quedan para la posteridad. Los expertos han dedicado mucha menos atención a las pantomimas que a las tragedias y comedias antiguas. Quizá se los pueda excusar por la escasa información sobre las pantomimas que ha llegado hasta nosotros. No ha sobrevivido ni un libreto cuya autenticidad esté probada. Incluso la información procedente de los testigos directos deja muchas preguntas sin contestar y en ocasiones es contradictoria. Por ejemplo, se dice que las pantomimas eran “amaneradas, blandas e ineficaces”, pero algunos relatos destacan la buena condición física de los intérpretes, que estos demuestran por medio de saltos, giros, volteretas y otras pruebas de gran energía. Parece que los romanos temían que algunas de sus actividades musicales tuvieran la mácula de la debilidad femenina –su herencia de los griegos–, y quizá simplemente proyectaran en el artista las cualidades morales que les daba miedo que dichas actividades fomentasen en el público.⁹

En estos eventos se congregaban grandes multitudes que podían alborotarse más de la cuenta. Las “revueltas de las pantomimas” producidas en los años 14 y 15 d. C. debieron de ser tumultuosas, pues al menos seis historiadores refieren los incidentes. Fueron una especie de Altamont de la Antigüedad; se trata de situaciones en las que el espectáculo produce unas emociones muy fuertes que van adquiriendo un cariz feo. Tal vez el detonante fuera que se canceló la actuación de un famoso intérprete tras una disputa relativa a sus honorarios, pero el malestar que mostró la gente probablemente tuviese muchas otras causas. Hay diversos relatos que no dejan demasiadas dudas sobre la histeria y el frenesí que las pantomimas provocaban entre el público. En el año 23 d. C., Tiberio prohibió las pantomimas y desterró a sus más fervorosos

defensores, afirmando que “con frecuencia fomentaban la sedición contra el Estado y el libertinaje en los hogares”. Suena muy parecido a lo que se decía sobre los *hippies* y su música en la década de los sesenta. Pero tanto en la Antigüedad como en la época de la guerra de Vietnam estas medidas no tenían casi ningún efecto a largo plazo. Las pantomimas acabaron regresando a Roma y su fama se extendió por todo el imperio. Seguirían formando parte de los entretenimientos populares hasta finales del siglo VI.¹⁰

¿Cómo sonaba la música que acompañaba estas actuaciones? Solo podemos especular sobre ello, pero en los relatos que han llegado hasta nosotros se menciona repetidamente que se empleaban instrumentos de percusión. El más característico de las pantomimas era el *scabellum*, una especie de badajo de madera que se tocaba con un pie y que marcaba un pulso estable sobre el que bailar. Pero aparecen muchos otros instrumentos de percusión que podían emplearse durante las actuaciones, incluyendo tambores, platillos y castañuelas. También se mencionan algunos instrumentos de viento y de cuerda, incluyendo el despreciado *aulós*. Pero vale la pena mencionar que los antiguos solían usar esta “flauta” para acentuar el pulso, estuvieran sincronizando el ritmo de los remeros o los pasos de los bailarines. Por lo tanto, quizá deberíamos considerar que la música de estas pantomimas era, ante todo, una fuente de sentimientos apasionados e intensos que probablemente generaran un “acoplamiento” –el alineamiento de las ondas cerebrales con un ritmo externo, como ya vimos– como los que estudian los neurocientíficos actuales, y no un mero acompañamiento de fondo. Contra este pulso hipnótico, el coro cantaría el libreto, pero la historia que se relataba seguramente sería conocida por todos, sacada de algún mito o leyenda. El interés del público se centraba menos en el desarrollo de la trama que en su representación artística y en la gran carga emocional que tenía esta.

A quienes asistían a estos eventos debía de encantarles el ruido. En numerosos relatos se destaca el elevado volumen de las pantomimas y sabemos por nuestra experiencia con la música en

directo que el poder del sonido puede ser tan importante como las notas que se tocan. El entusiasmo del público de las pantomimas por los decibelios, sin embargo, queda más claro en los relatos que mencionan el empleo del órgano de agua (llamado *hydraulis*), una innovación técnica que, en palabras de Virgilio, funcionaba con la energía del “agua y del aire, que se agitan violentamente, y, como una trompeta, emite unas notas largas y estruendosas”. Vale la pena mencionar que este instrumento también acompañaba los combates de los gladiadores. En el programa podía haber un baño de sangre o un espectáculo de danza, pero probablemente su objetivo fuera el mismo: proporcionar un estímulo visceral tanto a los espectadores como a los protagonistas por medio de sus atronadores sonidos.¹¹

Teniendo en cuenta todo esto, no nos puede sorprender que entre las élites romanas la música despertara un sentimiento de vergüenza tan fuerte que permitieron que los extranjeros y los esclavos se encargaran de ella. En palabras del especialista en cultura clásica John Landels, los romanos llegaron a aceptar que “los extranjeros (y en particular los griegos) eran ‘mejores que nosotros en esa clase de cosas’. Para compensar un poco esta admisión de su inferioridad, albergaron la idea de que los músicos extranjeros eran todos afeminados, amanerados y, por lo general, indignos”.¹²

Tal vez este sea el legado musical más perceptible que nos ha dejado el Imperio romano: un legado psicológico, más que grandes innovaciones teóricas o técnicas. Hemos heredado, en cierta medida, esta sensación de vergüenza ante el poder emocional de la música. Me topé con este tipo de actitudes cuando investigaba para mi libro sobre la historia de la canción de amor. Mi primer indicador fue la sorprendente reticencia que mostraban los especialistas a escribir sobre el tema. Nunca se había publicado una investigación exhaustiva sobre la canción de amor, lo cual me pareció una omisión muy llamativa, teniendo en cuenta que el amor es el tema principal de las canciones durante como mínimo los últimos mil años. Comencé a darle vueltas a la pregunta no contestada del crítico Dave Hickey: “Me llamó la

atención que el 90% de las canciones pop son canciones de amor, mientras que el 90% de las críticas de rock se escriben sobre el 10% restante”. En cierto momento descubrí que este fenómeno no se limitaba a la crítica de rock, sino que se daba también en un campo mucho más amplio, el de la historia de la música. Al comentar mi investigación con otros estudiosos, percibí una incomodidad que rozaba la vergüenza cada vez que empezaba a hablarles de las canciones de amor. No habrían empleado los mismos términos que los romanos –tachándolas de afeminadas e inmorales–, pero sus reacciones viscerales ante estas canciones no eran muy diferentes de las de Séneca o Juvenal. La canción de amor emotiva generaba, por algún motivo, la impresión de ser poco noble, y se asociaba con algo vergonzoso.¹³

Una vez más, debemos tener en cuenta las doctrinas filosóficas dominantes para poder comprender las fuerzas ideológicas que fueron deformando la cultura musical. Y, en el caso de la antigua Roma, encontramos de nuevo ciertas consideraciones éticas y políticas que se entrometían en el campo de la estética. La filosofía más poderosa, en la época de la Roma imperial, era el estoicismo. De hecho, antes de la expansión del cristianismo, el estoicismo era la visión del mundo más venerada y sensata con la que se contaba en Europa. Sus enseñanzas tenían un fundamento muy sólido: la conciencia de que cuanto más limitamos nuestras emociones y deseos, menos probable es que nos sintamos frustrados en la vida. Si la tristeza procede de no conseguir lo que queremos, la solución es dejar de desear. Quizá se trate de un consejo complicado de seguir, pero su lógica es incontestable.

Este rechazo hacia los sentimientos nos proporciona el contexto que necesitamos para entender la actitud despectiva hacia la lírica que encierra un famoso comentario recogido por Séneca: “Cicerón afirmó que, aunque su tiempo de vida se duplicara, no tendría tiempo para leer a los poetas líricos”. Esto que dice Cicerón no es una valoración literaria, sino una condena moral. “Los poetas líricos son abiertamente frívolos”, continúa explicando Séneca. La lírica, por aquel entonces, ya había sido degradada, y ya estaba prácticamente olvidado el hecho de que sus orígenes eran los

mismos que los de la canción. Todavía conservaba la función de canalizar la expresión de emociones, pero esto comportaba ciertos riesgos que no eran solo sociales o morales. Los romanos creían que un texto lírico podía hacer que uno enfermara. En uno de los episodios más extraños de la historia de la medicina, los antiguos inventaron una enfermedad, llamada *leptosune*, que era una manifestación de la debilidad de la cultura literaria y musical en el cuerpo humano. Los *leptoi* pasaron a ser personajes arquetípicos de las comedias y prefiguran esos personajes afeminados y cobardes de las películas de Hollywood anteriores a la Segunda Guerra Mundial.¹⁴

Llama la atención la escasez de innovaciones musicales que encontramos al acercarnos al mundo romano. La mayor parte de la música romana estaba tomada o adaptada de la griega, aunque también hay cosas procedentes de otros territorios conquistados. El atractivo que las prácticas foráneas tenía para los romanos probablemente se vea con más claridad en el ascenso de los llamados “cultos místicos”, uno de los pocos ámbitos en los que los antiguos rituales seguían generando un gran fervor entre quienes los practicaban. Aunque sabemos poco sobre los planteamientos y los detalles de la música implicada en estos ritos, es evidente que los participantes buscaban algo más que meramente poner en práctica el dogma y cumplir con ciertas formalidades. Tal vez a los adeptos más privilegiados se les garantizara una experiencia extática o el acceso a un estado alterado de conciencia, lo cual se podía alcanzar sobre todo si se disponía de la clase de música adecuada para acompañar la ceremonia. Pero para esta clase de experiencias, los romanos perseguían el exotismo. Los miembros del culto no depositaban su fe en las deidades locales, sino en los dioses extranjeros: Mitra, de Persia; Isis, de Egipto; Cibeles, de Frigia, o Sabacio, de Tracia. Sin embargo, también aquí las élites culturales desdeñaban las apasionadas costumbres de las masas. El musicólogo Arístides Quintiliano, en el siglo III a. C., rechazaba los cultos tildándolos de alimento para “la gente de escasa cultura” que tenía esperanza en que su “ansiedad depresiva” podía mitigarse por medio de

melodías y danzas. En una sociedad cuya imagen de sí misma dependía en inmensa medida del decoro, la disciplina y las virtudes varoniles, incluso la trascendencia espiritual –y sus fuentes musicales– se miraba con recelo.¹⁵

Esta es la división que nos legó el imperialismo romano, cuyos éxitos militares permitieron a estos antiguos conquistadores sentar las bases de la cultura musical occidental a pesar de que ellos mismos sentían poca confianza en su propia musicalidad y a menudo se avergonzaban de sus manifestaciones más populares. Heredaron de Grecia la lamentable brecha que separa la música sancionada por las élites de la música vulgar, pero esta distancia se hizo mucho mayor bajo el dominio de Roma. El contraste entre el escandaloso espectáculo de las pantomimas –que en ocasiones llegaba a prohibirse– y la música varonil de los militares no podía ser más pronunciado. Pero es igual de impactante la diferencia de vitalidad que había entre los espectáculos musicales que disfrutaban las masas y el formalismo cada vez más vacío de la música sagrada y ritual, una gran parte de la cual desaparecería con el auge del cristianismo. Y, sobre todo, lo que vemos es la paulatina toma de conciencia, por parte de los romanos, de que las experiencias musicales más intensas han de buscarse en los márgenes –entre los esclavos y los extranjeros– y no en su clase dirigente. Estas son las características definitorias de la vida musical en Roma, pero rara vez se mencionan explícitamente en los textos antiguos que han llegado hasta nosotros, en los que se celebran unas formas musicales masculinas que eran cruciales para articular la imagen que las élites romanas tenían de sí mismas, y solo nos aportan unas ideas vagas pero fascinantes sobre cómo sería la auténtica banda sonora de la vida cotidiana, generalmente criticándola, denunciándola o burlándose de ella.

Vemos aquí, a pequeña escala, lo distinta que es esta historia subversiva de la música de los relatos establecidos. El discurso preponderante sobre la cultura romana comienza consagrando a Virgilio, el poeta épico, y a Horacio, el poeta lírico, pero para nosotros estos son innovadores peculiares y perturbadores que, al margen de su incuestionable mérito en cuanto *autores*, cortaron los

lazos vitales que existían entre la música y el texto. Su proximidad con el emperador, considerada por otros como una confirmación de sus méritos, para nosotros simboliza la creciente estratificación de una cultura en la que el poder político fue determinando cada vez más lo que se elogiaba y conservaba, por un lado, y lo que se denostaba y prohibía, por otro.

Debemos ir más allá de los textos que nos han llegado y hacer un esfuerzo para entender por qué, por ejemplo, tantas tragedias de Séneca se conservaron para la posteridad, mientras que géneros completos de espectáculos para entretener a las masas, los cuales desempeñaban un papel mucho más importante en la vida cotidiana que las consagradas obras *clásicas*, solo son conocidos hoy en día por alusiones. Debemos tratar de recuperar la música real y no centrarnos solo en la música oficial y sancionada, y mostrarnos curiosos por las canciones que generaron controversia y oposición, sabiendo que son puntos de inflexión recurrentes, irradiadores de diversos tipos de innovación y catalizadores del cambio social. Y, por último, tenemos que contemplar, tras corregir esta imagen distorsionada, una cultura musical completamente distinta, en la que la vergüenza es un elemento central, pero en la que al mismo tiempo se anhela la liberación extática que solo las canciones pueden proporcionar. Con esta visión más amplia de la música antigua, podremos elaborar una historia de la música más rigurosa, aunque tal vez menos decorosa; una historia que relate ciertas verdades fundamentales no solo sobre Roma, sino también sobre otras sociedades posteriores, incluida la nuestra.

- 1 PLATÓN (1908): *The Laws*, Thomas L. Pangle (trad.), Chicago, University of Chicago Press, p. 192.
- 2 PLUTARCO (1967): *Moralia*, vol. 14, Benedict Einarson y Philip H. De Lacy (trads.), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, pp. 385-387.
- 3 WILLIAMS, Craig A. (2010): *Roman Homosexuality*, 2.^a ed., Nueva York, Oxford University Press, p. 164; QUINTILIANO (1920): *The Institutio Oratoria of Quintilian*, vol. 1, H. E. Butler (trad.), Nueva York, G. P. Putnam's Sons, p. 175; PLINIO (1915): *Letters*, William Melmoth (trad.), Nueva York, Macmillan, p. 147.
- 4 JOCELYN, H. D. (1967): *The Tragedies of Ennius*, Nueva York, Cambridge University Press, p. 21; GOLDBERG, Sander M. (2005): *Constructing Literature in the Roman Republic: Poetry and Its Reception*, Nueva York, Cambridge University Press, pp. 119-120.
- 5 WILLIAMS, *op. cit.*, p. 154.
- 6 WINKLER, J. J. (1990): "The Ephebes' Song", *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, J. J. Winkler y F. I. Zeitlin (eds.), Princeton, Princeton University Press, pp. 20-62. Véase también LYSGAARD LECH, Marcel (2009): "Marching Choruses? Choral Performance in Athens", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 49, n.º 3, pp. 343-361. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/265044365_Marching_Choruses_Choral_Performance_in_Athens [consultado el 20/10/20].
- 7 SÉNECA (2007): *Dialogues and Essays*, John Davie (trad.), Oxford, Oxford University Press, p. 138.
- 8 JORY, John (2002): "The Masks on the Propylon of the Sebasteion at Aphrodisias", *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Pat Easterling y Edith Hall (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, p. 238.
- 9 WEBB, Ruth (2008): "Inside the Mask: Pantomime from the Performers' Perspective", *New Directions in Ancient Pantomime*, Edith Hall y Rosie Wyles (eds.), Nueva York, Oxford University Press, p. 51.
- 10 CSAPO, Éric y SLATER, William J. (1994): *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, University of Michigan Press, p. 324.
- 11 HALL, Edith (2008): "Introduction: Pantomime, a Lost Chord of Ancient Culture", *New Directions in Ancient Pantomime*, Edith Hall y Rosie Wyles (eds.), Nueva York, Oxford University Press, p. 27.
- 12 LANDELS, John G. (1999): *Music in Ancient Greece and Rome*, Nueva York, Routledge, p. 199.
- 13 HICKEY, Dave (1997): *Air Guitar: Essays on Art and Democracy*, Los Ángeles, Arts

Issues Press, p. 15.

14 SÉNECA (2016): *Seneca's Letters from a Stoic*, Richard M. Gummere (trad.), Nueva York, Dover Publications, p. 112.

15 BURKERT, Walter (1987): *Ancient Mystery Cults*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, p. 113.

X
LAS CANCIONES DEL DIABLO

Todavía no nos hemos topado con el concepto de *pecado*, pero necesitaremos tenerlo en cuenta. Los antiguos tenían muchas preocupaciones con respecto a la música, pero tendían a centrarse en cuestiones prácticas relacionadas con su influencia en el carácter y en la sociedad. La idea de que los dioses podían tener opiniones firmes con respecto a los espectáculos musicales rara vez entraba en sus razonamientos. Las deidades, por supuesto, tenían su propia música, que estaba incluida en ciertos rituales, y esto debía abordarse con el decoro apropiado, pero las objeciones a la música secular que con tanta frecuencia planteaban las élites culturales se centraban en el aquí y el ahora, no en el más allá. A Zeus no le importaba demasiado qué canciones escuchaba uno en su tiempo libre.

Este enfoque práctico de la música, que no requería el concepto de la vida después de la muerte ni la idea del pecado para imponer restricciones sumamente severas en los estilos interpretativos, también puede hallarse fuera del contexto grecorromano. De hecho, alcanza su punto álgido en la extraordinaria diatriba *Contra la música* de Mozi, un pensador chino que vivió en la misma época que Sócrates y que pregonó una filosofía basada en la austeridad y la contención. *Contra la música* es el más hostil de todos los manifiestos sobre el tema que han sobrevivido desde la Antigüedad, y hay muy pocos en los siglos posteriores que se acerquen siquiera al grado de amargura con que se formulan en él las protestas. Donde otros teóricos distinguían entre canciones permitidas y prohibidas, estableciendo sutiles diferencias entre los instrumentos, los modos y los estilos, Mozi generaliza inflexiblemente: “¡Hacer música está mal!”. No admite excepciones, e insiste en que si los gobernantes quieren “fomentar lo que es beneficioso para el mundo y eliminar lo que es dañino, deben prohibir y acabar de una vez con esa cosa llamada música”.

Y, sin embargo, las ideas de irreverencia o pecado no entran en su argumentación; tampoco hace ninguna referencia a los conceptos de lo sagrado o lo profano. Lo que quiere es que el tiempo y el dinero que se dedican a la música se destinen a otros proyectos más útiles.¹

La música no ayuda en absoluto a alimentar a los hambrientos ni les proporciona ropa a los pobres, señala Mozi. La música no contribuye al orden social ni reduce el omnipresente caos de la vida cotidiana, por lo que tanto las clases altas como las bajas, tanto los poderosos como los débiles deben resistirse a su encanto. Si los gobernantes destinan recursos a la música, se los están quitando a otras necesidades más urgentes. Los granjeros que escuchen música descuidarán las cosechas. Las mujeres que presten atención a la música se olvidarán de hilar y tejer. En una sociedad bien ordenada, no puede permitirse semejante descuido de las obligaciones.

La severidad de su posición es muy llamativa, pero la obsesión que demuestra por lo utilitario es coherente con las principales preocupaciones que genera la música en la Antigüedad. Confucio tenía una opinión muy distinta, pero también adoptó un punto de vista obstinado y práctico, destacando el papel crucial que desempeñaba la música en la educación y los rituales. Desde luego, entendía muy bien el placer sensual que provocaba: una conocida anécdota cuenta que estuvo tres meses en un estado de éxtasis tras escuchar el *shao*, una especie de pantomima acompañada de música atribuida al legendario emperador Shun (otra poderosa autoridad muy reconocida por sus innovaciones musicales). Pero el atractivo de esta música estaba vinculado a su influencia benéfica sobre la moral y el carácter. El pensamiento de Confucio acabaría centrándose en el valor práctico de la música hasta un grado casi absurdo. Incluso la canción popular más inofensiva se retorció y daba la vuelta, se diseccionaba y reinterpretaba para que de su letra pudiera extraerse algún tipo de enseñanza. La idea de que las canciones buenas y bien ordenadas contribuían a que la sociedad fuera buena y estuviera bien ordenada era la base de la teoría musical china.

Por ejemplo, la canción “Out in the Bushlands a Creeper Grows” parece tener un significado evidente:

Había un hombre tan encantador,
frente clara bien formada.
Por casualidad me encontré con él
y me dejó cumplir mi deseo.²

En esta pieza lírica procedente del *Shijing*, dos amantes se encuentran en un lugar solitario. ¿O no? Algunos comentaristas posteriores han mostrado un gran ingenio a la hora de interpretar de muchas maneras esta sencilla y sentida canción: afirman que las personas que se encuentran no son una pareja de enamorados, sino dos hombres respetables, o que esa forma de pensar sobre “encuentros azarosos” es consecuencia del mal gobierno, que tiene lugar porque “el favor del señor no fluye hacia la gente [que estaba] exhausta debido a los alzamientos militares”. Una vez descartado el sentido superficial de la letra de una canción, no hay límites: se puede llevar la interpretación moralizante hasta donde uno quiera. En “Guan Ju” las palabras se refieren claramente al dolor que genera el amor no correspondido:

Su noble dama era tímida;
día y noche él la buscaba.
La buscaba y no pudo tenerla;
y día y noche sufría.

Pero esta letra se convirtió en un comentario político, una lección moral e incluso una celebración de la virginidad y la castidad. Como resultado de tales libertades interpretativas, los rasgos esenciales que buscamos en la lírica –es decir, la expresión de sentimientos auténticos y de la voluntad individual– fueron arrojados fuera del escenario por considerarse impedimentos indeseables para el potencial edificante de los textos sancionados.³

Vale la pena subrayar que esta práctica, con toda la violencia que ejercía sobre el significado perceptible de los textos, estaba motivada por consideraciones pragmáticas. Con el auge del

cristianismo en el mundo occidental, por el contrario, la lírica romántica no se sometía a un riguroso escrutinio en busca de posibles lecciones morales, sino en busca de la erradicación del peligro metafísico que implicaba para las almas de los creyentes. En ese momento el concepto de pecado pasó al primer plano de la musicología, donde permanecería durante más de mil años. Todos los aspectos de la música comenzaron a examinarse en busca de rasgos blasfemos o irreverentes: no solo las letras, sino también los instrumentos, el momento y el lugar de las interpretaciones, la personalidad y el sexo de los intérpretes y las emociones que despertaban las melodías y los ritmos. Los sacerdotes denunciaban desde el púlpito los males que podía acarrear la música, los sínodos publicaban reglas sobre su uso, los teólogos debatían sobre su naturaleza e incluso el papa intervenía de vez en cuando, aclarando las cosas y condenando ciertas costumbres según lo requiriese cada situación. Y todo esto se hacía con absoluta seriedad: al fin y al cabo, de ello dependían la salvación o la condenación eternas.

Tal vez lo más sorprendente de esta enorme intervención de la Iglesia en la crítica musical sea el escaso impacto que tuvo sobre las prácticas de los creyentes. Durante los primeros mil años de cristianismo la Iglesia detectó una y otra vez las mismas agresiones musicales, implementó medidas para contrarrestarlas e impuso castigos y penitencias, pero las canciones pecaminosas nunca desaparecieron. Las irreverencias continuaron sin cesar ni disminuir y cada generación se aferró a las nocivas canciones de la generación anterior o inventó unas nuevas. Cuando la música secular al fin se libró de los vituperios y la censura, con el auge de los trovadores en el siglo XII, el *nuevo* estilo de canción que pasó a formar parte de la corriente dominante sancionada por las élites culturales mostró la misma obsesión por la carnalidad y la lujuria que los clérigos habían estado combatiendo desde hacía un milenio.

El cristianismo no fue hostil hacia todas las clases de música. Desde el comienzo, la música se integró en la vida cotidiana de sus adherentes. En la Epístola a los efesios, san Pablo insta a los

creyentes a abandonar la embriaguez y encomendarse a “salmos e himnos y canciones espirituales, cantando y haciendo melodías en vuestros corazones para el Señor”. La mención de la música como alternativa a la ebriedad indica que los primeros cristianos comprendían bien las propiedades extáticas de las canciones, su capacidad para inducir el trance y generar estados alterados de conciencia. San Pablo vuelve a referirse a la música en la Epístola a los colosenses, pero aquí se centra en su empleo como instrumento pedagógico: “Que el mensaje de Cristo viva en vosotros con toda su riqueza mientras os enseñáis y os corregís unos a otros sabiamente por medio de salmos, himnos y canciones espirituales, cantándole a Dios con gratitud en el corazón”. Pero estas dos concepciones de la música no solo son muy distintas –un camino hacia el trance eufórico y una fuente de enseñanzas–, sino que con frecuencia se oponen. La tensión resultante nunca ha sido resuelta adecuadamente por el cristianismo. A lo largo de los siglos, sus autoridades principales han tendido a favorecer el paradigma pedagógico, pero los creyentes de a pie todavía buscan el éxtasis y la trascendencia; y ninguna religión puede prescindir del todo de estos dos elementos, a pesar de que arrastran posibles peligros y situaciones imprevisibles.⁴

“Los cristianos, a partir de entonces, consideraron con frecuencia la canción litúrgica como su sacrificio, distinguiéndolo así del sacrificio pagano”, explica el profesor Johannes Quasten. Este concepto de las canciones religiosas como sacrificio puede parecernos muy directo y poco controvertido en la actualidad. Dos mil años después de que surgiera el cristianismo, los creyentes suelen considerar los oficios religiosos como un rito sacrificial sin pararse a pensar en todas las implicaciones que tiene esa concepción. Sin embargo, en esta historia subversiva, donde están tan presentes los vínculos ocultos entre la música y la violencia, tenemos que echar un vistazo a la historia de la música sacrificial y plantearnos qué nos dice sobre el pasado y sobre el presente. En muchos sentidos, este tema tan poco debatido en los anales de la musicología puede ayudarnos a comprender el sentido de las actuaciones musicales actuales –con su tono completamente

secular y carente de cualquier filiación religiosa– que llevan a las masas a las salas de conciertos y a los estadios.⁵

Esta es una faceta de la historia de la música que muchos preferirían ignorar. Plutarco, por ejemplo, realiza la extraordinaria afirmación de que la música de los sacrificios cartagineses no se tocaba para que el ritual fuera más solemne, ni para influir sobre el estado de ánimo de los asistentes, sino con el propósito de sofocar los gritos y lamentos de los padres que ofrecían sus niños a Baal Hammon. Encontramos una idea similar en las escrituras hebreas, en las que se condenan duramente los sacrificios de niños de los antiguos cananeos. Estos sacrificios se realizaban en Tofet, un lugar de Jerusalén, y este nombre deriva de la palabra hebrea *toph*, que significa ‘tambor’; se trata de una relación que señala la importancia de los tambores para enmascarar los sonidos de la matanza. Este es el perturbador origen de la música sacrificial, que nos recuerda a una época violenta en la que las ofrendas de sangre y carne se producían sin la mediación de ninguna reconfortante transubstanciación en pan y vino.

¿Está todo esto muy alejado de nuestras actividades musicales? ¿Es un tosco anacronismo que no tiene nada que ver con nuestros rituales, que son mucho más refinados y serenos y que fomentan las relaciones pacíficas? El teórico social Jacques Attali, en un provocativo libro que se llama *Ruidos*, afirma lo contrario. De hecho, sostiene que a lo largo de toda la historia, e incluso en la actualidad, “el músico es parte integral del proceso sacrificial, un canalizador de la violencia”. Semejante afirmación puede parecer extraña a primera vista, pero deja de serlo cuando uno piensa en los rituales de los conciertos de heavy metal, punk o hip-hop –por citar solo algunos de los géneros en los que esto es más evidente–, donde se agitan las emociones más potentes en entornos cerrados, en los que además las inhibiciones están reducidas por el alcohol u otras sustancias. Attali se apoya en la teoría del crítico René Girard, que dedicó décadas a estudiar los vínculos entre los antiguos ritos sacrificiales y las instituciones culturales contemporáneas. Estas ideas son casi desconocidas para quienes

se dedican a la historia de la música, pero son fundamentales para comprender cómo pueden sublimarse la violencia y el conflicto por medio del elemento ritual que está presente en los conciertos. Si alguien quiere conocer de primera mano una versión de esta tradición que sigue su curso, puede asistir al Burning Man –ya el nombre muestra la relación con lo sacrificial–,⁶ un encuentro anual que se celebra al noroeste de Nevada, en medio del desierto. El momento álgido del encuentro, que tiene lugar en el *sabbat*, es la quema de una gran efigie humana. Cuanto más cambian las cosas, más se mantienen como estaban.⁷

Este es el contexto en el que deberíamos contemplar el surgimiento de la música “sacrificial” cristiana. Los creyentes querían canalizar la energía de los sacrificios paganos, pero también necesitaban purificarla. Esto se afirma explícitamente en un texto titulado *Oráculos sibilinos*, uno de los documentos más antiguos sobre la música cristiana que conservamos. Se trata de una obra anónima, escrita en hexámetros griegos, que las primeras autoridades de la Iglesia ya citaban en el siglo II d. C., y es evidente que comprendían tanto la vinculación del ritual con los sacrificios humanos como la necesidad de limpiarlo, librándolo de esa clase de asociaciones. “No podemos contaminarnos con la grasa quemada de las piras que devoran la carne, ni con los espantosos olores del éter –afirma su autor–. Pero deleitarnos en el discurso sagrado, con el corazón feliz, con los inmensos dones del amor y de la generosidad, con salmos e himnos dignos de nuestro Dios, nos anima a cantar tus alabanzas, oh eterno e infalible”. Junto a la eliminación de los sacrificios sangrientos, era absolutamente imprescindible un cambio musical. Con el nuevo enfoque, “no se oye el timbal, ni el platillo, ni la flauta de múltiples agujeros, instrumentos llenos de sonidos sin significado alguno, ni el sonido de la flauta del pastor, que se parece a una serpiente enroscada, ni el de la trompeta, con su clamor salvaje”. Todas estas tradiciones musicales estaban, según este venerado texto, mancilladas por las violentas asociaciones que generaban.⁸

Según las autoridades eclesiásticas, solo un instrumento estaba a salvo de reproches: la voz humana. La música instrumental se

consideraba peligrosa, tanto por su historia pagana como por la perniciosa influencia que supuestamente ejercía sobre el temperamento moral, aunque resulta irónico constatar la frecuencia con que esta especie de infección se describía empleando un lenguaje que revelaba la influencia de los paganos, y en especial la de Platón. Quienes se convertían a la fe cristiana debían abandonar sus tambores y platillos y dedicarse a entonar himnos y salmos, alabando a Dios con sus voces. San Pambo, uno de los primeros Padres del desierto, incluso se pronunciaba en contra de dar palmas y de marcar el ritmo con los pies, ya que estas actividades, insistía, generaban asociaciones heréticas; esta mentalidad sigue vigente hoy en día entre muchos ministros religiosos. Incluso podríamos dividir todas las congregaciones actuales en dos categorías, la de los que dan palmas y la de los que no, y probablemente descubriríamos que esta distinción se corresponde de un modo bastante preciso con muchas otras diferencias relativas a sus ideas y costumbres. Pero en los primeros siglos del cristianismo, pocos negaban la superioridad de los salmos y los himnos con respecto a todas las demás formas de música ritual, y los efectos de este cambio serían sumamente duraderos.

El canto se fue afianzando en Europa como la principal de todas las actividades musicales, y siguió siéndolo hasta el siglo XVII. Esta preferencia por la música vocal puede constatarse de muchas maneras, pero tal vez la más sencilla sea observar las carreras de los más importantes compositores anteriores a Bach. Pensemos, por ejemplo, en la vida y la obra de Perotín, Guillaume de Machaut, Guillaume Dufay, Josquin des Prés, Hildegarda de Bingen, Johannes Ockeghem, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Thomas Tallis y la mayoría de sus más destacados contemporáneos. O cantaron en coros o dirigieron coros o compusieron sus principales obras para coro. En algunos casos, también demostraron su talento para escribir música instrumental, pero esta es solo una pequeña parte de su legado si la comparamos con sus obras vocales. Después de Bach, esta tendencia no solo cambió, sino que se invirtió por completo: el

teclado y el violín, en lugar de la voz, comenzaron a funcionar como la tarjeta de visita de los compositores occidentales. Esto sigue siendo así hoy en día: se espera de un aspirante a compositor que estudie el teclado, pero no se considera necesario que forme parte de un coro. Sin embargo, la elevación de la voz humana a una posición de prevalencia indiscutible en la música occidental, posición en la que se mantuvo durante mil quinientos años, debe figurar entre las intervenciones culturales más influyentes de la historia del cristianismo.

La música vocal no solo fomentaba las oraciones terrenales de los primeros feligreses, sino que les proporcionaba una muestra del paraíso por venir. Aureliano de Reome, autor de la obra medieval de teoría musical más antigua que se conserva, *Musica disciplina*, explicó que era posible que unos pocos elegidos escucharan el canto de los ángeles y contó la historia de un piadoso sacerdote de Auxerre que fue invitado a oír una versión celestial del salmo 148. En otra anécdota se describe un himno que cierto monje del monasterio de San Víctor aprendió de un coro de ángeles durante una vigilia; más adelante, se lo enseñaría a unos clérigos en Roma, donde lo cantó la congregación al completo. “El mundo y el cielo que hay sobre nosotros –declaró– giran con un sonido armonioso”.⁹

En todo caso, hay algo curioso en este cambio. Cantar (o recitar) los salmos se convirtió en un elemento crucial de la vida en las iglesias, pero estos celebran la música instrumental, y lo hacen repetidamente. Los instrumentos musicales aparecen de un modo destacado en al menos dieciséis salmos distintos, y habitualmente en un tono de exhortación. “Alabad al señor con la cítara: cantadle con el salterio y un instrumento de diez cuerdas”, aconseja el salmo 33. En el salmo 149 encontramos esta recomendación: “Que alaben su nombre danzando; que le canten alabanzas con la pandereta y la cítara”. Y en el salmo 68 incluso nos encontramos con una temible representante del paganismo, la mujer que toca la pandereta: “Los cantores iban delante, los instrumentistas los seguían; en medio iban las doncellas con las panderetas”. La relación con los instrumentos es tan importante

que David, el supuesto autor de los salmos, aparece a menudo retratado con una cítara en la mano. Esta imagen recurrente, todo un clásico de la iconografía religiosa, también funciona como recordatorio de las merecidas recompensas que uno disfrutará en el más allá, donde las cítaras, las arpas de mano y las lirás aparecen con frecuencia, y no solo en los cómics, las viñetas y la cultura popular, sino en las imágenes y los textos cristianos que se remontan hasta el libro del Apocalipsis.¹⁰

La eliminación de los instrumentos musicales –especialmente los de percusión– del ritual tuvo el desgraciado efecto de acabar con los elementos más estrechamente vinculados al éxtasis y al trance. Ahora comprendemos hasta qué punto influye el ritmo en las actividades cerebrales y el papel fundamental que desempeña la percusión en este proceso, cuando la mide un científico en un estudio clínico o en los contextos en que se generan estos estados de trance en el “mundo real”. Pero se trata de una política muy difícil de imponer: las canciones tienen una energía dual. Pueden dar lugar tanto a la cohesión grupal y la disciplina como al descontrol y la absoluta ausencia de esta última y restricciones. A medida que los movimientos sociales van evolucionando desde una primera fase carismática hacia unas prácticas más burocratizadas y codificadas, cualquier forma extrema de éxtasis pasa a ser, en el mejor de los casos, vergonzosa, y en el peor, una amenaza contra la jerarquía. En esa coyuntura, lo mejor es olvidarse de los tambores y dedicarse a cantar himnos que generen cohesión. Tal vez los dirigentes de la Iglesia tomaran conciencia de esto rápidamente, o tal vez lo fueran entendiendo a través de un proceso de ensayo y error.

En cualquier caso, la Iglesia solucionó un problema y creó otro. Las religiones requieren del trance tanto como del dogma, o quizá más. Sospecho que el posterior surgimiento y la institucionalización de los intensos cantos litúrgicos del cristianismo medieval, que acabarían convirtiéndose en el elemento central de la vida monástica, tienen que ver con esta necesidad de trascendencia y con el descubrimiento de que los cánticos rítmicos eran la mejor forma de lograrla dentro del

limitado marco que imponía la prohibición de tocar instrumentos de percusión, dar palmas y emplear otras vías que conducían más directamente hacia el acoplamiento neuronal. Pero hay un pequeño detalle: un tambor puede modificar el estado de conciencia de una persona en diez minutos, los cánticos necesitan mucho más tiempo. El ritual y el dogma deben ajustarse a esta exigencia biológica.

Una sorprendente confirmación de dicha exigencia tuvo lugar a finales de los años sesenta, cuando el iconoclasta musicoterapeuta Alfred Tomatis intervino en una crisis en la abadía de En-Calcat, situada en el sur de Francia, cuyos monjes padecían un agotamiento y una depresión colectivos. Según el propio Tomatis, “estaban tirados en sus celdas como trapos húmedos”. Otros médicos habían tratado de remediar la situación sin éxito, pero Tomatis se dio cuenta inmediatamente de que los apáticos monjes habían sufrido hacía poco ciertas restricciones en sus cánticos, impuestas por el monasterio como consecuencia de las reformas del Concilio Vaticano II, y convenció al prior de que reinstaurara los cánticos tradicionales. “En noviembre, casi todos ya habían reanudado sus actividades cotidianas –alardearía más adelante Tomatis–, es decir, sus oraciones, sus escasas horas de sueño y el legendario horario laboral de los benedictinos”. Cuando les permitieron recuperar sus rutinas musicales, se vio que los monjes eran capaces de arreglárselas con cuatro horas de sueño y todavía les quedaba energía de sobra para pasarse horas cantando, además de para hacerse cargo de las distintas tareas del monasterio. Sin el canto, por mucho que durmieran, no había forma de compensar el trastorno que había sufrido su energía psíquica.¹¹

La vida de un monje medieval estaba impregnada de música. El surgimiento de los monasterios en Europa occidental supuso una reacción contra los enredos mundanos de la Iglesia y proporcionó un modo de devoción más sencillo, basado en la oración, el trabajo manual y la disciplina. Cuando las actividades de estos grupos se fueron codificando, las vigiliat hasta altas horas de la noche y los interludios diurnos destinados a la oración se remplazaron por la prescripción de cantar los salmos. San Benito

(480-547) instauró la *Regla*, la guía más influyente de la vida monástica en la historia del cristianismo, que aún hoy (más de mil quinientos años más tarde) inspira a sus seguidores. La importancia que otorga esta obra a la interpretación de los salmos tal vez pueda calcularse teniendo en cuenta que san Benito dedica ocho capítulos a las faltas y castigos frente a los doce que dedica al oficio divino. En ellos, especifica con todo detalle cómo han de cantarse los salmos en función de las horas, los días y las estaciones del año. Con vehemente insistencia, explica a sus seguidores que deben “cantar los salmos de modo que la mente y la voz se hallen en armonía”, recordando siempre que se hallan “en presencia de Dios y sus ángeles”.¹²

Pero esta celebración de la música vocal podría fácilmente transmitirnos una imagen equivocada. Las mismas autoridades religiosas que fomentaban el canto cuando se encontraba bajo su control, se esforzaron celosamente por eliminar todas sus restantes manifestaciones. Ninguna fuerza en la historia de Occidente es comparable con la determinación de los primeros cristianos para controlar, prohibir y castigar el canto. La invasiva crítica musical que ejercía el clero, que se metía incluso en los hogares y las alcobas para imponer sus dictados, prevaleció con una extraordinaria firmeza durante casi mil años. A primera vista, el éxito que tuvieron los sacerdotes en este sentido fue impresionante, al menos si pensamos que prácticamente no ha sobrevivido ni una canción en las lenguas europeas vernáculas de antes de la época de los trovadores. Sin embargo, sabemos que esas canciones existieron. Probablemente hubiera decenas de miles de ellas, pero casi todas fueron excluidas de los textos que se preservaron para la posteridad. De vez en cuando, aparecen en ellos unos pocos versos sueltos, copiados furtivamente en un documento religioso, tal vez por azar, tal vez a modo de perverso desafío por parte de un amanuense rebelde. Pero se trata de raras excepciones.

¿Cómo podemos estar seguros de que dichas canciones existieron? Nuestra principal prueba es la frecuencia y la intensidad con que se las condenaba. Cientos de ataques contra

estas canciones han llegado hasta nosotros, pero los especialistas han prestado una atención sorprendentemente escasa a estos intrigantes documentos que forman parte de la historia de la crítica musical. “Que yo sepa, no hay ni un solo estudio dedicado a estas múltiples condenas”, afirma el medievalista John Haines, que también señala su relevancia para comprender el papel que desempeñaba la música en la sociedad. Cuando Haines comenzó a estudiarlo, este tema le trajo vívidos recuerdos de su educación entre cristianos fundamentalistas, y en particular el de una virulenta denuncia del rock and roll que le escuchó en una ocasión a un predicador invitado a su congregación, que “contó unas historias horrorosas sobre Alice Cooper, que se había casado con unos demonios; sobre Linda Ronstadt, que se dedicaba a seducir a los hombres de Dios, y sobre John Lennon, que había declarado que era más grande que Jesucristo”. Treinta años después, inmerso en sus estudios sobre un aspecto olvidado de la vida medieval, Haines se sorprendió de lo poco que había cambiado el tono de los ataques contra la música popular. “Todos los temas de su sermón, implícitos y explícitos, ya estaban allí: los celos que sienten las personas de mediana edad ante la energía de los jóvenes, el deseo adolescente de ritmo y belleza, el diablo y sus tambores, las mujeres voluptuosas y los hombres afeminados que bailan al ritmo de Satán y cantan canciones diabólicas y el poder de la canción para seducirnos y condenarnos al infierno”.¹³

De todos modos, no estoy seguro de qué resulta más sorprendente: la espeluznante repetición de estos discursos medievales en las sociedades modernas o la casi absoluta falta de interés que muestran los investigadores ante este curioso capítulo de la historia de la canción. Hay tal cantidad de textos dedicados a la música eclesiástica de la Edad Media que podría llenarse toda una biblioteca con ellos, pero la música que la Iglesia no quería oír apenas despierta la curiosidad. La historia convencional, resumida con gran fidelidad por Haines, presenta la evolución de esta música como “una sucesión de grandes o grandísimos hombres cuyos innovadores logros van llevando al lector hacia la perfección de la polifonía de la Baja Edad Media”. La base de este

proceso es el canto gregoriano, llamado así por quien fuera el hombre más poderoso de la cristiandad durante la última parte del siglo VI, el papa Gregorio Magno, que es celebrado en prácticamente todas las fuentes que podemos consultar como un grandísimo innovador musical; no se limitó a reformar el ritual, sino que fue el compositor más destacado de su tiempo. Quizá deberíamos sospechar cuando vemos que el poder temporal vuelve a coincidir hasta tal punto con la capacidad artística. Ya hemos constatado el solapamiento de ambas cosas en varias ocasiones; también se suponía que el rey David, el rey Salomón, el emperador Shun y Confucio, entre otros, realizaron grandes innovaciones en el terreno musical. El escepticismo es la única reacción apropiada cuando quienes detentaban el poder aparecen en los relatos que han llegado hasta nosotros como superestrellas de la música, y lo que más debería interesarnos es lo que omiten esos textos. ¿Cómo sería la historia de la canción moderna si elimináramos de ella toda la música que denuncian las autoridades religiosas (y todas las demás autoridades)?¹⁴

En la Europa cristiana, las canciones que se tocaban en las celebraciones religiosas o en los lugares sagrados recibían con frecuencia este tipo de denuncias. “No permitáis que los cantos de las mujeres y los bailes en corro y los juegos y las canciones lúdicas entren en las iglesias ni en los cementerios”, ordenó el papa Eutiquio en el siglo III. San Agustín, a comienzos del siglo V, se quejaba por las blasfemas actuaciones que tenían lugar junto a la última morada de san Cipriano: “Durante toda la noche, en ese lugar, se han cantado y bailado canciones abominables”. Un siglo después, Cesáreo de Arlés seguía lamentándose por la gente “que viene a las festividades de los santos solo para emborracharse, bailar, cantar canciones con palabras obscenas, bailar en corro y hacer piruetas como el diablo”. Estas y otras quejas de distintos clérigos pueden hacer pensar que la gente corriente había desarrollado cierto gusto por la blasfemia y que esperaba a las festividades religiosas para dar rienda suelta a sus diabólicas ansias. Tal vez así fuera, y los equivalentes medievales de Ozzy Osbourne y Alice Cooper se presentasen en los cementerios para

sembrar el caos. Pero creo que nos haremos una idea más ajustada a la realidad de estas actividades musicales si nos las imaginamos simplemente como las típicas celebraciones populares. Las canciones vernáculas pasaban a primer plano durante los días festivos por la sencilla razón de que esos eran los momentos destinados a la celebración y la parranda.¹⁵

¿Quiénes cantaban estas canciones pecaminosas y seculares? Una y otra vez, las autoridades religiosas llaman la atención sobre el pernicioso papel de las mujeres, responsables de extender el contagio musical por toda la sociedad cristiana. Cuando los dirigentes eclesiásticos se reunieron en Auxerre a finales del siglo VI, para plantearse cómo extirpar las supersticiones y las costumbres paganas de los conversos teutónicos y galos, decidieron prohibir los *puellarum cantica* –los ‘coros femeninos’– en las iglesias. No ha sobrevivido ninguna de estas canciones, de modo que no podemos afirmar con certeza qué indecorosos temas abordaban las chicas en su música. En la misma época, el obispo Cesáreo lamentaba que hubiera tantas mujeres “que saben de memoria y entonan en voz alta las canciones del diablo, eróticas y obscenas”. A mediados del siglo siguiente, el Concilio de Châlons condenaba “las canciones obscenas y vergonzosas [...] con coros de mujeres”. Y se aportan más detalles en el Concilio de Roma, del año 853, donde se acusa a las mujeres de emplear *verba turpia* (‘palabras sucias’) en sus canciones, además de bailar y de formar coros paganos.¹⁶

En algunos casos aislados estas canciones se atribuyen específicamente a prostitutas. Por ejemplo, el obispo Haymo a comienzos del siglo IX se refirió a la “lascivia promiscua” de las “canciones de las prostitutas”. Los legisladores se sumaron a esta cruzada en algunas ocasiones, implementando estatutos para restringir los requerimientos cantados de mujeres en la calle por la noche; estas prohibiciones nos recuerdan que hasta hace muy poco el canto ha sido considerado en casi todo el mundo una habilidad muy valiosa en el mercado del sexo. Pero los requerimientos explícitos eran solo una pequeña parte del contagio del canto femenino que temían las autoridades

medievales. Ninguna mujer estaba exonerada, aunque se tratara de una virgen o de una ama de casa, de que la Iglesia vigilara sus elecciones musicales. Incluso las monjas, por lo visto, padecían una atenta supervisión, como demuestran las instrucciones que daba Carlomagno a las abadesas en el año 789 con respecto a los peligros de las *winileodas* ('canciones de amigo'): "No ha de permitírseles bajo ninguna circunstancia que escriban *winileodas* ni que las envíen desde el convento". ¿Hasta qué punto eran amistosas estas canciones de amigo? Nunca lo sabremos. Estos textos líricos prohibidos no se conservaron. Es gracias a las constantes prohibiciones y ataques que sufrían que sabemos que las mujeres siguieron cantando canciones licenciosas durante los primeros mil años de cristianismo.¹⁷

Lo que resulta más impactante de todo esto es constatar en qué medida las autoridades cristianas conservaban las mismas prioridades de sus predecesores paganos. Sus observaciones teóricas y sus planteamientos metafísicos eran completamente distintos, y de ahí viene la obsesión de los clérigos con el pecado y la blasfemia, pero las aplicaciones prácticas de su crítica musical son casi idénticas a las que llevaron a cabo las élites de las antiguas civilizaciones griega y romana. Los peligros de la música, en ambos casos, se asociaban con ciertas cualidades femeninas, especialmente con todo lo relativo a la sensualidad y los excesos emocionales. Los concilios cristianos incluso adoptaron la antigua condena de los lamentos musicales, un tipo de canción invariablemente vinculado a las mujeres. Es muy improbable que los dirigentes de la Iglesia medieval supieran que el lamento, en sus orígenes, estaba inextricablemente conectado con la sexualidad: el duelo por el dios agonizante se combinaba con imaginaria explícita de ritos de fertilidad y en muchos casos todo esto se acompañaba probablemente de cópulas reales. Pero las autoridades eclesiásticas no necesitaban esta información para denunciar el lamento: las potentes emociones que estas canciones despertaban en las mujeres eran motivo suficiente para prohibir su interpretación.

También aquí hallamos una inesperada correlación con el

panorama musical de nuestro mundo. Vale la pena señalar que el Gobierno chino, en la actualidad, está tratando de erradicar la costumbre de contratar *strippers* que bailan con un acompañamiento musical en los rituales funerales. Esta tradición es especialmente popular en las zonas rurales del país. Se trata de una costumbre desconcertante e irreverente desde el punto de vista de las autoridades del siglo XXI, pero que manifiesta la antigua relación entre la música mortuoria y las canciones eróticas. Aquí vuelven a aparecer estos tres elementos: el lamento por los difuntos, el empleo de la música como incitación al fornicio y la represión por parte de las autoridades. Vemos de nuevo que cuanto más cambian las cosas, más permanecen como estaban.

Según las enseñanzas paganas y cristianas, los hombres son víctimas incautas de las seductoras canciones de las mujeres. Estas, por su parte, podían ser sirenas, brujas, prostitutas o simplemente castas pastoras que cantaban en la festividad de algún santo. Independientemente del papel que desempeñara la intérprete y de las intenciones que albergase, esta música requería que alguien la mantuviera a raya y, si era posible, la sustituyese por alguna canción sancionada por las instituciones establecidas.

Sin embargo, estas instituciones también son más complejas de lo que solemos pensar. Un tema recurrente de este libro es la importancia de los marginados y renegados, que una y otra vez dan a conocer ciertas innovaciones musicales que acaban siendo adoptadas –y legitimadas– por los líderes de la cultura dominante. Veremos en el próximo capítulo cómo las mismas mujeres que reciben constantes ataques de la Iglesia, por el carácter sucio de sus canciones amorosas y sexuales, anticiparon el mayor cambio de la historia de la música occidental, marcado por el auge de los trovadores y la legitimación de las canciones seculares que expresan emociones personales. Pero para comprender la concepción de la música dentro de la jerarquía católica, también hemos de tener en cuenta la veta rebelde de sus principales innovadores musicales. Muchos de los elementos fundamentales de la vida musical de los cristianos aparecen de la

mano de reformistas bastante polémicos. Este es el caso de san Benito, que colocó el canto en el centro de la vida monástica en el siglo VI, y es también el de san Francisco, que compuso la primera canción en italiano vernáculo imitando directamente a los pecaminosos trovadores del siglo XIII. Tras la fundación de la orden de los benedictinos, las disputas sobre cuestiones musicales continuaron entre sus filas y se castigó a los innovadores. Hucbaldo, el principal teórico benedictino de la música de finales del siglo IX y comienzos del X, se vio obligado a abandonar la orden y tuvo que buscar la protección del obispo. Guido de Arezzo, que se uniría a los benedictinos unas décadas más tarde, es encomiado hoy en día por haber inventado la notación musical, pero en su momento fue expulsado del monasterio por sus perturbadoras actividades musicales. En una carta lamenta “las conspiraciones de los filisteos” que provocaron su “destierro de gratos lugares” para más adelante quejarse de que “los celos del artesano hicieron que no quisiera enseñarle su secreto a nadie”.¹⁸

¿De qué demonios está hablando? En la actualidad resulta difícil imaginarse a alguien que se enfade por algo relacionado con la notación musical, pero en la Edad Media una cuestión tan sencilla suponía una amenaza para los maestros cantores y los directores de los coros. Antes de que apareciera la escritura musical, uno necesitaba acudir a los centros de poder para aprender canciones, pero con el sistema de notación de Guido, cada uno podía aprender las melodías por su cuenta. Guido de Arezzo es para nosotros un gran innovador muy apreciado, pero en su época era una persona molesta, una amenaza contra lo establecido.

Lo mismo puede decirse del propio san Benito, que hoy en día es un santo venerado pero en su tiempo fue un radical que provocó la ira de varios dirigentes eclesiásticos y se granjeó poderosos adversarios. Se dice que san Benito sobrevivió a dos intentos de envenenamiento por parte de clérigos que estaban furiosos con él, y que tuvo que hacer frente a numerosos obstáculos y persecuciones debido a sus obstinados intentos por reformar la vida religiosa. En la actualidad, san Benito está considerado uno de los grandes visionarios espirituales de la historia de Occidente,

pero a nadie se le ocurrió que valía la pena recordar los detalles de su vida hasta varias décadas después su muerte. ¿Y quién decidió por fin investigar y preservar la trayectoria vital de san Benito? El papa Gregorio, honrado hoy por ser el padre del canto cristiano, es la fuente de casi todo lo que sabemos sobre el santo. Gregorio basó su relato en conversaciones que tuvo con cuatro discípulos de san Benito y nos dejó una narración llena de detalles en la que cuenta los grandes hechos y milagros del reformador que, en su momento, abandonó Roma asqueado por la decadencia que allí vio.

Podemos considerar que este proceso es una muestra muy clara de que el papa Gregorio aprobaba las reformas de san Benito, pero es igualmente cierto –y tal vez incluso más revelador– que Gregorio, al establecer un vínculo con este predecesor que tan polémico había sido, estaba legitimando sus propias actividades, y no solo las musicales. Apenas transcurrió medio siglo entre la muerte de san Benito, acaecida en el año 543, y el acceso al papado de Gregorio, que ocurrió en el 590: más o menos el mismo tiempo que pasó desde la época en que Bob Dylan soliviantaba al *establishment* con sus canciones protesta hasta el momento en que aceptó el Premio Nobel. Se trata de la duración típica de este proceso de asimilación musical por parte del sistema, se trate de rockeros o de monjes. La rebelión se institucionaliza, pero a lo largo de un proceso complicado y lento que le exige enfrentarse a numerosos obstáculos. Los libros de historia conservan el relato oficial y dejan de lado las fricciones iniciales, cuyas pruebas más reveladoras suelen destruirse.

Como muestran estos ejemplos, muchos de los movimientos musicales más transgresores de la Edad Media surgieron del mismo núcleo de la fe católica, con frecuencia para gran consternación de los líderes eclesiásticos. Entre estos movimientos no hay ninguno más intrigante ni que merezca más atención que el que protagonizaron unos clérigos renegados: los goliardos. Si se pudiera decir que la sociedad cristiana de la época tenía una contracultura, los goliardos ocupaban sus posiciones centrales, y aunque muy pocos de ellos alcanzaron una posición de poder,

desempeñaron un papel decisivo en la secularización de la música europea. Muchos de los goliardos habían abandonado sus órdenes religiosas en busca de una vida con menos disciplina y sobrevivían en los márgenes de la sociedad. Muchos viajaban de ciudad en ciudad, por lo que a veces se los conocía como *vagantes*, es decir, ‘estudiantes vagabundos’. Se los veía sobre todo en las ciudades universitarias, donde solían instalarse para estudiar, dar clases o simplemente disfrutar de la animación y el bullicio que solía haber en estas localidades. En una época en la que la alfabetización era rara y la erudición lo era aún más, los goliardos destacaban allá donde fueran debido a su educación, aunque sus bienes mundanos fueran escasos. Se hacían un sitio en la sociedad gracias a su ingenio, a su formación y –lo más relevante para nuestra historia– a sus capacidades como intérpretes o artistas.

Aunque los votos religiosos en la Edad Media representaban un compromiso de por vida –el papa Inocencio III afirmó que ni siquiera él tenía autoridad para anular esta obligación sagrada–, los clérigos hacía mucho tiempo que habían encontrado formas para escapar de sus órdenes; algunos lo hacían saltando los muros de los monasterios y otros simplemente saliendo por la puerta. Ya a comienzos del siglo v, san Juan Casiano había señalado que los monjes, como los esclavos, podían tratar de huir amparados por la oscuridad, y san Benito, en su *Regla*, se vio obligado a incluir estipulaciones para el caso de los monjes que abandonaban la comunidad y luego querían regresar. La palabra *goliardo* no surgiría hasta el siglo xii, pero tenemos buenas razones para creer que estos clérigos renegados influyeron en la música y en los entretenimientos europeos mucho antes de que sus canciones quedaran documentadas en manuscritos.

Como sucede con muchas otras muestras de música secular, la principal fuente de información sobre estos desobedientes clérigos son los ataques que se realizan contra ellos. El Concilio de Auxerre, en el siglo vi, prohibió que los sacerdotes cantaran y bailaran en las festividades religiosas, lo que claramente es una extensión de las preocupaciones ya mencionadas por los matices paganos que tenían estas celebraciones. Pero la referencia

específica a los miembros de órdenes religiosas indica que incluso a comienzos de la Edad Media los sacerdotes y los monjes tenían la aspiración de entretener. Las protestas y prohibiciones que generaron las enseñanzas seculares de los clérigos errantes y de quienes aspiraban a una vida religiosa son incluso anteriores. Ya en el año 370, los emperadores romanos Valente y Valentiniano ordenaron el arresto de unos “devotos del ocio” que abandonando sus responsabilidades cívicas “con el pretexto de la religión se han unido a bandas de monjes ermitaños”. En el año 451 el Concilio de Calcedonia promulgó severas restricciones a la movilidad de los clérigos, prohibiéndoles cambiar de diócesis, colaborar con múltiples iglesias y officiar en nuevas localidades sin el permiso de su obispo. Numerosos concilios y dirigentes posteriores impusieron reglas similares, haciendo cada vez más referencias a las indecorosas conductas y actuaciones de estos montaraces monjes y sacerdotes. Por ejemplo, un canon irlandés del siglo VII denuncia a los clérigos que “bromeaban con palabras infames” y “cantaban en los banquetes, no para forjar la fe, sino para complacer al oído”.¹⁹

El repertorio de los goliardos tenía lo necesario para molestar a casi todo el mundo: sátiras, canciones para beber, parodias de música litúrgica y religiosa, letras groseras, críticas a personas poderosas (incluyendo al papa), canciones de amor, canciones para hacer juegos de apuestas y otras formas de entretenimiento improductivo. Por ejemplo, esta letra de los *Carmina burana*, la colección más famosa de textos de los goliardos, describe una larga visita a un burdel:

Durante tres meses, creo, estuve allí con ella,
y mientras mi bolsa estuvo llena, viví como un hombre
distinguido.
Pero ahora, al dejar a Venus, me han desposeído
de dinero y ropas,
y soy por lo tanto pobre.

Pero el autor adopta una postura moralizante al final de su relato:

“Hombres jóvenes, que esta historia que escucháis os disuada”.²⁰ Encontramos esta clase de abjuraciones una y otra vez en estos textos, pero estas resultan tan convincentes como las advertencias que hacen las empresas tabacaleras en los paquetes de cigarrillos: aquello contra lo que los goliardos advierten también es lo que intentan vender. Esto sucede, por ejemplo, en la siguiente canción en honor a Decio, el dios de los dados, que al mismo tiempo advierte contra el engaño y exalta sus beneficios:

El dios del jugador
no es más que un fraude;
el dolor del que pierde
es una broma
para el que, haciendo trampas,
se queda con su capa.²¹

En otra letra aparece una acusación de homosexualidad, pero se rebate de inmediato: “¿Por qué mi amante sospecha de mí? [...]. Me satisface el amor natural y no aprendí a ser pasivo, sino activo”.²² Pero no todos los pecados de los goliardos aparecen junto a una disculpa o una negación. “Nunca se ha escrito una canción mejor elogiando la bebida”, dice el especialista George Whicher sobre “Estuans intrinsecus”, obra del Archipoeta, que en ocasiones recibe el título de “Las confesiones de Golias”:

Mi intención es morir
bebiendo en la taberna;
debo tener vino a mano,
pues lo querré mientras me hunda.²³

Los nobles sentimientos del amor cortés, que poco después se infiltrarían en la poesía y las canciones de toda Europa, se hallan de vez en cuando en las letras de los goliardos, algunas de las cuales son anteriores a las primeras obras de los trovadores. Pero dichos sentimientos conviven con otros que se expresan en un lenguaje sumamente procaz y que no han perdido su capacidad de escandalizar. “Grates ago Veneri”, pieza atribuida a Pedro de

Blois, comienza describiendo un encuentro amoroso, pero al poco tiempo se convierte en un perturbador relato de una agresión sexual:

Uso la fuerza con audacia [...]
ella se hace un ovillo y cruza las rodillas para evitar
que cruce la puerta de su castidad
Le sujeto los brazos, la beso con fuerza:
y entro así en el palacio de Venus.²⁴

El texto original está en latín, lo cual sin duda limitaba el público que podía entenderlo. Es inevitable concluir que otras piezas líricas igualmente ofensivas debieron de circular en las lenguas vernáculas europeas, una gran parte de las cuales se ha perdido para siempre.

Algunos expertos creen que la palabra *goliardo* procede, en parte, del nombre del teólogo medieval Pedro Abelardo (1079-1142), cuya fatídica historia personal funciona como un adecuado caso práctico para concluir este capítulo. Abelardo sería hoy muy estimado por sus aportaciones a la filosofía escolástica si no fuera más conocido por su escandaloso romance con Eloísa d'Argenteuil. Su fama como amantes resulta aún más llamativa si tenemos en cuenta lo poco habitual que era en esa época que las actividades privadas de la gente se convirtieran en noticia. Abelardo era un brillante joven procedente de una familia noble bretona. Estudió en la escuela de la catedral de Notre-Dame, en París, y se dedicó a la enseñanza, llegando a ser un profesor eminente cuando apenas tenía veintipocos años. Su amante, Eloísa, también era una impresionante erudita; su conocimiento del latín, el griego y el hebreo, además de su talento para la escritura, habrían sido excepcionales en cualquier persona de su tiempo, pero llaman más la atención tratándose de una mujer que no pertenecía a la nobleza. Abelardo fue su maestro antes de convertirse en su amante.

“Con nuestras lecciones como pretexto, nos abandonamos por completo al amor –escribiría Abelardo al relatar su romance–. En

resumen, nuestros deseos no dejaron ninguna práctica amorosa sin probar, y si algo nuevo podía inventarse, lo hicimos”. Eloísa quedó embarazada y dio a luz a un niño. La pareja se casó en secreto, pero el tío de ella se sentía igualmente agraviado porque su sobrina hubiera sido deshonrada, y su furia aumentó cuando Abelardo no quiso admitir públicamente que Eloísa era su esposa, de modo que decidió vengarse. Sobornó a un criado para que permitiera que sus enviados entraran en los aposentos de Abelardo, donde “me hicieron sufrir la más salvaje y vergonzosa de las venganzas, venganza que el mundo entero contemplaría con estupefacción: me cortaron las partes del cuerpo con las que había cometido el mal del que se quejaban”. Como desenlace de la historia, Eloísa toma los hábitos y termina siendo abadesa, mientras que Abelardo se hace monje y en ocasiones lleva la vida de un verdadero ermitaño. Sigue dando clases y escribiendo, pero ha de enfrentarse a repetidas acusaciones de herejía que lo persiguen hasta la muerte. No se trata del final que habrían elegido en Hollywood para una historia de amor, sino del adecuado para quienes desafían el orden público y la moralidad.²⁵

En cualquier caso, quienes estudian historia de la música se sentirán especialmente intrigados por una reveladora admisión que aparece en el relato del romance que hace Abelardo. “Cuanto más me dominaban dichos placeres –explica con respecto a su pasión por Eloísa–, menos tiempo podía dedicar a la filosofía [...] y cuando me venía la inspiración, era para escribir canciones de amor, no los secretos de la filosofía”. Teniendo en cuenta las escasas canciones seculares de aquel contexto que han llegado hasta nosotros, esta revelación es llamativa, pero es aún más fascinante el siguiente comentario del filósofo: “Muchas de estas canciones, como ya sabes, siguen siendo populares y se cantan en muchos sitios. Las cantan, sobre todo, quienes han disfrutado de la clase de vida que llevaba yo”. Por si alguien piensa que Abelardo se está dejando llevar por la vanidad cuando atribuye esta fama a sus canciones, Eloísa confirma sus palabras en otra carta que también se ha conservado. Esto es lo que le escribe a su antiguo amante:

Dejaste muchas canciones de amor y poemas que obtuvieron gran popularidad por el encanto de sus palabras y sus melodías y mantuvieron tu nombre vivo. La belleza de esas piezas se encargó de que ni siquiera los iletrados te olvidaran [...]. Y como estas canciones en su mayoría hablaban de nuestro amor, pronto me hicieron muy conocida y despertaron la envidia de muchas mujeres.²⁶

El hecho de que las canciones de Abelardo, que tan famosas fueron en su tiempo, no hayan sobrevivido –al menos no atribuidas inequívocamente a él– es extraordinario, sobre todo si pensamos que los textos que se conservan de este pensador tienen cerca de un millón de palabras y podrían ocupar un estante entero de una biblioteca. ¿Acaso en todos esos manuscritos no había lugar para las letras de unas pocas canciones de amor, teniendo en cuenta que se trataba de canciones tan populares que hoy las consideraríamos grandes éxitos? Podemos extraer de aquí una importante lección: que la verdadera historia de la música –su forma de extenderse entre los “iletrados”, por utilizar el término que emplea Eloísa– suele quedar oculta, fuera del alcance de la vista, y que los investigadores han de ser perspicaces, buscar más allá de los textos sancionados y reconstruir acontecimientos pasados, casi como un detective en la escena de un crimen, a partir de pistas sueltas y pequeños indicios. Esto se hará especialmente evidente cuando tratemos de desentrañar los orígenes de la gran revolución que tuvo lugar en el ámbito de la canción occidental en la misma época en que vivió Abelardo: la que llevaron a cabo los trovadores en el sur de Francia.²⁷

- 1 MOZI (2003): *Basic Writings*, Burton Watson (trad.), Nueva York, Columbia University Press, pp. 114, 119.
- 2 WALEY, Arthur (2005): *The Book of Songs*, Londres, Routledge, p. 20.
- 3 CHIN, Tamara (2006): “Orienting Mimesis: Marriage and the Book of Songs”, *Representations*, vol. 94, n.º 1, p. 71; WALEY, *op. cit.*, p. 81.
- 4 Efesios 5:19; Colosenses 3:16.
- 5 QUASTEN, Johannes (1983): *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*, Boniface Ramsey (trad.), Washington DC, National Association of Pastoral Musicians, p. 60.
- 6 N. del T.: *Burning Man* significa ‘hombre que arde’.
- 7 ATTALI, Jacques (1985): *Noise: The Political Economy of Music*, Brian Massumi (trad.), Mineápolis, University of Minnesota Press, p. 12.
- 8 QUASTEN, *op. cit.*, p. 60.
- 9 GODWIN, Joscelyn (1987): *Music, Mysticism and Magic: A Sourcebook*, Nueva York, Routledge & Kegan Paul, p. 94.
- 10 Salmos 33:2, 149:3, 68:25.
- 11 La entrevista de Tim Wilson con Alfred Tomatis se publicó en WILSON, Tim (2000): “Chant: The Healing Power of Voice and Ear”, en Don CAMPBELL, *Music: Physician for Times to Come*, 2.ª ed., Wheaton, Illinois, Theosophical Publishing House, p. 14.
- 12 SAN BENITO (1951): *The Rule of Saint Benedict in English and Latin*, Justin McCann (trad. y ed.), Fort Collins, Roman Catholic Books, p. 69.
- 13 HAINES, John (2010): *Medieval Song in Romance Languages*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 55, 6.
- 14 *Ibíd.*, p. 150.
- 15 *Ibíd.*, pp. 162-163. Quienes deseen más información sobre Cesáreo pueden consultar KLINSGHIRN, William E. (2004): *Caesarius of Arles: The Making of a Christian Community in Late Antique Gaul*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 185.
- 16 *Ibíd.*
- 17 Para más información sobre Haymo, véase HAINES, *op. cit.*, p. 165; sobre Cesáreo, véase KLINSGHIRN, *op. cit.*, p. 185; sobre los concilios de Auxerre y Châlons, véase KLINCK, Anne L. (2004): “Introduction”, *An Anthology of Ancient and Medieval Woman’s Song*, Nueva York, Palgrave Macmillan, p. 4; sobre Carlomagno, véase DRONKE, Peter (1996): *The Medieval Lyric*, Suffolk, Reino Unido, D. S. Brewer, p. 91.
- 18 DE AREZZO, Guido (1998): “Epistle Concerning an Unknown Chant”, *Source Readings in Music History*, Oliver Strunk y Leo Treitler (ed.), Nueva York, Norton, pp.

214-215.

19 DIETZ, Maribel (2005): *Wandering Monks, Virgins, and Pilgrims: Ascetic Travel in the Mediterranean World, A.D. 300-800*, University Park, Pennsylvania State University Press, p. 36; WADELL, Helen (2000): *The Wandering Scholars of the Middle Ages*, Mineola, Nueva York, Dover Publications, p. 270.

20 WALSH, P. G. (ed. y trad.) (1993): "Dum caupona verterem", *Love Lyrics from the Carmina Burana*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, p. 59.

21 WHICHER, George F. (1965): "Si quis Deciorum", *The Goliard Poets: Medieval Latin Songs and Satires*, Nueva York, New Directions, p. 265.

22 WALSH, "Cur suspectum me tenet domina", *op. cit.*, pp. 129-130.

23 La cita de Whicher y los versos de "Estuans intrinsecus" proceden de WHICHER, *op. cit.*, pp. 6, 111.

24 WALSH, "Grates ago Veneri", *op. cit.*, p. 44.

25 RADICE, Betty (ed. y trad.) (1974): *The Letters of Abelard and Heloise*, Londres, Penguin Classics, pp. 67-68, 75.

26 *Ibíd.*, pp. 68, 115.

27 Algunos especialistas han señalado que tal vez las letras de Abelardo hayan sobrevivido anónimamente en los *Carmina burana*, por ejemplo, en la canción "Hebet sidus".

XI LA OPRESIÓN Y LA INNOVACIÓN MUSICAL

Estamos familiarizados con las innovaciones musicales procedentes de África. Durante más de un siglo ese ha sido el elemento principal de la música popular, y las aportaciones de los descendientes de los esclavos africanos han ido reescribiendo las reglas de las canciones comerciales década tras década. Desde el ragtime hasta el hip-hop y más allá, pasando por todos los puntos intermedios, los músicos afroamericanos se han dedicado a perturbar el orden de un modo creativo, desde los márgenes, escandalizando y enfureciendo a los padres pero deleitando a los jóvenes y estableciendo las normas de lo que son los temas y los artistas de éxito. A lo largo de los años, los innovadores negros han creado la banda sonora de cada generación, y a veces han vivido lo bastante para ver cómo sus polémicas canciones pasaban a formar parte de la cultura dominante. Esto es algo que, desde la posición de oyente, he presenciado numerosas veces. Supongo que todos lo hemos hecho.

Pero no hay mucha gente que sea consciente de que este mismo proceso ha tenido lugar en el pasado, y con el mismo efecto perturbador sobre las convenciones de la canción occidental. En el contexto menos previsible –entre los nobles franceses, en la Baja Edad Media– se produjo una revolución musical basada en las escandalosas canciones de los esclavos que llegaban a Europa desde África del Norte y Oriente Medio. Aquí vemos las pautas recurrentes de la innovación musical en su versión más cruda: los marginados y despreciados inventan una forma de cantar novedosa y atrevida, y después entran en juego los poderosos para adueñarse de su provocador estilo interpretativo. Con frecuencia se apropian también del mérito de haberlo creado. Por último, se echa la inevitable cortina de humo consistente en un relato histórico oficial que oculta que esta transacción cultural haya

sucedido jamás.

En este caso, la fama y la gloria se la llevaron los trovadores, los nobles del sur de Francia a los que se atribuye el mérito de haber inventado la canción secular en lengua vernácula: un momento de liberación para la música occidental, en el que esta se libra de las intromisiones de la Iglesia y al fin puede expresar los pensamientos y los sentimientos más íntimos. El protagonista de esta historia, según la versión oficial, es Guillermo IX, duque de Aquitania, aclamado como el primer trovador. Se trata del innovador que estableció el tono que prevalecería durante los siguientes mil años en el ámbito de la canción occidental, que todavía hoy lleva el inconfundible sello de esta revolución musical. La misma palabra *trovador*, que sigue empleándose aplicada a los cantautores, significa originalmente ‘alguien que encuentra o descubre’, lo cual da a entender que estos visionarios crearon una manera completamente nueva de cantar marcada por un tono más individualista y una mayor sensibilidad en relación con la vida interior.

En la actualidad, damos por hecho que las canciones son medios para la expresión personal y no instrumentos para alcanzar objetivos institucionales. Contemplamos la canción y esperamos encontrar al cantante, y cuanto más confesionales e íntimas sean las revelaciones que haga una pieza, más nos satisface. Sin embargo, es sumamente extraño que un poderoso duque, uno de los hombres más ricos de Europa, fuera el catalizador de todo esto. ¿Acaso los miembros de la nobleza están más en contacto con sus propios sentimientos que la gente común? ¿Tienen emociones más fuertes y sufren más las punzadas del amor? Si creemos a C. S. Lewis, que analizó este punto de inflexión cultural en su libro seminal *La alegoría del amor*, Guillermo IX y sus seguidores produjeron un impacto que fue mucho más allá de la esfera musical y que incluso llegó a definir el concepto de enamoramiento que tenemos hoy en día. “Efectuaron un cambio que no ha dejado sin alterar ni una pequeña parcela de nuestra ética, nuestra imaginación o nuestra vida cotidiana –afirma Lewis–. Comparada con esta revolución, el Renacimiento es

apenas una pequeña onda en la superficie de la literatura”.¹

Como vimos en el capítulo anterior, las campesinas europeas habían cantado canciones escandalosas en sus respectivas lenguas vernáculas siglos antes de que aparecieran los trovadores. Si las letras de estas canciones hubieran sobrevivido, podríamos juzgar hasta qué punto los nobles se inspiraron en ellas. Pero incluso con los documentos que tenemos, deberíamos considerar que la revolución de los trovadores fue un proceso de legitimación más que de innovación: fue el momento en que las formas de cantar que siempre habían estado censuradas y marginadas hallaron poderosos impulsores que no podían ser silenciados por las autoridades. De hecho, los cantantes eran las autoridades.

No, los trovadores no inventaron nuevas maneras de cantar sobre las emociones y la vida interior; ya hemos visto que los artesanos egipcios de Deir el-Medina lo hacían dos mil años antes que los nobles de la Provenza. Tampoco inventaron el concepto del enamoramiento, que ya era conocido y temido en la Antigüedad. De hecho, puede medirse la ansiedad que generaba por el hecho de que representaron a Cupido como un atacante armado cuyas flechas podían someter incluso a los más grandes guerreros. En cualquier caso, estos nobles cantantes tienen el mérito de haber transformado la cultura musical del mundo occidental, pues crearon un modelo encantador que todavía hoy nos resulta fascinante. Sospecho que nuestro concepto actual del enamoramiento sigue imbuido de las conductas propias del amor cortés, que impregnaban las letras de los trovadores. Por lo tanto, aunque Guillermo IX, conocido en su época como guerrero y seductor, no inventara la canción de amor, le proporcionó una elegancia y un encanto que ningún campesino ni esclavo le podría haber dado. Esto puede no parecernos justo hoy en día, teniendo en cuenta nuestros principios igualitarios, pero ¿acaso somos tan diferentes? Los romances de las celebridades –y de los príncipes y las princesas que todavía quedan– no dejan de generar un gran interés en nuestro tiempo. Tal vez nunca formemos parte de la realeza, como dice la letra de una conocida canción pop, pero por lo visto seguimos fantaseando con ello.

Estos lujuriosos nobles siguieron ciertos modelos, no solo del mundo cristiano. Las versiones convencionales de la historia de los trovadores ignoran el precedente más importante de la secularización y la erotización que hicieron con las canciones. Las cantantes esclavas procedentes del mundo árabe, que antecedieron a Guillermo IX de Aquitania cientos de años, fueron el ejemplo que siguió Europa. Bagdad fue el epicentro de este estilo de canto, que se extendió por toda África del Norte y entró en Europa cuando los musulmanes conquistaron la península ibérica a comienzos del siglo VIII. Estas cantantes esclavizadas, conocidas como *quiyan*, son las innovadoras menos conocidas de la historia de la música. En todo el periodo medieval no hubo intérpretes más audaces o que anticiparan de un modo tan claro los cambios posteriores en la cultura musical. No obstante, sus aportaciones han sido ocultadas, incluso en los trabajos académicos especializados en los orígenes de la música trovadoresca.

Cuando comprendemos la importancia que han tenido los esclavos en la configuración de nuestra música, se resuelven muchos misterios. Por ejemplo, ¿por qué las letras de las canciones románticas emplean con tanta frecuencia imágenes de cautiverio y servidumbre? ¿Cómo se asociaron los conceptos de cortejo y romance con las cuerdas y cadenas y los complementos estilo *Cincuenta sombras de Grey*? Todo esto es extraño e incluso un poco aterrador. Sin embargo, hay gente que no siente ninguna atracción por el masoquismo y que también canta que es esclava del amor, aparentemente sin darse cuenta de la historia dolorosa e inmoral que hay detrás de semejante concepto. Todavía más extraño resultaba que los nobles franceses afirmaran que eran esclavos de sus amadas. ¿Cómo podía un duque ser esclavo? ¿Cómo podía siquiera fingir un duque que era esclavo? Estos ridículos simulacros cobran pleno sentido cuando entendemos que la gente que inventó esta forma de cantar estaba realmente esclavizada. Hoy en día, la esclavitud del amor es una metáfora; antaño era una realidad.

Ya nos hemos encontrado antes con ciertas innovaciones

aportadas por esclavos y volveremos a hacerlo más adelante. Tal vez este sea un buen momento para preguntarnos por qué los esclavos han tenido una influencia tan grande en nuestra música. ¿Es pura casualidad que los griegos llamaran a sus modos más perturbadores, el frigio y el lidio, con los nombres de las regiones de donde procedían sus esclavos? ¿Es mera coincidencia que los romanos sacaran esclavos al escenario para que interpretasen las canciones que tanto satisfacían a las masas en sus actuaciones teatrales? ¿Es cosa del destino que, dos mil años después, los dueños de las plantaciones del sur de Estados Unidos hicieran lo mismo, y emplearan la creatividad y el talento de una clase marginal y oprimida para entretenerse con su música? ¿Qué extraña sucesión de acontecimientos hace que la gente más vulnerable y explotada de una sociedad llegue a ocupar una posición dominante en el plano musical?

El esclavo tiene una única ventaja en estos contextos, pero es enorme, al menos desde el punto de vista de la creatividad y la innovación artística. El esclavo está en los márgenes, por lo que no debe ninguna lealtad a las convenciones y los valores de la sociedad. Las revoluciones, en el ámbito de la canción, siempre implican una voluntad de alterar el *statu quo*, y los ricos y poderosos son los menos propensos a hacerlo; por eso siempre deberíamos sospechar cuando los relatos históricos atribuyen a un líder político o religioso (se trate del rey Salomón, del papa Gregorio, de Confucio o del duque Guillermo IX) el mérito de haber creado obras musicales que modifican el paradigma. El catalizador, el que aporta genes nuevos al ADN musical, es casi siempre el marginado. En la mayoría de los casos, los esclavos también aportan ciertas habilidades específicas y conocimientos musicales concretos procedentes de tierras remotas, distintas maneras de concebir la interpretación que enriquecen la cultura que los tiene sometidos. Además, los esclavos tienen una libertad de la que carecen los dirigentes: se espera de ellos que pequen, que se desvíen de las intrusivas normas morales que deben seguir quienes han de dar ejemplo, especialmente en todo lo relacionado con la sexualidad. A las *quiyán* de comienzos de la era abasí, que

se remontan al menos hasta el siglo VIII, se les permitía aparecer en público sin cubrirse la cara; podían llevar ropa colorida en lugar de las amplias prendas oscuras prescritas para las mujeres “respetables”; podían charlar con los hombres, y flirtear y tener aventuras con ellos. Estas libertades se pagaban caras. Con respecto a otras cuestiones, las *quiyan* no tenían derechos, se las podía vender al mejor postor u obligar a prostituirse. Pero su posición al margen de las normas les proporcionaba “licencias artísticas”, lo cual permitía que sus canciones tuvieran una frescura y una audacia que ninguna persona que formara realmente parte de la cultura podía igualar. Con el tiempo, quienes habían nacido libres aprendían a imitar estas canciones, pero eran los esclavos quienes marcaban las pautas.

Para poder comprender la revolución que tuvo lugar en la música occidental en la Baja Edad Media es necesario entender estas dinámicas. De otro modo, la relajación de las restricciones institucionales que convirtieron a las canciones en una plataforma para la expresión personal resulta completamente inexplicable. No es que un poderoso duque concediera esa libertad de expresión con respecto a cuestiones románticas (y sexuales); él se limitó a percibir su potencia artística y a sancionarla oficialmente, aunque solo fuera porque deseaba probarla. Del mismo modo, este salto conceptual –un salto que nos permite considerar a esclavos y marginados los catalizadores de las revoluciones musicales– da cuenta de la imperiosa necesidad de una historia *subversiva* de la canción. En estas páginas no celebramos a los marginados para resultar provocadores ni para adoptar una novedosa posición revisionista, sino por la sencilla razón de que estos individuos son, una y otra vez, quienes causan los principales cambios en nuestra cultura musical. Son quienes rejuvenecen las antiguas canciones. Deberíamos estarles agradecidos y, como mínimo, darles el reconocimiento que se merecen por las libertades que nos han concedido; reconocimiento que siempre tendrá un deje de ironía trágica, dada la escasa libertad con que vivieron ellos.

La tradición de las cantantes esclavas en el mundo árabe es

anterior al auge del islam. La población esclava, incluso en esa época, era una mezcla multicultural que incluía persas, etíopes, egipcios y bizantinos entre otras procedencias. El choque de concepciones musicales que se produce en contextos multiculturales como este suele generar nuevas maneras de cantar. El mito bíblico de la Torre de Babel nos advierte de que el entremezclamiento de las diversas lenguas de nuestro planeta provoca conflicto y confusión –y hay mucha gente que todavía hoy, en la era de la traducción digital instantánea, sigue pensándolo–, pero nuestro conocimiento histórico de los crisoles culturales nos muestra que, en lo que respecta a la música, sucede todo lo contrario. Donde conviven íntimamente distintas razas y grupos étnicos, la música florece. Si hacemos una lista de los géneros musicales que aparecieron en las ciudades portuarias y las comunidades fronterizas, tendremos que hacer referencia a Nueva Orleans, Liverpool, Kingston, La Habana, Venecia o, para volver al caso que nos ocupa, los dominios de Guillermo IX de Aquitania, cuyos territorios se extendían hasta la frontera de la actual España, donde prosperaban las actividades musicales de los musulmanes y las cantantes femeninas que interpretaban canciones seculares.

Con la expansión del islam y sus victorias militares, tanto el número como la diversidad de los músicos esclavos crecieron notablemente en el mundo árabe. Contamos incluso con un documento, el catálogo de una subasta, en el que se especifican las ventajas y los inconvenientes de una docena de lugares de procedencia de esclavas; se elogian ahí a las bereberes por su “fidelidad y energía”, se advierte de la “autocomplacencia” de las nubias y se condena a las abisinias por ser “inútiles para el canto y la danza”. Como estas descripciones dejan bien claro, las habilidades musicales eran importantes, pero no eran en absoluto las únicas características que les importaban a los propietarios de seres humanos. Casi todos los esclavos, como sucede en cualquier época y lugar, trabajaban de sirvientes o de obreros, a menudo en condiciones abusivas o realizando actividades degradantes. Sin embargo, unas pocas mujeres esclavas a comienzos de la era abasí

aprovecharon sus capacidades artísticas para alcanzar posiciones de cierta comodidad e incluso de poder. Cantar y escribir poesía eran talentos muy valorados, como el ingenio y la buena conversación, y quienes poseían estos deseables atributos podían lograr privilegios que de otro modo les resultarían inalcanzables. Sin embargo, nos engañaríamos si no reconociéramos la importancia de la belleza y la sensualidad para entender cómo estas mujeres conseguían ocupar una posición especial en la sociedad islámica. El atractivo de un músico, como sucede en la actualidad, dependía en muchos casos de lo visual más que de lo auditivo. En cualquier caso, en torno al siglo IX se había desarrollado una auténtica cultura de salón en torno a las esclavas. Aunque Bagdad –en el actual Irak– fuera su epicentro, su influencia cultural se dejaría sentir en todo el mundo musulmán y en la península ibérica.²

Cuando los hombres participaban en este cambio cultural con frecuencia se los calificaba de afeminados, tanto en el mundo cristiano como en el musulmán, al igual que había sucedido en las culturas paganas de Grecia y Roma. En los documentos que han llegado hasta nosotros del mundo árabe es frecuente constatar que a los cantantes más importantes se los llama *mukhannathun*, un término que ya apareció en el capítulo IX y que, como ya dijimos, es muy amplio y suele traducirse como ‘hombres afeminados’; en determinados contextos puede incluir a cualquiera que no se conformara al concepto dominante de masculinidad. Se trata de una serie de individuos que contribuyeron a sentar las bases de la posterior revolución de los trovadores y que a menudo tuvieron que hacer frente a distintas formas de discriminación, a castigos y al exilio. El estigma que conlleva esta etiqueta puede constatarse en una norma que estipula que acusar falsamente a alguien de *mukhannath* conlleva un castigo consistente en veinte latigazos, la misma pena consignada para quienes han mantenido relaciones homosexuales o, por cierto, para quien difame a un auténtico creyente calificándolo de judío. Los *mukhannathun* no solo eran admirados en el ámbito de la música, sino que hay abundantes pruebas que indican que la imagen femenina de estos intérpretes

aumentaba su popularidad.

Según una anécdota, el hijo del cantante Hakim lo criticaba por haberse pasado al estilo vocal de los *mukhannathun* en la vejez. “¡Calla, niño ignorante!”, contestó Hakim, señalando que había interpretado música en un estilo más varonil “durante sesenta años, y apenas he logrado sobrevivir”, mientras que tras dedicarse a un estilo más popular había ganado “más dinero del que jamás hayas visto”. Otro texto muy revelador concluye su alabanza del cantante al-Dalal con estas entusiastas palabras: “¡Y todavía hay algo más grande! [...]. Cualquiera que escuche esto sabrá que se trata de un verdadero *mukhannath*”. Esto nos hace pensar en el culto a la autenticidad que hoy en día se extiende entre los fans de diversos géneros. Al igual que los cantantes de blues son más venerados si proceden de Misisipi y no de Iowa, y a los hiphoperos les cuesta más que su imagen transmita una credibilidad callejera si se han criado en zonas residenciales y no en barrios pobres, a los músicos musulmanes del siglo VIII les solía ir mejor si se los veía afeminados.³

El carácter complejo y contradictorio del rol del artista *mukhannath* se hace evidente en la biografía de Tuways, que suele considerarse el primer gran innovador musical del mundo islámico. Tuways fue el primer cantante *mukhannath* de renombre, pero mucha gente le tenía miedo por su supuesta capacidad para echar el mal de ojo. Vale la pena mencionar que su nombre aparece en dos expresiones que no tienen nada que ver con la música. A veces, cuando alguien parece maldito por el destino, se dice que es “más desgraciado que Tuways”, pero hay otra frase hecha parecida: si un hombre tiene unos modales muy delicados, se lo considera “más afeminado que Tuways”. Estas asociaciones no parecen haber dañado su popularidad como cantante, aunque con respecto a su reputación se percibe una clara brecha generacional. La gente mayor que formaba parte de la clase dirigente rechazaba su forma de cantar, mientras que a los jóvenes les encantaba; es una brecha que casi todos conocemos de primera mano. Quizá no nos sorprenda encontrarnos con este conflicto entre los mayores y los jóvenes en la antigua sociedad islámica,

pero la vinculación de la innovación musical con la sexualidad y la ostentación de un estilo de vida “alternativo” nos permite entender lo grande que es la diferencia entre la realidad histórica y la imagen que tenemos de la manera en que las sociedades tradicionales se posicionan con respecto a la música.⁴

Esta brecha también se hace evidente en la versión oficial de la vida de Abu Nuwas, el gran maestro de las canciones sobre el vino de la literatura árabe clásica. Su importancia histórica no puede cuestionarse, pero el Ministerio de Cultura egipcio quemó seis mil ejemplares de su obra poética en 2001 debido a su temática homoerótica, al tiempo que se impidió la publicación de otros textos de este innovador musical; por lo visto, sus escritos siguen resultando difíciles de manejar doce siglos después de su muerte. La *Global Arabic Encyclopedia* [Enciclopedia árabe global], una acreditada obra de referencia de treinta volúmenes financiada por el Gobierno de Arabia Saudí, ofrece un relato sumamente suavizado e higiénico de su vida. Las autoridades no pueden ignorarlo, pero tampoco pueden aceptarlo tal como era. Estas intervenciones atestiguan de un modo muy contundente hasta qué punto los protagonistas subversivos de la historia de la música pueden seguir escandalizando a los oyentes cuando ha transcurrido más de un milenio, pero también nos permiten comprender la forma en que se reinterpreta la historia para poder admitirlos en ella sin generar demasiada incomodidad. Puede que hayan pasado los siglos, pero las campañas de desinformación continúan con la misma intensidad, contando en muchos casos con el apoyo involuntario de quienes se creen los relatos sancionados por las autoridades.

Un poco más arriba mencioné que los esclavos y los *mukhannathun* disfrutaban de una curiosa libertad, por su condición marginal, para cantar sobre temas que en otros contextos serían tabú. Pero incluso ellos tenían que andarse con cuidado para evitar ciertos temas políticos o a la hora de burlarse de la clase dirigente. Se permitía, e incluso se fomentaba, insultar y ridiculizar a otros artistas, pero las instituciones establecidas y sobre todo la esclavitud no podían atacarse. Cuando funciona una

censura como esta, lo personal siempre sustituye a lo político. Quienes estudian las canciones de los esclavos y otros grupos oprimidos han aprendido a desentrañar sus significados en clave. Henry Louis Gates introdujo el término *signifying* ('significador') para referirse a esta práctica e identificó una serie de elementos empleados para la comunicación en clave en el contexto de la cultura afroamericana, pero resulta sorprendente la cantidad de esos elementos que también encontramos en las canciones, los poemas y las anécdotas de las *quiyan* islámicas: la conducta traviesa de los pícaros, un estilizado uso de los vituperios, los dobles sentidos y las preguntas capciosas, una irreverencia sumamente descarada, el deseo de pinchar y provocar, la orgullosa ostentación de ciertos rasgos de la comunidad de origen y un nivel a veces escandaloso de obscenidades y blasfemias. Veamos, por ejemplo, la reacción de la cantante esclava 'Inan, que compuso la siguiente canción tras un largo episodio de excesos alcohólicos y sexo insatisfactorio:

No hay placer en un amante inalcanzable.
Oh, multitud de amantes, qué abominable es el amor
si la polla del amante está flácida.

Las dinámicas de poder que se insinúan aquí hacen que estos sentimientos se eleven y se distingan de lo meramente vulgar. La mujer, cuyo punto de vista no tiene ninguna capacidad de influencia en ningún otro contexto, aprovecha el único ámbito en el que se le pide, e incluso se teme, su opinión: la cama de los amantes. La expresión de sus intimidades sustituye otras formas de protesta, que están prohibidas.⁵

Durante mucho tiempo, los especialistas han ignorado o minimizado la influencia de las canciones islámicas en los intérpretes europeos, pero hay abundantes documentos que no permiten negar la ruta de diseminación que, procedente del norte de África, llegó hasta Francia tras atravesar la península ibérica. Ezra Pound anticipó esta hipótesis en 1923 en unos perspicaces versos de su *Canto VIII* en los que afirma que Guillermo de

Aquitania “sacó su canción de España / con sus cantantes y sus velos”. Pound se había centrado en los trovadores mientras realizaba sus estudios de posgrado en la Universidad de Pensilvania, y el padre del poeta envió su libro sobre el tema, *The Spirit of Romance* [El espíritu del romance], al director del Departamento de Literatura Inglesa con la esperanza de que cumpliera con los requisitos exigidos para la tesis y su hijo pudiera así doctorarse. El director del departamento, Felix Schelling, cuya especialidad era la lírica isabelina, rechazó la solicitud sin pensárselo dos veces; un grave error, visto en retrospectiva. Pero ni siquiera Pound tenía manera alguna de anticipar el extraordinario descubrimiento realizado en 1948 por un estudiante de Oxford, Samuel Stern, que encontró que unos versos aparentemente incoherentes procedentes de poemas escritos en hebreo y en árabe en el siglo XI estaban, en realidad, en una lengua romance vernácula. Apenas unos años antes, el musicólogo español Felipe Pedrell había afirmado que “nuestra música no ha incorporado ninguna influencia de los árabes”, pero entonces aparecieron docenas de canciones que, interpretadas de nuevo, revelaban un entremezclamiento de influencias multiculturales. Lo más impresionante era que los textos que tradujo Stern ponían en primer plano unos intensos sentimientos personales en una época en la que en el mundo cristiano no existía documentación alguna sobre este tipo de canciones vernáculas. La interpretación más verosímil es que los textos arábigos se inspiraron en la lírica popular que en aquel momento circulaba en la península ibérica, y que probablemente fuera similar a la que los dirigentes eclesiásticos habían atacado una y otra vez a lo largo de los siglos.⁶

Más adelante, en los años sesenta, apareció un documento fragmentario de Ahmad al-Tifashi, un poeta árabe del siglo XIII que abordaba temas homoeróticos. Al-Tifashi atribuye al sabio andalusí Avempace, que vivió en la época en que surgieron los trovadores, el mérito de haber “combinado las canciones de los cristianos con las de Oriente, inventando así un estilo que solo existe en al-Ándalus y por el que se decantó el temperamento de

su pueblo, que rechazó los estilos restantes”. La conclusión es ineludible: esta música de “fusión” que celebraba las emociones personales más intensas no solo existía, sino que representaba las canciones más populares en la sociedad más intensamente multicultural del mundo occidental. Esta es la base sobre la que tuvo lugar la revolución de los trovadores.⁷

Sabemos que Guillermo VIII, el padre del primer trovador, se llevó cientos de prisioneros islámicos de sus campañas españolas. Estos cautivos sin duda se llevaron consigo su música –siempre lo hacen, las canciones y el folclore son las únicas propiedades inviolables de los prisioneros– y es probable que el futuro “inventor” de la lírica trovadoresca escuchara esta clase de canciones durante su infancia, interpretadas por *quiyan* expertas en los estilos que por aquel entonces florecían en el mundo árabe. Hasta puede que aprendiera árabe. Recientemente algunos especialistas incluso han llegado a afirmar que algunas frases de la versión que ha llegado hasta nosotros de uno de sus poemas, “Farai un vers”, están en esa lengua. De cualquier modo, la nobleza no tardó en pasar de escuchar este estilo de canción secular a interpretarla. En este sentido, siguieron el ejemplo de la élite abasí, que ya había imitado el lenguaje de los cantantes esclavos mucho antes de la época de los trovadores. Se supone que el califa Harún al-Rashid, que reinó durante la época de Carlomagno, es el autor de una pieza lírica en la que se celebra la “esclavitud” de tres esclavas especialmente privilegiadas. “Toda la humanidad me obedece, pero ellas me gobiernan y no se someten a mí”, afirmaba, y concluía así: “Solo puede ser la soberanía del amor”. Esta es la esencia del amor cortés, pero expresada trescientos años antes de que aparecieran los trovadores.⁸

Todo esto sucedió en el contexto de una enorme difusión de influencias musicales desde África hacia Europa que afectó a cuestiones tanto pequeñas como grandes. Pensemos, por ejemplo, en los orígenes del laúd, considerado por muchos como el instrumento musical por excelencia de la Baja Edad Media y el Renacimiento. El laúd llegó a Europa a través de España de la mano de los moros y es básicamente un *oud* –un instrumento del

mundo islámico—, pero con trastes. Los trastes se añadieron para eliminar todas las alteraciones microtonales, que son un elemento esencial de la música africana pero resultan incompatibles con el paradigma pitagórico y su insistente defensa de las notas puras, pertenecientes a las escalas. De hecho, el origen no europeo del laúd se pone de manifiesto en su nombre, que probablemente proceda del árabe *al'ud*, que significa ‘hecho de madera’ y que también es el origen de la palabra *oud*. En las *Cantigas de Santa María*, que tal vez sea la colección de canciones más influyente de la Baja Edad Media, encontramos una enigmática ilustración en la que aparecen dos laudistas, uno de piel oscura y otro blanco, y el africano se encuentra en una posición de clara preeminencia, mientras que su acompañante cristiano parece estar mirándolo e imitándolo.

Aun así, no necesitamos esa clase de ilustraciones para demostrar que los forasteros eran los principales maestros de música en el sur de Europa durante esta época. El centro de la educación musical era Córdoba, que en el año 1000 era la ciudad más poblada de Europa con alrededor de medio millón de habitantes, más de diez veces los que tenían París o Londres en aquel momento. El maestro de música más famoso de la España medieval era Ziryab, un nombre que significa ‘mirlo’ y que se refiere al color de la piel de este célebre polímata, cuya ascendencia fuera probablemente africana o mixta (árabe y africana). Toda su carrera podría haber transcurrido en Bagdad, pero la amarga rivalidad que sentía hacia él su maestro Ishaq al-Mawsili lo obligó a marcharse. Trabajó en las actuales Siria y Túnez antes de instalarse en Córdoba, donde fundó una escuela de música que fue como la Juilliard de su tiempo. Sus canciones y su manera de tocar el laúd ejercieron una influencia muy duradera, pero sus innovaciones se extendieron también hacia otras áreas. Influyó sobre cuestiones como la gastronomía, la moda, los peinados y el cuidado personal, lo cual da cuenta del estatus de superestrella que tenía. Los historiadores de la música harían muy bien en prestar más atención a esta figura seminal. La forma en que combinó las tradiciones africana y europea prefigura

muchas cosas que sucederían más adelante tanto en el ámbito de la música como en otros campos.

En este capítulo me he centrado casi exclusivamente en el mundo islámico, pero ahora, cuando dediquemos nuestra atención a Europa, veremos con asombrosa claridad cómo en el contexto de la cultura occidental aparecen los mismos temas y las mismas tendencias. En concreto, el *ethos* de la esclavitud que forma parte de las canciones de las *quiyān* y que en Europa recibirá un nuevo nombre. Hoy en día lo llamamos “amor cortés”, lo cual es una forma muy elegante de calificar la servil humillación de un esclavo ante el ser amado e idealizado. No se trata de un nombre que se les ocurriera a los trovadores, pues la expresión “amor cortés” no aparece hasta el siglo XIX. En cualquier caso, describe muy adecuadamente la conducta graciosa y estilizada que encontramos en estas obras líricas. De todos modos, las características de la servidumbre son evidentes en todo momento. “El enamorado sufre una humillación constante –señala C. S. Lewis en su investigación sobre este influyente estilo poético y esta forma de cortejo–. La obediencia ante el menor deseo de su amada, por muy caprichoso que sea, y la silenciosa conformidad ante sus reprimendas, aunque sean injustas, son las únicas virtudes que se atreve a atribuirse”. La esclavitud, bajo este nuevo aspecto, pasa a ser algo romántico e incluso glamoroso.⁹

¿Hay algún meme más poderoso en la historia de la cultura occidental? ¿Cuántas canciones celebran el cortejo del enamorado y su sumisión al ser amado? Son incontables. Lo mismo puede decirse de las novelas, los cuentos, las obras de teatro, las películas, los poemas, las series de televisión, los musicales, los cómics y cualquier otra forma narrativa. Aunque los trovadores no inventaran la lírica amorosa en lenguas vernáculas, lograron algo que tal vez sea aún más impresionante. Como veremos en el próximo capítulo, tomaron los sentimientos y las emociones de los campesinos, los goliardos, los esclavos y otros grupos marginales y los transformaron en un juego romántico y grácil de caballeros y encantadoras damas. Convirtieron el amor en un espectáculo pintoresco, en el que la conducta de los implicados es de lo más

galante. Dicho brevemente, crearon el concepto de cortejo y todas las estilizadas conductas que lo acompañan. Al hacerlo, definieron lo que serían nuestras fantasías durante los mil años siguientes. De hecho, nuestra imaginación erótica sigue mucho más inmersa en el contexto medieval de lo que solemos creer. Si buscamos en Google “caballero de brillante armadura” aparecen diez millones de resultados, y la mayor parte de ellos, por lo visto, se refiere a anhelos para el futuro y no a imágenes del pasado. En cierto nivel profundo de nuestra psique colectiva, seguimos siendo tanto el obediente vasallo como el ser amado situado en un pedestal.

- 1 LEWIS, C. S. (1936): *The Allegory of Love*, Londres, Oxford University Press, p. 4.
- 2 CASWELL, Fuad Matthew (2011): *The Slave Girls of Baghdad: The Qiyān in the Early Abbasid Era*, Nueva York, I.B. Tauris, pp. 15-16.
- 3 ROWSON, Everett K. (octubre-diciembre de 1991): “The Effeminate of Early Medina”, *Journal of the American Oriental Society*, vol. 111, n.º 4, pp. 692, 683.
- 4 *Ibíd.*, p. 69.
- 5 GATES, Henry Louis (1988): *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Nueva York, Oxford University Press; CASWELL, *op. cit.*, p. 63.
- 6 POUND, Ezra (1996): *The Cantos*, Nueva York, New Directions, p. 32; RIBERA, Julián (1929): *Music in Ancient Arabia and Spain*, Eleanor Hague y Marion Leffingwell (trads.), Stanford, Stanford University Press, p. 9.
- 7 LIU, Benjamin y MONROE, James (1989): *Ten Hispano-Arabic Songs in the Modern Oral Tradition*, Berkeley, University of California Press, p. 31.
- 8 CASWELL, *op. cit.*, p. 223.
- 9 LEWIS, *op. cit.*, p. 2.

XII NO TODOS LOS MAGOS LLEVAN VARITA

Una idea tan potente estaba destinada a volverse viral, como diríamos hoy. En la actualidad todavía conservamos la actitud hacia la música que los trovadores mostraban en sus interpretaciones y que surgió en el sur de Francia a finales del siglo XI. Nosotros damos por hecho que las canciones expresan emociones personales, y en especial sentimientos amorosos, que se entrelazan con la biografía y la visión del mundo de quienes las cantan. Pero antes de la aparición de los trovadores, esta concepción solo existía en los márgenes y en las zonas oscuras de la vida musical europea, y tenía que hacer frente a la censura y a las reacciones violentas cuando llamaba demasiado la atención. Esto cambiaría primero para un pequeño número de intérpretes, muchos de los cuales eran nobles, y con el tiempo para casi todo el mundo. Deberíamos considerarnos los beneficiarios de este cambio.

La rápida expansión de este nuevo concepto de lo que es una canción tal vez pueda captarse gracias al pseudónimo de uno de los primeros trovadores, Cercamón, que se traduciría como ‘el que circula por el mundo’. Podemos relacionarlo con el trovador más antiguo, Guillermo IX, duque de Aquitania –una de las obras de Cercamón que se han conservado es un *planh* (‘lamento funeral’) por el hijo del duque, Guillermo X–, pero sus viajes sin duda lo llevaron hasta otras localidades; tal vez incluso participara en la segunda cruzada siguiendo a Luis VII. Marcabré, otro destacado trovador de esa primera época, también aprendió el oficio yendo de un lado a otro; tal vez al principio fuera juglar, es decir, intérprete de canciones ajenas, y después se dedicara a componer sus propias piezas. Está documentada su presencia en la corte del rey Alfonso VII de León, y la difusión de su obra se puede inferir de las frecuentes menciones que encontramos en autores posteriores.

Los relatos sobre estos cantantes que han llegado hasta nosotros indican el alcance geográfico del arte de los trovadores, pero también manifiestan una cosa mucho más impresionante: su capacidad para superar las barreras de clase. Se dice que Marcabré fue un niño expósito, un bastardo, lo cual no impidió que dedicara feroces ataques a la nobleza. Los de baja cuna ahora contaban con una tarima desde la que podían denunciar a sus gobernantes, aunque fuera por medio de canciones. Bernart de Ventadorn, el más distinguido de la siguiente generación de trovadores, era hijo de un sirviente; por lo visto, su padre ni siquiera era panadero, sino el encargado de recoger la leña y calentar el horno donde se hacía el pan. Y, sin embargo, era lo bastante audaz como para cantarle canciones de amor a la esposa del vizconde de Ventadorn, y tal vez incluso para compartir su cama. Al menos esto es lo que creía el vizconde, por lo que parece: acabó poniéndole un guardián a su esposa para que la vigilara y obligó al trovador enamorado a abandonar la corte.

Pero Bernart, del que un texto dice que era un hombre guapo, halló el favor de una dama aún más eminente, Leonor de Aquitania, que ostentó la rara distinción de ser reina de Inglaterra y de Francia. Es posible que, pese a su origen humilde, nuestro trovador estuviera en la abadía de Westminster en la coronación de Leonor y su marido, Enrique II, en el año 1154. El hecho de que alguien pudiera llegar tan lejos en su carrera gracias a las canciones de amor –y ningún trovador le cantaba al amor con más devoción y pasión de Bernart de Ventadorn– no solo nos indica hasta qué punto dichas canciones se valoraban durante la época, sino también cuánto había cambiado el mundo desde los tiempos de Carlomagno, en cuyo palacio se enseñaba canto gregoriano y que, cuando necesitaba músicos, hacía que se los suministrase el papa.

Los nobles establecieron las pautas y todos los demás siguieron su ejemplo. “Hoy en día, todo el mundo (cristiano, judío o sarraceno, emperador, príncipe, rey, duque, conde, vizconde, vasallo, clérigo, burgués, campesino), sencillamente todo el mundo, grande o pequeño, dedica su talento a cantar y componer

–se quejaba Raimon Vidal, un trovador catalán de comienzos del siglo XIII–. Uno difícilmente puede hallarse en un lugar lo bastante privado o solitario, con más o menos gente, como para que no se oiga a uno o a otro, o a todos juntos, cantar; pues incluso los pastores más rústicos de las montañas encuentran consuelo en las canciones”. Y esas canciones, más que nunca, hablaban sobre los propios cantantes: los más ilustres y los más humildes utilizaban la música para expresar lo autobiográfico y lo emocional.¹

Estas nuevas reglas de la música no solo fomentaron la expresión personal, sino que también generaron una fama sin precedentes para quienes destacaban en ella, lo que supuso un cambio importantísimo en la cultura musical europea. Una buena parte del arte, la escritura y la música de la Edad Media se producía de manera anónima y, aunque el silencio que rodeaba a los autores de las obras no era absoluto –conocemos los nombres de compositores como Hildegarda de Bingen, Léonin y Perotín–, no hay antecedentes para la adoración que reciben los trovadores. En la literatura que se ha conservado figuran unos quinientos de ellos. Resulta difícil no concluir que algún aspecto de esta música –si no su esencia– les parecía a quienes la escuchaban inseparable de la personalidad de quienes la creaban. Cuando la música estaba al servicio de Dios –como era el caso de casi todas las canciones de la Alta Edad Media que se conservan–, los humanos que la habían compuesto quedaban ocultos tras la elevada finalidad de su arte. Pero ahora que la música celebraba el amor y la gloria, el cantante pasaba a ser el centro de atención de la letra: era el verdadero tema de cada canción. En este momento el culto a la personalidad entró en el ADN de la música occidental, donde ha seguido estando hasta la actualidad; es el gen dominante que los cantantes se transmiten de generación en generación y que sobrevive a todos los cambios de estilo y de género.

¿Cómo reaccionó la Iglesia ante esto? Algunos sacerdotes continuaron despotricando contra el tono erótico de estas canciones populares, pero sus prohibiciones ya no tenían demasiado impacto en los gustos musicales de la época. En el otro

extremo, algunos cristianos adoptaron el enfoque de los trovadores a sus propósitos. El ejemplo más destacado es el de san Francisco de Asís, cuyo *Cántico del hermano sol*, la pieza más antigua que conocemos en italiano vernáculo, imita claramente la lírica trovadoresca que el autor había oído durante su juventud. Francisco incluso se refirió a sus frailes como “juglares del Señor”, empleando la misma palabra que se usaba para referirse a los intérpretes de música secular. Pero la mayoría de las reacciones se sitúa entre estos dos extremos; entre el cristianismo y la nueva música se estableció una incómoda tregua.

Creo que las reglas por las que se rige esta tregua permiten entender ciertas actitudes paradójicas con respecto a la sexualidad que encontramos en la lírica trovadoresca y que de otro modo serían inexplicables. En estas canciones hallamos una y otra vez las expresiones más intensas de deseo sexual junto a llamadas a la castidad. Los trovadores cantan sobre sus libidinosas pasiones y después niegan que quieran llevarlas a cabo. ¿Qué sucede? La mayor parte de los lectores actuales considerarían que esto no es más que una muestra de hipocresía. Las canciones seductoras que conocemos nosotros aspiran indiscutiblemente a seducir, de modo que nos resulta difícil entender que tengan algún otro fin. Damos por hecho que los trovadores estaban celebrando el encuentro sexual con el ser amado; de lo contrario, ¿cuál es el sentido de sus obras? Pero esta concepción refleja una falta de comprensión de las reglas del juego; no solo de los dictados del amor cortés, sino también del acuerdo implícito entre las fuerzas seculares y religiosas que permitió que esta música saliera a la luz.

La revolución de los trovadores se basó en la idea de que, en palabras del trovador Guilhem de Montanhagol, “del amor surge la castidad, pues si un hombre aspira a amar absolutamente, no puede actuar mal”. No todos los cantantes estuvieron a la altura de este ideal, y unos pocos trovadores quizá infringieran reincidentemente esta regla. Pero estas recaídas podían considerarse resultado de la debilidad humana y por lo tanto no resultaban peligrosas para la teología dominante. De hecho, el arte de los trovadores no podría haber florecido si no hubiera

aceptado cierto grado de control del deseo sexual basado en reglas. Hay que mencionar que algunos de los textos líricos más lujuriosos que conocemos estaban dedicados a damas pertenecientes a la nobleza o a esposas de hombres poderosos. Nos engañaríamos si pensáramos que estas canciones son invitaciones al adulterio. Por el contrario, es precisamente el carácter inalcanzable de estas mujeres lo que las convierte en protagonistas perfectas para dichas canciones.²

Pero seamos sinceros. A la larga, este intento de convertir unas piezas líricas lujuriosas en un medio para la edificación moral estaba condenado al fracaso. Recurrir a canciones sexis para imponer unas pautas éticas no es lo más adecuado, a pesar de lo cual los regímenes autoritarios, incluso en nuestra época, siguen intentando hacerlo. En China, mientras escribo esto, la Liga de la Juventud Comunista sigue sacando vídeos de la atractiva banda de chicos TFBoys, cuyas canciones celebran los placeres del enamoramiento al mismo tiempo que fomentan la sumisión a la línea del partido. Corea del Norte intenta crear algo equivalente al K-pop contando, por ejemplo, con la atractiva Hyon Song-wol para que cante canciones edificantes como “I Love Pyongyang” [Amo Pyongyang], “She is a Discharged Soldier” [Ella es una soldado licenciada] o “We Are the Troops of the Party” [Somos las tropas del Partido]. En cualquier caso, los regímenes más autoritarios todavía no han encontrado la manera de equilibrar la demanda de música erótica con las restricciones que impone el dogma establecido. En 2015, la cantante ugandesa Jemimah Kansime fue encarcelada por frotarse todo el cuerpo con espuma de jabón en un vídeo musical, y en 2017 una cantante egipcia, Shyma, fue detenida tras comerse un plátano mientras interpretaba su canción “I Have Issues”. En la mayor parte de los casos, los regímenes represivos han aprendido que es mejor mostrarse flexibles con las modas musicales y tratar de que cada parte ceda un poco para que ambas puedan convivir. Al menos este fue el acuerdo que permitió que las canciones seculares que expresaban sentimientos personales salieran a la luz en el mundo occidental durante la Baja Edad Media. Aunque la tregua no

pudiera durar, produjo un impacto irreversible en el ámbito de la música. A partir de aquel momento, los músicos seguirían cantando sobre su vida amorosa al margen de lo que ordenaran los dictadores.

¿Qué papel desempeñaron las mujeres en este cambio cultural? Como mínimo, sentaron las bases de una nueva manera de cantar. La prohibición de las canciones seculares en épocas anteriores se había centrado repetidamente en las mujeres, perpetuando la antigua idea mitológica de que las canciones femeninas –las de las sirenas– eran el paradigma de la música peligrosa. E incluso cuando estas canciones estaban permitidas, como en el mundo islámico, las mujeres se consideraban más capacitadas para expresar el amor y el deseo. El surgimiento del amor cortés, desde este punto de vista, debería verse como la legitimación largamente demorada de un enfoque femenino de la canción. Desde luego, las propias canciones se construyen a partir de una idealización de lo femenino, además de basarse en una aceptación implícita de que las mujeres son jueces y árbitros de todas las cuestiones relativas al campo de lo emocional y de las relaciones íntimas, lo cual es una afirmación extraordinaria, teniendo en cuenta el escasísimo poder real que se otorgaba a las mujeres en esa cultura. Las mismas palabras que la lírica trovadoresca empleaba para mencionar el requerimiento que un hombre le hacía a una mujer –una “demanda” hecha por un “demandante”– son las que seguimos usando para referirnos a una reclamación legal presentada ante la justicia. Sin embargo, por lo visto, la autoridad de la mujer acababa cuando quería que se le reconociera la creación de una canción. Las mujeres solo suponen el 5% de todos los cantantes de esta época cuyo nombre conocemos, y solo han llegado hasta nosotros un par de docenas de canciones compuestas por trovadoras femeninas, llamadas *trobairitz*, frente a unas dos mil seiscientas escritas por hombres.

La mayoría de las *trobairitz* son conocidas por una única canción, y solo dos de ellas, Castelloza y la Condesa de Día, nos han dejado varios textos líricos. Contamos con muy poca información biográfica sobre ellas y en casi todos los casos los detalles hacen

hincapié en el hecho de que las familias de estas mujeres forman parte de la nobleza, o en los poderosos hombres que conocieron y amaron. Muchos trovadores masculinos tenían un origen humilde, pero las *trobairitz* necesitaban contactos influyentes si querían que sus canciones se preservaran para la posteridad.

Sin embargo, debemos prestar atención a este pequeño corpus si deseamos entender las verdaderas dimensiones de la revolución trovadoresca. Los textos escritos por las mujeres de esta época muestran un enfoque distinto al de las canciones de amor. Dedicar menos energía a los juegos de palabras que los hombres y ofrecen unos retratos más realistas de las aventuras amorosas. Las situaciones descritas están menos estilizadas, pero son más verosímiles. Fijémonos, por ejemplo, en el tono directo y conversacional que emplea Castelloza en esta sentida pieza:

Bello amigo, con todo el corazón
os amé, pues me encantasteis,
pero hice una tontería,
pues desde entonces os apartasteis de mí.
Nunca empleé tretas con vos,
pero me habéis devuelto mal por bien;
no me arrepiento de amaros,
mas me hallo tan herida de amor
que creo que no podré recuperar
el bienestar si no me amáis.³

Comparemos esto con las desmesuradas protestas de Bernart de Ventadorn, que va saltando de una metáfora a otra mientras busca la manera más extravagante de describir lo frustrado que se siente a causa del amor:

Así como el pez que se lanza hacia el cebo
y no sospecha nada hasta que lo atrapa el anzuelo,
un día me lancé yo a amar demasiado
y no me cuidé hasta que estuve en medio de la llama,
que me quema con más fuerza que el fuego de un horno;
y por eso no puedo separarme ni un palmo,

así me aprisiona y me ata su amor.⁴

Hay que atribuirle a Bernart el mérito de haber dado con el tono que más popularidad alcanzaría en el contexto de la lírica amorosa europea durante los siguientes siglos, cuando se dedicarían innumerables canciones, sonetos petrarquistas, *fróttolas* y madrigales a enumerar los padecimientos de los enamorados con un entusiasmo cuasisádico, pero aderezados con una arrogancia poética de lo más ostentosa. Sin embargo, Castelloza se encuentra más cerca del tono crudo y confesional de nuestra época, y en cualquier caso su enfoque es mucho más verosímil.

Hay otro motivo por el cual son tan importantes los escasos textos que conocemos escritos por trovadoras. Creo que nos permiten acercarnos bastante a las canciones vernáculas prohibidas durante los largos siglos en que las autoridades eclesiásticas intentaron impedir que las mujeres cantaran sobre su vida (y no lo consiguieron), mientras se esforzaban por eliminar todos los registros escritos de esta música (y, lamentablemente, lo lograron). Si queremos ver qué hay detrás del velo impuesto por la censura y averiguar qué expresaban las canciones de la vida cotidiana, las *trobairitz* nos proporcionan un punto de vista privilegiado. Por primera vez en mil años, un grupo de mujeres del mundo cristiano tuvo la oportunidad de expresar su vida interior a través de una música no religiosa, y sus textos líricos – unos pocos, al menos – se conservaron para la posteridad. Hacemos bien en tomarnos en serio estas canciones.

Desde luego, los hombres también participaron en las actividades musicales que estaban prohibidas antes del auge de los trovadores, pero a juzgar por las proclamaciones y las denuncias de la Iglesia eran mucho menos propensos que las mujeres a cantar este tipo de canciones apasionadas, al menos hasta que los nobles del sur de Francia dejaron claro que la masculinidad de un hombre no tenía por qué ponerse en duda por el hecho de que cantara que tenía roto el corazón. Cuando los hombres finalmente adoptaron este estilo interpretativo, obtuvieron un gran renombre, como si las innovaciones fuesen obra suya, y las

mujeres de la época que cantaban sobre emociones quedaron mayoritariamente relegadas a la sombra. En cualquier caso, los hombres modificaron el lenguaje de estas canciones al mismo tiempo que empleaban todo su poder para defenderlas y propagarlas. Fueron creando una forma mucho más estilizada de cantar sobre sus sentimientos, todavía rebosantes de pasión, pero aspirando conscientemente a un modo de expresión más adornado y, con frecuencia, más indirecto y poético. No puedo evitar acordarme de los poetas líricos del mundo antiguo, donde también surgió una tradición de canto íntimamente vinculada con las innovaciones de una mujer –Safo– que acabó convirtiéndose en un género literario. En el caso de los trovadores varones, el canto apasionado se convirtió en un arte cargado de elegancia y sutileza, de lo cual sus representantes tenían plena conciencia. El hecho de que en la actualidad consideremos la lírica trovadoresca como poesía escrita se debe sobre todo a la ausencia de documentos musicales, por supuesto, pero también las características de los textos líricos facilitaron la transición a la página impresa.

Ya hemos reunido suficientes pruebas como para subrayar las numerosas incongruencias y paradojas de la historia de la música de las mujeres. Hay algo profundamente perturbador en el hecho de que los dos grupos de mujeres más asociados al canto durante la Edad Media fueran las monjas y las prostitutas. Por supuesto, había muchas otras mujeres que cantaban canciones, incluyendo las *trobairitz*, pero lo cierto es que no captaron la imaginación medieval como lo hicieron las de dichos grupos. Este estereotipo da cuenta del miedo y la angustia que despertaban las voces femeninas a través de las canciones. La música solo estaba sancionada en la seguridad del convento, pero en otros contextos tendía a ser licenciosa y pecaminosa, y no había demasiados espacios para que surgiera un enfoque intermedio. A pesar de los recelos que causaba su música, las mujeres lograron aportar un impulso creativo que dio lugar a varias clases de canciones seculares, entre las que destacan las siguientes: el lamento, la canción de cuna y la canción de amor. Pero a causa de dichos

recelos, estos tres géneros apenas lograron preservarse para la posteridad.

Ya hemos visto que la canción de amor y el lamento fueron condenados por canalizar emociones peligrosas, pero ¿por qué se marginó la humilde canción de cuna? Las mujeres medievales debían de cantar miles de ellas todos los días y, sin embargo, como señala el especialista John Haines, “no han sobrevivido ni los títulos, ni los compositores, ni ningún ejemplo fechado o escrito”. Pero resulta aún más raro que esta marginación continúe en nuestro tiempo. Parecería que apenas hemos progresado desde la estrecha visión del mundo de las autoridades medievales, para quienes toda esta categoría musical era, en palabras de Haines, “anónima, común, infantil y carente de codificación escrita”. Ya hemos visto que las canciones de amor no se aceptaron como legítimas y artísticas hasta que la nobleza comenzó a cantarlas. Quizá podríamos aventurar que la canción de cuna habría obtenido un prestigio similar si los duques y grandes señores se hubieran especializado en ella. Pero eso no ocurrió, así que todo este género sigue esperando su aceptación como música culta.⁵

En otro lugar he propuesto que hay un tipo especial de canciones, que yo llamo *performativas*, empleando la terminología del filósofo J. L. Austin. En los años cincuenta, Austin señaló en unas conferencias pronunciadas en Oxford y Harvard que ciertas palabras tienen la capacidad de *cambiar el mundo* cuando se articulan, cosa que solo sucede en ocasiones especiales; pero al decirse, la vida humana se ve sustancialmente alterada. Un ejemplo de esto tuvo lugar el día de mi boda, cuando dije: “Te tomo a ti, Tara, como esposa”. Esa declaración hizo que no solo mi mujer me empezara a tratar de otra manera, sino que también lo hicieran las autoridades legales y tributarias. Lo mismo sucede si le digo a un amigo: “Te prometo que te devolveré el dinero el viernes”. Es posible que incumplir una promesa semejante tenga consecuencias menores que incumplir los votos matrimoniales – salvo que mi amigo sea un usurero con tendencia a vengarse – pero, en cualquier caso, pronunciar esas palabras modifica mi contexto de un modo significativo. Otros ejemplos de oraciones

performativas son: “Voy a llamar Aristóteles a nuestro nuevo perro”; “Os nombro caballero, sir Galahad”; “Tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi iglesia”, o “Apuesto a que el partido entre los Lakers y los Celtics acabará con una diferencia de menos de seis puntos”. Cuando J. L. Austin escribió un libro sobre oraciones performativas, lo tituló *Cómo hacer cosas con palabras*: un nombre muy apropiado para un libro que celebraba la capacidad del lenguaje para alterar el mundo cuando se emplea en determinados contextos.⁶

Saco este tema porque creo que debemos ampliar nuestra concepción de la música de una manera parecida. Algunas canciones también son performativas: producen un efecto real sobre la vida de los seres humanos en vez de limitarse a expresar emociones y estados de ánimo. No hay ningún especialista, que yo sepa, que haya señalado que las mujeres parecen desempeñar siempre un papel central en estos géneros musicales específicamente performativos. Ya hemos visto cómo la música mágica de los chamanes se asocia a la feminidad, hasta el punto de que a veces los chamanes varones se visten como mujeres. Lo mismo puede decirse de la música de las brujas, las sirenas, las cortesanas e incluso de la de las madres y las amantes. En todos estos casos, las canciones de las mujeres son performativas, si seguimos el riguroso criterio de Austin. La canción de cuna, por definición, es una canción que trata de hacer que se duerma un bebé, y su éxito no se juzga siguiendo un criterio estético, sino su capacidad para modificar la realidad. Recordemos que tanto la canción de amor como el lamento, las dos malignas especialidades de las mujeres medievales, se originaron en los ritos de fertilidad de la Antigüedad, cuando intentaban resucitar a un dios agonizante. ¡Esa sí que sería una canción potente! De hecho, la música de las mujeres no habría sido tan temida si no se hubiera asociado con esta capacidad performativa para alterar el entorno.

Son escasísimas las ocasiones en que la cultura dominante ha fomentado el empleo de estas canciones tan eficaces. En tales casos, los poderes de las canciones femeninas se canalizaban en una dirección aceptable o deseable, por ejemplo, para sanar a un

enfermo, cortejar a un ser amado o en las actividades sancionadas de un convento. Aunque las canciones de amor se contemplaban con recelo y a veces se prohibían sin más, muchas comunidades se negaban a reconocer la legalidad de una ceremonia nupcial en la que no se tocara música, una costumbre que se mantuvo en algunas zonas de Europa hasta finales del Renacimiento. Las canciones poseían un poder genuino, por lo que sencillamente no podían dejarse de lado; sin embargo, emplearlas era una actividad que nunca estaba exenta de riesgos.

En cuanto comprendemos esta dinámica, podemos ver que el auge de los trovadores no consistió simplemente en que los hombres descubrieron y legitimaron las canciones de amor. Estos afamados cantantes también impusieron unos criterios estéticos distintos en el género, lo cual alteró sutilmente sus características performativas. Las canciones de seducción ya no tenían el propósito de seducir, o al menos esta no era su función principal. Las canciones de amor, por lo general, no cumplían una función en un cortejo real; se limitaban a ensalzar y elogiar a los poderosos, como habían hecho Píndaro y sus imitadores siglos atrás. En lugar de aspirar a ser eficaces, estas canciones, con su nueva apariencia masculina, aspiraban a ser obras de arte, con frecuencia de un modo deliberadamente estilizado y exagerado.

Tal vez este sea el aspecto más importante de todo este interludio en el desarrollo de la música occidental, pero se trata de un arma de doble filo. La canción secular cantada en lengua vernácula se convirtió en arte, pero las capacidades performativas de la música, que tan vinculadas estaban con las mujeres que habían sentado las bases de este cambio, quedaron muy debilitadas en el proceso. A partir de ese momento en Occidente se dejó de esperar que las canciones hicieran nada más que transportar significados, expresar sentimientos y –en los mejores casos– proporcionarles a los músicos una manera de ganarse la vida.

Por supuesto, los elementos mágicos de la música no podían dejarse de lado tan fácilmente. Las canciones performativas siguen existiendo, incluso hoy en día. Nuestras modernas teorías de estética musical no ofrecen mucho espacio para las canciones cuyo

propósito es hacer cosas, pero eso no ha impedido a la gente mantener vivas estas tradiciones. El chamanismo y otras manifestaciones de música curativa siguen teniendo sus adeptos en la actualidad, e incluso pueden recurrir a un corpus creciente de documentos científicos para apoyar su práctica. Cuando estos documentos aparecen en un número suficiente de publicaciones académicas y rigurosas, estas prácticas se recalifican como *musicoterapia*, un término que ahora pueden aplicar en ciertas situaciones terapéuticas los profesionales de la medicina. Ya no se espera de los cortesanos que hagan oír sus seductores cantos de sirena (aunque esta seguía siendo una habilidad profesional muy valorada hasta hace apenas unas décadas); pero los enamorados y los amantes siguen empleando la música en todas las fases de sus relaciones, se trate de un cortejo a largo plazo o de una aventura breve. De hecho, no hay un solo momento del día o de la noche en el que no se esté haciendo uso de música performativa. Algunas investigaciones recientes muestran que el 70% de la gente cree que la música la vuelve más productiva, y el 62% la utiliza para conciliar el sueño. En el otro extremo, las organizaciones e instituciones emplean música para diversas tareas performativas que van desde la manipulación hasta actividades aún más despreciables: se sirven de ella para mejorar el resultado de los interrogatorios (tal vez deberíamos llamarlos “torturas musicales”), para dispersar a los vagabundos y merodeadores, para animar a que la gente compre ciertos productos en las tiendas, etcétera. Es posible que vivamos en una cultura que considera que la música no es más que diversión y entretenimiento, pero resulta sorprendente la asiduidad con la que la música de nuestra vida cotidiana parece rechazar esta imagen y querer modificar el mundo que nos rodea.⁷

Rara vez usamos la palabra *magia* en esos contextos. Los trovadores legitimaron las canciones seculares llevándolas al ámbito del arte y sacándolas del de los hechizos. Esta concepción arraigó con fuerza: la pedagogía oficial de la música, mil años después, todavía no se ha apartado ni un ápice de ella. Tanto a los intérpretes como a los oyentes se les enseña a considerar la música

como una experiencia estética, no como un medio para hechizar a la gente. Me he dado cuenta de que hay quien se pone nervioso cuando hablo de la música como una fuerza mágica, así que he aprendido a emplear otras palabras: califico a la música de *agente de cambio* en la vida humana, o digo que es un *catalizador*. Pero sigue siendo algo mágico, por mucho que le pongamos un nombre más sofisticado. No todos los magos llevan varita ni un sombrero puntiagudo. Algunos acuden al trabajo con un saxofón o una guitarra en la mano. Y el público sigue anhelando que sus intervenciones le cambien la vida, aunque ese aspecto de su oficio siga siendo bastante desconocido.

- 1 SHAPIRO, Marianne (ed.) (1990): “The Rules of Sir Raimon Vidal”, *De Vulgari Eloquentia: Dante’s Book of Exile*, Lincoln, University of Nebraska Press, p. 114.
- 2 TOPSFIELD, L. T. (1975): *Troubadours and Love*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 247.
- 3 BOGIN, Meg (1980): *The Women Troubadours*, Nueva York, Norton, p. 127.
- 4 KEHEW, Robert (ed.) (2005): “Farewell to Ventadorn”, *Larks in the Morning: The Verses of the Troubadours*, W. D. Snodgrass (trad.), Chicago, University of Chicago Press, p. 93.
- 5 HAINES, *op. cit.*, p. 157.
- 6 GIOIA (2006): *op. cit.*, pp. 8-9; AUSTIN, J. L. (1962): *How to Do Things with Words*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- 7 HARTMAN, Mitchell (22 de noviembre de 2018): “Employees Like Music at Work, Survey Finds”, *Marketplace*. Disponible en <https://www.marketplace.org/2018/11/22/employees-music-work/> [consultado el 20/10/20].
- PUIU, Tibi (14 de noviembre de 2018): “How People Use Music as a Sleeping Aid”, *ZME Science*. Disponible en <https://www.zmescience.com/medicine/music-sleeping-aid-0432/> [consultado el 20/10/20].

XIII LA INVENCIÓN DEL PÚBLICO

Cuando yo era niño y estaba en primaria, algunos profesores seguían hablando del “oscurantismo”. Ese largo interludio que fue desde la caída de las civilizaciones antiguas hasta el comienzo del Renacimiento era considerado el equivalente cultural de una caída de la red eléctrica. La luz volverá, desde luego, pero tendremos que esperar un rato. Unos mil años, siglo arriba siglo abajo.

En la actualidad esa etapa ya no se considera tan oscura. Durante el siglo xx, la cantidad de puestos de profesor universitario de estudios medievales se multiplicó por mil, y estos especialistas se dedicaron a combatir el estatus de segunda clase que tenía su campo, que con tanta frecuencia se había considerado un mero calentamiento para las estrellas de la investigación histórica que se centraban en el Renacimiento. Autores tan diversos como Johan Huizinga, C. S. Lewis, Marc Bloch, Jacques Le Goff, Étienne Gilson y Dorothy Sayers contribuyeron a esta renovación de la imagen de marca (si puedo emplear este concepto publicitario) de la época, y el nuevo posicionamiento le dio la vuelta completamente al antiguo. Según Sayers, la Edad Media era ahora “un mundo nuevo, recién lavado, soleado y lleno de brillantes colores” –se acabó la oscuridad–, aunque, para ser completamente sincera, admite que fue un periodo “rebotante de sangre y sufrimiento y muerte y cruda brutalidad”.¹

A pesar de este reajuste, que en buena medida es justificado, una gran cantidad de la música en la que se centra este libro permanece oculta en la oscuridad. Aunque logremos construir una imagen más precisa de las actividades musicales de Occidente, hay muchas de ellas que se nos escapan y lo más probable es que no las conozcamos nunca. Con la difusión del estilo trovadoresco, más de mil años después del surgimiento del cristianismo, salió a la luz un espectro mucho más amplio de las prácticas musicales,

que repentinamente comenzaron a comentarse y documentarse y, en algunas ocasiones, incluso a tratarse con respeto. Los cambios que se habían originado en el sur de Francia se expandieron por el resto de Europa, transformando la cultura musical de todos los lugares a los que llegaron. Pero todavía no ha quedado del todo claro si los cambios que hay documentados representan una alteración sustancial de la manera en que cantaba la gente; quizá Europa solo asistió a una mejora del estatus de los estilos vernáculos que ya estaban en circulación, pero que hasta entonces eran despreciados y relegados a posiciones marginales. Es probable que, en muchos casos, no fuera el meme lo que cambiara de lugar, sino la luz que comenzó a iluminarlo.

Los relatos tradicionales siguen atribuyendo a la nobleza no solo el mérito de las innovaciones musicales, sino también su difusión. Se dice que Leonor de Aquitania, nieta del primer trovador, Guillermo IX, se llevó esta música consigo como una especie de dote cultural cuando se casó en 1137 con Luis VII, que poco después sería coronado rey de Francia. Tras esta unión, las canciones de los troveros, como se los conocía en el norte del país, salieron a la luz y pasaron a formar parte de diversos manuscritos y anecdotarios. (Por cierto, el único objeto artístico que se ha conservado relacionado con la reina Leonor es el regalo de boda que le hizo a su marido, un jarrón de cristal de roca que actualmente está en el Musée du Louvre y que ella había heredado de su abuelo trovador, que a su vez lo había recibido del gobernador islámico de Zaragoza: un símbolo tangible de la transmisión artística que se estaba produciendo desde el mundo musulmán hacia la Provenza). Cuando este matrimonio fue anulado, unas semanas antes de que Leonor se convirtiera en la esposa de Enrique Plantagenet, futuro rey de Inglaterra, sus hijas Marie y Alix continuaron patrocinando la música secular y defendiendo los valores del amor cortés.

No es muy distinta la historia que se cuenta sobre la princesa Beatriz de Borgoña, que se casó con Federico I, cabeza del Sacro Imperio Romano Germánico, en la misma época. Se atribuye a Beatriz el mérito de haber llevado las canciones de amor francesas

a Alemania. Sabemos, por ejemplo, que su séquito incluía un trovero, Guiot de Provins. Es posible que este cantante francés fuera quien introdujo la historia de Parsifal, caballero de la mesa redonda, en Alemania, sentando las bases de su posterior transformación en un relato épico nacional de la mano de Wolfram von Eschenbach y Richard Wagner. Hay otros reyes y nobles que gozan de un reconocimiento similar por haber contribuido a legitimar y difundir estas canciones emocionantes y sensuales. Incluso el rey inglés Ricardo Corazón de León, hijo de Enrique II y de Leonor de Aquitania, aparece en los anales de la historia como un gran defensor de los nuevos estilos interpretativos, debido tanto a sus propias canciones como a su supuesto apoyo al trovador Blondel de Nesle.

¿Qué debemos pensar de estas curiosas historias? ¿Es posible que los gobernantes europeos, cuyos cargos eran heredados, fueran también los principales impulsores de las innovaciones musicales que se produjeron durante este periodo intensamente creativo de la historia de la canción? Como ya veremos, otras figuras públicas no tan eminentes estaban difundiendo activamente esta música sin apoyarse en su sangre real. En cualquier caso, debemos tomarnos muy en serio las prerrogativas de los nobles a la hora de evaluar los movimientos tectónicos que tuvieron lugar en la música occidental, especialmente a partir del momento en que los intérpretes se liberaron de las limitaciones que les imponían las autoridades cristianas. No es casual que el primer trovador, Guillermo IX, fuera excomulgado dos veces, ni que el gran periodo de innovación musical en el sur de Francia concluyera con la cruzada albigense, un momento sin precedentes en el que el papa inició una guerra santa en suelo europeo contra ciertos cristianos franceses acusados de herejía. El intento del papa Inocencio III por erradicar la peligrosa teología de los cátaros de la cristiandad queda fuera del alcance de este estudio; baste decir que los fanáticos que pusieron en marcha esta campaña (y sentaron las bases de la Inquisición, que se creó para combatir los efectos remanentes de dicha herejía) no se habrían sentido nada satisfechos al ver unas tradiciones musicales de clara influencia

islámica floreciendo en Francia.

Greil Marcus, en su obra seminal *Rastros de carmín*, especula sobre ciertas posibles conexiones entre la herejía cátara y el surgimiento del punk, con la internacional letrista, un movimiento de los años cincuenta con base en París y que es una especie de equivalente de la generación beat pero más radical, actuando como eje. A primera vista esta teoría puede parecer un tanto extravagante, pero mis investigaciones muestran que esta modalidad alternativa de cristianismo no solo subvirtió las jerarquías musicales de su tiempo, sino que puede haber allanado el camino para futuras revueltas y rebeliones. En el sur de Francia las herejías religiosas eran movimientos antiautoritarios muy contundentes que rechazaban los impuestos y el dominio sobre todo lo terrenal del clero. “En la larga historia de la herejía en Occitania, que va desde el siglo XIII hasta el XVII –escribe Emmanuel Le Roy Ladurie en su estudio de la aldea medieval cátara Montaillou–, el conflicto por los diezmos es recurrente y siempre está subyacente”. Las disputas por el dogma, por el contrario, “suelen estar ausentes, o solo son importantes en relación con unos pocos puntos, fascinantes pero aislados”. Sí, los cátaros son protopunks, si empleamos ese término en un sentido amplio. El rechazo de la moral convencional de su medio se combinaba con la práctica de esta secta de sustituir el bautismo por un ritual muy distinto, el *consolamentum*, que absolvía a casi todos los creyentes de sus pecados justo antes de morir. Dicha práctica permitía a sus felices adeptos unas conductas en cierta medida licenciosas, lo cual es muy probable que influyera en la cultura musical cátara, contribuyendo al surgimiento de una expresividad lírica más abiertamente sexualizada.²

Pero parece ser que los herejes recibieron ayuda de África para hacer su música blasfema. El principal peligro que suponía la herejía, desde el punto de vista de Roma, quizá fueran sus dogmas; pero la música era un síntoma y, como cualquier órgano enfermo, debía de ser tratada o amputada como una extremidad necrosada: de raíz. Esa raíz brotaba del mundo antiguo. Carecemos de la documentación para estudiar el impacto de la

música en estas grandes batallas con suficiente detalle. No tenemos acceso a puntos de vista discordantes ni a otras pruebas empíricas que nos podrían ayudar a entender el papel que desempeñaban las canciones en este conflicto debido a que los textos heréticos de los cátaros (y a veces los propios cátaros) fueron quemados. Yo sospecho que algún día aparecerán sorprendentes materiales de archivo que revelarán hasta qué punto estas controversias influyeron sobre el ámbito que hoy llamaríamos “la cultura popular”. Por ejemplo, las mujeres desempeñaron un papel crucial en el movimiento cátaro, y parece ser que superaban en número a los hombres que había entre sus filas. ¿Puede ser pura coincidencia que en ese mismo momento tuviera lugar una feminización de la música, mejorara su valoración y creciera el número de adeptos de las apasionadas canciones seculares, que hasta entonces se asociaban con mujeres pecaminosas? Lamentablemente, todavía hay muchas cosas que no sabemos acerca de este periodo; solo podemos limitarnos a especular a partir de algunos documentos fragmentarios. A pesar de todo, la imagen general que tenemos de la época es bastante clara: hay numerosas pruebas de la audacia con la que algunos nobles excomulgados y sus aliados en la causa liberaron la música de las restricciones impuestas por la Iglesia.

Pero la realeza no puede llevarse todo el mérito. Las canciones se viralizaron por muchos motivos. Los artistas itinerantes se remontan a la Antigüedad, y siguieron existiendo tras el auge del cristianismo a pesar de la hostilidad de la Iglesia y las autoridades políticas. Ya en el siglo IV se negó a los artistas la administración de los sacramentos cristianos, aunque la Iglesia por lo general se limitó a hostigarlos un poco, sin lograr jamás erradicarlos del todo. Los líderes religiosos estaban hasta cierto punto a la defensiva, pues temían que las canciones pecaminosas no contaminaran solo la actitud de los feligreses, sino también la sagrada vida del clero. En el siglo VIII, el Concilio de Cloveshoe prohibió a los benedictinos que dejaran entrar a “poetas, arpistas, músicos y bufones” en sus monasterios, y a un sacerdote se le prohibió estrictamente “hacer de juglar, solo o con otra gente”.

Esta clase de normas se transgredían con frecuencia: los músicos itinerantes a veces incluso participaban en los oficios religiosos interpretando música divina. Quienes visitan la iglesia de Santa María que hay en Beverley (Yorkshire del Este) todavía pueden contemplar una impresionante columna, conocida como el pilar del trovador, en la que se representa a un grupo de cantantes ataviados con ropa secular. En París había una capilla dedicada a “san Julián de los ministriles” y en Londres el Hospital de San Bartolomé se construyó en un emplazamiento que había fundado Enrique I en el año 1102 para que funcionara como un “priorato del ministril”. Estos monumentos dan cuenta de la convivencia entre los humildes artistas callejeros y las instituciones establecidas en la Europa medieval.³

En cualquier caso, los músicos ambulantes con frecuencia tenían que hacer frente a calumnias, deportaciones, restricciones legales e incluso agresiones físicas. En Siena las leyes permitían a los ciudadanos atacar a los juglares sin sufrir ninguna consecuencia legal. El *Sachsenspiegel*, un código legal del Sacro Imperio Romano Germánico escrito en alemán a comienzos del siglo XIII, declara que los “soldados mercenarios y sus hijos, los juglares y todos los nacidos ilegítimamente carecen por completo de derechos”. En esencia, un músico no era distinto de un bastardo o un matón.⁴

Los músicos medievales recibían frecuentes acusaciones de brujería. Incluso había gente que creía que el diablo solía adoptar la forma de un juglar para llevar a los cristianos a la perdición con canciones y danzas seductoras. La historia del flautista de Hamelín, que se remonta al año 1300, refleja el miedo y el asombro que inspiraban estos artistas itinerantes en los pueblos por los que pasaban. Según este relato, en la ciudad de Hamelín se contrata a un flautista para que, con la magia de su música, encante a las ratas que infestan la localidad y se las lleve al río Weser, donde se ahogan. Pero cuando el alcalde se niega a pagarle por su trabajo, el flautista hace lo mismo con los niños de la ciudad. Hoy en día esto nos parece un cuento fantástico, pero para la mentalidad medieval, la hechicería musical era una verdadera amenaza. Ciertos documentos procedentes de Hamelín

muestran que los habitantes de la localidad, a finales de la Edad Media, consideraban que este relato era histórico, no un mito simbólico. Hoy seguimos enseñando a nuestros hijos a desconfiar de los extraños. Si combinamos esto con un contexto social en el que la mayoría de los forasteros que llegaban a una comunidad eran artistas de diversos tipos, y añadimos una buena dosis de supersticiones y credulidad, es fácil imaginarse cómo se demonizaba a los músicos. Incluso en el siglo xx en Estados Unidos los músicos de blues errantes eran acusados de hacer pactos con el diablo, y algunos de los propios artistas quizá sintieran que tocar esa música pecaminosa representaba un contrato implícito con fuerzas demoniacas. Medio siglo más tarde, durante mi adolescencia, muchos rockeros que tocaban heavy metal fueron acusados de adorar a Satanás; de hecho, en muchos casos ellos mismos fomentaban estas oscuras afiliaciones como estrategia de *marketing*. No está claro que nuestra mentalidad sea mucho más evolucionada que la medieval.

A pesar de esos obstáculos, los músicos itinerantes persistieron e incluso prosperaron. Muchas personas debían de recibirlos bien y agradecer su presencia, y no solo por las canciones que tocaban y las comedietas que representaban, sino también por las noticias que llevaban desde lejos; hay que tener en cuenta que hablamos de una época en la que el analfabetismo estaba muy extendido y las novedades se transmitían por medio de personas y no de documentos. En esta época, las noticias y la música estaban fuertemente entrelazadas; incluso los pregoneros y los heraldos estaban equipados con tambores, cuernos de caza, gongs o campanas. Pero los aldeanos debían de sentirse especialmente contentos cuando el extraño que llegaba a la localidad era un intérprete habilidoso que podía informar al tiempo que entretenía. Incluso aunque las autoridades civiles y religiosas pudieran preferir un entorno en el que estos forasteros nunca perturbaran la vida cotidiana de unas comunidades aisladas y autosuficientes, los servicios que proporcionaban los músicos itinerantes eran demasiado valiosos como para prohibirlos del todo. Los regidores y los clérigos también necesitaban actualizar su información sobre

cómo estaban las cosas más allá de la localidad y cortar estos vínculos con el mundo exterior, por muy perturbadores que pudieran resultar en determinadas circunstancias, suponía un riesgo que casi nadie estaba dispuesto a aceptar.

Más adelante trataremos el impacto que el público tiene sobre la música, y este momento de la Baja Edad Media supone un punto de inflexión en el que las prerrogativas de los oyentes pasan a primer plano en Europa. El público, desde luego, ya existía, pero no adquirió la legitimidad como árbitro del gusto cultural hasta la aparición de los trovadores. Ya hemos visto cómo las élites romanas despreciaban las pantomimas, llenas de payasadas para satisfacer al público, y otros entretenimientos populares. El escritor satírico Juvenal captó este desdén en una de las expresiones latinas más citadas, *panem et circenses*: pan y circo. Esto era todo lo que deseaban las masas, afirmó, comida barata y entretenimiento vulgar. Los romanos más admirados por su arte, como Virgilio u Horacio, creaban sus obras para el imperio y sus poderosos líderes, no para un público popular. De hecho, el concepto de *cultura pop* les habría parecido un oxímoron a los antiguos romanos, al igual que a las autoridades cristianas que los sucedieron. La música que aspiraba a satisfacer al *populus* era, por definición, un arte degradado. Había otras metas y consideraciones más elevadas –inculcar la virtud, mejorar la vida civil o comunitaria, servir a Dios o apaciguar a los poderosos– a las que se concedía una mayor importancia.

Al ir extendiéndose, las innovaciones de los trovadores contribuyeron a mejorar el estatus del público que durante tanto tiempo había sido despreciado. Se estableció una relación simbiótica entre el intérprete y los oyentes, en la que el renombre y la reputación del primero iban inextricablemente ligados a la respuesta de los segundos. Incluso la Iglesia llegó a reconocer este cambio en el contexto de sus recintos sagrados. No puede ser casualidad que los compositores de música cristiana al fin fueran reconocidos, comenzaran a firmar sus obras y lograran un estatus sin precedentes tras esta popularización de la lírica en lenguas vernáculas. Pasó más de un milenio desde que el emperador

Constantino se convirtió al cristianismo, en el año 312, hasta que el compositor de una misa cantada recibió cierto reconocimiento por su trabajo. Pero no debería resultarnos sorprendente el hecho de que el músico que escribió esta obra, Guillaume de Machaut, ya fuera aclamado por sus canciones y poemas sobre el amor cortés. Como en muchos otros casos de la historia de la música, una institución poderosa reconoció un cambio en la música *popular* y trató de aprovecharlo para sus propios fines institucionales: así, Machaut, que se dedicaba a cantar al amor carnal, se transforma en una figura que celebra el amor divino en el contexto de la liturgia de la Iglesia.

Antes de la misa de Machaut, algunas compilaciones como el Códice de Ivrea y el Códice Apt habían reunido una serie de arreglos anónimos, de modo que los sacerdotes podían combinar kyries y glorias y otras oraciones sin preocuparse por presentar una obra unificada de un único compositor. En otros casos, los manuscritos podían contener el arreglo de una misa individual, como la *Misa de Torunai*, la *Misa de Barcelona*, la *Misa de la Sorbona* o la *Misa de Toulouse*, pero incluso en esos casos la música era anónima, y los especialistas actuales creen que las distintas partes de estas obras fueron escritas por distintos compositores. Hay muy pocos compositores de música religiosa (aunque no de una misa entera) anteriores a Machaut cuyo nombre haya llegado hasta nosotros. Uno de estos casos es el de Hildegarda de Bingen, una compositora del siglo XII que nos dejó un corpus impresionante: la música más emocionalmente potente de su época, en mi opinión. Aun así, es sensato pensar que su obra no se habría documentado con tanto cuidado si ella no hubiera sido abadesa, lo cual le permitía supervisar directamente la preparación de los manuscritos. Por lo general, los compositores de música sacra no obtuvieron renombre en el mundo occidental hasta que los intérpretes seculares emergieron desde los márgenes de la sociedad y lograron cierto grado de reconocimiento entre los oyentes.

En ese momento aparecieron cientos de intérpretes que llegaron a convertirse en estrellas del mundo de la música, y numerosos

escribas documentaron no solo sus canciones, sino también los detalles de sus vidas. También los cantantes que no habían nacido nobles podían obtener renombre y, en consecuencia, las reglas del mecenazgo real se vieron sutilmente alteradas. Las élites del poder, al darse cuenta de que su estatus estaba asociado a la fama de los músicos que atraían sus cortes, comprendieron que su propia reputación crecería si un cantante reconocido les dedicaba elogios en sus canciones. Los cantantes más destacados, a su vez, ganaron confianza gracias a la prueba, cada vez más sólida, de que ya no dependían del favor de un señor, porque siempre podían desplazarse a otro lugar y lograr que otras personas apoyaran su arte. Las biografías que han llegado hasta nosotros de los cantantes de esta época están llenas de lagunas y episodios dudosos, y sin embargo suelen incluir declaraciones triunfales sobre todo lo que viajaban estos intérpretes ambulantes; se trata de alardes que dan a entender que, ya en aquella época, el éxito a la hora de salir a la carretera funcionaba como un indicador del mérito artístico. Este nuevo fenómeno trajo consigo los primeros indicios de una idea peligrosa, que en su tiempo fue radical y que no tenía precedentes en la historia de la música occidental: que el *público*, definido ampliamente, no es solo un árbitro legítimo de la excelencia artística, sino tal vez el más elevado y fiable para juzgar los logros musicales.

Si queremos entender la trascendencia de este cambio, debemos reconsiderar el concepto que tenemos de público. El término *audiencia* procede del latín *audientia* (que se refiere al acto de escuchar u oír) y debe de ser el concepto más malinterpretado de todos los relativos al ámbito de la música. He escuchado a algunos teóricos muy serios llegar a afirmar que todas las obras musicales se crean pensando en una determinada audiencia. Así, no solo descartan, sino que incluso ridiculizan la idea de que la música existe fuera de esta relación recíproca entre el artista y el público. Yo defendería lo contrario. Basándome en las pruebas disponibles, me veo obligado a concluir que la mayor parte de la música que los seres humanos han creado a lo largo de la historia ha florecido sin necesitar la legitimación de la audiencia. De

hecho, en numerosos casos no puede distinguirse con claridad el intérprete del público. Cuando los cazadores prehistóricos se comunicaban por medio de frases musicales mientras acechaban a sus presas, ¿quién era el público? Esta idea carece de sentido, porque dichos cazadores participaban en un único proceso holístico. Cuando las comunidades tradicionales se reunían para entonar sus cantos celebratorios, ¿quién era el público? Una vez más, si intentáramos separar a los participantes y a los intérpretes, tendríamos que hacerlo de un modo arbitrario, además de engañoso. Al fin y al cabo, cuando todo el mundo canta, no queda nadie para interpretar el papel de la audiencia, que es un papel pasivo. ¿Quién era el público cuando los monjes se reunían al amanecer para cantar en la época medieval, o cuando los miembros de una congregación religiosa unen sus voces y cantan una canción en la actualidad? Se podría postular que el público es Dios, pero estaríamos empleando un modelo reduccionista que induce a error, pues no logra captar las sutiles dinámicas de integración grupal y éxtasis personal que caracterizan estas situaciones. Cuando los prisioneros condenados a trabajos forzados cantaban en grupo, ¿quién era su público? Si alguien dice que cantaban para entretener a los guardias y los capataces de la cárcel, la única “audiencia” presente durante sus interpretaciones, simplemente demuestra no comprender la situación en absoluto. ¿Quién era el público de las salomas de los marineros? ¿Los peces, quizá? No, no lo creo. ¿Y quién era el público cuando, en mi infancia, todo el colegio se reunía a cantar el himno nacional? ¿La bandera? No, eso no tiene sentido. ¿Y qué pasa cuando uno canta en la ducha o en el coche al escuchar la radio? Podría añadir un montón de ejemplos, pero supongo que la idea ya está clara. Durante la mayor parte de la historia humana, la música ha estado tan estrechamente unida a nuestra vida que el concepto de público es un añadido innecesario y, en algunas ocasiones, una distorsión producida por cierta estrechez mental.

Por eso el hecho de que a finales de la Edad Media y en el Renacimiento la audiencia comenzara a adoptar un papel de juez

del mérito estético supone un momento extraordinario en la historia cultural. En vez de cantar para Dios y para la patria, para santificar un ritual o para cumplir con algún otro fin “elevado”, los artistas empezaron a tocar para el deleite de los oyentes –de hecho, se empezó a esperar de ellos que complacieran al público– y la música cambió radicalmente debido a esta nueva relación simbiótica. “El desarrollo tuvo lugar a través de un proceso de ensayo y error –explica el medievalista H. J. Chaytor–, y el público fue el medio por el que se llevó a cabo el experimento”. Los encuentros cara a cara entre el artista y el público eran el contexto en el que se originaba el juicio artístico, sobre todo debido a que “la literatura medieval generaba escasa crítica formal en el sentido en que nosotros entendemos el término. Si un autor quería saber si su obra era buena o mala, la interpretaba ante el público; si recibía la aprobación de este, pronto empezaba a tener imitadores”. Esto nos puede parecer de sentido común, pero en una sociedad jerárquica que durante siglos había aceptado el juicio de las autoridades religiosas y el derecho divino de los reyes, suponía un cambio bastante perturbador. Si se llevaba al extremo –cosa que sucedería inevitablemente–, colocaría a la muchedumbre ignorante, a la despreciada chusma, en la posición de juez con respecto a las cuestiones estéticas. Este fue el momento subversivo en el que se puso en marcha la cultura pop. Todavía hoy vivimos las consecuencias de este cambio.⁵

A medida que las innovaciones producidas en el sur de Francia se extendieron, se fue volviendo más evidente la importancia del cambio que generaron. En Arras, una localidad situada unos ciento ochenta kilómetros al norte de París, cerca de la frontera actual con Bélgica, tuvo lugar un florecimiento sin precedentes de la canción secular alentado especialmente por la pujante clase media. En esta ciudad, enriquecida por su industria lanar, una cantidad sorprendentemente amplia y variada de gente comenzó a cantar canciones sobre el amor cortés, sentimientos íntimos, los placeres de la vida y, de vez en cuando, temas religiosos. Alrededor de la mitad de la obra lírica de los troveros que ha llegado hasta nosotros procede de esta localidad, donde los

mercaderes, los clérigos, los sacerdotes, los soldados y otros ciudadanos ayudaron a crear el centro de actividades musicales más vibrante de la Francia de finales del siglo XIII. En una época en la que en Arras solo vivían unas veinte mil personas, la ciudad albergaba a unos doscientos cantantes profesionales y aficionados. En semejante invernadero de canciones amorosas, los nobles continuaban participando en la vida musical de la comunidad, pero se habían visto claramente superados por la burguesía.

En varios sentidos las canciones seguían siendo las mismas cuando la cultura musical se volvió más inclusiva. Las proezas y las preocupaciones de la nobleza siguieron siendo un elemento central de la música popular occidental durante los siglos que siguieron. Una vez hice un estudio estadístico de las baladas folk recopiladas por Francis James Child a finales del siglo XIX y me sorprendió enormemente descubrir que el 55% de ellas se centran en la nobleza, lo cual es muy llamativo si tenemos en cuenta que estas canciones suelen considerarse ejemplos de manual de la música de la gente corriente. En estas baladas folk aparecen, de un modo tan anacrónico como constante, caballeros, princesas y los sentimientos del amor cortés. Pero las bases de esta obsesión se sentaron en la Baja Edad Media y en el Renacimiento, cuando las clases más bajas obtuvieron renombre por su música, pero adoptaron en sus letras el sistema de valores de la clase dirigente. Quizá esta práctica ayudó a cimentar el emergente punto de vista según el cual el oficio de cantante era inherentemente noble y confería a sus principales representantes un estatus de élite. En parte también debía de resultar muy satisfactorio deleitar al público y elevar la dignidad de unos intérpretes que, muy poco tiempo antes, cuando eran modestos juglares y ministriles, habían sido objeto de un gran desprecio.

En otros sentidos la música sí cambió, y estos cambios muestran cómo las canciones se fueron adaptando a los dictados de una estética centrada en el público. Ya hemos visto que los cantantes esclavos y otros músicos que se hallan al margen de las estructuras de poder de la sociedad emplean con frecuencia un lenguaje codificado en sus canciones, una práctica que el estudioso Henry

Louis Gates ha llamado “*signifying*”. Los primeros trovadores solían hacer lo mismo, hasta el punto de que a veces tenemos la impresión de que cantaban para unos iniciados y no para un público amplio (es verdad que sus vínculos con la nobleza los colocaban en una posición mucho más segura). En ciertos casos, la vaguedad de los significadores los acerca a una especie de impenetrabilidad vanguardista que no es habitual encontrar en las letras de las canciones. Teniendo esto en cuenta, no resulta muy sorprendente que Ezra Pound y otros poetas modernistas elogiaron al trovador Arnaut Daniel (1150-1210) por sus difíciles textos. Estas canciones trovadorescas más oscuras, como *Cantos* de Pound, pretenden ocultar tanto como revelan. Actualmente, los expertos llaman *trobar clus* a este estilo de expresión medieval caracterizado por una complejidad y una oscuridad deliberadas, que mantenían a distancia a la chusma mientras complacían a los iniciados y entendidos. Pero cuando los troveros del norte y los *Minnesingers* alemanes adoptaron esta manera de cantar, dejaron de lado esta inquietante altivez y se decantaron por formas de expresión más claras y directas. En otras palabras, *tocaban para el público*. En este sentido, y en algunos otros, el cambio de estilo de la canción reflejaba un cambio en las estructuras de poder, además de una conciencia creciente, por parte de los músicos, de que complacer a la gente podía ser tan importante para ganarse el pan como tener vínculos institucionales.

Estos mismos cantantes también incluyeron la narración de historias en sus repertorios. No es nada exagerado ver las innovaciones que se produjeron en este periodo como las bases sobre las que se desarrollarían los entretenimientos de masas tal como los concebimos en nuestro tiempo. Unos cuantos géneros de la canción popular de esta época –el *lay*, la *chanson de toile*, la pastorela y algunos más– emplean las mismas técnicas narrativas que aparecen en las películas y las series de televisión actuales. También en este sentido la necesidad de mantener la atención de la audiencia pasó al primer plano, influyendo en el arte de los intérpretes. Los artistas podían pasar de hacer música a contar historias con una facilidad sorprendente, y sus saltos imaginativos

tenían consecuencias trascendentales. No es casualidad que el narrador de historias más influyente de la época, Chrétien de Troyes, fuera un consumado trovero. Los vívidos relatos de este músico francés, en los que aparecen valerosos caballeros y damas de alta alcurnia, dejarían una profunda huella en la cultura occidental, hasta el punto de que dicho músico ostenta la rara distinción de haber inspirado los relatos fundamentales de Gran Bretaña –los del rey Arturo– y la famosa historia alemana de Parsifal. Yo aún diría más: podemos trazar una línea directa desde la obra de Chrétien hasta las taquilleras películas de aventuras de la actualidad, que se construyen con la misma combinación de hechos heroicos y apasionados romances, una combinación que no parece pasar de moda nunca. No hay demasiada distancia entre Arturo, Lancelot y Ginebra, y Luke Skywalker, Han Solo y la princesa Leia. Pero esta fórmula se le ocurrió a un trovero mucho antes de que George Lucas entrara en escena. De hecho, Lucas usa el santo grial, un icono que aparece por primera vez en el cuento de Chrétien *Perceval y la leyenda del santo grial* (ca. 1190), en sus películas de Indiana Jones. En los casos medievales y modernos, esta fórmula supone una especie de satisfacción de los deseos del público, que demanda que unos protagonistas heroicos tengan que superar una serie de pruebas para estimular sus fantasías íntimas. Lo único que ha mejorado son los efectos especiales.

Podríamos decir que esta es una estética centrada en el disfrute, y una de sus premisas principales es que el objetivo de la música sea proporcionar la mayor cantidad de placer a la mayor cantidad de gente. Esa es la esencia de la cultura popular, pero no encontraremos ninguna idea parecida en Platón, Aristóteles, Séneca, Boecio, Confucio, san Agustín ni ningún otro venerado autor cuya opinión sobre la música tuviera algo de peso durante los largos siglos anteriores a la Baja Edad Media. San Agustín incluso rechazó explícitamente cualquier método para evaluar una interpretación que se basara en el placer: “Cuando la canción me place más que el sentido de lo que se está cantando, confieso que he pecado gravemente”. En otras palabras, cuanto más se disfrute

una canción, peor es. Durante más de mil años, el punto de vista de san Agustín, tan opuesto al sistema de valores actual, era el típico de quienes ocupaban posiciones de autoridad. Muchos de ellos probablemente toleraron esta clase de canciones por el mismo motivo por el que san Agustín, en una de las proclamaciones más sorprendentes de la historia de la teología cristiana, defendió la prostitución: porque funcionaba como una especie de válvula de escape para la sociedad, liberando la energía pecaminosa que podría emplearse todavía peor si se prohibiera esta forma de canalizarla.⁶

Del mismo modo, estos respetados pensadores nos han proporcionado muy poca información sobre la importancia de la música de baile, que obtuvo una visibilidad sin precedentes durante la Baja Edad Media y el Renacimiento. Sabemos que el movimiento físico y la música siempre han ido juntos, incluso en la época de las sociedades de cazadores-recolectores, pero los teóricos y las élites no lo admiten fácilmente, pues abogan por que la música tenga un propósito más elevado que bambolearse y marcar el ritmo con los pies. Los clérigos que atacaban las canciones pecaminosas de sus feligreses se mostraban invariablemente hostiles ante los bailes que solían acompañarlas. Apenas se realizaron esfuerzos para documentar las danzas populares, por las razones que ya hemos comentado. Estas actividades se consideraban demasiado indignas o vulgares como para merecer conservarse. Por eso no apareció ningún manual de baile detallado hasta el siglo xv. Sin embargo, puede detectarse un cambio en el estatus social de los bailes rústicos y folclóricos mucho antes de que aparecieran estas guías prácticas. Cuando el placer que proporciona una obra obtiene el reconocimiento como criterio artístico y la opinión de la gente se vuelve cada vez más influyente, la música de baile sale a la luz en Europa.

Muchas de las formas de las canciones más populares tenían una vinculación muy clara con bailes. Estos orígenes, en muchos casos, se conservan en la terminología que todavía empleamos. El rondó se considera hoy en día una forma musical muy concreta con un estribillo recurrente, pero el término muy probablemente

proceda del baile en círculo que acompañaba al rondó de los músicos itinerantes de la Baja Edad Media. En inglés, villancico se dice *carol*, palabra que viene de una danza muy popular de aquella época, la carola. Hay muchos otros términos –de minué a vals– que empleamos en la actualidad para referirnos a distintos tipos de música de concierto, pero que surgieron entre bailarines. Dudo que alguna vez podamos comprender las dimensiones de la influencia del baile sobre los estilos musicales, que aparece donde menos la esperamos. Charles Rosen, en su estudio *El estilo clásico*, manifiesta su sorpresa ante el proceso por el que la frase de cuatro compases obtuvo “un control absoluto sobre la estructura rítmica”, y se ve obligado a concluir que “la frase periódica está relacionada con la danza, con su necesidad de unas pautas que se correspondan con los pasos de los bailarines y sus movimientos en grupo”. En otras palabras, incluso las elitistas obras maestras de Mozart y Beethoven siguen el pulso que marcan los pies de los campesinos.⁷

En la música de baile vemos la misma demolición de las barreras sociales y emulación de los temidos forasteros que marcan la cultura musical de la época. “La carola, en particular, se bailaba en todos los estratos sociales: la bailaban los reyes y los nobles, los pastores y las criadas”, explica el musicólogo Robert Mullally, que ha realizado un trabajo excepcional consistente en recuperar numerosos detalles de esta danza a partir de los textos sueltos y las imágenes diseminadas que han llegado hasta nosotros. “Se dice que se baila en interiores y al aire libre”, afirma, y que aparece mencionada en una serie de obras literarias sorprendentemente variadas, no solo en “textos de ficción, sino también en documentos históricos (o cuasihistóricos), en tratados morales e incluso en una obra de astronomía”. Tal vez nunca lleguemos a saber cómo se originó esta danza. Como indica Mullally, los expertos, por lo general, han dedicado más atención a la etimología de la palabra *carola* que al baile en sí. Pero parece probable que las danzas seculares procedieran en su mayoría de las mismas fuentes no europeas que anticiparon las innovaciones musicales de su tiempo. Los bailes en círculo que fueron ganando

predominancia en Europa en esta época guardan semejanzas con el “corro de gritos”,⁸ el ritual más persistente y el que más lejos ha llegado de la diáspora africana. Y en la danza Morris, tan venerada y considerada una tradición local británica, encontramos una referencia específica a sus orígenes moros sin tener que ir más allá de su nombre. Dada la escasez de materiales originarios, lo único que podemos hacer en relación con esta materia es especular. Pero en términos generales, no hay demasiadas dudas: los bailes del populacho, previamente pecaminosos y marginados, reciben el perdón y cobran legitimidad artística. Lo subversivo pasa a formar parte de la cultura dominante. Mejor todavía, aparece un arte que puede deleitar a campesinos y analfabetos al igual que a caballeros y damas de alta alcurnia.⁹

Todo esto supone un cambio impresionante en la actividad musical de Occidente. Pero también supone un cuestionamiento de nuestras categorías tradicionales en el ámbito de la historia cultural. Estos audaces cantantes y bailarines medievales ya anticipan la mayoría de las innovaciones que suelen atribuirse al Renacimiento, lo cual es una vergüenza para nuestros esquemas y modelos. La cultura musical parece tomarles la delantera a las artes visuales y a los sistemas filosóficos, y establece, casi como una especie de cabeza de puente, el sistema de valores humanista del futuro. Mucho antes que el resto de la sociedad, los músicos legitimaron la cultura secular, derribaron las jerarquías sociales, crearon los mecanismos por los que el artista se convierte en un ídolo, establecieron el modo en que funcionan el mercado y el sistema de mecenazgo y, lo más importante de todo, afirmaron con plena seguridad la libertad creativa del individuo, reivindicándola frente a las exigencias institucionales.

Con todo, nada de esto me resulta demasiado sorprendente. Estoy convencido de que las canciones son una especie de equivalente cultural de lo que los economistas llaman “indicadores predictivos”. Los profesionales de la ciencia lúgubre se han dado cuenta de que ciertas estadísticas –el número de licencias de obra, de ofertas de empleo, de puestas en marcha de proyectos inmobiliarios y de otras cosas así– son fiables a la hora

de predecir las tendencias económicas futuras. Por el contrario, otras fuentes de información –por ejemplo, los beneficios empresariales– son “indicadores rezagados”, que sirven de ayuda para aclarar lo que ha sucedido en el pasado reciente. En el ámbito de la historia social, la música es el indicador predictivo más potente que existe. Basta con fijarse en cómo las letras de los blues de los años veinte anticiparon la revolución sexual (¡cuarenta años antes!) o cómo los hábitos de vida de los beatnicks fanáticos del jazz –hábitos adoptados por una minúscula subcultura en los años cincuenta– sientan las bases de los movimientos juveniles de finales de los sesenta y comienzos de los setenta. La sensibilidad que conduce a nuevas formas de conducta está engarzada en las artes musicales, por la sencilla razón de que es lo que esperamos de nuestros cantantes. Queremos que sean hipersensibles, que sintonicen con las corrientes emocionales más sutiles, que funcionen como una especie de sistema nervioso central del cuerpo social. Mucho antes de que los tratados y los editoriales capten los cambios por venir, ya han sido recogidos por la música.

- 1 De la introducción de Dorothy Sayers a *The Song of Roland* (1957), Dorothy Sayers (ed. y trad.), Nueva York, Penguin Classics, p. 17.
- 2 LE ROY LADURIE, Emmanuel (1979): *Montaillou: The Promised Land of Error*, Barbara Bray (trad.), Nueva York, Vintage; MARCUS, Greil (2009): *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge, Massachusetts, Belknap Press of Harvard University Press, pp. 371-374.
- 3 DUNCAN, Edmondstone (1907): *The Story of Minstrelsy*, Nueva York, Charles Scribner's, pp. 37-38.
- 4 DOBOZY, Maria (1997): "Creating Credibility and Truth Through Performance: Kelin's Encomium", *The Stranger in Medieval Society*, F. R. P. Akehurst y Stephanie Cain van D'Elden (eds.), Mineápolis, University of Minnesota Press, p. 92.
- 5 CHAYTOR, H. J. (1945): *From Script to Print: An Introduction to Medieval Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 3.
- 6 WEGMAN, Rob C. (2005): *The Crisis of Music in Early Modern Europe*, Nueva York, Routledge, p. 22.
- 7 ROSEN, Charles (1997): *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Nueva York, Norton, p. 58 [edición ampliada].
- 8 N. del T.: *Ring shout*, en inglés. Se trata de una danza durante la cual los participantes se desplazan en círculo, cantan y sueltan gritos ocasionalmente.
- 9 MULLALLY, Robert (2011): *The Carole: A Study of a Medieval Dance*, Burlington, Vermont, Ashgate Publishing, p. xv.

XIV

MÚSICOS QUE SE PORTAN MAL

El Renacimiento, que según las cronologías convencionales hace su aparición oficial en la segunda mitad del siglo XIV, sirve para amplificar el prestigio y el poder de los que disfrutaban los músicos, que tan despreciados habían sido en otro tiempo. Es evidente sobre todo en la asombrosa deferencia, casi un culto a la personalidad, que inspiran los principales artistas, ya se trate de músicos o de especialistas en otras disciplinas. Anteriormente hemos visto algo de esto en los apasionantes relatos de las proezas de los trovadores, troveros, *Minnesingers* y otros intérpretes. Pero para sus sucesores renacentistas, la chismosa obsesión por los músicos y su vida privada crece hasta parecerse a la adoración por las celebridades de la actualidad.

Ahora a los grandes artistas se les permitía que ignoraran las leyes y las convenciones que los demás tenían que respetar. De hecho, se esperaba de ellos que las ignoraran. Mucha gente lee la autobiografía de Benvenuto Cellini –la mejor fuente con la que contamos para entender cómo era la vida de un artista del Renacimiento– por los detalles que proporciona sobre su trabajo de orfebre, escultor, músico y poeta. Pero también podemos aprender mucho de lo que cuenta sobre crímenes y castigos, y especialmente sobre la habilidad del autor a la hora de cometer los primeros y eludir los segundos. Según mis cálculos, Cellini confiesa catorce crímenes violentos a lo largo de su autobiografía, además de muchas otras infracciones menos graves, incluyendo la extorsión y el vandalismo. Ninguna de estas infracciones mereció el castigo de las autoridades. Cellini fue encarcelado dos veces, pero a consecuencia de sus desavenencias con poderosos mecenas. El asesinato y el asalto a mano armada, en cambio, resultaban tolerables en un individuo de su excepcional talento. Mi pasaje preferido de las memorias de Cellini relata la reacción del papa cuando uno de sus consejeros le insinúa que el artista debería ser

castigado por haber cometido un asesinato. “Tú no entiendes esta cuestión tan bien como yo –responde el pontífice–. Deberías saber que los hombres como Benvenuto, únicos en su oficio, no tienen por qué someterse a la ley”.¹

En esta historia, me he centrado con frecuencia en el recurrente vínculo entre la música y la violencia, aunque en la mayor parte de los casos, los músicos han sido víctimas o testigos. Sin embargo, tras el aumento de su estatus social en la Baja Edad Media, los criminales son muchas veces los intérpretes. Como ya hemos visto, Jacques Attali ha sugerido que el cumplimiento de las normas de la sala de conciertos puede servir como una especie de sustituto ritualizado de la violencia sacrificial, y esta observación puede ayudarnos a entender la importancia cultural de la música de este periodo. Pero quienes estudian la música renacentista no necesitan buscar símbolos ocultos de violencia en las composiciones de los artistas. En unos cuantos casos, realmente cometieron ataques y agresiones diversas. Bartolomeo Tromboncino fue uno de los principales músicos de su tiempo, famoso por sus *frotollas*, unas dulces canciones populares que anticiparon el auge del madrigal. Y la fama de Tromboncino no hizo más que crecer cuando asesinó a su esposa en medio de un ataque de celos. Los amantes de la música tal vez incluso consideraran que sus canciones de amor eran aún más auténticas cuando se enteraron de que las relaciones sentimentales de su autor estaban marcadas por pasiones tan violentas. Por lo visto, su culpabilidad estaba fuera de toda duda, pero Tromboncino no recibió castigo alguno por el asesinato. Carlo Gesualdo, uno de los más destacados compositores de madrigales, fue incluso más lejos que Tromboncino, pues asesinó a su esposa y a su amante, el duque de Andría, y mutiló sus cuerpos. Hubo testigos que lo vieron entrar en su casa diciendo: “¡Voy a matar a esa escoria y también a su puta! ¡Gesualdo no es un cornudo!”. Después lo vieron salir con las manos ensangrentadas. Y entonces, tras murmurar: “Creo que no están muertos”, volvió a meterse en la casa para infligir más heridas a sus víctimas. Gesualdo sacó brillo a la reputación de violento que con tanto esfuerzo se había

ganado; hay autores que no dudan a la hora de tildarlo de sádico o psicópata. “Decid lo que queráis sobre Gesualdo –escribe el crítico musical Alex Ross–. Era indiscutiblemente agresivo”. Sin embargo, nunca fue castigado por sus crímenes y es probable que su atractivo como compositor aumentara debido a su conducta violenta.²

Pero los artistas del Renacimiento no necesitaban asesinar a un duque para demostrar que, con las nuevas reglas del juego, ya no se postraban ante la nobleza. Como muestra con claridad el caso de Cellini, un artista, si era hábil, podía manipular incluso a pontífices y reyes, lograr que se enemistaran los mecenas y cambiar de benefactor cuando el que tenía se volvía demasiado exigente o ránico. En este sentido, la fragmentación del control político en el mosaico que formaban ciudades Estado, reinos y territorios eclesiásticos renacentistas resultaba muy favorable para los artistas, que podían cambiar de bando sin demasiada dificultad y evitar las consecuencias legales de los crímenes cometidos trasladándose a otra jurisdicción. De todas maneras, incluso en esta constante batalla entre el mecenas y el artista, el público desempeñaba un papel fundamental. Cuando Cellini se vio involucrado en varias disputas con Cosme de Médici por la obra más ambiciosa del artista, la ahora famosa *Perseo con la cabeza de Medusa*, que todavía se puede contemplar en la plaza de la Señoría de Florencia, ambos prestaron una gran atención a los comentarios de los espectadores y transeúntes. Cosme incluso se escondió tras una ventana que daba a la plaza para escuchar el veredicto de la gente antes de aventurarse a dar su propia opinión. La importancia del “público general” (como lo llamaríamos hoy en día) era tan grande que incluso los gobernantes más poderosos se plegaban a sus caprichos y preferencias.

En este contexto de fascinación por los artistas apasionados que complacen al público es donde encontramos a la primera superestrella de la música occidental. El compositor Josquin des Prés, nacido en torno a 1450, generó una adoración personal sin precedentes en la música cristiana, y su renombre aún crecería más en los años que siguieron a su muerte. El diplomático toscano

Cosimo Bartoli (1503-1572) comparó a Josquin con Miguel Ángel –lo cual, tratándose de un patriota florentino, supone un reconocimiento extraordinario– y el humanista suizo Glareanus (1488-1563) consideraba que el estimado compositor estaba a la altura de Virgilio. Tras la muerte de Josquin, numerosos compositores jóvenes escribieron en su honor piezas fúnebres llenas de grandes elogios, y Jean Richafort compuso una misa de réquiem entera para su difunto maestro. Antes de que pasaran dos décadas, una autoridad como Martín Lutero, sin ir más lejos, confirmó su preeminencia y declaró que otros compositores debían ponerse al servicio de las notas musicales, pero que solo Josquin podía obligarlas a hacer lo que él quería. Ningún compositor anterior, ni siquiera los más venerados, como Guillaume Dufay o Johannes Ockeghem, había recibido semejantes elogios. Sin embargo, la medida más impresionante del impacto causado por Josquin tal vez sea la cantidad de obras que se la han atribuido falsamente. El editor George Forster bromearía posteriormente diciendo que Josquin tenía un talento único, un talento que le había permitido componer más música después de morir que mientras estaba vivo. Tan potente era su autoridad que el nombre de Josquin se convirtió en una especie de marca o de sello de calidad, en vez de servir para identificar al autor de una obra.

Vemos aquí una vez más el proceso de legitimación y absorción por parte de la cultura dominante, que es uno de los temas recurrentes de este libro. Durante su vida, Josquin fue criticado por su actitud desafiante y su carácter quisquilloso, y la admiración por su música se vio atemperada por la irritación que provocaba su conducta rebelde. Glareanus, basándose en el testimonio de quienes conocieron personalmente a Josquin, equilibra sus elogios admitiendo que el compositor no “reprimía con sobriedad los impulsos violentos de su temperamento desenfrenado”, y más adelante reconoce que “un amor inmoderado por la novedad” lastraba a veces las obras del compositor, como también lo hacía “un deseo excesivo de obtener un poco de gloria por ser diferente”. Una de las escasas

descripciones que conservamos de la personalidad de Josquin procedentes de su época aparece en una carta dirigida al duque Hércules I de Ferrara. En ella se previene al duque, un ambicioso mecenas de las artes, para que no contrate a un individuo tan cascarrabias y exigente. En este revelador texto, el cantante Gian de Artiganova afirma que Heinrich Isaac era una opción mejor, aunque tuviese un talento inferior. Isaac era “más cordial y sociable”, según este observador, “y compondrá obras nuevas más a menudo. Es cierto que Josquin compone mejor, pero compone cuando él quiere, y no cuando uno quiere que lo haga, y pide 200 ducados de salario mientras que Isaac acudiría por 120. Pero su ilustrísima decidirá”. El duque, en efecto, decidió, decantándose por Josquin, y el incidente da cuenta al mismo tiempo de hasta qué punto las superestrellas de la música podían mostrarse rebeldes en esta nueva coyuntura y de todo lo que los mecenas estaban dispuestos a tolerar para contratar sus servicios.³

Entonces aparece en primer plano una tensión en el ámbito de la música que se mantendrá durante toda nuestra historia. Incluso cuando los músicos pasan a formar parte de la cultura oficial, se espera de ellos que actúen como si estuvieran al margen. Esto produce invariablemente fricciones, y a veces también enfrentamientos abiertos. Pero a largo plazo, el artista visionario casi siempre prevalece –otros poderes deben ceder debido a las prerrogativas que conlleva la creatividad– y con frecuencia es aún más admirado por las perturbaciones y los conflictos que genera a su paso.

La nueva capacidad de influencia de los gustos del público también originó lo que ahora llamaríamos un “repertorio estándar” de canciones populares. “En el tercer cuarto del siglo xv sucedió una cosa curiosa –explica el experto en música renacentista Allan W. Atlas–. Se escribieron unas doce *chansons* que alcanzaron tal estatus de ‘éxito’ entre los compositores (y presumiblemente entre el público) de su tiempo y entre las siguientes dos generaciones, que produjeron unas trescientas composiciones nuevas [...]. Algunas de estas obras derivadas eran arreglos para la misa, pero la abrumadora mayoría eran piezas

seculares”. Numerosas obras nuevas se basaron en “De tous biens plaine”, una canción sobre la preciosa amante de un enamorado atribuida a Hayne van Ghizeghem y que diversos compositores incluyeron en más de cincuenta piezas nuevas, algunas de música sacra en honor de la Virgen María. “Fors seulement”, una obra de Johannes Ockeghem en la que un narrador con el corazón roto se lamenta mientras espera la muerte, pasó a formar parte de por lo menos cinco misas y más de treinta canciones seculares. “L’homme armé”, una canción de origen incierto que previene a los oyentes contra un peligroso hombre armado, aparece en más de cuarenta misas cantadas, incluidas dos de Josquin. Si, como ya he sugerido, el proceso de legitimación llega a su cénit cuando los orígenes impuros de una canción se ocultan, o incluso se olvidan, después de que las instituciones en el poder se hayan apropiado de ella, estas canciones de amor y violencia transformadas ofrecen unos ejemplos de manual para observar en la práctica cómo son estos procesos de purificación. A veces estas melodías surgidas de la lujuria se integraban con tanto cuidado en sus nuevos contextos sagrados que sus escandalosos orígenes desaparecían casi del todo. Las versiones purificadas funcionarían como modelos por derecho propio, y hoy en día ocupan una importante posición en los anales de la música occidental: se consideran la quintaesencia de la música religiosa.⁴

A mediados del siglo XIV, los músicos comenzaron a aparecer cada vez con mayor frecuencia en las nóminas de las ciudades europeas. Estos intérpretes podían haber tocado en contextos seculares y sagrados, pero la urbanización había cambiado el equilibrio de poder, alejándolo de las autoridades religiosas, lo cual creó nuevas oportunidades para los músicos. En 1300, unas pocas ciudades europeas podían alardear de tener más de cien mil habitantes, pero había muchas localidades en las que la población alcanzaba las decenas de miles. Los ayuntamientos de estos lugares se convirtieron entonces en importantes empleadores de músicos, contando con ellos para cuestiones prácticas además de para ocasiones más ceremoniosas. Veamos, por ejemplo, el caso de la ciudad de Montpellier, en el sur de Francia, donde los

documentos municipales se refieren frecuentemente a “nuestros cinco juglares”, músicos que recibían un salario regular y unos uniformes formales por sus servicios, además de instrumentos nuevos de vez en cuando. La librea de estos intérpretes era lujosa y llena de adornos como revestimientos de piel y el escudo de armas de la ciudad bordado en las mangas, y estaba diseñada para impresionar a la gente. Los juglares acompañaban a los representantes municipales en las procesiones y actuaban en todas las ocasiones importantes. De hecho, se requería su presencia para numerosos eventos, incluyendo la recepción de un rey, la colocación de una campana en una torre, una competición entre arqueros o la exhibición de una reliquia sagrada. Muchas de estas ocasiones eran de naturaleza religiosa –eran sobre todo días festivos o procesiones navideñas–, pero la presencia de los músicos subrayaba la importancia de los oficiales civiles (además de la suya: no hay más que tener en cuenta su deslumbrante atuendo) y la situaba incluso por encima de la de los funcionarios eclesiásticos locales. En algunos momentos podemos detectar cómo los obispos y los dirigentes municipales compiten por ganar prestigio gracias a sus séquitos musicales.

Hay otros factores que contribuyeron a que el poder negociador de los músicos en la economía de mercado creciera cada vez más. En Francia comenzaron a formarse los gremios de músicos: en París en 1321, en Montpellier en 1353, en Amiens en 1461, en Ruan en 1484 y en Toulouse en 1492. Los músicos de Londres consiguieron que Eduardo IV proporcionara a su gremio una cédula real en 1472, y otras localidades no tardaron en imitar esta fórmula, que daba seguridad a los intérpretes locales al mismo tiempo que limitaba las incursiones de los juglares ambulantes. En esta época, los *Meistersinger* alemanes crearon una estructura organizativa similar para los músicos. Aunque a estos cantantes les gustaba hacer declaraciones grandilocuentes sobre su origen antiguo –explicando que su historia comenzaba con unos bardos que habían vivido hacía muchísimo tiempo, o incluso con los profetas del Antiguo Testamento–, es evidente que su aparición y su influencia estaban directamente vinculadas con el creciente

poder económico de las ciudades durante los siglos XIV y XV.

Esta nueva cohesión grupal que se genera entre intérpretes previamente aislados a veces tiene un precio muy alto. Los *Meistersinger*, por ejemplo, con frecuencia actuaban más como una burocracia que como una cooperativa de artistas. Su *Tabulatur* (o reglamento) estaba lleno de arcanas reglas para tratar de controlar todos los aspectos de su oficio: la rima de las palabras, el número de sílabas que se permiten en cada verso, los lugares en los que el cantante podía respirar, la fidelidad de los intérpretes a los textos bíblicos aprobados por las autoridades eclesiásticas y otras cuestiones por el estilo. Como consecuencia, los famosos concursos de cantantes de los *Meistersinger* tendían a premiar la falta de errores más que la capacidad de expresión artística. Con frecuencia, estas reglas se justifican de un modo bastante arbitrario: una *Tabulatur* de Núremberg que ha llegado hasta nosotros incluso explica que la longitud de los versos, para ser adecuada, debe estar conectada con la duración de un día. Como puede imaginarse, el público solía mostrarse indiferente ante esta rígida institucionalización de la música, así como ante el tono moralizante de las canciones de los *Meistersinger*. En los documentos de los gremios aparecen numerosas quejas sobre la falta de interés del público, que suele atribuirse al deterioro de la moral y a los malos modales. Los *Meistersinger*, que siempre estuvieron presionados para que cumplieran un papel edificante, acabaron empleando nuevas melodías e incluyendo en sus textos temas seculares; también aquí vemos el creciente poder del público en cuestiones musicales. En el siglo XVI, sin embargo, los *Meistersinger* ya estaban en declive: tardaban demasiado en cambiar, y había demasiados intérpretes que se aferraban a las reglas antiguas. En casos como este, vemos lo peligroso que resulta para el arte perder su toque subversivo y acomodarse demasiado en su papel de soporte de las instituciones gobernantes. De todos modos, durante su etapa de auge, estas organizaciones disfrutaron de un poder y un prestigio que da cuenta de la creciente estabilidad e influencia de los intérpretes que, en una época anterior, habían vivido vagando de un lado a

otro y sin protección ni seguridad algunas.

Podríamos sentir la tentación de afirmar que, para aquel entonces, la “época oscura” de la música ya había concluido. Con la enorme variedad de estilos interpretativos que ya se habían documentado, anotado y legitimado –incluidos esas canciones que antes se consideraban pecaminosas y que deleitaban a la gente vulgar, inculta y analfabeta–, quizá lo más sensato sería concluir mi libro en este punto. ¿Cómo puede un historiador explorar la música oculta en los márgenes de la sociedad, esas canciones despreciables que no merecen ser estudiadas en serio, si se concede a todos los estilos el mismo estatus y la misma dignidad? ¿Acaso queda algún espacio para una historia subversiva de la música?

Pero ay, esta aparente democratización de la música no es más que una ilusión. Antes de que el Renacimiento pusiera de manifiesto el talento de algunos famosos intérpretes, la mayor parte de las actividades musicales de Europa permanecía en la oscuridad. La vida cotidiana estaba repleta de sonidos musicales que se han perdido para siempre. Innumerables canciones quedaron sin documentar porque se consideraron demasiado poco refinadas o dignas: las canciones de trabajo, las canciones de cuna, la música folclórica, las melodías que se cantaban durante algunos juegos o con fines pedagógicos y otras piezas similares. Por otra parte, hay categorías musicales enteras que casi nunca se analizan porque se consideran demasiado pecaminosas o blasfemas como para preservarlas. Aquí habría que incluir las canciones para seducir de las prostitutas, los encantamientos musicales de las “brujas” y los supersticiosos que creían en las artes oscuras y otras melodías profanas.

De vez en cuando se producía un escándalo tan grande que resultaba inevitable documentarlo, y estos raros incidentes nos proporcionan algunos de los capítulos más fascinantes de la historia cultural, aunque estos casos extremos tampoco suelen abordarse desde un punto de vista musical. Un ejemplo de esto son los brotes de *tarantismo* en Italia durante los siglos XVI y XVII, que por lo general se consideran como ejemplos de ataques de

histeria colectiva. Comunidades enteras sufrieron una obsesión maniática por bailar, y sus habitantes creían que sus movimientos compulsivos eran el resultado de la picadura de una araña; el baile llamado tarantela, según se dice, surgió de ese delirio. Debido a la relación con la medicina de semejante frenesí musical, a algunos investigadores serios como Atanasio Kircher y Francesco Cancellieri les pareció que estaba justificado que escribieran sobre este fenómeno. Pero muchas otras actividades musicales poco convencionales que sin duda florecieron durante esos siglos acabaron desapareciendo sin que nadie documentara sus peculiaridades. Lo mismo puede decirse de las posesiones infernales de Loudun, que tuvieron lugar en la misma época en un convento de monjas francesas que comenzaron a comportarse de una forma de lo más escandalosa, aparentemente por la influencia de ciertos demonios. También esto podría haber pasado inadvertido para los cronistas oficiales de no ser porque miles de curiosos se congregaban para observar las sexualizadas convulsiones de las atormentadas hermanas, así como los intentos de diversos sacerdotes por exorcizar los espíritus malignos responsables de sus excéntricas contorsiones. Aquí, como en muchos otros ámbitos en los que tenían lugar “actuaciones”, la reacción del público determinaba quién merecía la atención y los elogios. Es inevitable preguntarse cuánta otra gente, olvidada por la historia, habrá realizado actuaciones de este tipo para luego echarle la culpa al demonio.

En cualquier caso, también la música más inofensiva y ubicua de la vida cotidiana quedó relegada al olvido y desapareció sin dejar huella. Cualquiera que se hubiera dado un paseo por los mercados de una ciudad grande o pequeña habría escuchado a los comerciantes alabando su mercancía. Los compositores se inspiraron con frecuencia en estos melodiosos ofrecimientos, que son los predecesores de los *jingles* modernos. Un motete anónimo del Códice de Montpellier, del siglo XIII, incluye una parte para tenor en la que se grita: “¡Fresas frescas! ¡Moras silvestres!”. En ese mismo momento, el poeta Guillaume de Villeneuve recopiló una colección de gritos de los vendedores callejeros parisinos, y ya

en el siglo XIV, el compositor florentino Francesco Landini escribió una obra basada en ese humilde tema. Pero tal vez el ejemplo más famoso de este proceso de legitimación es cuando Clément Janequin incorpora docenas de estas melodías en su obra para cuatro voces “Voulez ouyr les cris de Paris”. Pero ¿cuántas canciones procedentes de las calles habrán entrado en el canon de la música clásica sin dejar ni rastro de sus orígenes? Sabemos que Händel admitió en una ocasión que tomaba ideas de los cantantes callejeros, y muchos otros compositores deben de haber hecho lo mismo, aunque sea inconscientemente.

Y, sin embargo, estas adaptaciones estilizadas apenas nos permiten entrever la vitalidad y la ubicuidad de esta forma de hacer música, que sobrevivió hasta épocas muy recientes. Todavía en 1938, el Federal Writers’ Project realizó un estudio contando con varios miles de vendedores callejeros de Nueva York y documentó una amplia muestra de canciones improvisadas en los mercados, llamando la atención sobre el paisaje sonoro particularmente rico de “las aceras de Harlem”. En este barrio, según el investigador Terry Roth, se halló “una música más alegre y vivaz que la que se escucha en las zonas este y oeste de la ciudad, pues los desenfadados vendedores callejeros emplean melodías encantadoras y ritmos sincopados al ofrecer sus productos”. Sin embargo, este documento solo proporciona unas pocas letras, y durante el estudio no se grabó a los cantantes. Durante décadas he intentado recopilar las escasas grabaciones de campo que existen de este modo de comercio ya extinto, pero lamentablemente he encontrado muy pocos ejemplos. Los vendedores cantantes abundaron hasta las décadas centrales del siglo XX, pero los estudiosos actuales casi no disponen de información precisa sobre esta práctica. Mucho más desconocidos para nosotros, los cantos de los vendedores callejeros de hace quinientos años, que formaban parte del tejido musical de la vida cotidiana, están silenciados para siempre y no hay investigador que pueda recuperarlos por mucho que se esfuerce.⁵

Tampoco sabemos casi nada sobre las melodías de los músicos que las autoridades civiles contrataban en toda Europa. Hay

numerosos documentos que informan que se contrataban trompetistas u otros instrumentistas de viento para “dar la hora” desde las torres que había en el centro de las ciudades, y por lo visto empleaban diversas señales para hacer sus anuncios. Su música avisaba de cuando se abrían y cerraban las puertas de la ciudad, de la llegada del enemigo, de los incendios o simplemente del paso de las horas, y tal vez de algunos otros incidentes o contingencias que ignoramos. En algunos casos, estas señales seguramente no merecieran considerarse una interpretación – sabemos, por ejemplo, que había guardias sin formación musical y que tocaban unos vientos que no hacían música sino más bien ruido, una especie de vuvuzelas primitivas valoradas por su volumen y no por su idoneidad para la expresión artística–, pero en otros casos los responsables de esta tarea eran músicos altamente cualificados. Sentimos curiosidad por saber cómo empleaban su creatividad para inventar las distintas melodías, pero se trata de una cuestión sobre la que solo podemos hacer conjeturas.

Veamos, por ejemplo, el intrigante caso de John Blanke, uno de los primeros africanos que encontró empleo en Inglaterra. Blanke trabajó como trompetista del rey Enrique VII a comienzos del siglo xvi. No tenemos ni idea de qué clase de música tocaba cuando desempeñaba su papel oficial (ni tampoco en contextos no oficiales, desde luego), pero podemos asumir sin temor a equivocarnos que sus servicios eran muy valorados. Cuando el rey Enrique VIII subió al trono, Blanke fue recompensado con un aumento de sueldo, y hay un documento posterior que indica que el trompetista recibió del monarca un fastuoso regalo de boda. Tenemos noticia de la presencia de otros trompetistas y percussionistas negros en Europa durante este periodo, pero los documentos existentes proporcionan muy pocos detalles sobre ellos y sus actividades. Sin embargo, el caso de John Blanke es especialmente frustrante pues, aunque prosperó en la corte del gobernante más famoso de finales del Renacimiento, su música y su biografía son una hoja en blanco.

La misma incertidumbre rodea la música más impresionante de la

vida cotidiana actual, el omnipresente sonido de las campanas. Se trata de la banda sonora más persistente de la cotidianidad europea durante mil años, pero ¿entendemos realmente las campanas? Incluso la palabra latina que suele traducirse como ‘campana’, *signum*, se refiere, siendo más exactos, a una señal o un signo. Nos enteramos de que hay un *signum* que llama a la gente a la oración o al trabajo, pero ¿podemos asumir que estos llamamientos proceden de una campana? Algunos autores parecen convencidos de que cualquier señal hecha desde una torre tiene que haber sido un *ringtone* (‘melodía de llamada’), por emplear un término muy contemporáneo. Incluso en la actualidad seguimos organizando nuestra vida con esta terminología. Pero como acabamos de ver, los músicos tocaban con frecuencia trompetas y otros instrumentos desde un lugar que ahora llamaríamos “campanario”. Por lo tanto, solo podemos suponer lo que sucedía en aquellos espacios para la interpretación, tan elevados que se hallaban apenas un paso por debajo del cielo.

En cualquier caso, no hay ninguna duda con respecto al enorme prestigio que tenían las campanas durante este largo periodo de la historia de Europa. El deseo de tener campanas más grandes que las localidades vecinas dio pie a tremendas inversiones de tiempo y energía en diversos medios técnicos para fundir metales en una época en que la innovación rara vez se consideraba algo prioritario. Con la invención del carillón, un conjunto de campanas afinadas que interpretaba una especie de teclista y que fue creado en Flandes en 1510, comenzaron a sonar melodías más elaboradas desde las torres, y tanto el rango expresivo como la ambición artística de los campaneros dio un gran paso adelante. ¿Cuántas campanas sonaban en Europa un día cualquiera del Renacimiento? El historiador Jules Michelet afirmó en una ocasión que Juana de Arco había sido honrada haciendo tañer las “quinientas” campanas de Ruan, una afirmación que resulta difícil de creer. En cualquier caso, hay ahí una idea más importante que es indiscutiblemente cierta: en aquella época, uno pocas veces estaba fuera del alcance de una campana o pasaba mucho tiempo sin oír su resonante llamada.

Pero es mucho más fácil imaginar los sonidos de las campanas que comprender las contradictorias emociones que debían de provocar: una extraña combinación de miedo, rechazo, reverencia, superstición y orgullo cívico. Las campanas imponían una disciplina dura, pues obligaban a la gente a levantarse cuando estaba durmiendo, la convocaban al trabajo o a la oración y exigían su obediencia en todo momento. De hecho, ningún otro instrumento, ni siquiera el tambor o la trompeta, figura de un modo tan destacado en la larga historia de los sonidos musicales que funcionan como depositarios de la autoridad política y el control social como la humilde campana. Es curioso que las campanas, a pesar de ello, casi nunca merezcan ni que las mencionen de pasada en los libros de historia. Hay documentos del siglo XIV que muestran que no solo los sacerdotes y los concejos municipales, sino también los comerciantes dependían de las campanas para imponer el orden entre la población. La comunidad de Aire-sur-la-Lys, situada en el norte de Francia, obtuvo en 1355 un permiso para construir un campanario para regular las idas y venidas de los trabajadores textiles, y sabemos que en Amiens y Gante las campanas se empleaban con fines similares durante este periodo. Incluso los regidores se vieron sometidos a las campanas cuando tocaban a rebato: los ayuntamientos multaban a los concejales y ediles que tardaban en responder a estos sonidos de alarma. Las campanas comenzaron a ser fuentes de disputa y a generar conflictos de lo más diversos. En Commines se imponía una multa de sesenta libras parisinas, una suma considerable, a cualquier persona no autorizada que empleara una campana para convocar una asamblea popular, y la pena de muerte si la campana se usaba para llamar a la rebelión contra el rey. Pero en Thérouanne, en 1367, unos trabajadores lograron arrancar la promesa de silenciar “para siempre la campana de los trabajadores”, y en Gante, en 1349, los ediles dieron fin a una huelga permitiendo a los tejedores que escogieran las horas en que preferían trabajar, combatiendo la regulación de sus vidas por medio de campanadas. En esta clase de enfrentamientos, vemos de una manera sumamente clara la

relación entre los sonidos musicales y el poder, una conexión que con frecuencia está oculta (aunque siempre es implícita) en muchos otros contextos. Todavía hoy decimos que alguien se ha “salvado por la campana”, lo cual es una reveladora muestra del poder cuasimágico que poseen estos sonidos reguladores.⁶

En ese ambiente tan cargado, el control de un campanario era un codiciado símbolo de la autoridad, y a menudo parece que las batallas se libraban por las propias campanas. Que unos forasteros se apoderaran de las campanas de una ciudad era humillante, y los vencedores, tras una batalla, las empleaban orgullosamente; era la señal suprema del triunfo militar. Cuando Florencia tomó la imponente fortaleza de Montale, en el año 1303, la única parte del edificio que se salvó de la destrucción fue la campana, que más adelante fue colocada en el campanil del palacio del Podestà como símbolo de la conquista. En las batallas entre los ejércitos cristiano y musulmán por el control de la península ibérica, las campanas funcionaban como potentes emblemas de las prácticas religiosas enfrentadas: el contraste entre la llamada a la oración del muecín y el repicar de los campanarios son una representación musical del conflicto. Los relatos cristianos cuentan que las campanas de Santiago de Compostela se emplearon como lámparas en la gran mezquita de Córdoba. Más de dos siglos después, esta supuesta afrenta seguía considerándose una desgracia pública, de modo que cuando los cristianos tomaron Córdoba, en 1236, las lámparas volvieron a su sitio por orden de Fernando III de Castilla. Estos conflictos por los *ringtones* seguían despertando grandes emociones medio milenio más tarde. En su excepcional estudio *Village Bells* [Las campanas de la aldea], el historiador Alain Corbin relata numerosos casos en los que el choque de valores que se produjo en relación con la Revolución francesa se manifestó en incidentes que tuvieron que ver con campanas. Incluso en una época tan tardía, las campanas no solo definían la identidad civil, las prácticas religiosas y los elementos centrales de la vida cotidiana, sino que podían representar las creencias básicas por las que los combatientes luchaban y morían.⁷

Durante el periodo intermedio, a las campanas se les asignó con frecuencia una identidad personal y se les atribuyeron poderes sobrenaturales. El historiador Johan Huizinga habla de unas campanas llamadas Gran Jacqueline y Campana Roland, y en muchos otros casos se inscribieron en ellas nombres de santos o de la Virgen María. A menudo estos iconos cuasirreligiosos quedaban asociados con milagros y supersticiones; tal vez la más peligrosa y persistente de estas fuera la creencia de que el granizo, los huracanes, las tormentas y otros fenómenos atmosféricos podían detenerse tañendo las campanas de las iglesias. Esta idea estaba muy extendida y les complicaba mucho la vida a los campaneros, que se veían forzados a subir al punto más elevado de la localidad en el medio de las tormentas eléctricas más endiabladas. Todavía en el siglo XVIII, la Academia Francesa de las Ciencias consideraba que era necesario advertir a la gente contra esta práctica, y se publicaron varios decretos legales para prohibirla. Sin embargo, los campaneros siguieron arriesgando sus vidas de este modo incluso en el siglo XIX. En una fecha tan tardía como 1899, un campanero de la parroquia de Dawlish, un centro turístico situado junto al mar en el condado de Devon, al sudoeste de Inglaterra, tuvo que trabajar frenéticamente durante una tormenta para “vencer al espíritu del rayo”.⁸

Ante esta letanía de actividades musicales mal documentadas y ya desaparecidas –desde las prostitutas cantantes hasta los campaneros que se enfrentan al diablo–, no podemos albergar la esperanza de entender más que una mínima parte de la intensa vida sonora que tenían los moradores de las ciudades y los pueblos durante largos siglos. Podemos llenar nuestros libros de historia con relatos de famosísimos compositores invitados a tocar para papas o reyes, pero esto no nos proporciona una visión certera de los paisajes sonoros que dominaron la vida europea durante muchas generaciones. Por otra parte, nuestras teorías sobre la música basadas en su dimensión estética no hacen justicia a su inextricable conexión con la violencia, el sexo, la magia, el poder y el dinero.

En este sentido, la música europea aprendió a imitar a la

sociedad europea. Ambas estaban permeadas por un sentimiento de reverencia hacia la jerarquía: unas diminutas élites concentraban toda la atención, mientras que la actividad de las grandes masas desapareció de la vista sin dejar rastro. En este periodo la música se volvió más estratificada que nunca, y también mucho menos participativa. En otras partes del globo –por ejemplo, en África, o en todo el Nuevo Mundo, donde por aquel entonces comenzaba la colonización–, las comunidades tradicionales seguían tendiendo a tratar a todos sus miembros como participantes en una experiencia musical compartida. Pero la cultura europea había erigido sus superestructuras musicales sobre un modelo muy distinto. Esta visión estratificada permitiría que se crearan impresionantes obras maestras: grandes sinfonías, intrincadas fugas, sofisticadas óperas y otros luminosos espectáculos sonoros. Pero para que sucediera esto, la inmensa mayoría de la población tenía que aceptar restricciones extremas en relación con su acceso a la música. No eran ni creadores ni participantes, sino meramente el público. Se esperaba de la gente que venerara a los músicos de élite, que ahora disfrutaban de un grado de libertad y egotismo desconocido hasta la fecha, y que también cubriera los gastos generados por estas estrellas que tan mal se portaban.

Pero pese a su humilde aspecto, el público ejercería una influencia inmensa, y acabaría insistiendo en que esta cultura intensamente jerárquica actuara como una cultura popular. Esta es la fórmula que sigue presente en la actualidad, y estamos tan familiarizados con ella que apenas reconocemos sus paradójicas tensiones y contradicciones. Pero sigue siendo paradójica. Con frecuencia se manipula al público, a veces se lo desprecia y ridiculiza y siempre se le impide realizar aportaciones creativas. Y, sin embargo, el público es quien maneja los hilos, e incluso las superestrellas más altivas deben cortejarlo para gozar de sus favores o atenerse a las consecuencias.

- 1 CELLINI, Benvenuto (2002): *My Life*, Julia Conaway Bondanella y Peter Bondanella (trads.), Oxford, Oxford University Press, p. 125. Hay quien cree que Cellini exageró sus estallidos de violencia para mejorar su reputación, pero eso no haría más que reforzar la idea principal que se expone aquí: que las conductas extremas, a partir de cierto momento, contribuyen a que crezca el renombre de un artista.
- 2 ROSS, Alex (19 de diciembre de 2011): “Prince of Darkness: The Murders and Madrigals of Don Carlo Gesualdo”, *The New Yorker*, pp. 84-92.
- 3 GLAREAN, Heinrich (1998): “Dodecachordon”, *Source Readings in Music History*, vol. 3, Oliver Strunk y Leo Treitler (eds.), Nueva York, Norton, pp. 151-157; LOCKWOOD, Lewis (2009): *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Nueva York, Oxford University Press, p. 227.
- 4 ATLAS, Allan W. (1998): *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600*, Nueva York, Norton, p. 189.
- 5 ROTH, Terry (3 de noviembre de 1938): “Street Cries and Criers of New York”, *Federal Writers’ Project*. Disponible en <https://www.loc.gov/resource/wpalh2.23060109/?st=gallery> [consultado el 20/10/20].
- 6 LE GOFF, Jacques (1980): *Time, Work, and Culture in the Middle Ages*, Arthur Goldhammer, Chicago, University of Chicago Press, p. 46.
- 7 CORBIN, Alain (1999): *Village Bells: Sound and Meaning in the Nineteenth-Century French Countryside*, Martin Thom (trad.), Londres, Papermac.
- 8 HUIZINGA, *op. cit.*, pp. 2-3; Torquay Directory (9 de agosto de 1899), en P. F. S. AMERY; John S. AMERY y J. BROOKING ROWE (eds.) (1901): *Devon & Cornwall Notes & Queries*, vol. 1, Exeter, Reino Unido, James G. Commin, p. 18.

LOS ORÍGENES DE LA INDUSTRIA MUSICAL

La mayoría de los grandes puntos de inflexión de la historia cultural son ilusorios. Lo que parece, en retrospectiva, una divergencia súbita, un salto desde lo antiguo hacia lo nuevo, no podría haberse producido sin una larga serie de pequeños cambios y alteraciones. El papel del cronista consiste en sacar a la luz esta sucesión de eventos y mostrar los procesos graduales y orgánicos que hay tras el surgimiento aparentemente espontáneo de las novedades. Dicho de otro modo, en la historia no hay interruptores que sirvan para encender o apagar nada. Incluso los súbitos momentos de iluminación requieren una larga vigilia durante la que nos preparamos para el amanecer.

A pesar de todo, el año 1600 es excepcional. No me sorprende que Michel Foucault afirmara que en ese momento se produjo una enorme grieta en el orden de las cosas, un cambio que dejó atrás las categorías del mundo clásico y sentó las bases de nuevos modos de representación. Foucault apenas presta atención a los estilos interpretativos de este periodo –la música queda fuera del alcance de su trabajo–, pero no podemos encontrar una fecha más importante para la historia de la música que 1600. La ópera más antigua que conocemos, *Eurídice* de Jacopo Peri, se estrenó en Florencia el 6 de octubre de ese año. *Representación del alma y del cuerpo*, de Emilio de' Cavalieri, que suele considerarse el primer oratorio, se estrenó en Roma unos meses antes, en febrero. El madrigal también florecía en 1600; en ese año, Claudio Monteverdi estaba trabajando en muchas de las obras maestras fundamentales de este género. El bajo continuo pasó a ser una importante técnica musical en esa misma época. Este parece ser un tema menor hasta que uno se da cuenta de la influencia que tuvo en el abandono de la polifonía basada en un grupo de voces y la orientación hacia obras más individualistas, centradas en una melodía que suena sobre el acompañamiento. Este mismo cambio

podría reflejarse en el creciente empleo del término *sonata* para referirse a obras instrumentales para solista o un grupo reducido de músicos. Cada una de estas cosas tuvo distintas causas y consecuencias, pero la tendencia general tiene que ver con una acentuación del *ethos* musical centrado en la personalidad.¹

No todo el mundo recibió estos cambios con entusiasmo. En ese mismo año trascendental, el teórico de la música Giovanni Artusi admitió que, aunque “me complace, a mi edad, ver un nuevo método de composición”, se sentía consternado por los recién llegados que parecían decididos a “corromper, estropear y echar a perder las reglas buenas y tradicionales que han ido legando en el pasado tantos teóricos y los músicos más extraordinarios”. Esta cantinela ya debería resultarnos familiar: refleja la hostilidad y la resistencia que genera la innovación musical. Artusi tenía al mejor compositor de su tiempo, Claudio Monteverdi, en el punto de mira, y provocó una de las polémicas más acaloradas de la historia de la música. Sin embargo, aquí también encontramos, unos años más tarde, el mismo proceso de legitimación que se documenta una y otra vez en este libro. En 1633, Monteverdi afirmó que quien tantas críticas hostiles le dedicara había acabado admitiendo los sonidos modernos antes de su muerte: “[Artusi] No solo dejó de rechazarme, sino que comenzó a elogiarme y a admirarme”. Así es como concluyen casi siempre las revoluciones musicales: la acritud se diluye y se hace hincapié en los vínculos que hay entre los antiguos combatientes. Los detalles difieren en cada época, pero la motivación es casi siempre la misma: los perdedores de las guerras culturales deciden unirse al bando de los ganadores.²

Estaba naciendo una nueva era. En el pasado, se les había pedido a los músicos que sirvieran a un poder superior, que no siempre era Dios; lo más habitual es que fueran quienes detentaban el poder terrenal, y sus a veces rígidas instituciones, quienes tuviesen la sartén por el mango. Sin embargo, en la época de Monteverdi el control que ejercían sobre las cuestiones musicales era cada vez más débil, y esta debilidad resultaba cada vez más notoria. El número de opciones que el mercado ofrecía a los músicos para

que se ganaran la vida trabajando por libre aumentó rápidamente en las primeras décadas del siglo xvii. Es cierto que muchos músicos habían ganado dinero trabajando por servicio y obra antes –incluso Pitágoras y sus seguidores los contrataban en la época en que la música occidental estaba comenzando a codificarse–, pero nunca habían dispuesto de un abanico tan amplio de posibilidades laborales. Al final del Renacimiento ya nos encontramos con auténticas *empresas* musicales. (De hecho, una de ellas sigue funcionando hoy en día: Zildjian, una de las principales productoras de platillos y accesorios para baterías, que tiene su sede en Massachusetts, fue fundada en Estambul en 1623 por la familia que todavía la lleva). La edición musical comenzó a cobrar impulso a comienzos del siglo xvii y puso en marcha ciertas prácticas que siguen vigentes en la industria del espectáculo. La ópera surgió como un entretenimiento privilegiado para las clases pudientes, y poco a poco se fue convirtiendo en un espectáculo comercial para el público general. Otras fuentes de ingresos, desde los conciertos públicos hasta las clases particulares, se expandieron con el crecimiento de las economías de mercado europeas.

A pesar de todas estas oportunidades, son pocos los compositores importantes que se ganaron la vida trabajando por cuenta propia. Los músicos de élite seguían buscando la seguridad y el prestigio que les proporcionaba un cargo oficial en una iglesia o en una corte. Pero casi todas las grandes figuras del periodo Barroco, como acabó llamándose esta época, hacían también de empresarios y trataban de encontrar atractivos contratos comerciales en el mercado. Ya que estamos, vale la pena señalar que los críticos comenzaron a emplear el término *barroco* como un insulto, burlándose de las recargadas complejidades y el extravagante individualismo del enfoque estético de estos artistas y comparándolo con la elegancia holística del Renacimiento. También esta etiqueta, como muchos de los músicos de los que se habla aquí, obtendría legitimidad más adelante y se convertiría en un término elogioso. Pero hay algo perturbador y excéntrico en el nuevo orden de las cosas, cuando todo se encuentra aún en un

estado de cambio constante y las estrellas de la época se ganan la vida saltando de oportunidad en oportunidad. De un modo extraño y sin embargo coherente, las nuevas libertades y flexibilidades de la música del siglo xvii se reflejan en las carreras de los propios compositores, que eran tan barrocas como las obras de su tiempo. No podemos evitar sorprendernos ante casos como el de Monteverdi, que demuestra una gran capacidad para impartir una “excitación erótica” (en palabras del musicólogo Gary Tomlinson) a sus famosas canciones de amor, y acaba siendo ordenado sacerdote católico (tras haber estado casado y criado a tres hijos). O echemos un vistazo al currículum, aún más inusual, de Jean-Baptiste Lully, que no solo compuso música para *ballet*, sino que también la bailó –¡con Luis XIV como compañero de baile!– y que en distintas fases de su carrera tocó la guitarra, actuó en espectáculos callejeros (vestido de arlequín), colaboró con el dramaturgo Molière, inventó la obertura francesa, contribuyó a establecer la ópera en Francia, experimentó con instrumentos poco convencionales y “exóticos”, desde las castañuelas hasta las gaitas y, por supuesto, como todos sus colegas, escribió música para oficios religiosos católicos. Con nuestra mentalidad actual basada en la especialización en un determinado género, resulta complicado imaginarse carreras que alternan con tanta facilidad entre distintos lenguajes musicales, pero esta era cada vez más la norma en aquella época de redefiniciones y excesos.³

Estas veneradas figuras, que parecen los compositores del *establishment* de su tiempo, eran mucho más quisquillosas e independientes de lo que podríamos suponer por sus afiliaciones institucionales. El musicólogo Richard Taruskin ha afirmado que las cartas que conocemos de Monteverdi son los primeros ejemplos documentados “de alienación artística” de la música clásica occidental, y llama especialmente la atención sobre “una respuesta sarcástica que eriza el vello [...], la más famosa carta de un compositor escrita antes del siglo xviii”. En ella, Monteverdi se dedica, página tras página, a arremeter contra sus mecenas de Mantua, denunciando su falta de respeto y sus retrasos en los

pagos, y a jactarse de su renombre, de su salario superior y de lo que ingresa por sus trabajos por cuenta propia en Venecia, además de mencionar que en esta ciudad puede contar con músicos mejores. Concluye afirmando que la familia Gonzaga, el blanco de sus críticas, debería proporcionarle unas tierras que él pueda dejarles a sus hijos, como correspondería al “honor inmortal” de dicha noble familia.⁴

En el caso de Lully, los motivos de conflicto eran distintos, y los enfrentamientos surgían de cuestiones muy variadas. Por ejemplo, un escandaloso poema que escribió sobre su patrocinadora y las diversas aventuras amorosas que tuvo con hombres jóvenes (simultáneas a su matrimonio, del que nacieron diez hijos). Lully incluso perdió el favor del rey tras seducir a un joven paje, Brunet, que estaba formándose para trabajar en la corte. En aquel momento, Lully tenía cincuenta y tres años, y pudo evitar que lo llevaran a juicio gracias a su fama y a sus contactos. Brunet, por su parte, fue enviado a un monasterio y sometido a un duro programa de rehabilitación. En los casos de Lully y Monteverdi, como en los de tantos otros que forman parte del panteón de la música clásica, tenemos que mirar más allá de sus afiliaciones institucionales que, aunque casi siempre están cargadas de tensiones, proporcionan a sus biografías un equívoco aire de respetabilidad; solo así podremos entender con cuánta frecuencia combatieron contra las normas y las expectativas de su época. La historia los pinta como si fueran parte del *establishment*, pero los detalles de su cotidianidad muestran una cosa muy distinta.

En la carta de Monteverdi ya mencionada, el compositor se jacta de su capacidad para ganar dinero con actividades adicionales, al margen del salario que cobra por su trabajo de *maestro di cappella* en la basílica de San Marcos de Venecia. En esa época, Venecia era el lugar perfecto para un músico que trabajara por cuenta propia. La ciudad era uno de los centros de edición musical más animados del mundo, además de la incubadora en la que la ópera fue evolucionando, y donde dejaría de ser un espectáculo autocomplaciente para los mecenas y se convertiría en un auténtico entretenimiento popular. Una vez más vemos cómo una

ciudad portuaria que servía de vía de entrada a otras culturas se vuelve un centro de innovación musical, como Lesbos en la antigua Grecia o Nueva Orleans en el siglo xx en Estados Unidos. A pesar de estas ventajas, el trabajo por cuenta propia solo suponía un tercio de los ingresos de Monteverdi. Los derechos de propiedad intelectual de los compositores se encontraban en un estadio muy primitivo, pues se limitaban prácticamente al salario por servicio y obra, sin que existiera el concepto de derechos de autor que todos conocemos en la actualidad. Si los compositores querían hacer un verdadero negocio de la edición, tenían que convertirse en editores. Y un sorprendente número de ellos dio este paso, por lo general como parte de su relación con su mecenas.

La reina Isabel otorgó a William Byrd y Thomas Tallis la patente de la impresión y edición musical en Inglaterra durante un periodo de veinte años. Este derecho se extendió al papel pautado que otros compositores empleaban para escribir sus obras (aunque no hubiera en ellos ni una sola nota escrita, Byrd y Tallis se llevaban su parte). En el resto de Europa se llevaron a cabo disposiciones similares que influyeron en la difusión de la música durante más de dos siglos. En 1521, Bartolomeo Tromboncino recibió una prerrogativa del Senado veneciano: el derecho en exclusiva de editar música. Sin embargo, parece que nunca la aprovechó. De hecho, el objetivo de este trato de favor tal vez fuera más bien garantizar sus derechos de autor que incentivarlo para que entrase en el negocio de la edición musical. Pero una patente concedida al organista Marco Antonio Cavazzoni en 1523 trataba claramente de proporcionarle el monopolio de un invento nuevo, que por lo visto era una innovadora forma de tablatura musical; solo podemos hacer elucubraciones sobre su alcance, porque las únicas obras publicadas por su propietario emplean notación convencional. Medio siglo más tarde, el compositor Orlando di Lasso consiguió el derecho exclusivo a publicar sus obras en Francia, y más adelante trató de obtener de Rodolfo II, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, un derecho similar para el territorio que hoy es Alemania. Lully fue elevado

prácticamente al nivel de un zar cultural en esa misma época y llegó a controlar todas las representaciones operísticas de Francia, gracias a lo cual pudo dejar una herencia de 800.000 libras, una fortuna mayor de la que muchos poderosos ministros del Gobierno lograban amasar durante toda su carrera. Estos privilegios, derivados de la imposición de una tasa por tocar música ajena, continuaron hasta el siglo XVIII. Todavía en 1724, el compositor Joseph Bodin de Boismortier recibió una licencia real para editar partituras musicales, y gracias a ella pasó de ser un artista de segunda categoría a acumular un capital considerable. Parece ser que reaccionaba ante las críticas que recibía su insulsa música alardeando de la cantidad de dinero que estaba ganando.

A primera vista, esto podría parecer un giro maravilloso: los músicos lograban el control de los últimos inventos en su campo y podían emplearlo para la mejora de su disciplina artística. Pero por desgracia, la realidad era muy distinta. Los músicos, con frecuencia, resultaron ser tan autoritarios como los mecenas antiguos, o se dejaban llevar por la envidia y el rencor (¿a alguien le sorprende?). Muchas veces utilizaban sus patentes y privilegios para impedir la difusión de la música de los demás. Cuando la patente original concedida a Byrd y Tallis expiró en 1596, hubo un breve periodo de gran fermentación creativa hasta que sus rivales al fin obtuvieron el permiso para publicar sus obras, “lo cual hizo del año 1597 un momento cumbre de la historia de la edición musical inglesa”, según el musicólogo Graham Freeman. En otras palabras, la música floreció cuando los músicos perdían el control. Los propietarios de las patentes tal vez emplearan su autoridad para controlar qué clase de música circulaba en Inglaterra. He notado, por ejemplo, que durante el periodo de la patente inicial no se publicó música para laúd, y me pregunto si la falta de interés de Byrd por este instrumento no habrá tenido algo que ver con esta ausencia. Y podemos encontrar otros casos en los que estos privilegios se emplearon para constreñir las artes musicales en vez de para fomentar su desarrollo, cosa que resulta bastante desagradable (al menos para mí), pues nos inculca la idea de que los músicos quizá no sean los mejores custodios de las

innovaciones tecnológicas relacionadas con su disciplina.⁵

El ecosistema musical parecía funcionar mejor cuando las patentes las recibían los editores y no los compositores. Ottaviano Petrucci empleó sus derechos de edición musical en Venecia para realizar avances tecnológicos con su empleo de la impresión triple. Este proceso exigía un gran cuidado, pues las palabras, los pentagramas y las notas se introducían en distintas fases, pero representó una importante mejora. Petrucci publicó más de sesenta volúmenes de música, e hizo más que prácticamente nadie de su tiempo para transformar la música en una verdadera industria, un campo en el que los emprendedores podían prosperar sin tocar un instrumento ni componer ni una nota. Pese a todo, este paso adelante no fue suficiente para posibilitar una auténtica producción en masa o, como los llamaríamos en la actualidad, unos grandes éxitos de ventas. Una edición estándar de una obra musical consistía en unos pocos cientos de ejemplares. Otros editores de partituras europeos, entre los que destaca Pierre Attaignant, que trabajaba en París, comenzaron a usar una tecnología más barata empleando la impresión única, un sistema más adecuado para la producción a gran escala. En cualquier caso, las tiradas de Attaignant probablemente no superaran los mil ejemplares. Como resultado, los compositores a menudo tenían que rascarse el bolsillo para financiar la impresión de sus obras, pero sus derechos de propiedad intelectual sobre el producto final eran limitados. Resulta curioso, aunque tristemente revelador, pensar en la primera advertencia sobre el *copyright* que aparece en una pieza musical publicada, que se encuentra en una colección de motetes de Salomone Rossi editada en Venecia en 1623: no incluye ninguna amenaza legal, solo una maldición contra quien infringiera los derechos del compositor. Cualquiera que se atreviese a reimprimir las obras sin permiso sería mordido por una serpiente; y esta amenaza, se informaba a los lectores, estaba autorizada por los ángeles. Dadas todas estas limitaciones, ningún músico, en aquellos tiempos, podía pretender hacerse rico con la publicación de sus obras, ni siquiera considerarla una fuente importante de ingresos. Sin embargo, la publicación

funcionaba como una poderosa fuente de legitimación para un compositor, establecía un canon de obras “clásicas” y sentó las bases para un verdadero consumo masivo de música impresa en una etapa histórica posterior.

De hecho, en este periodo el auge de la ópera fue más provechoso para la economía de los músicos que la expansión de la edición de partituras. Sin embargo, curiosamente, los compositores no fueron los principales beneficiarios. Las verdaderas estrellas eran las cantantes, que eran también quienes podían exigir las mayores cantidades de dinero. La soprano Giulia Masotti incitó una guerra de ofertas, y en 1666 podía pedir más del cuádruple del dinero que recibían los compositores cuyas obras interpretaba; y antes de que acabara la década, cobraba seis veces más que ellos. El salario de las cantantes podía suponer más del 40% del presupuesto necesario para producir una ópera, y los demás participantes se peleaban por el resto. El compositor Pietro Ziani se quejó al empresario Marco Faustini de que los cantantes cobraban más de diez veces de lo que él había recibido por *Annibale in Capua* (1660), a pesar de que esta era la quinta ópera que estrenaba con el promotor. A medida que la ópera fue ganando popularidad y se construyeron más teatros, la competición para hacerse con talentos vocales se hizo más intensa; incluso los compositores famosos quedaban en segundo plano en relación con las divas que salían al escenario. Más de medio siglo más tarde, la soprano Francesca Cuzzoni todavía ganaba más por cantar la música de Händel de lo que él recibía por haberla compuesto.

La *prima donna* (o ‘primera dama’), como empezó a llamarse a estas cantantes, tenía otras ventajas que confirmaban su estatus. Sus privilegios iban más allá de la posibilidad de disponer de palcos privados y descuentos especiales: también tenía el control artístico de la música y el libreto. Una cantante estrella podía decidir si convenía añadir, recortar, transportar o editar canciones, y en algunos casos incluso podía ordenar que se creara un personaje completamente nuevo. Pero ni siquiera esto bastaba para complacer a algunas quisquillosas intérpretes, que llevaban

consigo sus canciones favoritas de otras óperas e insistían para que las incluyesen en la nueva producción. El término *diva*, que acabaría aplicándose a estas cantantes, es muy revelador con respecto a su alto estatus: en italiano, esta palabra significa ‘diosa’, y a estas cantantes se las trataba como a auténticas deidades femeninas. Las dificultades que supone complacer a semejantes seres celestiales son tan extremas que la etiqueta de diva se emplea en la actualidad para los talentos menores, o incluso para personas que no cantan, pero cuyas demandas resultan abusivas o que reivindican privilegios especiales de un modo totalmente inaceptable. Todo esto comenzó en el momento en que la ópera pasó de ser un espectáculo privado para un mecenas a convertirse en un espectáculo comercial orientado a producir beneficios económicos.

Y, sin embargo, esto representa un cambio impresionante en el estatus social de las cantantes. Hay que tener en cuenta que, hasta finales del siglo XVI, los dos trabajos femeninos que se asociaban más íntimamente con el canto eran, como señalamos en el capítulo XII, el de prostituta y el de monja. En otras palabras, las canciones de las mujeres podían ser pecaminosas estrategias de seducción... o estar guardadas bajo llave en el claustro, donde pudiera oírlos Dios, pero no los lujuriosos hombres. En las décadas de 1570 y 1580 hubo un punto de inflexión muy importante cuando Alfonso II de Este, duque de Ferrara, comenzó a contratar a cantantes femeninas para que formaran parte de su corte de manera permanente. Al principio, estas mujeres actuaban en un grupo en el que también había hombres, pero acabaron formando una unidad conocida como el *concerto delle donne* (‘el concierto de las damas’). Otros nobles no tardaron en emular este nuevo concepto. Para nosotros, hoy en día, resulta difícil comprender lo novedoso y apasionante que fue esto en su momento, aunque sin duda mucha gente se escandalizaría. Algunos observadores estaban convencidos de que estas mujeres en realidad eran cortesanas que concedían favores sexuales como parte de su labor profesional. Sin embargo, las pruebas de que disponemos muestran que no era así: muchas de estas mujeres no solo no

protagonizaron ningún escándalo, sino que contrajeron matrimonios muy ventajosos y obtuvieron un gran prestigio social gracias a sus habilidades vocales. En este momento el mundo de la música cambió para siempre, y las cantantes femeninas pudieron optar a seguir una carrera profesional al margen de los burdeles y los conventos.

De todos modos, también los mecenas que contrataban a estas cantantes quizá se sintieran algo confusos con respecto a las habilidades que debían tener y los requisitos que podía pedírseles a esta nueva clase de intérpretes. Veamos, por ejemplo, el perturbador caso de Caterina Martinelli, que a la edad de trece años fue obligada a someterse a un examen médico para certificar su virginidad antes de que el duque Vincente I de Mantua se decidiera a contratarla. Tal vez el duque solo estuviera tratando de evitar rumores injuriosos y asegurarse de que las intérpretes de su corte quedaran fuera de toda sospecha; o quizá quisiese dejar muy claro que no estaba implicado en lo que hoy llamaríamos tráfico sexual. Pero el incidente nos recuerda hasta qué punto las cuestiones musicales y sexuales siempre han estado entrelazadas en la cultura occidental. No puede sorprendernos, por lo tanto, que el público al que se le permitía entrar en estas actuaciones sin precedentes también especulara –o fantaseara– con la posibilidad de presenciar espectáculos eróticos.

En el culto de la *prima donna* operística, que representa, en cierto modo, el siguiente paso en la evolución de la cantante profesional, también desempeñan un papel importante este tipo de rumores y cavilaciones sexuales. Durante los tres siglos siguientes, la ópera conservó una reputación que rozaba lo deshonesto y pecaminoso, y a veces no solo lo rozaba. En París, a finales del siglo XVII, era habitual que hombres eminentes intentaran organizar encuentros privados con las cantantes de ópera o que las invitaran a sus palcos. Muchas de estas intérpretes optaron por vivir bajo la “protección” de un noble. Incluso se podría concluir que las carreras más prósperas se labraban tanto sobre el escenario como en las alcobas. Un comentarista de la época bromeaba diciendo que la Académie Royale de Musique, un teatro de ópera parisino,

debería rebautizarse como “Academia del Amor”. Sin embargo, el hecho de que los miembros más puritanos de la sociedad se sintieran irritados no significa necesariamente que estos fueran lugares de cortejo. Las actividades que se presentaban en escena ya eran lo bastante chocantes como para generar protestas. ¿Cuántas de las óperas más populares tratan de prostitutas, amantes, adúlteras y otras mujeres “perdidas”? El aura de legitimidad que hoy tienen obras como *La traviata* (que significa, en efecto, ‘la perdida’ en el sentido de “corrompida”), *Carmen*, *Madame Butterfly*, *Don Giovanni* y otras óperas canónicas no debería hacernos olvidar que eran los espectáculos más provocadores de su tiempo.⁶

Pero también los músicos varones se vieron sometidos a miradas eróticas en esta época. Mi impresión es que las resonancias sexuales de lo que se representaba sobre el escenario tienen que ver con la creciente popularidad de una música en la que aparecía una única voz con un acompañamiento instrumental. Esta manera de concebir la música ocupaba un lugar destacado en la cultura popular europea desde antes de la época de los trovadores, pero en este momento recibe un gran impulso en cuanto forma de expresión artística. Espero que en algún momento los especialistas lleven a cabo un análisis estadístico detallado sobre el empleo de las construcciones gramaticales en primera persona en las canciones del mundo occidental durante los siglos XVI y XVII, pero incluso un examen somero de los textos muestra una tensión en aumento entre el significado de esta música y la manera de cantarla. Los compositores de madrigales escribían obras muy sofisticadas para varios cantantes, pero se sentían obligados a usar la primera persona del singular en sus letras. Los temas románticos, tan populares entre los oyentes, exigían esta contradicción, pero no deja de ser incongruente que Monteverdi compusiera una canción en la que afirma: “Ardo, avvampo, mi struggo, ardo: acorrete” (ardo, me incendio, me abraso: ven corriendo), y que la arreglara para que la interpretaran ocho cantantes. ¿No se trata de un arreglo más adecuado para una orgía que para un romance íntimo? La forma y el contenido no

encajan, y tendría que producirse un cambio para restaurar el equilibrio perdido.⁷

No puede ser casualidad que el canto de un solista acompañado por un laúd llegara a ser tan popular en esta misma época. El laúd pasó a ser, en la imaginación del público, el instrumento de los seductores; basta con fijarse en las diversas apariciones de este instrumento en las obras de Shakespeare para calibrar el alcance de las asociaciones eróticas que genera. Del mismo modo, los retratos de hombres tocando el laúd, un tema sexualizado que era muy popular entre los artistas visuales europeos desde el principio del Renacimiento, evocaba con frecuencia una fuerte lascivia. Los laudistas que aparecen en las obras de Giovanni Cariani, Bernardo Strozzi, Valentin de Boulogne, Hendrick ter Brugghen y otros pintores se presentan como protagonistas románticos; se trata de hombres que, al mismo tiempo que proporcionan placer a los oídos, amenazan la castidad de sus oyentes. Como ya hemos visto, en Inglaterra no se publicó nada de música para laúd durante el periodo en que el ardiente (pero discreto) católico William Byrd controló la patente de la edición musical. Esto puede deberse al azar o ser consecuencia de sus gustos musicales, pero yo sospecho que quizá también hubiera ciertos escrúpulos morales implicados. En cualquier caso, los moralistas estaban destinados a perder esta batalla. El público quería música seductora, y esto significaba que la polifonía sacra de Byrd (y otros) tendría que competir en el mercado con las apasionadas canciones de las divas de la ópera y los laudistas de mirada cándida.

En torno al año 1600 también estaba produciéndose un cambio cultural en todo lo relativo al amor y al sexo –un rechazo definitivo de los sentimientos feudales que habían permanecido vigentes cuando hacía tiempo que había pasado su fecha de caducidad, convirtiéndose en embarazosos anacronismos–, y esto contribuyó inevitablemente a las profundas modificaciones que tuvieron lugar en el ámbito la música occidental. No se puede exagerar el estancamiento que padecía la lírica amorosa en este periodo. Como muestra el ejemplo de Monteverdi, las canciones solían repetir los mismos tópicos del amante sufriente que

Petrarca había puesto en el primer plano de la poesía italiana más de doscientos años antes. Y el mismo Petrarca ya estaba repitiendo muchos de los tópicos del *ethos* del amor cortés que ya tenían doscientos años cuando él nació. El mundo había cambiado, y las limitaciones que imponía el feudalismo habían desaparecido de la vida real, pero en los relatos y las canciones populares, la idea de adorar de un modo servil y masoquista a una dama idealizada seguía siendo omnipresente en la cultura europea.

Si no somos conscientes de esa incongruencia, no podemos comprender por qué el *Quijote* de Miguel de Cervantes, cuyos dos volúmenes se publicaron en 1605 y 1615, tuvo un efecto tan profundo. Esta historia no solo ridiculiza la idea de adoración servil y caballerescas hacia una dama perfecta, sino que atacaba específicamente a las obras de la cultura popular que la celebraban. El protagonista pierde la cabeza por leer demasiadas novelas populares y termina embarcado en diversas aventuras ridículas para servir a una dama que no existe. Cervantes no escribía canciones, pero su obra puso de manifiesto que la anticuada lírica amorosa debía ser remplazada por algo más vibrante, más realista y más en sintonía con el nuevo mundo del siglo XVII. En esa misma época, Shakespeare ridiculizaba las pretensiones caballerescas por medio de sir John Falstaff, el que tal vez sea su personaje más popular. Falstaff aparece en tres de las obras de Shakespeare (y es mencionado en otras dos), y por última vez en *Las alegres casadas de Windsor*, mientras Cervantes escribía su famosa novela. Hay una obra perdida de Shakespeare, *Cardenio*, que se estrenó en 1613 y por lo visto estaba basada en un episodio del *Quijote*. Pensemos en el hecho de que los dos escritores más grandes de aquel momento –y, desde luego, de sus respectivas naciones– trabajaran casi en equipo para socavar las anticuadas ideas románticas de su tiempo. Los autores de canciones seguirían inevitablemente su camino.

Este es precisamente el momento en el que Monteverdi, el más grande compositor de madrigales, empieza a dedicarse a la ópera, el lenguaje que va a redefinir la manera en que se presentarán las

relaciones humanas en un contexto musical a lo largo de los siguientes trescientos años. Monteverdi no pudo abandonar por completo las formas antiguas –su público demandaba madrigales, y su talento era especialmente apropiado para este género–, pero, como Shakespeare y Cervantes, debió de entender que las viejas fórmulas estaban perdiendo su fuerza estética.

En este momento se abre un abismo en el ámbito de la canción occidental. Dos visiones opuestas compiten por imponerse. Quienes seguían los modelos del pasado querían canciones que llevaran al público hacia una esfera superior a la realidad, al ámbito de los ideales platónicos y puros en el que la espiritualidad, las relaciones humanas bien reguladas y los comportamientos armoniosos superaban todos los obstáculos, dejando de lado el caos de la vida cotidiana con absoluta perfección y brillantez. Las emociones que se celebraban aquí caían a menudo en un estilizado sentimentalismo o en una devoción reverente y decorosa expresada por medio de tópicos poéticos. Pero ahora había una alternativa, una clase de canción que evocaba algo más cercano a la vida real, y que tal vez incluso exagerara la manera lisa y apasionadamente desordenada con que la gente se relaciona.

En una época anterior, los gobernantes o las autoridades religiosas habrían empleado su poder para decidir cuál de estos dos modelos merecía imitarse. Pero en los nuevos tiempos, en los que el arte se orientaba hacia los gustos del público, las emociones crudas ofrecían un espectáculo mucho más cautivador, por lo que derrotaron inexorablemente a los ideales platónicos. Las canciones que plasmaban el desorden y la entropía estaban destinadas a desplazar a los himnos que cantaban a lo elevado y perfecto, al menos si los promotores aspiraban a vender entradas y llenar los teatros. Este proceso tuvo lugar lentamente, como no podía ser de otro modo, y hubo de superar numerosos inconvenientes y retrocesos temporales. Pero su final resultaba indudable. Y hoy en día, desde cualquier punto de vista, seguimos viviendo sus consecuencias.

- 1 FOUCAULT, Michel (1973): *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, Nueva York, Vintage, pp. 50-55.
- 2 PAXMAN, Jon (2014): *A Chronology of Western Classical Music, 1600-2000*, Londres, Omnibus Press, p. 50; OSSI, Massimo (2003): *Divining the Oracle: Monteverdi's Seconda Prattica*, Chicago, University of Chicago Press, p. 36.
- 3 TOMLINSON, Gary (1987): *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley, University of California Press, p. 110.
- 4 TARUSKIN, Richard (2005): *The Oxford History of Western Music*, vol. 2, Oxford, Oxford University Press, p. 5. Los interesados en leer la carta pueden consultar MONTEVERDI, Claudio (1980): *The Letters of Claudio Monteverdi*, Denis Stevens (trad. y ed.), Cambridge, Cambridge University Press, pp. 189-193.
- 5 FREEMAN, Graham (2017): "The Transmission of Lute Music and the Culture of Aurality in Early Modern England", en Linda Phyllis AUSTEM, Candance BAILEY y Amanda EUBANS WINKLER (eds.): *Beyond Boundaries: Rethinking Music Circulation in Early Modern England*, Indianápolis, Indiana University Press, p. 51.
- 6 BLANNING, Tim (2008): *The Triumph of Music: The Rise of Composers, Musicians and Their Art*, Cambridge, Massachusetts, Belknap Press of Harvard University Press, p. 89.
- 7 En relación con la importancia de las construcciones en singular y en plural en la evolución de la música durante este periodo, véase CALCAGNO, Mauro (2012): *From Madrigal to Opera: Monteverdi's Staging of the Self*, Berkeley, University of California Press, pp. 109-120.

XVI
GUERRAS CULTURALES

Tengo que disculparme por haber prestado tan poca atención a la religión (y a sus representantes en la tierra) al exponer los cambios socioeconómicos que tuvieron lugar en el ámbito de la música. Quizá he dado la impresión de que esta nueva música, marcada por los gustos del público, superó con facilidad las objeciones moralizantes de las autoridades eclesiásticas y de que un tolerante humanismo pasó a dominar la vida cultural de Europa.

Nada más lejos de la realidad. Las jerarquías religiosas más extremistas se esforzaron por detener el desarrollo de casi cualquier innovación musical, empleando una mezcolanza de argumentos contra cualquier cambio sustancial en el *statu quo*. Hubo ardientes polemistas que prepararon el terreno para la batalla “entre el canto llano y el canto vano”, como dice el historiador de la música Rob Wegman. Pero el fervor de sus declaraciones no podía ocultar el hecho de que estos sacerdotes carecían del poder de sus predecesores. Suscitaron infinidad de debates y conflictos, pero acabaron perdiéndolos todos. La Iglesia ya no tenía la capacidad de influencia para prohibir los nuevos modos de expresión musical, y tuvo que conformarse con censurar los ataques más descarados contra la decencia pública. Sin embargo, quienes ostentaban grandes escrúpulos religiosos nunca llegaron a aceptar este papel menor, y siguieron haciendo –de hecho, siguen haciendo– constantes incursiones en todo tipo de cuestiones musicales. A veces tramaron planes para impedir que se produjeran los cambios no deseados. Al no lograrlo, trataron de influir en los distintos procesos y de hacerse con su control. Y al no lograr esto tampoco, se dedicaron a lamentarse y a refunfuñar entre ellos. Hay que decir que se han lamentado y han refunfuñado de lo lindo.¹

La polifonía vocal está considerada en la actualidad como un

punto álgido de la cultura musical católica, pero incluso esta innovación tuvo que hacer frente a una resistencia maniaca. Los dominicos ya prohibieron la polifonía en 1242. Los cartujos lo hicieron en 1324, y encontramos medidas similares entre los benedictinos, los cistercienses y otras órdenes religiosas. Llegó a intervenir el mismísimo papa, que publicó la primera bula dedicada exclusivamente a la música. En *Docta Sanctorum Patrum* (1324/1325), Juan XXII cargaba contra los “discípulos de la nueva escuela, que se dedican a dividir el pulso”, que “crean notas nuevas que prefieren cantar por encima de las antiguas”. Su música “está ahogada por tantas notas. Descuartizan las melodías con hoquetus y entonan discantos libidinosos, insertando con frecuencia segundas y terceras voces en lenguas vernáculas [...]. No saben lo que están construyendo”. El papa no llegó a prohibir la polifonía, pero quería ponerle freno, e intentó conducir a los compositores hacia sus intervalos preferidos: la octava, la cuarta y la quinta. (En una curiosa ironía de la historia, la Iglesia no volvería a tener un papa llamado Juan hasta más de seis siglos después, pero este pontífice, Juan XXIII, el instigador del Concilio Vaticano II, no solo no estuvo a la altura del tradicionalismo de su predecesor, sino que puso en marcha la más ardiente adopción del modernismo musical de la historia del catolicismo).²

¿Por qué a los clérigos les disgustaba tanto la polifonía? Dicho brevemente, porque la consideraban una incitación al pecado. En el siglo XIV, el teólogo inglés Juan Wycliffe denunciaba los “trucos vanos” de la polifonía “que mueven al baile a los hombres vanos”. El teólogo y místico Dionisio Cartujano (1402-1471) detectó “orgullo y una cierta lascivia en esta clase de música”. El dominicano Giovanni Caroli recurrió a una calumnia que conocemos bien, pues nos la hemos encontrado muchas veces en las páginas anteriores: la que asignaba la debilidad moral de la música a sus cualidades femeninas. “Esas polifonías son nuevas y nunca se han oído –afirmó–. Desde luego, yo odio y detesto estas cosas, ya que más bien parecen pertenecer a la ligereza de las mujeres que a la dignidad de los hombres importantes”. El

inevitable proceso por medio del cual esta música femenina es atacada y luego legitimada ya no debería sorprendernos. Pero no podemos ignorar cierta peculiaridad, y es que cuando las mismas canciones reciben el elogio de las generaciones posteriores, quienes las alaban ya no llaman la atención sobre su carácter femenino. La feminidad en la música solo se menciona, por lo visto, en el contexto de un ataque.³

Esta batalla continuó alentándose desde el seno de la Iglesia hasta el Concilio de Trento (1545-1563), cuando una propuesta para prohibir la polifonía llegó hasta las recomendaciones preliminares que había en el borrador, pero no pasó a formar parte de las bulas. Según una anécdota muy conocida, los críticos cambiaron de opinión al escuchar una misa de Palestrina. La idea de que este gran compositor de música litúrgica salvó la polifonía sin ayuda de nadie más es muy estimulante e inspiradora, pero no hay pruebas sólidas de que ocurriera tal cosa. De todos modos, los opositores a esta música “moderna” acabaron dando su brazo a torcer, aunque cuando lo hicieron la polifonía no era en absoluto nueva en el contexto religioso, y la capacidad de influencia de la Iglesia de Roma sobre cuestiones musicales estaba recibiendo amenazas más tangibles por todas partes. El concilio se conformó con expresar un rechazo bastante predecible hacia el hecho de que las canciones populares y la música de baile se entrometieran en los rituales de la Iglesia, y con insistir en que las palabras que se empleaban durante los oficios religiosos debían ser claras.

Quizá estas proclamaciones no merezcan la importancia que se les ha dado. Para entonces, los dirigentes eclesiásticos ya habían encontrado formas más creativas de influir sobre la cultura musical. Ciertos recursos un tanto torpes y aparatosos, como la excomunión y los decretos conciliares, habían fracasado en su intento de impedir las transgresiones musicales incluso en la etapa de mayor poder de la Iglesia. En la época del Concilio de Trento, eran poco más que gestos simbólicos u oportunidades para desahogarse. Una vía de acción más prometedora era apropiarse de las innovaciones, asimilarlas en lugar de prohibirlas y canalizar su energía para ponerla al servicio de Dios. Yo fui testigo directo

de este tipo de procesos en mi infancia, cuando la misma Iglesia que había denunciado la música popular guitarrera acabó empleando guitarras durante los oficios religiosos con la esperanza de atraer a los adolescentes. Al principio, se interpretaban piezas de góspel bastante blandas e ingenuas, pero a finales de la década de los setenta se empezó a tocar heavy metal, y a mediados de los ochenta aparecieron las primeras grabaciones de hip-hop cristiano. Se trataba de intentos no demasiado entusiastas de hacer un pacto con el diablo, una estrategia a la que no se recurrió hasta que los métodos de contención más duros hubieron fracasado. La apropiación nunca es el primer recurso, sino más bien el último o el penúltimo. El momento final, por supuesto, suele ser cuando también la apropiación ha fracasado y los dirigentes eclesiásticos se retiran del campo de batalla ensangrentados, tras salir derrotados de una guerra cultural que estaban destinados a perder desde el principio.

Ya hemos visto que san Francisco empleó el lenguaje de los trovadores en su *Cántico del hermano sol*, y no podemos aspirar a comprender la potencia del culto a la Virgen María, que se extendió por toda Europa durante ese periodo, sin tener en cuenta hasta qué punto este homenaje a una dama idealizada se parecía a los anhelos románticos que se encontraban en las canciones y los relatos populares de entonces. Sin embargo, este proceso de apropiación no se limitó a la Europa cristiana. En China, en torno a la misma época, los doctos seguidores de Confucio continuaban imponiendo interpretaciones moralistas de las canciones folclóricas del *Shijing*, recopiladas más de mil quinientos años antes. El filósofo Zhu Xi (1130-1200) provocó una intensa polémica al afirmar, de una manera que nos parece más bien moderada, que algunas de esas canciones “procedían de las calles y los callejones, y eran canciones populares. Los jóvenes, hombres y mujeres, se las cantaban unos a otros para expresarse su amor y sus sentimientos”. Sin embargo, este punto de vista sensato y directo implicaba que las veneradas obras de la cultura china habían sido, en palabras del sinólogo Kuang Yu Chen,

“compuestas por jóvenes licenciosas o promiscuas. Ni siquiera en una sociedad sumamente liberal, y desde luego la antigua China no lo era, resulta fácil imaginar que tantas canciones escritas por mujeres licenciosas pudieran entrar en el canon oficial y convertirse en textos académicos y ortodoxos”. Esta batalla continúa en el siglo XXI: algunos especialistas siguen esforzándose por convertir estas canciones populares en algo menos vergonzoso y más en sintonía con los valores morales sancionados por las instituciones.⁴

Pero en la India tuvo lugar un caso mucho más extraordinario de apropiación con fines morales en esa misma época. El *Gīta Jovinda*, un texto épico del poeta sánscrito del siglo XII Yaiádeva, es una obra maestra de espiritualidad erótica que celebra el apasionado deseo de una ordeñadora, Radha, por Krisná, el dios hindú. Hasta aquel momento, Radha había tenido un papel más bien modesto en la espiritualidad hindú, pero como ocurriría con el culto de la Virgen en Europa, ocupó entonces una posición mucho más destacada, y numerosos poetas, cantantes y bailarines posteriores se inspiraron en esta historia de amor para canalizar sus impulsos sensuales dándoles una expresión espiritual. Desde luego, un relato tan erótico requería una interpretación purificadora, al igual que las instituciones judeocristianas le habían impuesto un lustre espiritual al Cantar de los Cantares y los eruditos del confucianismo habían tratado de purgar el *Shijing*. Para los devotos lectores del *Gīta Jovinda*, el deseo se convierte en amor sagrado y el encuentro sexual funciona como un símbolo de la unión de la humanidad con lo divino.

La cuestión de la espiritualidad erótica tiene ramificaciones que trascienden el ámbito de la música; para exponerlas con detalle tendríamos que indagar en asuntos como las prácticas tántricas, la cábala y muchas otras áreas que quedan fuera de nuestro alcance. Una investigación en profundidad, en cualquier caso, dejaría muy claro que esta hibridación de la devoción religiosa y el deseo carnal, que con frecuencia se manifiesta de un modo torpe y calculado, también puede producir obras culturales de primer nivel. Basta con considerar la poesía de Dante para ver cómo la

combinación de teología con elementos procedentes de la cultura popular y las fórmulas del enamoramiento y el cortejo pueden conciliar enfoques aparentemente opuestos y crear una obra maestra que caracteriza toda una época. Pensemos por un momento en lo raro que resulta que un autor convierta a su amada (Beatriz Portinari) en el objeto de su apasionada lírica amorosa en una obra (*La vida nueva*) para después emplearla como guía turística del cielo en otra (*La divina comedia*). Sin embargo, la estrategia de Dante curiosamente funciona; de hecho, su obra complace más gracias a que afirma con confianza que el deseo físico puede servir como una vía hacia lo sagrado. Desde una perspectiva puramente musical, este deseo de combinar lo sensual y lo trascendente es una fuerza mucho más poderosa de lo que suele admitirse, una fuerza que ha ejercido una constante atracción sobre los compositores, como demuestran diversas obras que van desde los himnos de Enheduanna, en Mesopotamia, hasta *A Love Supreme* de John Coltrane. Y en algunos casos, encontramos incluso movimientos enteros que han adoptado nuevas formas de expresión musical a partir de un virtuoso equilibrio entre lo carnal y lo sagrado.

Vemos esto, por ejemplo, en los baul de Bengala, unos juglares espirituales del sur de Asia cuyo misticismo musical les ha granjeado acusaciones de locura y hedonismo, pero que también han funcionado como modelos a imitar durante siglos, pues su visión del mundo ha demostrado una sorprendente resiliencia a la hora de superar las brechas generacionales y culturales. Hace un siglo, Rabindranath Tagore se inspiró en ellos para impulsar un renacimiento interdisciplinar en el ámbito de la cultura bengalí, y como resultado acabó ganando el Premio Nobel de Literatura. Fue la primera persona no originaria de Europa o Norteamérica en recibir dicho honor. (Por cierto, quienes refunfuñaron cuando Bob Dylan –que en una ocasión se definió como “un baul estadounidense”– ganó el Premio Nobel, afirmando que los autores de canciones no deberían ser tenidos en cuenta para este galardón, harían bien en saber que Tagore escribió más de dos mil canciones y compuso el himno nacional de dos países). Medio

siglo más tarde, en la contracultura occidental aparecieron nuevos seguidores de los baul gracias a Dylan y al poeta beat Allen Ginsberg. Resulta fácil burlarse de estas estrellas culturales por su manera de adoptar cierto misticismo y ponerlo de moda ofreciendo una versión adaptada que pueda funcionar en los medios; pero esta mezcla de estilos no podría haber tenido lugar si la combinación de lo sensual y lo espiritual no respondiera a un deseo profundamente arraigado que la ideología dominante en el ámbito del entretenimiento comercial había dejado insatisfecho. Es muy probable, y tal vez inevitable, que esta hibridación reaparezca de manera recurrente en el futuro, en formatos musicales impredecibles. Paradójicamente, lo que garantiza esta reaparición es el dominio absoluto de una cultura pop hegemónica que parece inmunizada contra estas aventuras metafísicas.⁵

Pero el ejemplo más contundente de combinación de lo sagrado y lo sensual procede del mundo islámico. En el ámbito persa hay una figura, Yalal ad-Dim Rumi, que sintetiza casi todos los temas que hemos mencionado. Como Dante, Rumi era un poeta que celebraba una sensualidad trascendente. Como san Francisco, impulsó un movimiento religioso y ganó una gran autoridad en cuanto fuente de sabiduría espiritual. Como los baul de Bengala, ha sido adoptado, en épocas recientes, por la cultura pop y el público *new age*, que canalizan su influencia de un modo ingenioso y a veces un tanto torpe. Una rápida búsqueda en Amazon de productos relacionados con Rumi nos proporciona una sorprendente variedad de ofertas: tazas de café Rumi, fundas para móviles Rumi, calendarios de pared Rumi, aplicaciones Rumi, ropa para bebé Rumi y otros artículos para el hogar, la oficina o los viajes. Encontrar al personaje histórico auténtico detrás de todo esto es una tarea abrumadora, por lo que admiro la actitud del profesor Franklin Lewis, el mayor experto en Rumi que escribe en lengua inglesa. En su estudio (de setecientas páginas), Lewis aborda el tema desde dos posiciones distintas: la que contempla a Rumi desde un punto de vista “mitológico” y la que se centra en su biografía. Lewis entiende que los hechos son

importantes, pero también sabe que los mitos a veces son más eficaces para difundir un movimiento o tener una influencia duradera.⁶

Debido a todo esto, sería fácil pasar por alto la influencia musical que ejerció Rumi (casi nunca aparece en los libros de historia de la música). Sin embargo, al establecer el ritual Sama –una ceremonia sufí que incluye música, danza, poesía, meditación y oración–, creó lo que quizá sea el modelo más sólido, de todos los que han hallado los principales credos del mundo, para integrar los impulsos estéticos y espirituales del ser humano en una práctica codificada del éxtasis. Se trataba de una empresa muy audaz, de un intento por tender un puente entre cuestiones que muchos todavía consideran imposibles de relacionar. Para quienes lo criticaron, representaba una fusión intolerable de lo sagrado y lo profano. La música y la danza, como señala Franklin Lewis, “estaban asociadas con la corte, las esclavas, la bebida y el desenfreno”. No siempre estuvieron prohibidas en la sociedad islámica, pero cualquier intento por incluir actividades tan sospechosas en los rituales religiosos suponía hacer frente a muchos peligros. Lo cierto es que en la actualidad, más de setecientos cincuenta años después, esta polémica todavía no ha concluido. Las Naciones Unidas han calificado la ceremonia *Sama* de Turquía como “obra maestra” del patrimonio cultural de la humanidad, pero esta práctica fue prohibida tras el establecimiento de la República turca en 1923. En 1956 se suavizaron las restricciones y a la orden Mevleví, fundada por los discípulos directos de Rumi, se le concedió una libertad relativa y vigilada. Pero las actuaciones de los “derviches giróvagos”, como suelen llamarse, se han fomentado más como atracción turística que como ceremonia religiosa; de aquí viene la curiosa insistencia en que el ritual se lleve a cabo en público y no en privado. En Irán, quienes lo practican siguen sufriendo el acoso del Gobierno, y reciben acusaciones de inmoralidad y sacrilegio que reproducen una clase de ataques que ya conocemos bien: los que se dirigen contra las tradiciones musicales subversivas. Pero aquí encontramos una extraña peculiaridad: los ataques no van contra los defensores de

la secularidad ni contra los músicos populares cuyo objetivo es simplemente ofrecer una forma de entretenimiento, sino contra una práctica religiosa que se limita a incorporar la música y la danza a sus rituales.⁷

Las instituciones religiosas tal vez tengan buenas razones para temer que estas intrusas pasen a formar parte de ellas. La música y la danza proporcionan el camino más seguro hacia el trance extático en el marco de la fe organizada, a excepción quizá de esos cultos marginales que se dedican a consumir setas mágicas u otras sustancias que alteran el funcionamiento de la mente como parte de sus prácticas “piadosas”. Pero el éxtasis conlleva sus riesgos, especialmente para aquellas instituciones y burocracias de la fe que se preocupan por el elemento “organizado” de las religiones organizadas. No estoy seguro de que los feligreses de las iglesias quieran realmente tener una experiencia extática. El éxtasis es perturbador. Si uno se pasa con él, puede encontrarse con una religión *desorganizada*.

Los científicos sociales han planteado con frecuencia una pregunta inquietante: ¿qué diferencia hay entre una religión y un culto? Hay quien sugiere que la única diferencia está en el número de seguidores. Cuando los practicantes pasan a ser un grupo significativo de votantes o de consumidores, deja de considerarse que forman parte de un culto peligroso y este se convierte en una confesión de lo más respetable. Sin embargo, la diferencia más importante entre un culto y una religión podría ser sencillamente la distinta actitud que tienen con respecto al éxtasis. El culto promete una experiencia alternativa, algo que va más allá de lo normal. Las religiones establecidas se muestran temerosas ante tales prácticas, y esto siempre influye en su forma de ver la música.

En cualquier caso, es imposible no sorprenderse ante la improbable compatibilidad que encontramos entre la música secular –supuestamente pecaminosa– y el dogma religioso. Ya hemos examinado el curioso proceso por el que los esclavos influyeron en la evolución de la canción popular, introduciendo las ideas de servidumbre y cautiverio en la música de la clase dominante. Este quizá sea el acto más subversivo en una larga

historia de música subversiva. Pero pensemos en lo adecuados que resultan estos conceptos para la música romántica y religiosa. Las mismas imágenes, el mismo lenguaje, las mismas metáforas figuran de manera destacada en ambos géneros, desplazándose fácilmente de uno a otro. Las ideas de subyugación y devoción han permeado todas las esferas de nuestra cultura musical. El público se ríe cuando Whoopi Goldberg, en *Sister Act: Una monja de cuidado*, al interpretar a una cantante de salón que huye de la mafia, les enseña a unas monjas a cantar el gran éxito de la Motown “My Guy” [Mi chico], pero cambiándolo a “My God” [Mi dios]. Los límites entre lo sagrado y lo profano no deberían traspasarse con tanta facilidad, pero se traspasan, una y otra vez. Con independencia del lugar que ocupemos en la jerarquía social –seamos pobres o reyes, estrellas del pop o sacerdotes, raperos o divas–, cuando cantamos, le cantamos a algo que consideramos superior. Adoramos a nuestro ideal, ya se trate de una deidad o de una pareja romántica, y en algunas ocasiones puede que ni siquiera tengamos claro cuál de estas dos figuras es realmente el objeto de nuestra piadosa canción. No deberíamos sorprendernos pues al advertir que las innovaciones musicales y religiosas proceden muy a menudo de personas que se hallan fuera de las estructuras del poder social. Hay algo en la naturaleza de la religión y de la música, o en los constructos que hemos generado en torno a ellas, que nos predispone a buscar nuevos caminos hacia el éxtasis –ya se trate de uno musical o de cualquier otro tipo– en los barrios más sórdidos de la ciudad.

Por lo tanto, no tiene nada de raro que las instituciones religiosas se apropien descaradamente de los mismos estilos musicales que antes han denunciado por su vulgaridad. A pesar de ello, hemos llegado a lo que quizá sea la mezcla más extraña de religiosidad y música popular de toda la historia de la cultura occidental. La Iglesia de Roma tomó conciencia de la creciente popularidad de la ópera y decidió que recurrir a *cantantes masculinos castrados* podía ser una buena idea. Se trata de una práctica que tenían en común la música sacra y la secular. Incluso en el seno de la Iglesia, los niños castrados se habían considerado desde hacía mucho tiempo

un valioso añadido a los coros religiosos. Sus voces se percibían como angelicales; permitían intuir lo que los santos oirían en el cielo. Como en estos coros no se permitía la participación de mujeres ni niñas, la única manera de disfrutar de esas celestiales notas agudas sin infringir las normas era por medio de niños, antes de que les cambiara la voz, o de *castrati*. Muchos de estos últimos cantaban tanto en óperas como en la iglesia, como muchos otros cantantes que nunca se habían sometido al bisturí de un cirujano. Algunos documentos de la Venecia de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII muestran que alrededor de cuarenta miembros del Coro de San Marcos también trabajaban en la ópera. Aquí se franquea una vez más la frontera que separa las canciones sagradas y las seculares sin ninguna dificultad. Sin embargo, los *castrati* parecen haber disfrutado de un atractivo especial en el mundo del espectáculo. Los más privilegiados podían exigir sumas astronómicas, mayores que las que cobraban los compositores célebres, y además de los honorarios que percibían por *contrato*, recibían generosos regalos de sus admiradores. El *castrato* Caffarelli ganó tanto dinero con la música que acabó comprándose un ducado y construyéndose un palacio.

De todos modos, aunque los *castrati* llegaran a ser superestrellas, una persistente aura de vergüenza rodeaba las prácticas que dieron origen a sus distinguidas carreras. Cuando el historiador de la música Charles Burney (1726-1814) intentó documentarse sobre la forma en que se los castraba, se encontró con un muro de silencio. “Pregunté por toda Italia dónde se realizaban las castraciones que habilitaban a los niños para que se dedicaran a cantar, pero no logré conseguir información alguna –se lamentaba–. En Milán me dijeron que era en Venecia; en Venecia, que en Bolonia; pero en Bolonia, lo negaron y me mandaron a Florencia; de Florencia me enviaron a Roma, y de Roma a Nápoles. La operación, desde luego, va contra la ley en todos estos lugares, además de contra la naturaleza; y todos los italianos se avergüenzan de ella hasta tal punto que en cada provincia la atribuyen a otra”. El Vaticano nunca aprobó oficialmente este procedimiento, y en ocasiones llegó incluso a amenazar a los

cirujanos que lo practicaban con la excomunión. Pero los resultados no solo se toleraban, sino que también se fomentaban, tanto por el carácter supuestamente sublime de las voces de los *castrati* como por el explícito deseo de la Iglesia de apartar a las mujeres, esas peligrosas seductoras, de las actividades musicales, donde podían inspirar pensamientos impuros.⁸

Consultando la documentación disponible, el final de esta tradición es tan difícil de determinar como sus orígenes. Todavía en 1913, el *castrato* Alessandro Moreschi cantó en la Capilla Sixtina; es el único *castrato* del que hay grabaciones cantando en solitario, y se efectuaron en la Ciudad del Vaticano. Pero hay quien ha especulado que el soprano Domenico Mancini, que cantó en el coro papal hasta 1959, también era un *castrato*, aunque no hay pruebas suficientes que respalden esta afirmación, al margen de su dominio del falsete. ¿Quién sabe cuánta información permanece en los archivos del Vaticano esperando a ser divulgada? En 2001, el periódico italiano *Corriere della Sera* instó al papa a pedir disculpas formalmente a los *castrati* que fueron víctimas de esta práctica, pero nuestro conocimiento de su verdadero alcance y de las partes implicadas en su mantenimiento sigue siendo algo sobre lo que solo podemos hacer conjeturas. Hay muchos casos en los que los relatos de la época evitan el tema ofreciendo vagas anécdotas sobre accidentes; se habla de un golpe en la ingle, del ataque de un animal, de una caída de un caballo, como explicaciones plausibles para los más crédulos.

Para ser justos, no se debería achacar toda la responsabilidad de esta lamentable tradición al Vaticano. La demanda del público y los intereses económicos pueden haber tenido un peso aún mayor, y es evidente que estos factores siguieron ejerciendo bastante influencia incluso después de que las cantantes de ópera femeninas fueran completamente aceptadas. Sin embargo, la Iglesia de Roma encontró formas de influir en la evolución de la ópera que eran solo suyas y que no tenían nada que ver con el gusto popular. En algunos casos, la Iglesia trató de prohibir ciertas óperas o, al menos, de imponer una moratoria sobre las actuaciones durante la Cuaresma. Pero los aficionados más

ingeniosos hallaron el modo de burlar la prohibición, asistiendo, por ejemplo, a “ensayos abiertos”, que en rigor no podían calificarse de actuaciones. Cuando el papa Clemente XI impuso unos controles más estrictos y logró detener las producciones operísticas en Roma entre 1703 y 1709, los oratorios comenzaron a funcionar como óperas disimuladas, presentando apasionadas historias de amor disfrazadas de alegorías edificantes. El Vaticano ya había intentado fomentar la creación de óperas sobre las vidas de los santos, a consecuencia de lo cual en Roma se pusieron en escena piezas como *Sant’Alessio* (1632), *Santi Didimo e Teodora* (1635), *San Bonifacio* (1638) o *Sant’Eustachio* (1643). En el seno de la Iglesia, en especial entre los jesuitas, muchos albergaban grandes esperanzas con respecto a la posibilidad de emplear espectáculos musicales y teatrales para propagar la fe, e incluso hay varias menciones a óperas que se representaron en monasterios.

La elección de Giulio Rospigliosi como papa (Clemente IX) en 1667 pareció marcar el comienzo de una nueva época de armonía entre las aspiraciones espirituales de la Iglesia y la evolución estética de la ópera. De joven, el futuro pontífice había escrito los libretos de las óperas sacras que hemos mencionado, e incluso había contribuido a la invención de la ópera cómica con sus aportaciones a *Chi soffre, spera* (1637). Rospigliosi tenía el ambicioso plan de hacer de la Iglesia de Roma una fuerte defensora del teatro musical. Tras ser elegido papa, autorizó la construcción del primer teatro de ópera en la ciudad, y tramaba emplear el coro de la Capilla Sixtina como plataforma para su concepción del teatro al servicio de la religión. Pero Clemente IX murió en 1669, tras estar en el cargo menos de un año y medio. Sus sucesores tenían una visión muy distinta de la ópera, y mostraron hacia ella menos empatía, cuando no una abierta hostilidad. El sueño de emplear la ópera para transmitir la edificante doctrina cristiana probablemente habría sido imposible de cumplir incluso en las circunstancias más favorables, salvo, tal vez, que hubiera aparecido un compositor de genio capaz de suavizar sus afilados elementos didácticos, como hicieron Milton

o Dante en el ámbito de la poesía. Tras la muerte de Clemente, no quedó ni la más mínima esperanza de que se produjera este acercamiento.

El epicentro de la cultura, en aquel momento, ya se había desplazado hacia el norte. La Reforma, iniciada con la promulgación de las 95 tesis de Martín Lutero en 1517, dio lugar a guerras reales: hubo una serie de conflictos militares que no remitieron hasta 1648, cuando se firmó la Paz de Westfalia. Al menos cinco millones de personas fallecieron durante estas batallas entre cristianos que trataban de imponer sus distintas visiones del mundo, y algunos expertos afirman que se superaron los diez millones de muertos. En cualquier caso, los enfrentamientos armados no podían resolver los puntos de vista incompatibles con respecto al credo, la conducta y la cultura que había en juego. Las visiones opuestas sobre el arte y la música quizá no fueran las principales causas de esta ruptura, pero contribuyeron a los desacuerdos y sirvieron para definir importantes diferencias de actitud, tanto entre el protestantismo y el catolicismo como entre las distintas ramas del movimiento reformista. La Iglesia de Roma había sucumbido al encanto del arte, proclamaban sus críticos, y animaba a los fieles a mostrar devoción ante los ídolos divinos, ante el rostro pintado de los santos y ante elaboradas frases musicales que ocultaban el significado de la palabra sagrada. Los líderes religiosos protestantes tenían distintos puntos de vista sobre el grado de purificación que era necesario para contrarrestar estos excesos, pero todos coincidían en que las antiguas prácticas debían ser revisadas y, en algunos casos, erradicadas violentamente.

Casi todas las polémicas relativas a cuestiones musicales que habían tenido lugar durante los dos mil años precedentes resurgieron como parte de esta reforma. Los lectores que me hayan acompañado hasta aquí quizá se sientan consternados al enterarse de que prácticamente ninguna de esas disputas pasadas se había resuelto. Las mismas preocupaciones y los mismos recelos que habían tenido Platón, Séneca, san Agustín y otros sobrios pensadores de la Antigüedad regresaron en el contexto de la

Reforma. ¿Los placeres que proporciona la música atentaban contra nuestra fuerza moral? ¿Los textos edificantes quedaban mancillados al combinarse con vulgares canciones para bailar? ¿Los oyentes podrían entender la letra si los textos sagrados se cantaban con una melodía muy elaborada? ¿Algunos instrumentos conllevaban un riesgo especial... o *todos* los instrumentos? En el mejor de los casos, ¿la música no suponía una innecesaria pérdida de tiempo y dinero? Incluso las antiguas acusaciones que vinculaban la música con un peligroso afeminamiento fueron recicladas por los reformistas. En su ataque contra las prácticas católicas, el reformista de Zúrich Ulrico Zuinglio se preguntaba cómo reaccionaría un profeta del Antiguo Testamento “en nuestros tiempos, si viera tantas clases distintas de música en los templos y oyera tantos ritmos distintos [...] mientras los canónigos afeminados suben a los altares vestidos con sus sobrepellices de seda. Sin duda, se pondría a gritar de tal modo que nadie en el mundo entero podría soportarlo”.⁹

Zuinglio era muy radical. Debido a su influencia, algunos órganos de iglesia se vendieron, se dañaron o se destruyeron. En el fervor de la Reforma, el órgano fue apodado “la gaita del diablo” –y también “la gaita del papa”–, y en algunas ocasiones se vilipendiaba a los organistas por seducir al rebaño. Hay una anécdota sobre el organista de la Grossmünster, la catedral de Zúrich cuya construcción había encargado originalmente Carlomagno; por lo visto, este hombre “se quedó ahí, llorando desamparado” tras presenciar la destrucción de uno de los mejores instrumentos de su época. La cosa llegó a tal extremo que, en 1525, en Zúrich se eliminó toda la música de las iglesias. Un austero ritual sustituyó a la misa, se dejaron de lado las pinturas y las vestiduras coloridas y se instruyó a los congregantes que se concentraran en las edificantes palabras del sermón.¹⁰

Sin embargo, Zuinglio era un músico excepcionalmente dotado, mucho más competente en este campo que ningún otro reformista destacado. Uno de sus contemporáneos, Bernhard Wyss, afirmaba que Zuinglio podía tocar más de diez instrumentos “y cualquier otra cosa que se inventara”. Zuinglio, que vigilaba con tanto celo

para erradicar la música de la vida espiritual de los fieles, también era un talentoso compositor. Poco antes de su muerte, incluso escribió la música para la primera representación moderna de una comedia griega en su lengua original. A primera vista, estas dos facetas del reformista suizo parecen irreconciliables, pero lo cierto es que ya nos hemos encontrado con casos similares. Abelardo, que durante una época de su vida se dedicó a componer canciones populares de amor, rechazó más adelante cualquier forma de reconocimiento por estas actividades, pues aspiraba a una religiosidad severa y hosca. Del mismo modo, hay una anécdota muy conocida (y quizá poco fiable) sobre Fulco de Marsella, aclamado como trovador en su juventud, según la cual seducía a las mujeres a las que dedicaba sus canciones, pero más tarde, cuando ocupó el cargo de obispo de Toulouse, se hizo aún más famoso por hacer correr la sangre de los herejes y por representar a la Inquisición en el sur de Francia. Estos ejemplos nos recuerdan que, incluso cuando la religión no logra realizar su propósito de reformar las canciones, igual consigue el apoyo de ciertos improbables aliados, entre los que a menudo están los mismos músicos que habían dominado esos pecaminosos estilos musicales en su juventud.¹¹

Estos cambios de rumbo también tienen lugar en épocas recientes. Un sorprendente número de los principales intérpretes de blues de comienzos del siglo xx acabaron repudiando la música de su juventud. En 1963, cuando el investigador Gayle Dean Wardlow localizó al reverendo Ishmon Bracey, que había grabado lujuriosos temas de blues en los años veinte, el predicador expresó “una culpa terrible en relación con el blues y la vida que este implicaba. Se sentía casi paranoico al respecto”. Cuando trataron de tentarlo con la posibilidad de grabar un disco, Bracey insistió en que solo estaba dispuesto a tocar música religiosa, rechazando así un retorno potencialmente lucrativo. En esa misma época, el reverendo Robert Wilkins reanudó su carrera como músico de blues que había abandonado en 1936, pero purgó su repertorio para volverlo más piadoso antes de volver a los escenarios. Por su parte, Son House, que había hecho de mentor

con el legendario guitarrista de blues Robert Johnson en los años treinta, aceptó volver a tocar sus viejos blues unos treinta años después, pero se mostró verdaderamente angustiado al respecto y, con frecuencia, durante sus actuaciones en clubs nocturnos y cafés, se ponía a echarle apasionados sermones al público. Y, ¿qué decir del propio Johnson, que llenaba sus canciones, ahora tan emblemáticas, de referencias a este tipo de ansiedad espiritual? ¿Quién sabe qué habría hecho si hubiera vivido más? Hay otros músicos, como Blind Willie Johnson y el reverendo Gary Davis, que defendieron los procedimientos del blues, pero los canalizaron para salvar almas. Pero tal vez el cambio de rumbo más sorprendente de todos sea el de Thomas Dorsey, que pasó de ser un renombrado cantante de blues subidos de tono a inventar la moderna música góspel.¹²

Si buscamos razones para estos giros de ciento ochenta grados, tal vez la más sencilla sea también la más convincente. Los músicos entienden mejor que nadie el poder que tienen las canciones: lo perciben de primera mano en el acto de tocarlas, cuando notan el efecto fascinador que la música produce sobre el público. Tiene sentido que tras una conversión o un cambio ideológico se vuelvan más fervorosos que otras personas en su deseo de extirpar los elementos peligrosos de la cultura musical dominante. No es un caso muy distinto del de los bebedores rehabilitados que se convierten en los más ardientes defensores de la abstinencia. Me acuerdo de mi padre, cuya adicción al tabaco redujo su vida, y me imagino que me habría perdonado cualquier transgresión, pero no que fumara; se habría echado a llorar al ver a un hijo suyo con un paquete de Marlboro. Quienes conocen más íntimamente cualquier práctica suelen ser los que se muestran más vigilantes para combatirla.

Martín Lutero también era intérprete y compositor, y aunque rechazó las medidas más represoras de los reformistas radicales, comprendía el profundo poder que las canciones podían ejercer sobre la débil naturaleza humana. Felice Rainoldi, un historiador de la música católico, ha llegado a afirmar que Lutero fue “quien mejor ha escrito sobre música en la Iglesia occidental desde san

Agustín”. Lutero proclamó con mucha seguridad que “la fe viene del oír” –un principio tomado de la Epístola a los romanos de san Pablo– y que “los milagros para los ojos son muy inferiores a los milagros para los oídos”. En términos generales, Lutero defendió la tolerancia en un contexto en el que sus contemporáneos más entrometidos habrían deseado destruir la mayor parte del ecosistema musical existente. Fue un cantante muy competente y compuso sus propios himnos, al tiempo que animaba a otros a hacer lo mismo. Lutero también acogió con los brazos abiertos las adaptaciones de melodías populares y obras católicas, que se actualizaron con nuevos textos coherentes con la teología reformista. Algunas tradiciones que otros contemplaban con recelo, como la polifonía e incluso el empleo de textos en latín, se mantuvieron bajo su supervisión. Es evidente la repercusión que tuvo sobre las prácticas de su época, pero resulta conveniente preguntarnos cómo sus actos han influido en la evolución posterior de la música occidental. Durante los tres siglos que siguieron a su muerte, Alemania dominó la cultura musical de Occidente y puso el listón a una altura que para muchos aún no ha sido superada. Esto no podría haber sucedido si un reformador más severo hubiera establecido las reglas de las actividades musicales alemanas a comienzos del siglo xvi. Deberíamos atribuirle a Martín Lutero algo más de responsabilidad por el resurgimiento creativo que más adelante produciría a Bach, Beethoven, Brahms y tantos otros venerados maestros de la música culta.¹³

Del mismo modo, quizá debiéramos sentir gratitud hacia el rey Enrique VIII y sus hijas por la delicadeza con que introdujeron algunas reformas musicales cuando Inglaterra rompió con Roma y estableció su propia Iglesia. El mismo Enrique VIII compuso algunas canciones, incluida la famosa “Pastyme with Good Company”, con su escandalosa letra que celebra las festividades y el jolgorio. Enrique VIII se apoderó de monasterios y otras propiedades de la Iglesia, lo cual en algunas ocasiones conllevó la destrucción de importantes manuscritos musicales, pero los coros siguieron actuando en las catedrales, en diversas universidades y

en algunos escenarios reales, incluido el castillo de Windsor. Muchos compositores destacados comenzaron a escribir música sagrada en inglés, pero el latín también sobrevivió en ciertos contextos. Las prácticas litúrgicas y musicales católicas se recuperaron a partir de 1553, tras la coronación de María I, la única hija del primer matrimonio de Enrique que había sobrevivido. Hasta la polifonía más compleja volvió a ponerse de moda. Tras la muerte de María, ocurrida cinco años más tarde, su hermanastra, la reina Isabel I, restableció la autoridad de la Iglesia de Inglaterra. En términos generales, Isabel adoptó una postura moderada con respecto a la reforma musical, conteniendo a quienes demandaban participar en las guerras culturales con medidas extremas. Como su padre, la reina Isabel se enorgullecía de sus actividades musicales. Su instrumento favorito era –de un modo muy apropiado– el virginal, un pariente del clave (y sí, debe su nombre al hecho de que lo tocaban doncellas jóvenes e inocentes), y hay una anécdota que narra el placer que sintió por superar a María Estuardo, la reina de Escocia, como teclista. En sus mandatos, promulgados en 1559, defendió que se cantaran himnos y otras canciones, y no solo los austeros salmos que proponían los reformistas más fanáticos, mencionando explícitamente su legitimidad “para consolarse y deleitarse con la música”. Aceptar que la música religiosa podía proporcionar placer auditivo a los feligreses puede parecer una cuestión menor, pero en el contexto de las grandes batallas relativas a la música que se produjeron por toda Europa a lo largo del siglo XVI, esta declaración de la reina supuso una importante victoria para las fuerzas que defendían la tolerancia.¹⁴

Estas guerras culturales al final concluyeron de la manera más suave que pueda imaginarse, sin necesidad de destruir instrumentos ni de aplicar castigos crueles y extraordinarios. Las iglesias protestantes del norte de Europa y de Inglaterra acabaron convirtiéndose en los principales empleadores de músicos del mercado. En vez de quemar órganos, contrataban organistas. En vez de prohibir las obras polifónicas, pagaban por ellas y contrataban coros para que las interpretaran. Los luteranos y otras

confesiones fueron descubriendo poco a poco lo que los católicos ya habían aprendido: que la manera más segura de controlar la música era tener en nómina a los principales compositores. Me acuerdo de esa famosa frase de *El padrino*, el consejo que don Corleone le da a su hijo: “Mantén cerca a tus amigos, pero más cerca aún a tus enemigos”. Aunque tal vez no sea justo decir esto. Los líderes religiosos se fueron olvidando de que en otro tiempo se habían opuesto a la música, al menos a la sagrada. Sin embargo, las guerras culturales por la música secular continuarán vivas en las páginas que tenemos por delante, y es probable que en los años que tenemos por delante también. Dudo que alguna vez dejemos de pelearnos por la música. Quizá estemos programados para hacerlo: los estudios muestran que hay asombrosas correlaciones en la actividad del sistema nervioso (el ritmo del corazón, la respiración, la temperatura corporal, el pulso, etcétera) cuando uno escucha música por placer y cuando se encuentra en una situación de peligro en la que debe luchar o salir huyendo. Estas dos posibilidades, el éxtasis y el conflicto, siempre han estado cerca, y probablemente siempre lo estén. Sin embargo, lo glorioso de la música es que, paradójicamente, las canciones también son las fuerzas más poderosas para fomentar el espíritu de equipo y crear coaliciones que ha producido la cultura humana. Puede que la música dé lugar a guerras culturales, pero también aporta las herramientas para hacer las paces.¹⁵

Si miramos hacia adelante, más allá de la época de la Reforma, vemos que en todo Occidente se despliega un periodo de coexistencia pacífica entre los músicos y las instituciones eclesiásticas y estatales. O al menos eso es lo que parece a primera vista. Prácticamente todos los compositores importantes de la época tienen algún vínculo económico con la Iglesia o la nobleza, y en muchos casos sus carreras y sus vidas dependían de esta relación aparentemente armoniosa. Sin embargo, bajo la superficie, el conflicto seguía latente. Un salario puede comprar docilidad, pero no siempre logra generar satisfacción. Y los grandes músicos, tal vez más que otros que trabajan a sueldo, detestan tener que mostrarse serviles ante los poderes imperantes.

Incluso durante la tregua, pensaban que eran ellos los que gobernaban, aunque fuera en un ámbito distinto, y quizá estableciendo una conexión igualmente intensa con lo sagrado, y puede incluso que una línea de comunicación directa con lo divino. En el fondo de sus corazones, y a veces por medio de sus palabras y actos, fueron alimentando una fe en otra jerarquía distinta, una en la que no eran sirvientes, sino amos. Teniendo en cuenta este conflicto entre visiones del mundo, las guerras culturales no podían concluir de una manera pacífica. Simplemente quedaron ocultas durante un tiempo.

- 1 WEGMAN, Rob C. (2005): *The Crisis of Music in Early Modern Europe, 1470-1530*, Nueva York, Routledge, p. 33.
- 2 NOONE, Michael John (1998): *Music and Musicians in the Escorial Liturgy Under the Habsburgs, 1563-1700*, Rochester, Nueva York, University of Rochester Press, p. 346.
- 3 WEGMAN, *op. cit.*, pp. 21, 17, 28.
- 4 CHEN, Kuang Yu (2005): "The Book of Odes: A Case Study of the Chinese Hermeneutic Tradition", en Ching- I TU (ed.), *Chinese Hermeneutics in Historical Perspective: Interpretation and Intellectual Change*, Nuevo Brunswick, Nueva Jersey, Transaction, p. 53.
- 5 BAKER, Deborah (1 de mayo de 2011): "For the Sake of the Song", *The Caravan: A Journal of Politics and Culture*. Disponible en <https://caravanmagazine.in/reportage/sake-song> [consultado el 20/10/20].
- 6 LEWIS, Franklin D. (2008): *Rumi, Past and Present, East and West: The Life, Teaching and Poetry of Jalâl al-Din Rumi*, Oxford, Oneworld Publications.
- 7 *Ibíd.*, p. 28.
- 8 BURNEY, Charles (1773): *The Present State of Music in France and Italy*, Londres, T. Becket, p. 312.
- 9 BERTOGLIO, Chiara (2017): *Reforming Music: Music and the Religious Reformations of the Sixteenth Century*, Berlín, De Gruyter, p. 175.
- 10 NETTL, Paul (1948): *Luther and Music*, Nueva York, Russell & Russell, p. 5.
- 11 BERTOGLIO, *op. cit.*, p. 212.
- 12 Entrevista del autor con Gayle Dean Wardlow, 22 de abril de 2006.
- 13 BERTOGLIO, *op. cit.*, pp. 170, 188.
- 14 *Ibíd.*, p. 345.
- 15 ZATORREAM, Robert J. y SALIMPOORA, Valorie N. (18 de junio de 2013): "From Perception to Pleasure: Music and Its Neural Substrates", *Proceedings of the National Academy of Science of the United States of America*, vol. 110, n.º S2, pp. 10.430-10.437. Disponible en https://www.pnas.org/content/110/Supplement_2/10430 [consultado el 20/10/20].

XVII SUBVERSIVOS CON PELUCA

Sería difícil encontrar un músico más tradicional, sancionado y ortodoxo que J. S. Bach, o al menos esa es la imagen con que se lo suele recordar: un luterano sobrio y empelucado que trabajó para las autoridades eclesiásticas y la nobleza, produciendo cientos de cantatas, fugas, obras orquestales y otras composiciones con las que celebraba la gloria de Dios. Sin embargo, el verdadero Bach era muy distinto de esta figura de cartón piedra. De hecho, es un caso muy interesante para analizar cómo algunos hoscos disidentes de la historia de la música clásica acaban, con el paso del tiempo, convertidos en personajes conformistas que forman parte del *establishment*.

“Supongamos, aunque nos resulte inverosímil, que empezamos a verlo como a un rebelde”, propone el director de orquesta John Eliot Gardiner en *La música en el castillo del cielo*, un estudio revisionista sobre Bach. El musicólogo Laurence Dreyfus, en una animada conferencia pronunciada en 2011, incluso llegó a llamar a nuestro estólido compositor de música religiosa “Bach, el subversivo”. Sin embargo, quienes se atreven a mancillar la atmósfera de respetabilidad y decoro que rodea a esta imponente figura, un icono cultural que sigue siendo hoy en día el emblema de la “música seria”, se encuentran con una resistencia impresionante. En el año 2000, entre las celebraciones vinculadas al ducentésimo quincuagésimo aniversario de la muerte del compositor, el experto en Bach Robert L. Marshall admitió, con un cierto tono admonitorio, que había información nueva que demandaba una reinterpretación de la vida y la obra del compositor, pero que él y los demás especialistas estaban “evitando conscientemente este desafío”. Como había señalado Dreyfus, muchos de los textos existentes sobre Bach parecen “inspirados en vidas de santos”.¹

He hablado con gente que piensa que conoce muy bien a Bach,

pero que no sabe que pasó un mes en la cárcel, que nunca se enteró de que Bach sacó un cuchillo durante una pelea callejera con un colega músico, que jamás ha oído hablar sobre su abuso del alcohol –tras un viaje de dos semanas, Bach le pasó a su iglesia la factura por la cerveza que había bebido, y la cantidad que reclamó equivalía a treinta litros– o del hecho de que su contrato con el duque de Sajonia incluía una cláusula en la que se decía que podía disponer de cerveza libre de impuestos en la fábrica del castillo. No hay mucha gente que sepa que Bach fue acusado de reunirse con una mujer desconocida y soltera en la tribuna del órgano, o que sea consciente de que tenía fama de ignorar ciertos encargos sin dar explicaciones ni pedir disculpas. Tampoco es conocida la vida sexual de Bach, que puede ser materia de especulaciones, pero ¿qué conclusiones podemos sacar a partir del dato de que tuvo veinte hijos conocidos, más que ningún otro compositor importante (una trayectoria de lo más sugerente, que ha llevado a algunos a bromear diciendo que “se pasaba el día practicando con el órgano”), o del hecho de que se casara con una cantante de veinte años, Anna Magdalena Wilcke, cuando él ya iba camino de los cuarenta? Nadie tiene idea de los problemas disciplinarios que Bach causaba constantemente, ni de la insolencia con que trataba a sus alumnos, o de las muchas otras maneras en que desdeñaba a la autoridad. Este es el Bach que los regidores de Leipzig calificaron de “incorregible” tras registrar, una tras otra, las distintas infracciones cometidas por su obstinado e irascible empleado.

Pero no es necesario estudiar estos incidentes de la vida de Bach para tomar conciencia de sus tendencias subversivas. Basta con escuchar su música, que debió de perturbar a muchos austeros luteranos, e incluso a otros compositores, con su ostentoso despliegue de técnica y sus audaces estructuras arquitectónicas. No han sobrevivido muchas críticas de sus interpretaciones, pero las escasas reacciones de sus contemporáneos que conocemos no dejan ninguna duda sobre el desdén que sentía Bach por las reglas con que se manejaban los demás. Hay quien se queja porque improvisaba durante demasiado tiempo durante los oficios

religiosos. El compositor Johann Adolph Scheibe escribe una airada denuncia contra su “grandilocuente” y “confusa” forma de hacer música. En 1730 Bach se vio obligado a presentar un memorándum al Ayuntamiento en el que explicaba por qué era necesario aceptar “el gusto musical del presente” y “dominar las nuevas clases de música”. En este documento insiste en que “el estilo antiguo ya no parece complacer nuestros oídos” y pide libertad para seguir las tendencias más avanzadas de su tiempo. Pero el comentario más revelador quizá proceda de la diatriba de Scheibe, en la que se queja de que la música de Bach quedaba “oscurecida por un exceso de arte” y lastrada por una “cantidad interminable de metáforas y figuras”. En otras palabras, lo que para las generaciones siguientes sería la marca de la grandeza de Bach, eran los elementos que lo convirtieron en sospechoso en su momento.²

Estas reservas se mantuvieron tras la muerte de Bach. Hay quien afirma que su obra cayó en el olvido hasta que Felix Mendelssohn ayudó a recuperarla a finales de la década de 1820, pero esto no es del todo cierto. La música de Bach siguió teniendo cierta vigencia durante ese intervalo temporal, pero se empleaba sobre todo con fines didácticos. Hay demasiado que aprender de este compositor como para permitir que su arte desaparezca, pero esto no absuelve a Bach de todas sus transgresiones. Johann Abraham Peter Schulz, un compositor nacido poco antes de la muerte de Bach, se quejaba de que las corales de su predecesor establecían un peligroso precedente para quienes “preferirían exhibir sus conocimientos [...] y progresiones muy disonantes –que con frecuencia hacen que la melodía sea bastante irreconocible– antes que respetar esa simplicidad que, en este género, es tan necesaria para que lo entienda la gente común”. Todavía en 1800, el abad Georg Joseph Vogler se sentía compelido a volver más aceptables las corales de Bach simplificando sus pasajes más complejos.³

Cuando surgió al fin el mito del genio de Bach, coincidió con una creciente presencia del nacionalismo alemán y una recuperación del sentimiento religioso, y estos movimientos trataron de emplear a este compositor, fallecido hacía ya mucho

tiempo, para llevar a cabo sus propios fines. Ni siquiera está claro que Bach se considerara alemán; parece que se identificaba más bien con Sajonia o Turingia. Sin embargo, en 1802 uno de sus biógrafos, Johann Nikolaus Forkel, proclamó orgullosamente: “Este hombre, el mayor poeta y orador musical que ha existido y que probablemente existirá jamás, era alemán. Su país debería estar orgulloso de él”. Se trata de un ciclo recurrente y ya conocido en la historia de la música subversiva, que aparecerá más adelante en circunstancias muy distintas (con el guitarrista de blues Robert Johnson o el compositor de ragtime Scott Joplin, por ejemplo). Estos artistas generan escándalo en su tiempo, pero se convierten en leyendas en una fecha posterior a determinar, cuando las instituciones que ostentan el poder se apropian de sus legados y los reinterpretan para respaldar los relatos sancionados. La función del historiador de la música debería ser sacar a la luz este proceso de rehabilitación, pero para algunos resulta demasiado tentador –tal vez incluso irresistible– ayudar a transformar la biografía de un provocador problemático en un monumento al nuevo *statu quo*.⁴

Dreyfus detalla seis aspectos de las actividades subversivas de Bach, un auténtico manifiesto a favor de la resistencia. Según su esquema, Bach subvirtió la noción convencional de placer musical, por ejemplo, en la fuga en si menor del libro I de *El clave bien temperado*, cuyo tema emplea las doce notas de la escala cromática, desafiando la idea tradicional de lo que constituye una melodía bella. Subvirtió las convenciones religiosas que implicaban que la música litúrgica estuviera subordinada al logos, la palabra divina. Subvirtió el concepto predominante del decoro musical, que exigía que el estilo expresivo se adaptara a las funciones y propósitos específicos de cada ocasión. Subvirtió el dogma según el cual el arte era un espejo de la naturaleza y debía obedecer las formas de expresión naturales en lugar de imponer su propio y autorreferencial sistema de valores en las obras. Subvirtió la manera tradicional de evaluar la invención musical, esas técnicas sancionadas por el paso del tiempo por medio de las cuales se presentaban y desarrollaban las ideas melódicas. Y, por

último, subvirtió las expectativas de la piedad musical, que exigían que una obra de arte expresara su devoción, de un modo reverente y ordenado, poniéndose al servicio de la grandeza de Dios, y no la gloria de la composición o del compositor. Un hagiógrafo que quisiera mantener la reputación de Bach como modelo de respetabilidad y emblema del *establishment* podría discutir alguna de estas afirmaciones, pero es imposible rechazar la visión de conjunto que surge si uno investiga, documentándose a fondo y con una mentalidad abierta, la vida y la obra de este compositor fundamental. En un nivel muy profundo, Bach desconfiaba de los funcionarios y las autoridades, y puso de manifiesto su independencia cada vez que se le presentó la ocasión (y en algunos casos, cuando su musa se lo pidió, impuso la ocasión para hacerlo). Si con el tiempo llegó a convertirse en un símbolo del *statu quo*, fue solo porque el *statu quo* acabó aceptando sus prerrogativas, y no al revés.

Los relatos convencionales que ofrece la historia de la música durante un siglo, tras la muerte de Bach en 1750, se centran en una deslumbrante expansión de las técnicas que se ponen en práctica en distintos medios de expresión creativa que evolucionan a gran velocidad, como la sinfonía, el cuarteto de cuerda, el concierto o la sonata, entre otros. Es interesante advertir que ninguna de estas estructuras formales tiene demasiado que ver con las actividades religiosas, lo cual resulta curioso teniendo en cuenta que las iglesias financiaban en gran medida la música europea en este periodo. Incluso Bach, el gran exponente de la música luterana, es más recordado hoy en día por sus obras seculares; si alguien tiene alguna duda al respecto, basta con que compruebe cuáles son sus “grandes éxitos” en las listas de ventas actuales. Su música para teclado genera más interés que sus cantatas. Sus *Pasiones* y la *Misa en si menor* son obras maestras de la música religiosa, pero ¿acaso se escuchan más que los *Conciertos de Brandenburgo*, que, aunque no alcanzaron una gran popularidad durante la vida del compositor, se ponen una y otra vez en la radio en horario de máxima audiencia, o que sus *suites* para chelo, que forman parte del repertorio de estudio obligado para los

músicos de cuerda? Tras la muerte de Bach, la secularización de la cultura musical se vuelve todavía más pronunciada. Charles Rosen, en la versión revisada de su estudio seminal, *El estilo clásico*, menciona la hostilidad que muestran sus críticos debido a la escasa atención que había prestado en la edición original del libro a la música religiosa de la época. Pero ¿qué otra cosa podía hacer Rosen? Sería, según él mismo explica, “históricamente inexacto pretender que el arreglo de textos religiosos no presentaba problemas estilísticos muy serios en el último cuarto del siglo XVIII, además de problemas ideológicos [...]”. Ese estilo ya estaba completamente muerto cuando Haydn escribió la mayoría de sus misas”. Lo curioso, aquí, no son los cambios que se producen en los estilos musicales. Eso era inevitable en una época en la que las ataduras de la Iglesia se estaban aflojando y la música secular florecía con fuerza. Lo verdaderamente extraño es que todo esto sucediera durante un periodo en el que casi todos los compositores importantes encontraron alguna manera de recibir dinero de instituciones religiosas.⁵

En el siglo XVIII, los compositores aprendieron a llevar una doble vida, adoptando posturas muy distintas para lograr tanto el apoyo de la Iglesia como el éxito comercial. Vivaldi fue ordenado sacerdote, pero solo administró los sacramentos durante alrededor de un año. Se ganó la vida gracias a la docencia, la composición y la edición de sus obras. La más famosa de ellas, *Las cuatro estaciones*, es más pagana que cristiana: evoca la música antigua destinada a favorecer la fertilidad, que, como ya hemos visto, celebraba la muerte de una deidad en invierno y su resurrección en primavera. Händel comenzó su carrera musical como organista de iglesia, pero al poco tiempo se pasó al campo de la ópera, más lucrativo y estimulante. Cuando muchos años más tarde regresó a la música religiosa con *El Mesías*, esta obra fue concebida para interpretarse en teatros, no en iglesias. Por mucho que Händel escribiera “Soli Deo Gloria” (‘La gloria es solo para Dios’) al final de su partitura, sus actos reflejan que confiaba más en el mercado para que valorara adecuadamente su obra.

La tendencia general está clara. Los grandes compositores de este

periodo buscaron cada vez con más ahínco formas de prosperar al margen del ámbito religioso, aunque casi todos ellos comenzaron sus carreras en iglesias. Pensemos, por ejemplo, en Joseph Haydn, que saboreó por primera vez el éxito de niño, cuando cantaba en un coro en Viena. El futuro compositor podría haber hecho carrera como cantante, quizá aceptando la castración requerida para conservar su voz juvenil, pero su padre se opuso. Poco después, Haydn fue obligado a dejar el coro de la catedral y se trasladó a una buhardilla alquilada, donde se dedicó con gran diligencia a estudiar teoría de la música y a practicar las sonatas para teclado de Carl Philipp Emanuel Bach –uno de los hijos de J. S. Bach–, cuya obra le sirvió de modelo mientras perfeccionaba sus habilidades como compositor. El cargo de Haydn con la familia Esterházy era el de *Kapellmeister*, pero sería un error traducirlo como ‘maestro de capilla’, pues su trabajo consistía más en hacer de director musical que de funcionario eclesiástico. En realidad, Haydn nunca abandonó la música religiosa, y pese a las reservas que muestra Rosen al respecto, incluso fue capaz de escribir una obra maestra basada en la Biblia como *La Creación*. Pero al igual que Händel, Haydn escribió este oratorio para que se interpretara en salas de conciertos y ante un público que pagaba su entrada, no ante los devotos feligreses de una iglesia. La música religiosa representa solo una pequeña parte de su obra. E incluso cuando se dedicó a componerla, lo hizo tanto por el dinero que podía proporcionarle como por su amor a Dios.

A finales del siglo XVIII el mercado ya se había erigido en el principal árbitro del éxito en el campo de la música, pero hasta ese momento, los compositores dependían fundamentalmente de dos posibilidades para progresar en su carrera: las instituciones religiosas y el mecenazgo privado. De todos modos, el límite que las separaba con frecuencia era borroso. A veces, un funcionario eclesiástico era un acaudalado noble, como el mecenas de Mozart, Hieronymus von Colloredo, que ostentaba el título de príncipe arzobispo de Salzburgo. En otros casos, un compositor podía ser contratado por la nobleza para que escribiera música sacra. Bach compuso muchas de sus mejores cantatas mientras trabajaba para

el duque Wilhelm Ernst. Por otra parte, mientras Bach estuvo al servicio de Leopoldo, príncipe de Anhalt-Köthen, pudo dedicar la mayor parte de su tiempo a la música secular. En Leipzig, Bach se dedicó a componer sobre todo música sacra, pero su empleador era el Ayuntamiento de la ciudad. Las circunstancias específicas variaban, pero casi todas estas posibilidades profesionales se basaban en la idea, cada vez más anticuada, de que los músicos eran siervos de quienes se hallaban en lo más alto de la jerarquía social.

Las circunstancias pues eran bastante extrañas. Antoine Lilti, en su estudio *The Invention of Celebrity* [La invención de la celebridad], explica que este concepto “apareció durante el siglo XVIII”, mientras los compositores que estamos mencionando seguían funcionando en el marco de unos acuerdos casi feudales. Por supuesto, en épocas anteriores habían existido otras clases de fama, pero esas formas primitivas de notoriedad se basaban, según el práctico esquema de Lilti, bien en la *gloria* (como consecuencia de hechos asombrosos, muestras prodigiosas de valor y cosas por el estilo), bien en el *renombre* (debido a logros extraordinarios, incluyendo obras de arte o literatura). La celebridad era algo distinto: una clase de fama que cobraba vida propia y que iba más allá de la sobria valoración de obras y actos, generando una obsesiva fascinación pública incluso por las actividades cotidianas más banales de la “estrella” en cuestión. Tendemos a pensar que la cultura de la celebridad es algo característico de nuestro tiempo, pero la palabra *celebridad* alcanzó su máxima frecuencia de uso por escrito, tanto en inglés como en francés, en torno a 1800. Y no es solo que la palabra se empleara más, sino que su significado cambió radicalmente en esta época. Durante la primera mitad del siglo XVIII, el término solía tener connotaciones negativas, pues se refería a una especie de autopromoción impúdica en la que ninguna persona digna incurriría. Pero alrededor de 1760 o 1770, la palabra comenzó a tener unas resonancias distintas y se asoció a los escasos individuos que, por algún motivo, despertaban la pasión y la curiosidad de un público amplio.⁶

Justo en este momento, Joseph Haydn fue contratado como

sirviente de la familia Esterházy. El contrato del compositor, fechado el 1 de mayo de 1761, se conservó en los archivos de la familia, de modo que podemos evaluar el grado de servilismo al que estaba sometido Haydn. Se le exigía que llevara un uniforme, como otros asistentes y lacayos. No se le permitía comer ni beber con sus empleadores, y tenía que cenar con los demás sirvientes. Debía evitar cualquier muestra de familiaridad o espontaneidad con la familia, y presentarse ante “su alteza” dos veces por día para recibir órdenes. Como si estas obligaciones no fueran lo bastante humillantes, el príncipe Esterházy decidía qué música escribía Haydn y poseía los derechos de sus composiciones. Y para que no quedase ningún vacío legal, el contrato también prohibía a Haydn componer música para nadie más sin el permiso explícito del príncipe. Desde nuestro punto de vista, estos términos son durísimos, tal vez incluso inadmisibles. Sin embargo, el de Haydn era uno de los puestos más deseados en el contexto de la música europea de su tiempo.

Estas formas feudales de mecenazgo artístico no podían sobrevivir a los cambios que estaban teniendo lugar en el mundo. Durante la vida de Haydn se producirían grandes modificaciones en este sentido. Cuando el compositor Carl Ditters von Dittersdorf tuvo una audiencia privada con José I en 1789, el dirigente del Sacro Imperio Romano Germánico lo interrogó sobre los méritos de Haydn y Mozart y le pidió que los comparara. En una asombrosa revelación, este poderoso dirigente admitió que había escrito un ensayo evaluando las virtudes de los dos compositores y que estaba ansioso por mostrárselo a su visitante. Los gobernantes ahora también eran fans, y la nueva estirpe de celebridades musicales picaba su curiosidad.

Algún especialista decidido tendría que llevar a cabo un estudio detallado de cómo fue cambiando el lenguaje que los compositores empleaban con sus mecenas a lo largo del siglo XVIII. Aquí, de una manera muy escueta, podemos rastrear esa liberación de las constricciones formales por medio de las pretenciosas dedicatorias que escribían los compositores en sus partituras. En 1709, Vivaldi se había sentido obligado a dedicar

una de sus obras al rey Federico IV de Dinamarca y Noruega: “Me proporciona una gran confianza ofrecerle mi humillación, que teniendo en cuenta la verdadera medida de mi vacuidad, no podría ser mayor”. Y con esta elocuencia el gran compositor se dirigió en su dedicatoria al noble veneciano Vettor Delfino: “Su buen gusto [musical] ha alcanzado tal grado de perfección que no hay artista alguno que no aspire a la gloria de tenerlo a usted por maestro”. Ante el conde Gombara de Venecia, Vivaldi se mostró así de efusivo: “No me perderé en la vasta extensión de las glorias de su sumamente noble y excelente familia, pues no encontraría el camino de vuelta de lo inmensas que son en grandeza y en número”. Al final de ese siglo, vemos que Beethoven emplea un lenguaje igualmente servil en su dedicatoria de tres sonatas al príncipe elector de Colonia, en la que modestamente se atreve “a poner mis primeras obras de juventud a los pies de su trono”. Es posible que quien escribiera estas palabras fuese en realidad el padre de Beethoven, o su profesor; en cualquier caso, el compositor solo tenía doce años cuando escribió esas obras, y nunca volvería a adoptar un tono tan autodegradante en sus dedicatorias posteriores. Entre estos dos momentos se halla Haydn, cuya actitud hacia sus mecenas cambió radicalmente a lo largo de su carrera. También él podía desempeñar el papel de lacayo obsequioso, cosa que demostró sobre todo durante los primeros años que pasó con el príncipe Esterházy. En una carta que envió a su mecenas en 1766, Haydn se ofrecía a “besar el dobladillo de su bata por habernos regalado graciosamente nuevas ropas de invierno”. Pero estas sentidas afirmaciones fueron desapareciendo de su correspondencia con el clan de los Esterházy, y Haydn las remplazó por alardes de su popularidad y quejas con respecto a su falta de tiempo: “Mi llegada causó una gran sensación –le escribió desde Inglaterra al nuevo príncipe, Anton Esterházy, en 1791–, y me vi forzado a mudarme, esa misma tarde, a un domicilio mayor. Tengo tantas visitas que difícilmente podré devolverlas hasta dentro de seis semanas”. Y concluía la carta con la desabrida promesa de volver a “informar obedientemente” cuando encontrara tiempo para ello, cosa que no

sucedría al menos en un mes, y en una posdata le enviaba besos a la “encantadora esposa” de su jefe, una atractiva mujer de veintidós años, treinta y seis más joven que el compositor.⁷

Sería interesante saber más sobre la relación de Haydn con las mujeres, no por una curiosidad morbosa, sino para poder calibrar en qué medida la nueva obsesión con las celebridades tuvo consecuencias en la vida real y cotidiana de los músicos de aquel periodo. ¿Hasta qué punto sus momentos de intimidad se parecían a los de las estrellas de las salas de conciertos actuales? ¿Podemos encontrar aquí más pruebas para confirmar los vínculos, que ya recalcamos en el capítulo 1, entre las habilidades musicales y las ventajas relativas a la selección sexual? El testamento de Haydn estaba lleno de legados a mujeres que no tenían ningún parentesco con él. Tal vez esto solo sea un reflejo de su carácter generoso y caritativo, pero quizá podríamos detectar el surgimiento de lo que hoy en día llamaríamos *groupies*: fans ardientes que mostraban su devoción hacia los músicos por medio de una breve relación sexual. En cualquier caso, sabemos muy poco sobre cómo eran en el pasado esta clase de relaciones, de modo que nos vemos obligados a leer entre líneas. Aun así, no hay ninguna duda de que Haydn experimentó las consecuencias de esta pasión por las celebridades; un artículo de un periódico británico publicado en 1785 incluso animaba a sus entusiastas fans (“jóvenes aspirantes”) a que raptaran a este apreciado compositor y lo liberaran de “la corte de un triste príncipe alemán”.⁸

En el caso de la vida privada de Mozart, nos encontramos con las mismas preguntas sin respuesta. Sabemos que es el creador de la obra más extraordinaria de la historia de la alta cultura sobre ligues y rollos de una noche, la ópera *Don Giovanni*, compuesta con la ayuda del libretista Lorenzo da Ponte, un auténtico mujeriego que aprendió las habilidades de la seducción de su íntimo amigo (y tristemente célebre amante) Giacomo Casanova. Pero ¿qué podemos decir con algo de certeza sobre las relaciones amorosas del propio Mozart? Es cierto que dejó una abundante documentación sobre su vida privada, especialmente en la voluminosa correspondencia que ha llegado hasta nosotros.

Mozart, por cierto, escribía sus cartas con una crudeza que ha escandalizado a muchos remilgados aficionados a la música clásica. Pero estas misivas son, en algunas ocasiones, más desconcertantes que explicativas, e incluso después de publicarse sin censurar (cosa que ocurrió en contadas ocasiones antes del siglo xx), dejaban mucho espacio para la especulación. Se exhibe en ellas una especie de erotismo codificado, y las frecuentes expresiones indirectas de Mozart las vuelven todavía más confusas. Pensemos, por ejemplo, en la frase *spuni cuni fait* (que ningún especialista sabe muy bien cómo traducir); o en la manera en que le insinúa varias veces a la baronesa Martha Elisabeth von Waldstätten que tiene que esconder ciertos aspectos de su comunicación a su esposa; o en el momento en que le dice a su prima, cambiando al francés para hacer este comentario, que le besaría las manos, la cara, las rodillas y, de hecho, “todo lo que me permitas besarte”. Los editores dejaron esta última palabra sin traducir en la edición inglesa de la correspondencia de Mozart, y tal vez tuvieran buenas razones para hacerlo, puesto que *baiser* no significa solo ‘besar’, sino que también significa ‘follar’. El propio Mozart admitió ante su padre que el impulso sexual que sentía era más intenso que el de la mayoría de los hombres, lo cual refuerza su imagen de amante apasionado semejante a Don Giovanni, el personaje escénico que había creado.⁹

Algunos autores se han basado en estas pistas para construir una biografía del compositor marcada por las diversas aventuras que tuvo con sirvientas, cantantes y otras mujeres durante sus viajes por Europa. Sin embargo, Mozart también tenía fuertes escrúpulos religiosos y le dijo a su padre que evitaba tener amoríos ocasionales debido a su sentido del honor. No estoy seguro de que podamos creer esta afirmación, pero aunque fuera cierta el hecho de que Mozart necesitara hacerla demuestra que los músicos eminentes, en esta etapa de la historia, ya podían aprovecharse de su celebridad para tener aventuras de alcoba.

En cambio, si lo que queremos es analizar los mensajes políticos subversivos que hay en las obras de los grandes compositores de la época, contamos con información mucho más fiable. El director

escénico Peter Sellars ha calificado a Mozart de “uno de los artistas más intensamente políticos de la historia”, señalando que “cada una de sus óperas es un gesto radical por la igualdad entre la clase dirigente y la clase trabajadora”. Veamos, por ejemplo, la primera ópera de Mozart y Da Ponte, *Las bodas de Fígaro*, considerada actualmente como un paradigma del entretenimiento de alto nivel cultural para la gente más acaudalada. Cuando decidieron escribir esta ópera, la obra teatral de Pierre Beaumarchais en la que se basaron había sido prohibida en Viena hacía poco tiempo por orden explícita del emperador José II. Y antes Luis XVI había intentado prohibir su puesta en escena en París; cuando se estrenó, generó graves disturbios durante los cuales tres personas perdieron la vida. Solo faltaban tres años para la Revolución francesa cuando *Las bodas de Fígaro* regresó a los escenarios en su versión operística, y no resulta difícil relacionar la dura crítica a la nobleza que se presenta ahí –pese a que el texto de Da Ponte es más cauteloso que el original– con los acontecimientos que poco después tendrían lugar en las calles de París.¹⁰

¿Era Mozart un revolucionario? No creo que podamos decir tanto. Sellars afirma que si en las cartas de Mozart no hay comentarios explícitamente sediciosos es porque el compositor se estaba protegiendo: “Hay que recordar que la censura era tan intensa que cualquiera que expresase ideas revolucionarias de las que llevaron a la Revolución francesa tenía muchas probabilidades de ser interrogado por la policía secreta”. Sin embargo, yo creo que el historiador Paul Johnson se acerca más a la verdad cuando dice que las ideas políticas de Mozart, “aunque no eran en absoluto revolucionarias, eran discreta pero enfáticamente subversivas”. Esto, en su opinión, explica por qué Mozart recibió tan poco apoyo de la clase gobernante a pesar de su renombre: “A Mozart, en Viena, lo abandonaron a la buena de Dios debido a sus ideas políticas”.¹¹

Pensemos también en el hecho de que Mozart fuera miembro de la francmasonería, a la que se unió en 1784. Su pertenencia a esta organización a veces se considera una cuestión pintoresca y banal,

o se emplea para explicar el simbolismo de *La flauta mágica*. Pero las sociedades secretas en esta época eran muy temidas por los gobernantes. En 1785, un año después de que Mozart se incorporara, el emperador José II restringió el número de logias masónicas y exigió que los jueces recibieran listas actualizadas de sus miembros y de los horarios de sus reuniones. Los especialistas siguen debatiendo sobre si la francmasonería desempeñó algún papel en el origen de la Revolución francesa, que se produciría cuatro años más tarde, pero hay pocas dudas sobre la desconfianza que sentían hacia la organización quienes no eran miembros y tenían un punto de vista más tradicional. Del mismo modo, aunque la influencia que ejercieron los masones en las actividades musicales durante el siglo XVIII no es una prueba sólida de que tuvieran propósitos revolucionarios, la atracción que sintieron Haydn y Mozart por esta sociedad secreta nos proporciona una interesante percepción de las personalidades del nuevo linaje de celebridades de la composición del que ellos formaban parte. Los compositores se consideraban cada vez más al margen de la sociedad, aunque emplearan sus contactos con miembros de las clases privilegiadas para hacer carrera.

De hecho, en algunas ocasiones Mozart se puso explícitamente del lado de la monarquía en lugar de apoyar la revolución. Durante la guerra de la Independencia norteamericana afirmó en una carta a su padre en la que se regocijaba por las victorias de los británicos sobre los franceses en dicho conflicto: “Yo soy absolutamente inglés”. En cualquier caso, aquí deberíamos recordar que Inglaterra, para muchos vieneses del momento, representaba la independencia y la libertad personal. No hay ninguna duda de lo que pensaba Mozart sobre estas cuestiones – su vida es una muestra de ello –, pero la forma en la que actuaba puede ser producto tanto de su personalidad como de su ideología. Desde luego, Mozart tenía poca paciencia con la actitud autoritaria y rígida de las élites culturales de su época, y esto se ve con la misma claridad en su carácter y en sus composiciones.¹²

Las relaciones entre los mecenas y los compositores habían

cambiado sustancialmente en las dos décadas desde que Haydn se había ofrecido a besar el dobladillo de la bata de su mecenas. Se cuenta del compositor Luigi Boccherini que en una ocasión su mecenas español le ordenó que cambiara un pasaje de una de sus obras y él respondió haciéndolo el doble de largo. Durante esta misma época, Carl Philipp Emanuel Bach escribió su autobiografía –una empresa extraordinaria para un compositor en aquel momento, cuando era muy raro que un músico publicara sus memorias– y la empleó para expresar su irritación hacia quienes se habían atrevido a criticarlo. Mozart no tuvo más remedio que trabajar por cuenta propia durante la mayor parte de su carrera, pero en los momentos en que disfrutó del apoyo de un mecenas, no se privó de refunfuñar al respecto. En 1781, le escribió a su padre una carta llena de quejas sobre su relación con el arzobispo de Salzburgo, en la que exclamaba: “¿Qué distinción me concede, por favor?”. Se burlaba con mucho desprecio del arzobispo por tratarlo como a un sirviente y decía que aquel puesto solo servía para ocultar su talento, lo cual era lo contrario de la idea convencional según la cual la relación con un mecenas hacía que mejorara el estatus de un músico. Tal vez Haydn sintiese algo parecido en esa época, pero probablemente le ocultara bastante mejor su irritación a su patrono. Mozart no era tan cauteloso y debió de protagonizar unas cuantas escenas. Cuando al fin fue despedido, un ayudante del arzobispo lo echó del palacio dándole literalmente una patada en el culo. Mozart reaccionó declarando su intención de devolver aquella patada, aunque tardase veinte años en hallar la ocasión. Así fue la relación entre el mejor compositor de Europa y su mecenas más importante en los años previos a la Revolución francesa.¹³

Pero no podemos atribuir esta irritación meramente a una ideología política sediciosa. Mozart podía permitirse ser así de arrogante debido a que, en los últimos años del siglo XVIII, las posibilidades de trabajar por cuenta propia aumentaron considerablemente para los músicos. Siendo su propio jefe, Mozart tenía cinco fuentes de ingresos importantes. En primer lugar, ganaba dinero dando clases, como hacen los músicos hoy

en día. No conocemos el verdadero alcance de su labor docente, pero en una carta de 1782 se jacta ante su padre de lo que le habían pagado tres de sus alumnos. En segundo lugar, daba conciertos, y en algunas ocasiones incluso los organizaba, ocupándose de la venta de entradas y de alquilar el local. Además, hacía conciertos privados para miembros de la nobleza y otros amantes de la música acaudalados. Su cuarta fuente de ingresos era la publicación de sus obras, y aunque esta labor no le reportaba tanto dinero como le supondría en la actualidad gracias a las leyes que protegen los derechos de autor, el hecho de que cada vez más familias de clase media tuvieran un piano y aumentara la demanda de música impresa hacía que las posibilidades de ganarse la vida de esta manera fuesen mayores. Por último, a Mozart le encargaban que compusiera piezas, especialmente óperas, aunque también en este caso los pagos eran por obra y no podía contar con las regalías que los compositores cobran periódicamente en la actualidad.

A pesar de estas limitaciones, Mozart ganó una considerable cantidad de dinero. A veces se oye que vivió pasando apuros y murió en la pobreza, pero nada podría estar más alejado de la realidad. Mozart disfrutó de un estilo de vida de clase media-alta, según el criterio de su época. Tenía un envidiable apartamento en el centro de la ciudad, vestía con estilo, alquilaba un carruaje cuando lo necesitaba y cenaba en restaurantes. Pagaba a un barbero que lo visitaba a diario para vestirlo y empolvarle el pelo. Los invitados a su casa se sorprendían al ver una mesa de billar, algo que nadie asocia con las propiedades de los menesterosos. Es cierto que Mozart tenía problemas de deudas, pero esto refleja su carácter derrochador, no la falta de ingresos. Y es probable que, de haber vivido más tiempo, hubiera llegado a amasar una considerable fortuna. Su viuda, Constanze Weber, logró ganar mucho dinero con sus obras, y eso que no contaba con nuevas piezas para vender, lo cual muestra que un compositor, aunque estuviese muerto, tenía un gran valor en el mercado a comienzos del siglo XIX.

Pero si buscáramos un punto de inflexión simbólico, un

momento de la historia de la música en el que los compositores abandonaron el servilismo y se convirtieron en celebridades que vivían según sus propias reglas, yo propondría un incidente que tuvo lugar en esta época y que resulta fácil de pasar por alto. Incluso cuando los cambios forman parte de un proceso gradual, a veces hay un movimiento aislado en el ecosistema que refleja una realidad que antes permanecía oculta. Eso fue lo que sucedió en 1790 cuando un desconocido llamó a la puerta de Haydn, sin cita previa y sin haber anunciado su visita, y le dijo al desconcertado compositor de la corte: “Soy Salomon, de Londres, y he venido a buscarlo para llevármelo. Mañana estableceremos un acuerdo”. Aquel promotor nacido en Alemania, Johann Peter Salomon, había logrado percibir algo de lo que Haydn todavía no se había percatado: que en Londres lo esperaban un éxito y unos ingresos impresionantes. A diferencia de Mozart, que hablaba inglés con fluidez, Haydn no tenía siquiera un conocimiento rudimentario de dicha lengua. Pero tanto la música como el dinero hablan con elocuencia sin necesidad de palabras, y Haydn era versado en todo lo relacionado con este y un reconocido maestro de aquella. En Londres Haydn descubrió que podía ganar veinte veces más de lo que había ganado con la familia Esterházy. Actuaba ante un público muy adulador y contaba con la ventaja de poder emplear orquestas grandes y bien preparadas. Y cuando no estaba dando conciertos, lo agasajaban el príncipe de Gales y otros miembros de la familia real; fue investido doctor *honoris causa* por la Universidad de Oxford. En tales circunstancias se sintió más inspirado que nunca. Para esta visita inicial y para la segunda temporada que pasó en Londres entre 1794 y 1795, Haydn compuso muchas de sus obras más célebres, alcanzando el punto álgido de su creatividad en torno a los sesenta años, algo rara vez visto en la historia de la música.¹⁴

¿Me he extendido demasiado hablando de cuestiones socioeconómicas? No lo creo. Durante las décadas finales del siglo XVIII, las formas musicales sufrieron una serie de cambios extraordinarios, pero no podemos dar cuenta cabal de ellos sin comprender plenamente estas modificaciones en la posición social

y el renombre de los principales compositores europeos. El estatus de celebridad estaba difuminando el límite entre la biografía de un compositor y su arte, y las estructuras formales de las obras tuvieron que adaptarse a esta nueva situación. Las composiciones musicales comenzaron a adoptar una forma narrativa, incluso cuando se trataba de obras de música “pura”, sin un texto explícito que guiara al oyente. “La sinfonía se vio obligada a convertirse en una representación dramática –explica Charles Rosen–, y como consecuencia adquirió no solo algo parecido a una trama, con un clímax y un desenlace, sino también una unidad de tono, carácter y acción que con anterioridad solo había alcanzado de manera parcial”. Las obras empezaron a titularse a partir de acontecimientos de la vida de los compositores que las habían escrito. La *Sinfonía Oxford*, como se la conoce en la actualidad, es una obra que en realidad Haydn no compuso para su visita a Oxford –fue un encargo de un conde francés y ya había sido interpretada en París–, pero el público prefería ver esas obras como declaraciones autobiográficas inspiradas por acontecimientos trascendentales en el plano personal y tal vez por tormentas emocionales interiores. Mozart no compuso su *Réquiem* para su propia muerte, pero muchos de sus admiradores han preferido pensar que sí.¹⁵

Pero para que la música pudiera soportar este peso todos y cada uno de sus aspectos tenían que cambiar. El flujo sereno y prolongado de la música barroca era poco adecuado para producir efectos dramáticos extremos; debía remplazarse por un paisaje rítmico variado, lleno de expresivas alteraciones y pausas, de cumbres y valles sonoros. Los cambios dinámicos tenían que volverse más contundentes. El flujo de la energía que se producía durante una pieza requería una gestión, incluso una microgestión, para generar contrastes sublimes y alcanzar la excelencia. Los compositores comenzaron a emplear ciertos recursos que anteriormente habían parecido demasiado extravagantes –las frases irregulares, las modulaciones a tonalidades lejanas, los silencios inesperados e incluso los efectos cómicos–, y el público comenzó a apreciarlos. Se trataba solo de rarezas y

excentricidades de un orden distinto: lo que se esperaba de los semidioses de la música clásica.

Surgen entonces dos tendencias que impulsarán a la música hacia adelante a un ritmo vertiginoso. En primer lugar, la música se entrelaza inextricablemente con la biografía y la personalidad, hasta el punto de que la pura musicología, cualquier intento de definir una canción o un estilo a partir de las notas y nada más, pasa a considerarse un gesto torpe y bobo: ¿por qué alguien habría de negarse tan obstinadamente a leer las memorias personales inscritas en las líneas del pentagrama? A veces este sello personal es evidente, como sucede con la evolución del concierto –que alcanza un nuevo nivel artístico en torno a esta época, cuando Mozart perfecciona esta forma– y su creciente énfasis en el protagonismo del solista y su empleo de una estructura cuasinarrativa. Pero incluso las sinfonías y los poemas sinfónicos o, por poner un ejemplo extremo, la música litúrgica que aspira ostensiblemente a celebrar al Creador con *ce* mayúscula, terminan manifestando la presencia del compositor-creador con *ce* minúscula. La segunda tendencia, ligada a la primera, consiste en que el público no se limita a demandar a sus compositores favoritos que expongan elementos autobiográficos, sino que les exige que se representen a sí mismos de un modo radical y explosivo, proclamando su grandeza y su autonomía con respecto a todas las normas de la vida cotidiana de la gente corriente. Y ahí se encuentra un tercer factor tácito, que permanece oculto en el ámbito de las fantasías de los oyentes: la idea de que, por extensión, disfrutaran de la misma libertad. Es como si la rebeldía se transmitiese por medio de la música y los aficionados, al escucharla, también estuvieran despreciando a la autoridad e infringiendo las normas.

Esta fórmula, una especie de subversión envasada y lista para venderse en el mercado, todavía funciona en la actualidad. A partir de este momento el público va a demandar una música que resulte un tanto irritante socialmente y que sirva de plataforma para las quisquillosas personalidades que la hacen. Por su puesto, todo esto promete una revolución o, para ser más precisos, unas

revoluciones. Unas revoluciones permanentes que, sin pausa, llevarán a la música hacia adelante con un ímpetu imparable, sin un espacio de descanso ni un punto de llegada. Las canciones, a partir de entonces, serán buenas o malas, alegres o tristes, rápidas o lentas, como siempre han sido, pero además serán cada vez más perturbadoras y provocativas, y a veces animarán a sus oyentes a comportarse de un modo perturbador y provocativo también.

- 1 GARDINER, John Eliot (2015): *Bach: Music in the Castle of Heaven*, Nueva York, Vintage, p. xxviii; DREYFUS, Laurence (14 de mayo de 2011): “Bach the Subversive”, conferencia pronunciada en Londres. Agradezco al profesor Dreyfus por proporcionarme el texto de su charla.
- 2 GARDINER, *op. cit.*, pp. 222, 528, 220; de las actas municipales incluidas en DAVID, Hans T.; MENDEL, Arthur y WOLFF, Cristoph (eds.) (1998): *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, Nueva York, Norton, p. 149.
- 3 DIRST, Matthew (2012): *Engaging Bach: The Keyboard Legacy from Marpurg to Mendelssohn*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 49-50.
- 4 KERMAN, Joseph (1994): *Write All These Down: Essays on Music*, Berkeley, University of California Press, p. 16.
- 5 ROSEN, Charles (1997): *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Nueva York, Norton, p. xvi [edición ampliada].
- 6 LILTI, Antoine (2017): *The Invention of Celebrity*, Lynn Jeffress (trad.), Malden, Massachusetts, Polity Press, p. 7.
- 7 ROBBINS LANDON, H. C. (1996): *Vivaldi: Voice of the Baroque*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 32, 48, 27; SWAFFORD, Jan (2015): *Beethoven: Anguish and Triumph*, Londres, Faber & Faber, p. 64; GEIRINGER, Karl y GEIRINGER, Irene (1982): *Haydn: A Creative Life in Music*, 3.^a ed., Berkeley, University of California Press, pp. 62, 107.
- 8 JONES, David Wyn (2009): *The Life of Haydn*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 127.
- 9 ANDERSON, Emily (ed.) (1997): *The Letters of Mozart and His Family*, 3.^a ed., Londres, Macmillan, p. 372.
- 10 CULSHAW, Peter (3 de julio de 2006): “Mozart Was a Political Revolutionary”, *The Telegraph*. Disponible en <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/3653580/Mozart-was-a-political-revolutionary.html> [consultado el 20/10/20].
- 11 JOHNSON, Paul (2013): *Mozart: A Life*, Nueva York, Viking, p. 151.
- 12 ANDERSON, *op. cit.*, p. 828.
- 13 *Ibíd.*, p. 716.
- 14 GEIRINGER, *op. cit.*, p. 97.
- 15 ROSEN, *op. cit.*, p. 155.

XVIII
¿DICES QUE QUIERES UNA REVOLUCIÓN?

Esto nos lleva ineludiblemente a hablar de Beethoven. Todas estas tendencias culminan en él. La música ha pasado a ser una declaración del espíritu humano, y no de uno cualquiera. El público demanda una figura imponente, mítica. Si los músicos solían ocultar la subversión y los comportamientos extravagantes, mantenerlos en privado fuera de la vista de sus mecenas, ahora los cultivan y los exhiben. Y, lo que es todavía más raro, se espera de los músicos que tengan *opiniones*, que expresen su punto de vista sobre toda clase de materias, de lo personal a lo político. La propia música se transforma en una especie de manifiesto sociopolítico, una declaración sobre el mundo además de un indicador de los cambios por venir.

A nadie le importó demasiado inferir la ideología política de Bach; desde luego, no durante su vida, y este asunto apenas cobraría un ligero interés con el tiempo, a pesar de su consagración como compositor canónico. Pero en relación con Beethoven, todo se observa a través de un prisma revolucionario, cargado de turbulencias y con sistemas de valores en conflicto. Por primera vez en la historia de la música las facciones políticas luchan por unas partituras, disputándoselas como si fueran un territorio que está en juego en una guerra.

¿Alguien sigue teniendo la idea de que Beethoven es el principal representante del *establishment* de la música clásica, la base de la tradición sinfónica, un símbolo de esta? Cuando Chuck Berry quiso anunciar el triunfo del rock and roll, en 1956, dijo: “Roll Over Beethoven” [Pisoteando a Beethoven], una canción que tuvo un gran éxito y estuvo regresando periódicamente a las listas en distintas versiones durante el siguiente cuarto de siglo. Todos los asiduos de los guateques, los adolescentes apasionados por los descapotables y los rebeldes con o sin causa supieron perfectamente por qué el estimado compositor alemán fue el

elegido para sufrir agresiones verbales. Beethoven era *el hombre*: en su opresiva figura se condensaba toda esa irritante tradición de música respetable y chapada a la antigua. Seis años después de que el disco de Berry conquistara las ondas de radio, Anthony Burgess publicaba su novela *La naranja mecánica*, en la que aparecía un joven matón al que, por medio de una terapia de aversión, se le induce a sentir náuseas cada vez que escuche la *Novena sinfonía* de Beethoven. El sistema está decidido a destruirlos, colegas, y el “Himno a la alegría” es su instrumento de dominación.

Que nadie se crea ni una palabra de esto. Se trata de ejemplos muy característicos de la dialéctica que hemos estado investigando una y otra vez a lo largo de este libro, de ese giro de ciento ochenta grados que transforma a los radicales de la música en defensores del *statu quo*. Los viejos revolucionarios de la música nunca mueren, sino que acaban asimilados por las instituciones dominantes. Si alguien solo ve la figura institucional, es que no se está enterando de cómo fueron las cosas en realidad: le han vendido a Beethoven como un producto de marca, convertido en un constructo que sirve a intereses diversos, muchas veces comerciales o ideológicos, y casi siempre ambos.

No hay ninguna figura en la historia de la música occidental que haya sido utilizada y distorsionada con más vehemencia que Ludwig van Beethoven. Su “Himno a la alegría” ha sido empleado, a lo largo de los años, por los dirigentes de la Alemania nazi y de la Unión Soviética, por la Revolución Cultural de Mao (en un momento en que casi toda la música occidental estaba prohibida en China), por el terrorista peruano Abimael Guzmán, de Sendero Luminoso, y el régimen sudafricano del *apartheid*. La *Novena sinfonía* de Beethoven fue interpretada para conmemorar la caída del Muro de Berlín, pero el régimen que se derrumbaba entonces había afirmado que el gran compositor era uno de los suyos. ¿Cómo es posible que una única obra tenga semejante resonancia simbólica para ideologías tan distintas, tan opuestas? (Curiosamente, esta sinfonía también ha estado presente en batallas tecnológicas: cuando Sony y Philips colaboraron en la

creación del *compact disc*, hubo interminables discusiones sobre la cantidad de minutos de música que debería poder contener el nuevo formato. Según la leyenda, al final acordaron que en un CD debería caber la *Novena* de Beethoven entera).

Y las luchas por esta pieza del corpus de Beethoven continúan en la actualidad. El “Himno a la alegría” de esta sinfonía fue elegido himno oficial de la Unión Europea en 1985. Por ello, la *Novena* de Beethoven se convirtió en una canción protesta cuando Reino Unido votó a favor de salir de la Unión Europea. En un concierto celebrado en el Royal Albert Hall en julio de 2017, los acomodadores tuvieron que intervenir para impedir que el público hiciera ondear banderas de la Unión Europea durante una interpretación de la *Novena sinfonía*. Cuando Donald Trump y Vladímir Putin acudieron a Hamburgo para asistir a la conferencia del G-20 que se celebraba ese mismo mes, la canciller alemana Angela Merkel se aseguró de que esta obra de Beethoven formara parte del entretenimiento. Esto era una incisiva declaración política, y así fue entendida por los observadores. Sin embargo, Putin había afirmado su pasión por Beethoven, mencionando que el compositor alemán era uno de sus músicos favoritos, y en la misma semana en que se produjo la reunión del G-20, Trump explicó ante un auditorio en Varsovia que sus políticas eran como una sinfonía, un comentario que algunos observadores interpretaron como una especie de suplantación de Beethoven por parte del presidente estadounidense. Chuck Berry se equivocó claramente. Beethoven está vivito y coleando, y por lo visto apoya a todos los partidos y regímenes políticos.

Este debate está en marcha desde que se empezó a estudiar a Beethoven. Tras la muerte de Beethoven, su secretario y primer biógrafo, Anton Schindler, presentó al gran compositor como un radical sin pelos en la lengua que apoyaba la revolución. Pero el compositor Vincent d'Indy, que publicó una biografía de Beethoven en 1911, rechazó esta afirmación. “El jacobinismo – escribió– no podía más que repugnar a su corazón honesto”. El más famoso de los biógrafos de Beethoven, Alexander Wheelock Thayer (1817-1897), intentó adoptar una postura intermedia en su

meticuloso relato de la vida cotidiana de Beethoven –“No lucho por ninguna teoría”, proclamó orgullosamente–, pero eso no impidió que el debate continuara propagándose con furia hasta nuestro tiempo. Hace apenas unos años, Steven Rumph afirmaba con mucha seguridad que los valores conservadores llegaron a ser preponderantes en la visión del mundo de Beethoven. Su biógrafo Maynard Solomon, por el contrario, considera que Beethoven es un visionario utópico. Y según una conferencia celebrada en Potsdam antes de que cayera el régimen comunista, Beethoven “llegó hasta el umbral de las enseñanzas de Marx” y veía su música como un “acto revolucionario, práctico-crítico”. Los especialistas, por lo visto, son tan pendencieros como los políticos en sus disputas territoriales con respecto a este compositor fallecido hace tanto tiempo.¹

Los documentos que dejó Beethoven, cambiantes y contradictorios, no ayudan a clarificar la cuestión. Incluso su gesto político más conocido está marcado por una especie de vacilante indecisión. Beethoven escribió su *Tercera sinfonía* en honor de Napoleón, pero después tachó la dedicatoria de la partitura. La obra que iba a titularse *Bonaparte* es conocida ahora como la *Heroica*. Este rechazo suele explicarse mencionando la consternación que sintió Beethoven cuando Napoleón se coronó a sí mismo emperador. Sin embargo, ni siquiera aquí es posible encontrar coherencia en la conducta del compositor. ¿Acaso Beethoven se oponía a las instituciones monárquicas? ¡Ni mucho menos! Sus primeras dos sonatas para chelo están dedicadas a Federico Guillermo II, rey de Prusia. Su *Septeto en mi bemol mayor, opus 20*, está dedicado a la emperatriz María Teresa. En 1802 le dedicó tres sonatas para violín y piano al zar Alejandro I de Rusia. En 1813 compuso *La victoria de Wellington* y se la dedicó al futuro Jorge IV, e incluso llegó a interpolar las palabras “Dios salve al rey” en la partitura. Su *Novena sinfonía* está dedicada a Federico Guillermo III de Prusia. Y la última obra importante que concluyó antes de morir, el nuevo final de su *Cuarteto de cuerda n.º 13 en si bemol mayor*, que se interpretó por primera vez en público un mes después del fallecimiento de su autor, formaba parte de

una pieza dedicada al príncipe ruso Nikolái Golitsyn, miembro de una poderosa familia que todavía en la actualidad proclama sus impresionantes títulos y reclama sus derechos sobre feudos ya desaparecidos.

Podrían citarse muchos otros ejemplos de la cómoda relación que mantuvo Beethoven con la realeza a lo largo de toda su carrera. Cuando en 1814 se celebró el Congreso de Viena, donde Beethoven se hizo cargo del entretenimiento en lo que era algo equivalente a una cumbre del G-20, el antiguo admirador de Napoleón parecía encontrarse en un estado similar al de Ted Nugent y ofreció su música a las fuerzas reaccionarias. Pero esto no debería sorprendernos viniendo de un compositor cuyo mismo nombre –con el *van* holandés, semejante al *von* alemán, sugiriendo una noble alcurnia– hacía pensar a la gente que tenía unos orígenes ilustres. Beethoven no hizo mucho por corregir esta percepción errónea, pero al mismo tiempo se consideraba un hombre del pueblo y un firme defensor de los oprimidos; quien quiera pruebas de esto, que vea su ópera *Fidelio*. ¿Cómo podemos conciliar esta contradicción? Quizá lo más prudente que uno puede decir sobre las simpatías de Beethoven con respecto a la lucha entre ricos y pobres sea que podía posicionarse a favor de ambos bandos, según requiriese la ocasión.

A pesar de ello, creo que podemos ir más allá de toda esta confusa información y llegar a una imagen razonablemente clara de los valores fundamentales de Beethoven. De hecho, este compositor es un ejemplo perfecto de la principal idea que recorre este libro. En estas páginas aparece un fenómeno recurrente –y de un modo sorprendentemente similar, aunque se manifiesta con claras diferencias en distintas épocas y culturas– que consiste en que las innovaciones hechas por individuos que se encuentran en una situación marginal producen perturbaciones en las mismas instituciones que con el tiempo acaban apropiándose de ellas. Si estos rebeldes viven lo bastante, pueden participar en el proceso de popularización de sus propuestas, que tan radicales se habían considerado en el momento de su formulación inicial. Elvis acude a la Casa Blanca y se codea con Nixon. Dylan acepta el Premio

Nobel. Jagger es ordenado caballero. En otros casos, el cambio tiene lugar entre bastidores, sin que haya escribas ni historiadores para documentarlo, aunque siempre queda alguna prueba incriminatoria. La canción erótica de una mujer anónima se transforma en las escrituras del Antiguo Testamento y se le atribuye al rey Salomón, o logra pasar a formar parte del *Shijing* y contribuye a la gloria de Confucio, o es imitada por un trovador noble, convirtiéndose en literatura canónica. La síntesis resultante puede denunciarse por considerarse una apropiación o, directamente, un robo de la propiedad intelectual, pero este proceso sigue siendo un constante motor de cambio en la historia de la música. Ya ha pasado antes y volverá a pasar. De todas maneras, debemos estar prevenidos contra la ingenua aceptación de la historia revisionista que casi siempre acompaña a estas asimilaciones. Los historiadores de la música han de ver más allá de las interpretaciones ideológicas que las instituciones dominantes imponen tras los hechos –casi siempre están contando alguna historia para justificar sus propósitos– y hacer un esfuerzo por recuperar la esencia de la innovación, la energía áspera y perturbadora procedente de los márgenes que puso en marcha todo el proceso.

¿Qué encontramos si usamos este modelo explicativo para aclarar los misterios de Beethoven? Si estudiamos sus primeras manifestaciones, ¿encajan en este esquema? ¿Acaso su imagen de escurridizo y habilidoso para integrarse en el sistema no desaparece cuando rastreamos el impacto que produjo hasta sus comienzos? Veamos cómo fue percibido Ludwig van Beethoven por una contemporánea suya al principio de su carrera. Frau von Bernhard, una pianista que coincidió con el compositor en algunas reuniones privadas, nos ha dejado esta descripción: “Era bajito e insignificante, y tenía un rostro feo y enrojecido lleno de marcas de viruela. Su pelo era muy oscuro y le caía, enmarañado, sobre la cara. Llevaba una ropa muy ordinaria y remotamente alejada del gusto que predominaba en aquella época y sobre todo en nuestros círculos. Además, hablaba en un dialecto muy marcado y tenía una forma bastante vulgar de expresarse y, de

hecho, toda su manera de comportarse daba la impresión de estar muy poco pulida; más bien al contrario, tanto su aspecto como su conducta eran señales de su falta de educación. Era muy orgulloso”. Esto bien podría ser una descripción de Johnny Rotten o Lou Reed, pero estamos hablando de Beethoven. Frau von Bernhard relata a continuación una anécdota según la cual una condesa le rogó a Beethoven que tocara el piano en una reunión e incluso se puso de rodillas ante él, que se encontraba sentado en un sofá, pero la emergente estrella de la música declinó su petición despectivamente. El compositor Carl Czerny ofrece otro ejemplo extraordinario de la despectiva actitud de Beethoven. Tras encandilar a sus oyentes con una improvisación que llegó a hacerlos llorar (hubo quien sollozaba audiblemente), Beethoven comenzó a reírse y se burló abiertamente de ellos. “¡Sois tontos! –afirmó–. ¿Quién puede seguir viviendo entre niños mimados?”. Y Czerny concluye: “Se negó a aceptar una invitación del rey de Prusia tras una improvisación de este tipo”.²

Nos gustaría pensar que las personas más poderosas del *establishment* musical pasaron por alto el hecho de que Beethoven fuera “bajito e insignificante” y tuviera “un rostro feo y enrojecido”, y que se dieron cuenta de que tras su apariencia de patán había un genio sumamente peculiar. En este caso, no necesitamos hacer conjeturas como sucede tan a menudo con compositores más antiguos debido a que hay muy poca documentación sobre las primeras reacciones a sus obras. La crítica musical estaba floreciendo durante los años de formación de Beethoven, así que sabemos exactamente cómo los líderes de opinión valoraron sus innovaciones. ¿Qué dijeron en aquel momento? La primera crítica de la *Heroica* –considerada hoy con veneración como un hito de la historia de la música y un monumento al Romanticismo alemán, ese omnipresente *zeitgeist* que acabaría moldeando la psique y el paisaje sonoro de la alta cultura europea– llegó a los quioscos de prensa antes incluso que el estreno oficial, y rechazaba la obra por ser “estridente y rara”. Otro periodista que cubrió el estreno admitió que la pieza tenía algunos defensores, pero añadió que para la gente normal “la

sinfonía era demasiado difícil, demasiado larga y él [Beethoven] demasiado maleducado”. Esto no era ninguna exageración. Carl Czerny, que asistió al concierto, contó que un oyente se levantó en medio de la interpretación y gritó: “¡Pagaré otro *Kreutzer* si acaban de tocar ya!”.³

Podría llenar un capítulo entero con este tipo de ataques y secas muestras de rechazo. Estos críticos no eran ignorantes, tontos o excéntricos, sino personas cultas que representaban el orden establecido. No eran casos atípicos, sino que formaban parte de un movimiento. De hecho, está claro que se consultaban unos a otros, porque en los ataques a Beethoven aparecen las mismas palabras una y otra vez. Su música se consideraba extraña, peculiar, arbitraria, extravagante, misteriosa, sombría y difícil. Incluso Haydn, que parecía inclinado a hacer de mentor y defensor del joven Beethoven, se echó para atrás al darse cuenta de todas las implicaciones que tenía el estilo de su discípulo. Cuando Beethoven le enseñó a Haydn los tres tríos para piano, violín y chelo que forman su opus 1, Haydn le recomendó que no publicara la tercera de ese grupo de obras. Beethoven entendió (como ha hecho la posteridad) que esa era la más importante de estas piezas tempranas, la más madura e impresionante. Tal vez Haydn estuviera celoso y resentido con la joven generación, como supuso Beethoven. Pero el hecho de que conociéramos el entusiasmo con el que el compositor maduro elogiaba a Mozart nos lleva a pensar que es improbable que criticara a un talento más joven sencillamente porque daba claras muestras de genio. La conclusión es inevitable: incluso el mayor compositor vivo de Europa consideraba que Beethoven era un artista inestable y marginal cuyos impulsos había que refrenar, un advenedizo impredecible que tendría que adaptarse a la manera establecida de hacer las cosas. Todavía faltaban muchos años para que se emprendiera la renovación institucional de la imagen de Beethoven, promovida con unos fines que no tienen nada que ver con el carácter verdaderamente innovador de este compositor y que, en la mayor parte de los casos, resultó más confusa que clarificadora. Para quienes vivieron en su época, lo que hizo

Beethoven fue alterar una tradición, no consolidarla.

Lo más importante es que casi todas las aparentes paradojas y desacuerdos que surgen en torno a Beethoven desaparecen cuando lo contemplamos como parte de este proceso recurrente de innovación perturbadora seguida, al cabo de unos años, por una serie de disputas territoriales en el seno del *establishment* para reivindicar como propios a los individuos a los que había atacado. Incluso la ideología política de Beethoven puede descifrarse con un grado razonable de certidumbre y sin tener que hacer un esfuerzo intelectual excesivo. Cuando Beethoven introducía un valor fundamental en una de sus obras musicales –como la “libertad” en *Fidelio* o la “alegría” en la *Novena sinfonía*–, siempre lo hacía de la manera más clara y directa posible, sin demasiado armazón ideológico. *Fidelio* formaba parte de un subgénero muy popular, el de las óperas sobre rescates, que no difiere mucho de las películas actuales sobre prisioneros que se fugan como *La gran evasión*, *Cadena perpetua* o *Rambo: Acorralado, segunda parte*. Tanto entonces como ahora, estos relatos pueden encajarse en una amplia gama de contextos históricos, pero rara vez son medios para el pensamiento filosófico serio sobre cuestiones relacionadas con la liberación humana. Lo mismo podría decirse del “Himno a la alegría” de la *Novena sinfonía*. Si diversos movimientos se han apropiado de esta pieza tan repetida y fácilmente es solo por la razón evidente de que su contenido es muy vago; si esto es un manifiesto político, no resulta demasiado controvertido. Lo más arriesgado que hay en el texto que Beethoven escogió para su obra es la idea de que todos seremos hermanos, o tal vez el reconocimiento de la existencia de un creador divino. La simplicidad del mensaje es parte de su esencia y su atractivo.

Para entender lo que Beethoven quería decir realmente cuando hablaba de libertad, podemos fijarnos en la distinción crucial que plantea el especialista en historia intelectual Isaiah Berlin en su influyente ensayo “Dos conceptos de libertad”.⁴ Berlin llama la atención sobre la profunda brecha que hay entre lo que llama libertad *positiva*, que con frecuencia tiene que ver con sofisticados planes políticos para conseguir ciertos resultados, y libertad

negativa, que puede consistir simplemente en la ausencia de intromisiones. Beethoven se inclina más hacia el polo negativo. Para convencerse, basta con echar un vistazo al texto de su canción “Wer ist ein freier Mann?” de 1792:

¿Quién es un hombre libre?
El hombre para quien solo su voluntad
y no los caprichos de ningún gobernante
puede convertirse en ley.
¡Ese es un hombre libre!⁵

Esta es, en esencia, la definición de la libertad negativa. La famosa escena de *Fidelio* en la que los prisioneros salen de sus celdas es casi una imagen fantástica de la libertad, una imagen que se materializa sobre el escenario. Los cautivos se liberan de sus cadenas y salen a la luz del día, escapando de los opresores que los tenían confinados. El mismo sentimiento se materializa en el “Himno a la alegría”, que no defiende la ideología de ningún partido, sino el inviolable espíritu humano. Quienes abogan por la libertad negativa, como Beethoven, pueden establecer alianzas temporales con diversos partidos, programas y soberanos –de hecho, suelen verse forzados a hacerlo para conservar su muy preciada independencia–, pero no debería sorprendernos que se produzcan cambios en estas afiliaciones. En líneas generales, Beethoven mantuvo una coherencia extraordinaria con respecto a sus valores fundamentales, que se basaban en primer lugar en su interés por la dignidad humana por encima de las lealtades políticas.

El 99% de la desinformación y la propaganda que encontramos en la historia de la música procede de instituciones (y, por supuesto, de los ingenuos que se tragan sus patrañas). El objetivo de las instituciones es llevar a cabo sus diversos propósitos, no iluminar el camino hacia la verdad histórica, por lo que siempre debemos examinar detenidamente sus afirmaciones y contrastarlas con las fuentes primarias que haya disponibles. Esto es así tanto en el caso de Beethoven como en el de Enheduanna, la primera

persona que se dedicó a hacer música cuyo nombre conocemos – recordemos lo expuesto en el capítulo III: el disco de piedra que celebraba su importancia fue deteriorado y hecho pedazos por algún personaje poderoso e influyente–, así como en el de cualquiera de los demás innovadores de los que hemos hablado en estas páginas. Lo único que ha cambiado es que hoy en día las instituciones tienden a ser más sutiles, y solo de vez en cuando recurren a destruir los objetos conmemorativos de piedra.

Debemos tener esto presente al enfrentarnos a otra aparente paradoja de la música del siglo XIX. El culto del Romanticismo coincidió con el surgimiento de las celebridades musicales y la ampliación de las posibilidades económicas que redujeron su dependencia de las instituciones dominantes. Este movimiento, desde prácticamente todos sus aspectos, valoraba lo individual y rechazaba lo institucional. La base emocional y psicológica de la creatividad musical fue venerada como nunca. La grosería y la arrogancia de las estrellas de la música no solo se toleraron, sino que comenzaron a celebrarse como inconfundibles características del genio. Cuando los artistas, dejando de lado su vanidad, aspiraban a cumbres aún más altas de fuerza y expresividad, debían centrarse en la naturaleza –un paisaje, una nube solitaria, un cielo estrellado–, no en un papa o en un príncipe, para encontrar la inspiración. Las verdades de la experiencia y de la emoción pasaron a considerarse irrefutables; allá donde uno mirara, lo personal triunfaba sobre lo político.

Solo podemos comprender lo liberador que debió de ser todo esto si lo comparamos con los anteriores tres mil años de historia de la música, un turbulento relato de las constantes intromisiones en el ámbito de los artistas y sus derechos por parte de poderosos y excelsos gobernantes, en el que cada pequeña consecución de libertad expresiva había tenido un alto coste. Pero al fin habían cambiado los papeles. Percy Bysshe Shelley no exageraba cuando afirmó en 1821 que “los poetas son los legisladores no reconocidos del mundo”, pero probablemente tendría que haber mencionado también a los compositores, novelistas, pintores y escultores en su parlamento imaginario de espíritus creativos. Los príncipes ahora

se prosternaban ante los principales artistas, tratando de lograr sus favores y de disfrutar reflejándose en su brillante nobleza, que no era heredada, sino construida desde cero. Pero aquí está la paradoja: todo el espectáculo que supone la música durante el siglo XIX está marcado por el hecho de que diversas facciones políticas, religiosas y nacionalistas reclaman a los compositores y sus obras, intentando apropiarse de ellos. Dichos compositores se presentan constantemente como representantes de esta causa o de aquella facción. Su independencia, considerada la esencia de su arte, se elogia al mismo tiempo que es negada una y otra vez por quienes ocupan las posiciones de autoridad.⁶

Hay que tener cuidado con este giro (o, como lo llamaríamos hoy en día, con esta *reconfiguración del relato*). No voy a negar que los grandes músicos del siglo XIX llegaron a cómodos acuerdos con las instituciones dominantes, sobre todo los que vivieron más tiempo. Franz Liszt se unió a la orden religiosa de los franciscanos y recibió el título de *abbé*. Pero si intentamos contemplarlo a través del prisma de la música religiosa, llegaremos a una imagen sumamente errónea del papel que desempeñó. Lo mismo puede decirse de Gioachino Rossini, que incluso dejó de escribir óperas y se dedicó a componer magníficas obras de música sacra: malinterpretaríamos gravemente su arte si tomáramos estas piezas religiosas como punto de partida para abordar el corpus de su obra. Cuando Johannes Brahms se hizo famoso, Luis II de Baviera le concedió la Orden de Maximiliano para las Ciencias y las Artes, y el duque Jorge de Meiningen le otorgó la Cruz de Miembro de la Orden de la Casa de Meiningen. ¿Sería acaso un monárquico encubierto? Si alguien quiere conocer la verdadera ideología de Brahms, quizá lo mejor sea que preste atención a la forma en que lo describe Antonín Dvořák: “Qué hombre, qué alma espléndida... ¡y no cree en nada! ¡No cree en nada!”. Incluso cuando Brahms se inspiró en la tradición de la música sacra para componer *Un réquiem alemán*, pareció decidido a dejar de lado tanto los elementos cristianos como los alemanes. Al director de orquesta Carl Reinhart le dijo: “Por lo que respecta al texto, confieso que omitiría alegremente la palabra *alemán* y

emplearía en su lugar *humano*; también me parece que sería mejor prescindir de pasajes como el de san Juan, 3:16 [“Pues de tal manera amaba Dios el mundo que entregó a su hijo unigénito”]. Por otra parte, he elegido una cosa u otra porque soy un músico, porque lo necesitaba y porque con mis venerables autores no puedo borrar ni discutir nada. Pero más vale que pare antes de hablar más de la cuenta”. O tal vez ya había hablado lo suficiente.⁷

Pero ¿qué podemos decir de los músicos que murieron tan jóvenes que no pudieron disfrutar de las ventajas del aplauso institucional? Incluso ellos se ven atrapados en disputas políticas póstumas. Veamos, por ejemplo, el caso de Franz Schubert. Sería difícil encontrar a alguien más reacio a apoyar ninguna causa. La impresión que tenían sus contemporáneos es que estaba enfrascado en la música, no le interesaban demasiado ni el faccionalismo ni la política y su personalidad encajaba con la imagen estereotipada del compositor romántico como un poeta solitario que habitaba mágicos paisajes sonoros. “Era callado y poco comunicativo”, escribió Franz Eckel, amigo de la infancia de Schubert, y añadió que incluso los más cercanos al compositor tenían problemas para atravesar las barreras con que se protegía. “Cuando todos los alumnos íbamos a dar un paseo juntos, él solía mantenerse al margen, y caminaba pensativo con la mirada baja y las manos detrás de la espalda, jugando con los dedos (como si tocara un teclado), completamente perdido en sus pensamientos”. Louis Schlösser, que visitó a Schubert en su casa de Viena, se quedó impresionado ante la falta de interés que mostraba el compositor por su entorno. Su residencia carecía de las comodidades habituales en los hogares, y más bien parecía el taller de un artesano: había un piano, varios instrumentos de cuerda, atriles, unas pocas sillas y una pila de partituras. “La música era la atmósfera en la que vivía y respiraba –concluía Schlösser–, en la que su subjetividad alcanzaba inconscientemente sus mayores logros”.⁸

Pero incluso si careciéramos de esta información de primera mano, la producción de Schubert nos llevaría a la misma conclusión. De los grandes compositores de su tiempo, fue el que

tuvo una vida más corta –murió a los treinta y un años–, pero dejó más de 1.500 obras. Sus más de 600 piezas para voz y piano siguen siendo una referencia fundamental para los autores de canciones, y son precisamente el tipo de obras melancólicas y emotivas que esperaríamos de un compositor con una personalidad tan introspectiva. Siempre me sorprende cuando alguna revista de cultura pop o algún especialista publica una lista de los mejores autores de canciones “de todos los tiempos” y no incluye a Franz Schubert, que probablemente debería estar en lo más alto de la lista tanto si el criterio empleado para valorar a dichos autores es la calidad de sus composiciones, la influencia que ha tenido su obra o simplemente el esfuerzo que han realizado. Uno se pregunta cómo podía tener Schubert tiempo para vivir –por no hablar de dedicarse a causas políticas– dados el trabajo incesante y la dedicación imprescindibles para crear una obra como la suya. Y luego están las obras maestras que escribió para orquesta, piano, conjuntos de cámara y contextos religiosos, cualquiera de las cuales habría garantizado su paso a la posteridad. De hecho, no hay mucho que se pueda escribir sobre él al margen de su obra. “La escasez de información ha permitido todo tipo de fantasías biográficas –escribe el crítico musical Alex Ross–. El hombre no está ahí del todo, pero con la música sucede una cosa completamente distinta: su presencia y su inmediatez son tremendas”.⁹

Sin embargo, esto no ha impedido que las generaciones posteriores vincularan el nombre de Schubert con todo tipo de movimientos, desde el totalitarismo nazi hasta la lucha por los derechos de los homosexuales. Tal vez fuera un protosocialista: una vez, intentando impedir que las corrientes revolucionarias echaran raíces entre los estudiantes, la policía austriaca detuvo a Schubert junto a cuatro amigos, pero el compositor solo recibió una reprimenda por su lenguaje ofensivo. En cualquier caso, los conservadores vieneses también reivindicaron a Schubert como uno de los suyos a finales del siglo, celebrando su música como un retroceso nostálgico a una época más simple, anterior a la aparición de las corruptoras ideas modernas. Schubert también

podría merecer que se lo considerara un populista liberal: basta con señalar su deseo de componer música tanto para la sala de conciertos como para el salón de baile, o incluso para el modesto piano del ámbito privado, desafiando las jerarquías elitistas de los mandarines de la cultura. Todas estas causas pueden encontrar pruebas con que sustentar sus reivindicaciones, pero nunca resultan del todo convincentes, por lo que deberíamos quedarnos con una imagen de Schubert al margen de todo, concentrado en sus cosas y alerta contra cualquier interferencia, que parecería molestarlo sobre todo porque lo apartaría de su arte.

Sin embargo, no podemos decir que la crisis del control institucional de la música que tuvo lugar durante este periodo se haya debido fundamentalmente a que los principales compositores eran demasiado huraños o independientes. Hay un factor mucho más importante: el giro hacia el interior del ecosistema cultural que se produce cuando el hogar y el salón se imponen como los lugares principales en los que se hace música en el mundo occidental. Aquí, al margen del control de la Iglesia y el Estado, millones de músicos aficionados y semiprofesionales tocaban piezas para sus amigos y familiares, y a menudo también sin público alguno, por puro placer, en un número que fue creciendo gradualmente a lo largo del siglo XIX. Este cambio se notó en todos los aspectos de la música: en cómo se componía, en los instrumentos que se empleaban, en la forma en que se publicaba, vendía y difundía, y en los ingresos que generaba.

Las primeras señales de este cambio pueden rastrearse a finales del Renacimiento, cuando encontramos cada vez más documentos que hablan de artesanos y comerciantes que poseen instrumentos, contratan a profesores de música y esperan que unas pocas lecciones sirvan para que sus hijos puedan encontrar un buen partido o para mejorar la reputación de la familia. A medida que crecía la clase media, también lo hacía la música hecha en casa. A pesar de ello, el muy viajado compositor Charles Burney afirmó que no había podido encontrar ni una sola tienda de música en Viena en 1770, ni en ninguna de las ciudades italianas que había visitado. Pero la democratización de la música alcanzó una

velocidad sin precedentes a comienzos del siglo XIX, impulsada por el aumento de la calidad de vida y la bajada del precio de los pianos. Tocar música para un rey o un papa todavía podía proporcionar fama y alimentar el ego, pero los compositores comenzaron a maximizar sus ingresos vendiéndoles piezas a los hijos e hijas de carniceros, panaderos y fabricantes de candelabros.

Incluso en la época de Schubert, el impacto que esto tiene sobre la música es evidente: la mayoría de sus obras están perfectamente diseñadas para interpretarse en un contexto íntimo, el del humilde hogar. Frédéric Chopin (1810-1849) escribió casi exclusivamente para piano solo, lo cual apenas unas décadas antes de su nacimiento habría supuesto una estrategia desastrosa para la carrera de cualquier compositor. Pero la música introspectiva para un intérprete solitario ahora encajaba a la perfección tanto con el espíritu del momento como con las demandas del mercado. En 1850, el cambio ya se había completado. Los directorios del Londres de la época muestran que había nada menos que doscientos fabricantes de piano atendiendo el mercado local. Los productores especializados surgieron como reacción ante el aumento de la demanda, proporcionando teclas o fundas u otras piezas para las marcas comerciales, cosa que hizo que mejorara la calidad y bajaran los precios. La creciente disponibilidad de instrumentos usados –que ya no eran necesarios cuando los hijos contraían matrimonio– contribuyó a volverlos más asequibles y a hacer que tener un piano en casa ya no fuera un lujo, sino una necesidad. En esas últimas décadas antes de la invención del fonógrafo, el piano representaba casi todos los aspectos de la cultura musical. Era el instrumento con el que se escribían las canciones, con el que se interpretaban, con el que se presentaban ante nuevos oyentes, con el que se volvían virales o caían en el olvido. Si entonces hubieran existido las listas de éxitos, se habrían dedicado a sopesar la actividad de los teclados en los hogares de la clase media: esa era la clave para medir el éxito musical.

El ecosistema de la música clásica en Europa parecía haber

llegado al umbral de una era en la que la música se haría tranquilamente en las casas, tras haber sido reducida para que se pudiera adaptar a las condiciones domésticas, y se promovería entre los familiares y amigos. Pero en la historia de la música, esos momentos de calma nunca duran mucho. Yo sospecho que hay algún factor desestabilizador inherente a la psicología social o alguna tendencia inapelable hacia la agitación cultural que hacen que dichos momentos puedan caracterizar el paisaje sonoro durante unos pocos años y nada más. Cada vez que los líderes de las corrientes musicales mayoritarias se vuelven demasiado blandos o introspectivos, aparecen predadores más feroces que acaban desplazándolos. Estoy convencido de que las canciones dulces y sentimentales que dominaron la música popular estadounidense a comienzos de la década de 1890, cuando el insípido vals “After the Ball” se convirtió en el tema más vendido de la historia de Estados Unidos, crearon en el público un gran deseo por los sonidos transgresores que acabaron proporcionándole el ragtime, el jazz y el blues. La moda de las canciones de amor sentimentales, los dulces *crooners* y las novedosas piezas optimistas de los años previos a la crisis del 29 probablemente hizo que los oyentes estuvieran mucho mejor predispuestos para recibir a la música *hot* de la era del swing, en la segunda mitad de los años treinta. Lo mismo ocurrió en los cincuenta: la primera mitad de la década fue la época dorada de la música popular inofensiva, pero la segunda mitad perteneció a los irreverentes rockeros. Y volvió a suceder en los setenta, pues la etapa de los cantautores sutiles y llenos de matices concluyó tras unos cinco años, y entonces el punk provocativo y la música disco para mover el culo ocuparon el centro del escenario. No sé si afirmar que esto se produce en un ciclo recurrente que dura veinte años, pero no puedo negar que hay pruebas de un constante cambio de polaridades: cada vez que la cultura musical se vuelve demasiado fácil y afable es porque hay una revolución en el horizonte.

Hacia mediados del siglo XIX este cambio llegó de la mano de una serie de auténticos movimientos revolucionarios: en 1848 las

revueltas políticas se extendieron por Europa. El fervor intensamente nacionalista de estos conflictos los hacía diferentes de las luchas previas a favor de una reforma. Había un patriotismo encendido y los movimientos que propugnaban la unificación en Alemania e Italia no solo cambiaron el mapa de Europa, sino también su psique y su banda sonora. En nuestra época estamos tan habituados a los movimientos nacionalistas que este giro de los acontecimientos apenas nos resulta sorprendente, pero ha habido pocos fenómenos en la historia de Occidente que fueran menos esperados y que incumplieran más pronósticos que el auge de las emociones patrióticas que tuvo lugar en este momento. Si alguien hubiera reunido a los grandes pensadores europeos de los siglos XVIII y XIX y les hubiera preguntado qué factores influirían más en el rumbo de la política del futuro, ni uno solo de ellos habría incluido el nacionalismo en su lista. Los principales representantes de la Ilustración preveían un porvenir en el que la razón y los valores universales determinarían el curso de los acontecimientos. Marx y sus correligionarios confiaban en que la lucha de clases y la opresión económica acabarían produciendo un cambio. Los positivistas como Auguste Comte defendían la ciencia y el progreso, pensando que constituían la fuerza impulsora de la historia futura. Los darwinistas sociales postularon modelos evolucionistas; los economistas políticos le atribuían un gran poder a “la mano invisible” de Adam Smith, y los neoescolásticos depositaban su fe en las manos de Dios. Todo el mundo tenía alguna teoría. Pero ningún pensador importante previó un futuro en el que los impulsos chovinistas y el amor por la patria instigarían guerras y carnicerías sangrientas. Los distinguidos filósofos de la época consideraban que dichos impulsos pertenecían a culturas arcaicas o tribales, que eran sentimientos irracionales que ya no tenían ninguna utilidad para la sociedad humana y que, por lo tanto, estaban destinados a la papelera de la historia. Pero todos estos teóricos se equivocaron. Desde 1848 no ha habido ninguna fuerza en el mundo más poderosa, más mortífera, más ubicua o más constante que el fervor nacionalista.

Cada vez que se producen actos de violencia a gran escala, la música se apunta a la lucha. En este caso, el nacionalismo enardecido fue el elemento nuevo que agitó el *establishment* de la música clásica a mediados del siglo XIX; sus reverberaciones continuarían sintiéndose durante cien años. En cualquier caso, hay algo extraño en esta nueva militarización de obras musicales muy bien pulidas, que se envían al combate en las salas sinfónicas y en los teatros de ópera. Muchos especialistas consideran que el auge del nacionalismo es inherente al espíritu romántico del siglo, pero yo diría que las apelaciones a un patriotismo fanático deberían interpretarse como el comienzo de una etapa de decadencia del *ethos* romántico. El movimiento ya tenía medio siglo de antigüedad y necesitaba algún elemento nuevo para renovar su energía. El excéntrico individualismo de un Beethoven o los melancólicos sonidos de salón de un Schubert ya no bastaban para provocar las emociones potentes que demandaba el espíritu de la época. Los movimientos nacionalistas fueron precisamente esa nueva fuente de energía que necesitaban los compositores y que ansiaba el público. Parecía que había llegado el momento de que todos los compositores competentes acudieran al auxilio de su patria.

Visto en retrospectiva, llama la atención la escasa influencia que el nacionalismo había tenido en la música clásica durante los cien años que precedieron a los conflictos de 1848. Händel, que había nacido en Alemania, pudo ser celebrado como un gran compositor británico sin que nadie se escandalizara. Las obras orquestales más famosas de Haydn se denominaron *Sinfonías de Londres* y lo único que hizo esto fue incrementar su atractivo; en la actualidad, el público todavía suele preferirlas a sus piezas austriacas, a las que podría suponerseles el encanto de lo casero. Mozart optó por componer sus óperas en italiano (dos tercios de ellas están en este idioma) y su música sacra en latín, incluyendo su *Réquiem* final, sin preocuparse por las consecuencias políticas de estas decisiones. Mendelssohn, pese a su origen judío, llegó a ser una figura renombrada en el ámbito de la música alemana –cosa que no podría haber ocurrido solo unos años después de su muerte,

sucedida en 1847–, aunque sus obras orquestales más populares fueran la *Sinfonía escocesa*, la *Italiana* y su música incidental para la obra de Shakespeare *El sueño de una noche de verano*, una historia que el dramaturgo inglés había ambientado en Grecia. “¡No me interesa la música nacional! –declaró orgullosamente Mendelssohn–. ¡Que diez mil diablos se lleven las nacionalidades!”. No queda ahí demasiado espacio para el triunfalismo alemán. E incluso cuando un compositor alemán era acusado de afiliaciones revolucionarias, como en el caso de Beethoven, solía acusárselo de ser leal a Francia y no a su propia patria. Del mismo modo, cuando Beethoven hizo que la causa de la libertad fuera uno de los temas centrales de *Fidelio*, situó la historia en España, no en Alemania. Los valores que había en juego eran más importantes que el lugar en que se trataran de imponer.¹⁰

Chopin parece ser el caso más atípico entre los primeros exponentes del Romanticismo musical, pues se dice que era un ardiente nacionalista polaco ya antes del fervor que comenzó a finales de la década de 1840. Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto su reputación no estará más basada en deseos que en hechos. Chopin evitó participar en actividades políticas, y no hay ningún motivo para calificarlo de revolucionario, a pesar de que una de sus composiciones más famosas se llame *Estudio revolucionario* (vale la pena mencionar que no hay absolutamente ninguna prueba de que Chopin le pusiera este apodo a dicha obra, lo cual basta para mostrar cómo funciona este proceso). Mantuvo buenas relaciones con la aristocracia europea e ignoró los ruegos que le hicieron para que compusiera una gran ópera nacional polaca. Según una anécdota, el poeta Adam Mickiewicz lo reprendió por ignorar la causa polaca y desperdiciar su talento entreteniendo a la sociedad parisina. Incluso cuando Chopin se inspiró en las tradiciones musicales polacas, como en sus mazurcas, estas se interpretaron, durante su vida, sin ninguna intención política; de hecho, el carácter profundamente personal e íntimo de la música de este compositor hace que sea muy inadecuada como banda sonora de una beligerante construcción

nacional. Si examinamos las pruebas con atención, nos vemos obligados a concluir que la leyenda de que Chopin fue un exaltado defensor de la causa polaca es más bien un constructo que se impuso más adelante.

Pero la relación entre la música y el nacionalismo cambió en torno a la muerte de Chopin en 1849, y lo hizo radicalmente. Ya en 1844 podemos detectar un tono nuevo en una predicción chovinista hecha por Friedrich Theodor Vischer, un novelista y filósofo alemán especialista en estética: “El alemán oirá su propia y gran historia elevándose hacia él en poderosas olas de sonido [...]. Queremos un mundo nativo que sea nuestro, un mundo nacional hecho de música”. No tendría que esperar mucho. En 1850, el compositor que consideraba que su destino era la culminación de estas aspiraciones nacionalistas, Richard Wagner, publicó su artículo “El judaísmo en la música”, el documento más deprimente de toda la historia de la crítica musical del siglo XIX. En aquella época, Wagner vivía en Zúrich. Se había exiliado por motivos políticos tras participar en el alzamiento que tuvo lugar en 1849 en Dresde, donde sus actividades fueron desde escribir artículos incendiarios hasta proporcionarles granadas de mano a los revolucionarios. Este ensayo, publicado en un primer momento bajo pseudónimo pero reimpresso posteriormente con su nombre, denunciaba a Mendelssohn y afirmaba que el *ethos* musical judío era incapaz de alcanzar la espiritualidad profunda e inspiradora que el público demandaba del arte. Ya antes Wagner se había basado en obras literarias del medievo alemán para componer *Tannhäuser* (1845) y *Lohengrin* (1850), que se estrenó apenas unos días antes de que el compositor publicara su panfleto antisemita. Estando todavía en Zúrich, Wagner comenzó a trabajar en *El anillo del nibelungo*, su ciclo épico de cuatro óperas que representa no solo el punto álgido de su obra, sino también el símbolo más cargado de grandilocuente nacionalismo de toda la historia de la música occidental.¹¹

Dudo que la controversia generada por estas obras concluya nunca. En cualquier caso, Wagner captó claramente el espíritu de su tiempo y las nuevas direcciones que estaba tomando la música.

Prácticamente todos los compositores importantes que alcanzaron la madurez durante este periodo participaron del *ethos* nacionalista. Sería imposible comprender las aportaciones musicales de Antonín Dvořák (nacido en 1841) sin tener en cuenta su herencia bohemia, o las de Edvard Grieg (nacido en 1843) sin relacionarlas con su ardiente amor por Noruega. Lo mismo puede decirse con respecto a Nikolai Rimsky-Kórsakov (1844) y Rusia; de Edward Elgar (1857) y Gran Bretaña; de Jean Sibelius (1865) y Finlandia; de Manuel de Falla (1876) y España, o de Béla Bartók (1881) y Hungría. Se podrían mencionar docenas de ejemplos más, cientos incluso, si quisiéramos incluir en nuestra investigación a los compositores de la época que han caído en el olvido. Pero la generación anterior también se vio afectada por el fervor patriótico que acababa de surgir. Liszt compuso sus *Rapsodias húngaras* y publicó *Des Bohémiens et de Leur Musique en Hongrie* [Sobre los gitanos y su música en Hungría] (1859), un libro un tanto fallido de investigaciones etnomusicológicas. Y, desde luego, Giuseppe Verdi, un ardiente nacionalista que desempeñó un importante papel en la unificación de Italia y estuvo a la altura de Wagner en cuanto al entusiasmo patriótico que infundían sus óperas.

La historia de Verdi arroja una luz especial sobre los cambios que estaban teniendo lugar en la música europea. El coro “Va, pensiero”, de su ópera *Nabucco* (1842), representa claramente los sentimientos de los israelitas durante su cautiverio babilonio, pero el anhelo que expresan por una patria perdida también podría servir como un llamamiento codificado a los nacionalistas italianos. La posteridad ha interpretado así esta canción, y se ha relatado en numerosas ocasiones que el público se inflamaba tanto por sus sentimientos patrióticos que pedía oír de nuevo e inmediatamente este conmovedor himno. Pero en este caso, como en tantos otros, con el tiempo se manipuló la documentación histórica para que encajara con la ideología dominante. Conviene prestar mucha atención siempre a las fuentes más antiguas, que los investigadores dejan de lado con demasiada frecuencia, a pesar de que suelen contener la información más fiable sobre la historia

de la música. En el caso de Verdi, no hay ninguna prueba de que el público en 1842 percibiera en este coro nada incendiario, ni siquiera nada particularmente llamativo. Sí que se pidió un bis en el estreno de la ópera, pero de otra canción: del himno final “Immenso Jehova”, un estribillo solemne e inocuo de alabanza a Dios que carecía de cualquier connotación política.

Sin embargo, los rumores y las leyendas muchas veces tienen más influencia que los hechos. “Va, pensiero” cobró tal fuerza simbólica que en 1901, en el cortejo fúnebre del compositor, la mitad de la población de Milán se echó a la calle y cantó el famoso coro; se trata de una revuelta popular, de una muestra de unidad tomada de la vida real y que va mucho más allá de cualquier cosa escenificada en un teatro de ópera. Se puede tratar de encontrar claves y símbolos en las últimas óperas de Verdi, e interpretarlos como documentos políticos. Algunas de estas óperas, como *La batalla de Legnano* (1849), exhiben con claridad sentimientos patrióticos, mientras que otras mantienen su intención polémica, si es que la hay, bien oculta. En todo caso, no fue necesario un profundo análisis textual para que la imagen de Verdi como nacionalista se apoderase de la imaginación del público. Algunos de sus admiradores realmente creían que su nombre era un talismán místico y debía leerse como un acrónimo de *Vittorio Emanuele, re D'Italia*, es decir, que señalaba a quien sería el rey de Italia tras la unificación nacional. La causa de la historia revisionista de la música contó incluso con la superstición entre sus filas.

Los casos de Wagner y Verdi se han estudiado, debatido, interpretado y reinterpretado ampliamente. Sin embargo, hay una cuestión psicológica muy interesante que rara vez se ha planteado: ¿por qué los compositores, que con tanto orgullo y tesón habían resistido las injerencias de la realeza y el Estado a comienzos del siglo XIX, se convirtieron voluntariamente en peones del poder antes de que el siglo concluyera? En las páginas precedentes hemos indagado en la recurrente figura del compositor como marginado, y hemos visto hasta qué punto su poco complaciente independencia ha permitido que se produjeran numerosas

innovaciones. Ahora debemos detenernos y preguntarnos qué extrañas circunstancias convirtieron a los más influyentes músicos de finales del siglo XIX y comienzos del XX en acomodaticios cómplices de diversos regímenes políticos. Incluso en la época del modernismo, cuando algunos compositores como Arnold Schönberg e Ígor Stravinski reversionaron esta tendencia y tuvieron que exiliarse por cuestiones políticas –como en el otro extremo del espectro ideológico, irónicamente, había tenido que hacer Wagner: ahora huían de los valores que defendían los sucesores de este–, la idea de asignar identidades nacionales a los músicos continuó teniendo vigencia. Con respecto a épocas más recientes, no hay ninguna conversación sobre Dmitri Shostakóvich en la que no aparezca el nombre de Stalin a los pocos minutos. Si examinamos cualquier relato sobre la obra de Aaron Copland, encontraremos referencias a temas norteamericanos al cabo de unas pocas frases. Me gustaría creer que en hoy en día, cuando la música se viraliza en la red y cruza las fronteras nacionales en un abrir y cerrar de ojos, al fin nos hemos librado de esta visión reduccionista. En la aldea global, los compositores aspiran a ganarse el favor de un público internacional, no a un trabajo sin remunerar de portavoz de una nación, ni a que un dictador le dé unas palmaditas en la espalda. Esperemos que esto siga así. En cualquier caso, ¿qué hizo que los compositores de la última etapa del Romanticismo se mostraran tan deseosos de desempeñar semejantes papeles e intimaran con el poder de un modo que resulta difícil de imaginar en Bach, Mozart o Beethoven?

Para explicar este péfido cambio, los factores psicológicos son incluso más importantes que los sociopolíticos. Antes de la década de 1840, los músicos pasaban a formar parte del *establishment* sirviendo a los poderosos, pero al tiempo que recogían sus beneficios se rebelaban contra su papel de sirvientes. Se irritaban ante los gestos de desprecio de sus mecenas, incluso cuando dichos gestos eran solo producto de su imaginación, y a menudo elaboraban planes para tratar de aprovecharse del sistema, manipulando a los gobernantes de las naciones en aras de sus propósitos artísticos. Este comportamiento, a pesar de sus

ocasionales mezquindades, creaba una tensión saludable, y estimuló a estos artistas a crear algunas de las más grandes obras maestras de la historia de la humanidad. El compositor podía integrarse en la sociedad y conservar al mismo tiempo la irascible independencia del marginado. Pero con Wagner y Verdi surgió un nuevo modelo psicológico de lo que era un artista. Los artistas ya no se veían como *servidores* de la nación, sino que creían que *representaban* a la nación. Se consideraban encarnaciones del movimiento más poderoso de su época, y esta idea satisfacía sus egos e inflamaba su orgullo hasta un grado previamente desconocido en los anales de la música secular. Esto supuso un profundo cambio. La tensión creativa entre el mecenas y el artista se rompió; se acabó ese toma y daca. El resultado final solo podía ser un arte caracterizado por la grandiosidad, la extravagancia y la autoproclamación de la importancia mundial de cada creador: los egos crecieron sin control alguno ni nada que pudiera ejercer de contrapeso. No es casualidad que todavía sigamos empleando el término *wagnerianas* para referirnos a las obras de arte de este tipo.

La música de nuestro tiempo sigue cargando con el peso del nacionalismo más agresivo en sus sonidos. He realizado un estudio de las bandas sonoras de películas violentas y puedo asegurar que cuantos más muertos aparezcan en la pantalla, más probable resulta que la música de fondo se inspire en la paleta sonora de los compositores románticos del siglo XIX. Transcurra la película en la Edad Media o en la Tierra Media, siempre viene bien cierta dosis de Beethoven, Mahler y Wagner para animar a los combatientes. Algo muy parecido puede oírse en muchos videojuegos en los que uno tiene que ir disparando a los enemigos. Incluso cuando (un tanto paradójicamente) uno está matando nazis, por lo visto puede beneficiarse de una estimulante música con sonoridades germánicas como acompañamiento. Mucho después de que las obras orquestales de esta etapa fueran reetiquetadas para venderse en el mercado como música decadente para intelectuales, sigue habiendo algo en ellas que pide sangre.¹²

No me sorprende que el premio nobel Elias Canetti, un pensador que se ha dedicado en profundidad a cuestiones relacionadas con la fragilidad humana, tomara al director de orquesta como ejemplo para tratar de comprender los destructivos movimientos populistas del siglo xx en su obra seminal *Masa y poder*. Para Canetti, el director de orquesta muestra los mismos rasgos de personalidad que los manipuladores líderes que azuzan al populacho: se colocan de pie delante de todo el mundo y mueven la batuta mientras otros hacen el trabajo sucio. Y aunque Canetti no menciona a ningún músico por su nombre, sus descripciones de estos demagogos casi podrían haber salido del famoso tratado sobre dirección orquestal de Wagner. Wagner valora la autoridad, la firmeza, la confianza en uno mismo, el poder personal, la energía y la insistencia en la obediencia absoluta: exactamente los mismos elementos que hallamos en los perfiles psicológicos de los tiranos y los dictadores. La triste verdad es que probablemente Wagner se estuviera describiendo a sí mismo.¹³

El debate sobre si Wagner fue o no cómplice de las consecuencias, sangrientas y genocidas, de esta arrogante percepción de un destino nacional probablemente no termine nunca. No hay ninguna fórmula que nos permita comparar el valor de una obra de arte con el peso del sufrimiento humano; se trata de una ecuación que sencillamente no existe y nunca existirá. Algo parecido sucede, en otra escala, cuando tratamos de valorar a Roman Polański, Woody Allen o Michael Jackson, o a otros artistas acusados de crímenes o maltratos. Podemos intentar evaluar una obra de arte en términos artísticos, y a un ser humano en términos morales y éticos, pero en muchos casos los delitos parecen contaminar lo artístico, impidiendo un hilar tan fino. Esto es una herencia del Romanticismo: la idea de que la obra y la biografía del artista forman una unidad. En el caso de Wagner, quizá la obra haya contribuido a inflamar ese destructivo orgullo nacional que tantos horrores acabaría causando. Como mínimo, se empleó para legitimar esas transgresiones futuras, lo cual es un catastrófico testimonio de la energía que tiene la música y las perversas readaptaciones a las que se ve sometida, que son dos

aspectos centrales de este libro. Dejo a otros que calculen si compensa o no compensa la existencia de este tipo de obras; no creo que haya una escala que funcione para medir estas cosas ni que tenga sentido tratar de medirlas.

Pero de aquí podemos aprender una lección importante, crucial para el propósito general de esta historia subversiva. Cuando le digo a la gente que la música está íntimamente relacionada con la violencia, un tema clave de este libro, su primera reacción suele ser rechazar la idea, tal vez porque semejante vínculo parece mancillar su propia relación personal con sus canciones favoritas. O tal vez porque perciben su propia vulnerabilidad con respecto a la capacidad persuasiva de las melodías. Pero recordemos que la primera palabra que puso en movimiento la tradición canónica de la música occidental es *cólera*: “Canta, oh, diosa, la cólera del pélida Aquiles, cólera funesta que causó innumerables dolores”; este es el inquietante principio de la *Ilíada* de Homero. Y la cólera no ha cesado nunca. Todos los grupos violentos de la historia tienen canciones que los motivan, se trate de Wagner para los nazis, de “Helter Skelter”, de los Beatles, para la pandilla de asesinos de Charles Manson o de cualquier otro de los himnos que los grupos sanguinarios han empleado para darse ánimos desde tiempos inmemoriales. Tal vez podríamos calificar estos casos de “uso incorrecto” de la música. Pero la conexión entre las canciones y los derramamientos de sangre sigue ahí, y seguirá existiendo en el futuro como ha existido en el pasado.¹⁴

Pensemos en la violencia simbólica que hay contenida en una gran cantidad de canciones sobre las que no nos paramos a pensar, se trate de canciones “de lucha” de equipos deportivos o canciones infantiles aparentemente inocentes como “Ring Around the Rosie” o “London Bridge Is Falling Down”, con su tono macabro y sus víctimas sacrificiales. Desde un punto de vista histórico y objetivo, la música es la más violenta de todas las disciplinas artísticas, la que está más cerca de la acción cuando se cometen actos terribles. Hay un motivo por el que los pintores y los poetas suelen esperar para celebrar la guerra hasta que el combate ha concluido, pero los músicos son invitados a acudir al

campo de batalla, con sus trompetas y tambores en la mano, y participar en la carnicería.

Y por este motivo investigamos el nacionalismo musical y sus destructivas repercusiones. Necesitamos constatar que no se trata de una aberración en la historia cultural, ni una peculiaridad ni un acontecimiento único. La música es una fuerza muy poderosa, mucho más de lo que solemos pensar, especialmente en una época en la que las canciones se consideran un mero entretenimiento o, de un modo todavía más banal y erróneo, una especie de estímulo mental: lo que el pensador y profesor de Harvard Steven Pinker llama “tarta de queso auditiva”. ¡Una tarta de queso mortal, profesor Pinker!¹⁵

La eficacia de la música como agente de cambio es brutal. Las canciones se convierten en armas una y otra vez, y cualquier historia de la música que lo ignore está incompleta. El especialista en filosofía política Michael Walzer afirma incluso que la Revolución alemana de 1918-1919 fracasó porque “no tenía una canción”, mientras que los bolcheviques, en Rusia, hicieron un uso salvajemente eficaz de “La Internacional”. Todd Gitlin, que estudió con él, señala que al comunismo, desde la caída del Muro de Berlín, le falta “una melodía que no puedas quitarte de la cabeza”. En otros casos, esta energía melódica puede ser neutral o incluso amablemente idealista, y podemos consolarnos pensando que todos los utópicos proyectos pacíficos con una cantidad lo bastante alta de seguidores también tienen sus canciones preferidas, se trate de los Shakers¹⁶ y sus himnos o de los socialistas sansimonianos, que contaron con el compositor de “La Marsellesa”, Claude Joseph Rouget de Lisle, para que escribiera una canción que fomentara el trabajo cooperativo. En cualquier caso, se emplee con fines militares o en defensa de una utopía, la música tiene un gran poder, e ignorarlo nos coloca en una posición de riesgo.¹⁷

- 1 D'INDY, Vincent (1913): *Beethoven: A Critical Biography*, Theodore Baker (trad.), Boston, Boston Music Company, p. 66; THAYER, Alexander (1967): *Thayer's Life of Beethoven*, vol. 1, Elliot Forbes (ed.), Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, p. ix; DENNIS, David B. (1996): *Beethoven in German Politics 1870-1989*, New Haven, Yale University Press, p. 179.
- 2 SONNECK, O. G. (ed.) (1967): *Beethoven: Impressions by His Contemporaries*, Nueva York, Dover Publications, pp. 20, 21, 31.
- 3 Estas reacciones a la sinfonía de Beethoven pueden leerse en SWAFFORD, *op. cit.*, pp. 396-400. El especialista en Beethoven Barry Cooper me informa de que *Kreuzer* es el término adecuado para referirse a la moneda en cuestión, pero conservo aquí el *Kreutzer* que suele citarse tradicionalmente.
- 4 BERLIN, Isaiah (1969): "Two Concepts of Liberty", *Four Essays on Liberty*, Oxford, Oxford University Press, pp. 118-172.
- 5 SWAFFORD, *op. cit.*, p. 114.
- 6 SHELLEY, Percy Bysshe (1904): *A Defence of Poetry*, Indianápolis, Bobbs-Merrill Company, p. 90.
- 7 BELLER-MCKENNA, Daniel (2004): *Brahms and the German Spirit*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, p. 31; MUSGRAVE, Michael (1994): *The Music of Brahms*, Oxford, Clarendon Press, p. 80.
- 8 NEWBOULD, Brian (1999): *Schubert: The Music and the Man*, Berkeley, University of California Press, p. 8.
- 9 ROSS, Alex (3 de febrero de 1997): "Great Soul", *The New Yorker*, p. 70. Disponible en <https://www.newyorker.com/magazine/1997/02/03/great-soul> [consultado el 20/10/20].
- 10 TODD, R. Larry (1993): *Mendelssohn: The Hebrides and Other Overtures*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 50.
- 11 EICHNER, Barbara (2012): *History in Mighty Sounds: Musical Constructions of German National Identity, 1848-1914*, Woodbridge, Reino Unido, Boydell Press, p. 1.
- 12 GIOIA, Ted (21 de febrero de 2015): "Music to Shoot You By: Taking Beethoven on a Ride-Along in First-Person-Shooter Games", *The Daily Beast*. Disponible en <https://www.thedailybeast.com/music-to-shoot-you-by-taking-beethoven-on-a-ride-along-in-first-person-shooter-games> [consultado el 20/10/20].
- 13 CANETTI, Elias (1978): *Crowds and Power*, Carol Stewart (trad.), Nueva York, Seabury Press, pp. 394-396. Compárese con WAGNER, Richard (1989): *Wagner on Conducting*, William Reeves (trad.), Nueva York, Dover Publications, pp. 5-10.
- 14 HOMERO (1991): *The Iliad*, Robert Fagles (trad.), Nueva York, Penguin Classics, p.

77.

15 PINKER, Steven (1997): *How the Mind Works*, Nueva York, Norton, p. 534.

16 N. del T.: Es decir, la Sociedad Unida de Creyentes en la Segunda Aparición de Cristo, una organización cuáquera.

17 GITLIN, Todd (28 de mayo de 2018): “The Missing Music of the Left”, *The New York Review of Books*. Disponible en <https://www.nybooks.com/daily/2018/05/28/the-missing-music-of-the-left/> [consultado el 20/10/20].

XIX EL GRAN CAMBIO

La mayoría de la gente asume que la música folclórica representa lo contrario de todo lo que acabamos de ver en relación con Mozart, Beethoven, Verdi, Wagner y otros compositores de élite. Yo incluso diría que los fans más apasionados de la música folclórica la adoran precisamente por ese motivo. La música folclórica destruye las jerarquías, se opone a las instituciones elitistas y da voz a grupos marginados que nunca podrían aspirar a expresarse en el Bayreuther o en La Scala. Al menos, este es el mensaje publicitario que acompaña en todo momento a esta música, legitimándola y otorgándole unas credenciales que confirman su autenticidad.

Y, sin embargo, el auge de los compiladores de música folclórica –esos amables entusiastas que se dedican a peinar zonas rurales en busca de canciones que se han ido transmitiendo oralmente– tuvo lugar durante el mismo periodo en que florecieron los célebres compositores mencionados. Las mismas fuerzas culturales dieron forma a este movimiento de investigación en la tradición oral, y con resultados similares. Del mismo modo en que los sentimientos nacionalistas inspiraron a Wagner y a Verdi, despertaron un gran interés por la música folclórica, y no pasó mucho tiempo antes de que incluso las canciones más sencillas se cargaran de una ideología rebotante de orgullo nacional y pureza racial. Muchos músicos participaron en este proyecto patriótico, pero hay un filósofo que tiene el mérito de haber aportado sus puntales teóricos. Johann Gottfried Herder (1744-1803) afirmó famosamente que “toda perfección humana es nacional”, y en este dictamen incluía todos los empeños artísticos, pero especialmente la poesía y la música. Herder se burlaba de las distinciones de clase y situaba el epicentro de la autenticidad en el concepto de *Volk* (‘el pueblo’), que comprendía a todos los individuos de la nación, desde el rey hasta el más humilde de los campesinos.¹

Herder publicó sus opiniones en el mismo momento en que los principales compositores de Europa estaban empezando a disfrutar de las ventajas de la celebridad y buscando maneras de afirmar su independencia de la Iglesia y el Estado. En ese momento, ambas cuestiones –el creciente culto a la personalidad en el contexto de la música clásica y el nuevo interés por la música folclórica– se hallaban en una fase democratizadora y antiautoritaria. Herder murió un año antes de que Napoleón se proclamara emperador y durante su vida la idealización del *Volk* apenas tenía relación con los impulsos autoritarios y los gobernantes con mano de hierro. Al contrario, la visión del mundo del filósofo lo vinculaba a causas subversivas e igualitarias. Hay quien se sorprende ante el hecho de que Herder apoyara el movimiento revolucionario francés al final de su vida; se trata de una postura extraña, podría pensarse, en un individuo tan estrechamente relacionado con el patriotismo alemán. Sin embargo, el deseo de Herder de acabar con las jerarquías y empoderar a la clase trabajadora era parte de la misma visión del mundo que lo condujo a valorar la canción folclórica. Como sucedió con la música clásica, del movimiento de la canción folclórica se apropiarían más adelante los patriotas autoritarios. Pero eso requirió tiempo. Nos encontramos aquí con una historia que conocemos bien: la música de las masas se convierte en un punto de apoyo para los poderosos. Si no captamos bien la dinámica de este cambio, no podremos entender la extravagante farsa del movimiento de la música folclórica que se fue desarrollando a lo largo de los siglos XIX y XX.

Hablo del *movimiento* de la música folclórica para referirme a esa coalición vagamente organizada de compiladores, compositores y otros conspiradores que intentaron elevar las canciones de la gente común a un estatus de algo más *serio*, para diferenciarlo de la propia música. Ambas cosas con frecuencia se confunden de un modo tal que las oscurece y mistifica más que iluminarlas. A algunos autores, el movimiento les ha parecido tan indignante que se han mostrado dispuestos a abandonar la música. Dave Harker, en su polémico libro *Fakesong* –una especie de manifiesto en el que

denuncia la impostura de la música folclórica–, llega incluso a afirmar que “conceptos como la canción folclórica y la balada son escombros intelectuales”. Y añade que “no tienen sentido” los intentos “de rehabilitar tales conceptos. Son desechos conceptuales y hay que eliminarlos”. La verdad es que apenas puedo reprocharle nada a Harker, pese a que lleva unas críticas legítimas hasta unos extremos ridículos. El movimiento de la canción folclórica, como veremos, proporciona demasiadas muestras de percepciones equivocadas, demasiados casos de artistas que se venden a las instituciones o se arrastran ante los poderosos y demasiados ejemplos de hipocresía absoluta; es decir, todo lo contrario de la pureza y la inocencia que se celebran en la imagen pública del género. Pero este es el motivo por el que debemos diferenciarlo de la música folclórica en sí, que floreció durante milenios antes de que los compiladores de canciones y los teóricos empezaran a imponerle sus dogmas.²

¿Cómo perdieron la inocencia las canciones folclóricas? De distintas maneras. Contémoslas. Casi todos los implicados en el auge del negocio de la canción folclórica tenían un plan de actuación, que por lo general estaba oculto, y aquí veremos diez estrategias que influyeron –con frecuencia, distorsionándolas– en las canciones que supuestamente surgían, íntegras y sin adulterar, de la gente corriente, puras como un arroyo de montaña. En primer lugar, nos encontramos con la manipulación de canciones folclóricas para apoyar un proyecto nacionalista. En el *establishment* educativo hay incluso quienes insistieron en emplear el término “canciones nacionales” en lugar de “folclóricas” y se dedicaron a estropear ciertos libros de música tradicional incluyendo en ellos composiciones de su tiempo llenas de sentimientos patrióticos sancionados para difundirlas en los colegios. Lo siguiente que figura en nuestra lista es la promoción de las canciones folclóricas para fomentar el conservadurismo nostálgico evocando los viejos tiempos y los valores locales. Esto se vio contrarrestado por un tercer grupo, consistente en quienes promovían la música folclórica para apoyar una ideología progresista, promulgando canciones relacionadas con la

conciencia de clase, la protesta y la rebelión. En cuarto lugar, tenemos al *establishment* de la música clásica con su idea astutamente utilitarista de emplear las melodías folclóricas para revitalizar las salas de conciertos, urdiendo con frecuencia elevados relatos con la intención de que sustentaran el proceso. (La *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Antonín Dvořák nos proporciona un ejemplo de lo más revelador: en el momento del estreno mundial, el compositor declaró a la prensa que no había incluido ni una sola melodía folclórica americana en la partitura –incluso se burló de semejante idea, diciendo que era una estupidez y una mentira–, y sin embargo esta falsedad sigue circulando hoy en día porque funciona bien en términos de *marketing*). Pero los cantantes callejeros y los artistas comerciales, que aparecen en el quinto puesto de nuestra lista de culpables, tuvieron exactamente la misma idea, aunque quisieron utilizar estas canciones para impulsar la música populista destinada a las masas. Un sexto contingente está formado por quienes consideraban la música folclórica como un nuevo campo de estudio intelectual en el que podrían basar sus carreras académicas y que les permitiría asegurarse unos trabajos cómodos y permanentes. Hay también tres facciones que veían estas canciones como la edificante banda sonora de una visión utópica de una vida más pura, como una vara de medir la autenticidad cultural y como una moda que les permitiría ganar dinero en la industria de la música. Y no nos olvidemos de un último grupo, el de los buenos aficionados que valoraban y compartían la música folclórica porque... bueno, supongo que porque disfrutaban escuchándola.

Tendríamos que prestar especial atención a este último grupo, aunque solo sea porque estos amantes de la música parecen ser los que tienen las motivaciones más puras de toda la lista. Sin embargo, la búsqueda de placer puede haber dado pie a más manipulaciones y falsificaciones que todos los demás motivos juntos. En su empeño por contribuir a que las canciones se viralizaran (incluso antes de internet), varias facciones intentaron volver más *disfrutables* estas canciones, lo cual las llevó a alterar incontables textos, a cambiar numerosas melodías y a inventar

muchas historias. “Puede que nos haya mentido, pero también nos ha dado buenas canciones”: esta es una típica justificación, como señala el historiador de la música folclórica Steve Roud en su evaluación de A. L. Lloyd, uno de los principales defensores de la música tradicional en las décadas centrales del siglo xx. Lloyd tenía un proyecto político muy activo para esta música, pero comprendió que no llegaría muy lejos si las canciones no tenían un público amplio y convencional. “No se trata tanto de que reescribiera y modificara muchas canciones para hacerlas más cantables o para que encajaran con los propósitos e intereses del *revival*, como solía hacer –afirma Roud–, sino de que nunca era claro (algunos dirían que nunca era honesto) con respecto al alcance de sus alteraciones”. Lloyd dejó un legado consistente en los resultados de las investigaciones de toda una vida, pero ¿quién sabe hasta qué punto podemos creérmolos?³

Este no es un ejemplo aislado. Ya en la época de Herder, el empeño por “mejorar” la música folclórica impidió que esta pudiera documentarse adecuadamente. Joseph Ritson (1752-1803) no suele mencionarse entre los héroes de este campo, pero se granjeó numerosos enemigos por querer garantizar la fidelidad de los libros de canciones folclóricas. Sin embargo, entre sus contemporáneos tenía la fama de aguafiestas, lo cual se pone de manifiesto en la queja de Walter Scott: “Cada vez que le entregaban dos copias de una canción o una balada tradicionales, Ritson afirmaba perversamente que la peor era la más auténtica”.⁴

Nos vemos obligados a concluir que incluso la gente que creó el movimiento de la música folclórica temía que estas canciones fueran demasiado aburridas en su estado natural. Unos años más tarde, el compositor Constant Lambert resumiría esta opinión con un chiste cruel: “El problema de una canción folclórica es que cuando ya la has tocado entera no hay nada que puedas hacer más que tocarla otra vez, y bastante más fuerte”. Lambert también dedicó un insultante pareado a las obras clásicas de Ralph Vaughan Williams, de clara influencia folclórica, en las que “los paletos y las dríadas / se representan con tríadas”. Sin embargo, la influencia de la música populista se nota incluso en las obras de

Lambert, que tenía un gusto muy amplio: fue uno de los primeros compositores del *establishment* que valoró el jazz, y ya a comienzos de la década de 1930 reconocía la importancia de Duke Ellington. Pero la triste verdad es que los más ardientes defensores del *Volk* solían ser los que más manipulaban y corregían su música.⁵

Las licencias poéticas a veces llegaban a tal extremo que se convertían en fraudes poéticos. De hecho, el mayor escándalo literario de la época se produjo a causa del *marketing* de un inexistente bardo celta llamado Ossian. El poeta escocés James Macpherson obtuvo una fama internacional en la década de 1760 como traductor de las piezas épicas de Ossian, una serie de textos previamente desconocidos que generaron entre los lectores un furor semejante al que generó Harry Potter. Entre los fans de Ossian estaban Napoleón, que presuntamente escenificó estos poemas épicos en el campo de batalla, y Thomas Jefferson, que elogió al bardo imaginario afirmando que era el mejor poeta de la historia de la humanidad. Jefferson incluso declaró que tenía la intención de aprender gaélico para poder leer a Ossian en su lengua original.

Pero ¿había una versión original? Los especialistas no tardaron en darse cuenta de que había ciertos problemas textuales, cronológicos y mitológicos en relación con estas obras, problemas que socavaban la afirmación de Macpherson de que habían sido escritas por un poeta del siglo III. Aunque prometió compartir sus fuentes, Macpherson nunca mostró los manuscritos originales, por lo que la mayoría de los expertos acabaron concluyendo que no existían. Macpherson había construido la obra de Ossian a partir de diversos fragmentos de relatos y poemas folclóricos. Todo el talento que había allí era suyo, no de un bardo mítico muerto mucho tiempo atrás. Tal vez si lo hubiera admitido, su reputación no habría caído tan repentinamente, pero no lo hizo, por lo que se lo recuerda como el estafador literario más audaz de finales del siglo XVIII.

En cualquier caso, durante más de medio siglo, a partir de la década de 1760, muchas de las principales figuras de la música y las artes se vieron atrapadas por la ossianmanía; el entusiasmo que

despertó este personaje ficticio continuó a pesar de las acusaciones de fraude. Schubert puso música a algunos poemas de Ossian y empleó unas traducciones tan malas que daba risa oírlas. El viaje de Mendelssohn a Escocia, que inspiró algunas de sus obras más famosas –aunque él se quejó de que la música celta tradicional era vulgar y le había provocado dolor de muelas–, surgió en parte a raíz de su pasión por Ossian. Pero la reacción más interesante fue la de Herder, el ardoroso padre del movimiento de la canción folclórica. El filósofo expresó un efusivo entusiasmo por el descubrimiento de Macpherson, que consideró un apoyo para su causa a favor del *Volk* y su música sublime, y negó todas las acusaciones de falsedad. “Los poemas de Ossian son canciones, canciones del pueblo, canciones folclóricas, las canciones de una gente poco sofisticada que vive cerca de los sentidos, canciones que se han heredado desde un pasado remoto por medio de la tradición oral”, afirmó. Su conclusión fue la siguiente: “Macpherson no podría haber inventado nada parecido. Esta clase de poesía no puede haberse escrito este siglo”.⁶

Se pueden inferir muchas cosas a partir de estas palabras, y casi todas son desagradables. Aquí, en el mismo momento en que la música folclórica estaba naciendo como una materia seria de estudio académico, nos encontramos con su principal defensor haciendo gala de una ingenuidad nostálgica absoluta, afirmando la sublime ignorancia del *Volk* (de tal modo que resuena la idea del buen salvaje) y aceptando un texto fraudulento como emblema de su movimiento.

Pero el escándalo de Ossian no fue un caso aislado. Incluso cuando los especialistas realizaron sus estudios empleando documentos auténticos, los usaron de manera incorrecta y desdénando la verdad de una forma pasmosa. *Reliques of Ancient English Poetry* [Reliquias de la poesía inglesa antigua], publicado por el obispo irlandés Thomas Percy en 1765, suele considerarse la obra fundacional de la música folclórica británica. Ya habían aparecido algunas recopilaciones de canciones tradicionales antes, pero ninguna había fascinado tanto al público como esta antología de ciento ochenta baladas recogidas en tres volúmenes.

Y a diferencia de Macpherson, Percy tenía una fuente auténtica: un documento en el que figuraban poemas y canciones antiguos y que él había encontrado “tirado, todo sucio, en el suelo, debajo de un escritorio en el salón” de sir Humphrey Pitt, residente en Shifnal, en el condado de Shropshire. La criada de Pitt empleaba aquellos papeles para encender el fuego, pero el astuto obispo rescató el manuscrito de las llamas y el olvido, y se dio cuenta del valor de su contenido: se trataba de una serie de canciones recopiladas por algún desconocido, probablemente un siglo antes. Sin embargo, Percy esperó más de una década antes de compartir su descubrimiento, y solo se decidió a convertirlo en una obra literaria cuando las *traducciones* de Ossian hechas por Macpherson demostraron lo lucrativa que podía resultar la publicación de piezas folclóricas antiguas. Percatándose sagazmente de la oportunidad que se le presentaba, Percy trató de *mejorar* las baladas antes de sacarlas al mercado. La entusiasta recepción de sus *Reliquias* sin duda confirmó que desde un punto de vista comercial había tomado la decisión adecuada, pero una vez más, a costa de la honestidad y la fidelidad histórica. El veredicto del experto en canción folclórica Steve Roud es severo: “Puede afirmarse con justicia que las *Reliquias*, como se publicaron, no aportan absolutamente nada si queremos comprender las baladas o las canciones folclóricas de la época [de Percy] o de antes. No dejó nada sin tocar, y no hay nada en sus textos que podamos considerar auténtico”.⁷

Todo esto es trágico, pero es también una lección impagable. Es evidente que Percy creía que lo motivaban los más altos ideales, como sin duda lo creían Herder y Lloyd y numerosos otros autores vinculados con el movimiento de la canción folclórica. Cuando Percy se vio obligado a compartir sus fuentes para responder a quienes lo acusaban de haber falsificado el material, ya tenía preparada una excusa que más adelante publicaría en un párrafo nuevo que añadió al prefacio de su compilación, en una versión posterior editada por su sobrino. Los antiguos manuscritos estaban tan deteriorados y defectuosos, afirmó, “que una adherencia escrupulosa a su precaria lectura solo habría

generado algo incomprensible y carente de sentido”. En cambio, “con unas pocas y ligeras correcciones o añadidos surge un sentido sumamente bello o interesante, y de un modo tan natural y fácil que sería muy raro que el editor se permitiera la vanidad de reivindicar formalmente estas mejoras”. Vemos una vez más cómo justo al principio del movimiento de la canción folclórica, uno de sus miembros fundadores –¡y obispo, nada menos!– no solo se manifiesta a favor de reescribir la historia, sino que explica que sucedió “de un modo tan natural y fácil” que resultaba inevitable.⁸

Quizá alguien se sienta enfadado al enterarse de esto, pero Macpherson y Percy sencillamente estaban haciendo lo mismo que ya hemos visto una y otra vez a lo largo de esta historia subversiva. La única diferencia, en este caso, es que actuaron en una época en la que había otros especialistas que podían denunciar sus trampas, aunque los defensores de la transparencia y la honestidad solían ser atacados y ridiculizados por dedicar tanto esfuerzo a vigilar este terreno. Cuando el *establishment* asimila una nueva clase de música, siempre reconfigura su linaje y su historia de tal modo que satisfaga las necesidades del presente, y quienes intentan imponer un control estricto sobre este proceso rara vez tienen éxito. En cierto modo, deberíamos sentirnos agradecidos hacia esos estafadores de la canción folclórica, que al fin permitieron que se viera a plena luz lo que anteriormente sucedía entre bastidores, fuera del alcance de la vista de los historiadores de la música. Al observar cómo funciona por dentro el proceso de asimilación que tuvo lugar en esta época, podemos comprender mejor lo que había sucedido en otros momentos. Por ejemplo, podríamos entender en profundidad por qué las piezas líricas de Píndaro se conservaron para la posteridad, mientras que las de Safo han sobrevivido en fragmentos sueltos integrados en las obras de autores posteriores. Podríamos reconstruir las etapas por medio de las cuales las canciones de amor románticas, prohibidas en una época, se convirtieron en propiedad intelectual de la nobleza un tiempo después. Podríamos discernir el camino que siguió un misterioso estribillo popular, como “L’homme armé”, hasta pasar a formar parte de docenas de misas católicas, o

comprender cómo un manuscrito como los *Carmina Burana*, un equivalente medieval del manuscrito de las baladas folclóricas de Percy, fue distorsionado hasta convertirse en un puntal de la ideología nacionalista. O (adelantándonos al siguiente capítulo), podríamos entender por qué W. C. Handy obtuvo fama y riqueza gracias a su “St. Louis Blues”, mientras que del músico que se lo inspiró en una estación de tren de Tutwiler, Misisipi, ni siquiera se recuerda el nombre. Así es como funciona el proceso de asimilación y difusión, y no requiere que en ningún momento intervenga nadie malvado ni con intenciones mezquinas (aunque ni esta clase de personas ni estas intenciones estén completamente ausentes en nuestra historia). Un eminente obispo, un estimado filósofo, un poeta brillante, un venerado compositor cristiano e incluso el llamado “padre del blues” pueden desempeñar ese papel distorsionador y no por ello dejar de dormir bien por las noches.

Por lo tanto, debemos estar prevenidos contra la idea de que estos intentos de readaptar la música del pasado representan una quiebra del sistema, porque en realidad *son* el sistema. Cada generación readapta implacablemente las canciones heredadas del pasado, y siempre lo hará. Podemos luchar por lograr más transparencia y honestidad –ese es el objetivo de este libro– y generar una saludable dosis de escepticismo entre los testigos de ciertas afirmaciones abusivas e indignantes, pero la readaptación continuará a pesar de todos nuestros intentos de modificar esta tendencia. Por supuesto, la forma en que dicha tendencia se manifiesta cambiará con las décadas: en los años cuarenta los músicos de bebop interpretan canciones antiguas conservando la progresión armónica y modificando la melodía (las nuevas composiciones se conocen como “contrafactos”); en los cincuenta se hacen versiones comerciales de temas conocidos; en los sesenta aparecen las bandas de versiones de rock; en los setenta se hacen recopilaciones de canciones y se graban en cintas; en los ochenta surge el *sampling* en el contexto del hip-hop... y así hasta los *remixes* y los hologramas de las estrellas del pop actuales. En el pasado, este proceso tal vez requiriese emprender una misión para

recopilar canciones en algún lugar remoto del mundo, pero en la era digital puede llevarse a cabo con un sencillo corta y pega en cualquier dispositivo portátil. En cualquier caso, lo llamemos como lo llamemos, esta readaptación es parte del ecosistema musical en la misma medida en que la cadena alimentaria o el ciclo del agua son parte del ecosistema natural.

Del mismo modo, debemos rechazar el extraño argumento de que la música folclórica en realidad no existe, que no es más que un producto creado por aprovechados y manipuladores. Eso es lo que afirma, por ejemplo, Dave Harker, cuando dice que la canción folclórica es solo una canción falsa, y es una idea que subyace a muchos otros ataques contra el concepto de la autenticidad musical. No voy a hacer un análisis profundo sobre la noción de autenticidad musical, pues se trata de un tema que está fuera del ámbito de este libro, pero espero escribir sobre ello en otro contexto en el que pueda prestarle la atención que merece. La autenticidad tal vez sea el concepto relacionado con la música peor entendido hoy en día. Pero incluso si nos centramos en los ejemplos ya dados, podemos ver que en todos los casos ya existe un conjunto de obras –que a menudo se han difundido bastante– antes de que los especuladores y los puristas aparezcan en escena. Hemos visto que Beda el Venerable se quedó tan impresionado con el canto improvisado de Caedmon que documentó las letras –son las piezas líricas en inglés más antiguas que han llegado hasta nosotros con una fuente conocida– en su historia eclesiástica. Lo mismo hizo el crítico de arte John Ruskin, que se quedó igualmente impresionado con la extraordinaria memoria musical de Beatrice Bernardi, que también era pastora. Hemos estudiado cómo los profesores de Harvard Milman Parry y Albert Lord trabajaron para preservar el notable canto épico de un campesino turco, Avdo Mededović, y cómo John Lomax hizo lo mismo con James “Iron Head” Baker, un afroamericano que se encontraba preso en una cárcel en Huntsville, Texas. La preservación y documentación de estas fuentes puede llevarse a cabo de un modo escrupuloso o inadecuado, dependiendo de las circunstancias y los objetivos que haya en juego en cada caso. Pero en todas estas

intervenciones –y en muchas otras similares realizadas por especialistas y etnomusicólogos a lo largo de las décadas– existe una práctica folclórica integrada en el mundo real antes de que aparezcan los “expertos” con sus esquemas mentales y sus técnicas de grabación.

Si queremos comprender el papel que desempeña la música en la vida humana, debemos tomarnos en serio estos documentos procedentes del pasado, aunque nos lleguen filtrados por un compilador en defensa de alguna causa. Y, francamente, es tranquilizador constatar lo perturbadora y transgresora que sigue siendo buena parte de esta música incluso cuando ha sido sometida a una limpieza para adecuarla al consumo de masas. Vemos que ni siquiera Percy logró ocultar del todo sus huellas, sobre todo si tenemos en cuenta no solo sus versiones publicadas de las baladas, sino también sus fuentes documentales y su correspondencia (que incluye muchas canciones que le enviaron los lectores). La obscenidad y la violencia que sobreviven casi pueden funcionar como garantes de que los procesos de purificación y popularización tienen límites. Las baladas del obispo Percy están llenas de referencias a asesinatos, violaciones, ataques, adulterios, mutilaciones, pillaje y otros ejemplos de lubricidad y violencia. La vergüenza que este material provocaba en Percy puede haber contribuido a que se mostrara reticente a compartir el manuscrito; no dudaba en admitir que una gran parte de su contenido era basura o una bobada. Incluso les rogaba a sus lectores que lo perdonaran por la grosería de la obra que había publicado. La incomodidad y la vergüenza profundas que sentía Percy tal vez sean la señal más fiable de que parte del espíritu que había animado esos textos en un momento original había logrado sobrevivir a las intervenciones de este escrupuloso editor.

Esta obsesión por el sexo y la violencia es incluso más notable en las famosas baladas que Francis James Child, un profesor de Harvard, recopiló a finales del siglo XIX. Esta compilación de baladas tradicionales escocesas e inglesas y sus variantes, que ocupa unas dos mil quinientas páginas, se considera desde hace

mucho tiempo la obra más influyente de la historia del movimiento de la canción folclórica. Las trescientas cinco baladas incluidas en esta antología, conocida ahora como las *Child Ballads* [Baladas de Child], son lo más parecido que tenemos a un canon de canciones tradicionales en lengua inglesa. Muchas de estas obras tienen equivalentes muy próximos en el continente, especialmente en el norte de Europa, lo cual da cuenta del alcance transfronterizo de esta música. Estos textos son prácticamente sagrados para los cantantes folclóricos.

Y, sin embargo, la reverencia con que se trata esta música y el pedigrí intelectual que le proporciona el hecho de haber recibido el visto bueno de Harvard no debería hacernos perder de vista lo subversivo de su contenido. Estas canciones narrativas incluyen casi todas las clases de conductas transgresoras imaginables. En ellas aparecen frecuentemente violaciones, que pueden llegar a integrarse en una trama romántica: en algunas ocasiones, el violador y la víctima acaban casándose y, por lo que parece, viviendo felices por siempre jamás. Muchas baladas hablan del incesto, del que a menudo solo se toma conciencia *a posteriori*, lo cual conduce al asesinato o al suicidio. Se presenta en ellas toda una letanía de técnicas de tortura y formas brutales de venganza, que pueden emplearse igualmente contra los virtuosos y los malhechores. De hecho, cualquiera que trate de construir un código moral coherente a partir de estas baladas no logrará producir más que un batiburrillo de espantosas máximas. En “Crow and Pie” (balada de Child n.º 111), se recomienda a las mujeres que eviten que las violen, pero se añade que si esto sucede, intenten sacarle algo de dinero al hombre en cuestión, o consigan al menos su nombre y dirección. Otras historias de agresiones diversas se coronan con la recomendación de buscar cónyuge en las Highlands mejor que en las Lowlands, o en Inglaterra mejor que en Escocia. Pero estas lecciones son poco más que pura fachada, y recuerdan a los simbólicos intentos de los pornógrafos de los años setenta de evitar las demandas por obscenidad enfatizando los “redentores valores sociales” (en la famosa expresión de la Corte Suprema, que se pronunció así en el

caso de Miller contra California) de sus actividades indecentes. En las baladas de Child, el elemento moralizante es predecible y consiste en una mera fórmula; son los sórdidos detalles los que les confieren interés a estas piezas.

He tabulado las distintas tramas de las baladas de Child y he descubierto que más de dos tercios de ellas contienen algún elemento violento. Alrededor de un tercio de estas baladas mencionan el sexo, y el sexo suele ir unido a la violencia. En cualquier caso, ningún resumen estadístico puede transmitir la aspereza de ciertos detalles argumentales. Veamos, por ejemplo, “Child Owlet” (balada de Child n.º 291), en la que el protagonista resiste los incestuosos coqueteos de su tía, que se venga contándole a su marido que el joven la ha seducido; al final, el tío de Child Owlet decide descuartizarlo empleando unos caballos salvajes. En la coda de la balada, el cantante señala que los vecinos de la víctima encontrarán trozos de la carne desmembrada de Child Owlet y gotas de su sangre allá donde vayan.

Esta clase de canciones pueden ser respetadas como música tradicional, pero rara vez impulsan los valores tradicionales. En consecuencia, incluso una venerada balada folclórica puede producir indignación o dar lugar a demandas de censura en nuestro tiempo. En un curioso giro histórico, una balada de Child inspiró el tema de éxito más polémico de 1967. En los periódicos de la época aparecían numerosos relatos de malos viajes de LSD, disturbios en los barrios marginales de las ciudades y guerras en el extranjero, pero la BBC dirigió su cólera contra “Seven Drunken Nights”, una canción que sacaron los Dubliners a finales de marzo. Este tema, basado en “Our Goodman” (balada de Child n.º 274), narra las inverosímiles excusas que le da una mujer a su marido, que todas las noches, al volver borracho de sus juergas, halla pruebas de que ella tiene un amante. En aquel momento, Mick Jagger podía cantar “Let’s Spend the Night Together” en la BBC radio con total impunidad, pero una canción folclórica de la década de 1760 se consideraba tabú.

A pesar de todo, la prohibición del Gobierno apenas logró sofocar un poco el éxito de la canción, especialmente debido a que

en esa época surgieron numerosas emisoras piratas que funcionaban en barcos alejados de la costa. Radio Caroline, que emitía desde un ferri de 57 metros de eslora anclado en aguas internacionales para evitar la legislación británica, ayudó a convertir “Seven Drunken Nights” en un éxito del pop. La canción incluso llegó a ser número uno en Irlanda. Cuando el programa de televisión *Top of the Pops* aceptó a regañadientes que los Dubliners tocaran “Seven Drunken Nights”, los oyentes más atentos se dieron cuenta de que solo se mencionaban cinco de las siete noches a las que hacía referencia el título de la canción; las otras dos se consideraron demasiado escandalosas como para incluirlas en el programa. No hay ninguna prueba de que el profesor Child escogiera deliberadamente el material más sensacionalista para su compilación; de hecho, hay piezas con un contenido igual de perturbador que no pasaron a formar parte de su canon. La directora del English Broadside Ballad Archive,² Patricia Fumerton, ha dirigido mi atención hacia “A Lanthorne for Landlords” (ca. 1630), que cuenta cómo Dios castiga a un casero que desahucia a una mujer y a sus hijos de su hogar tras el fallecimiento en combate de su marido. A lo largo de la canción, que solo tiene 48 versos, se mencionan cuestiones como el desmembramiento, la zoofilia, la brujería, la prostitución, la traición, la ejecución en la horca y en la hoguera y el suicidio. Incluso en nuestros tolerantes tiempos, estos relatos se encuentran más allá de las fronteras que marcan lo que es aceptable y lo que no lo es en una narración. Sin embargo, como música folclórica estos mismos temas no solo obtuvieron legitimidad, sino que incluso alcanzaron un estatus venerable por funcionar como talismanes de la autenticidad.

Todo esto nos lleva a preguntarnos cuántas canciones fueron modificadas o directamente omitidas de las primeras compilaciones debido a las obscenidades que contenían. Cuando Cecil Sharp y Maud Karpeles estaban recopilando su obra seminal *English Folk Songs from the Southern Appalachians* [Canciones folclóricas inglesas de los Apalaches del Sur] (1932) se dividieron el trabajo de la siguiente manera: Sharp transcribiría la

música con una escrupulosa fidelidad y Karpeles anotaría las palabras de un modo selectivo, dejando de lado todo lo que resultara demasiado procaz o explícito. Este método les proporcionaba unas canciones auténticas, aptas para publicarse, pero no tan auténticas como para ofender la casta sensibilidad de sus lectores. Pero incluso cuando los recopiladores más amplios de miras han querido preservar las letras más groseras, es probable que las personas rústicas y comunes que aportaban las canciones hayan ejercido algún tipo de restricción. Cabe preguntarse qué ocurriría si un investigador formado en Harvard que está trabajando para la Biblioteca del Congreso se presenta ante tu puerta con un carísimo aparato de grabación y te dijera: ¿te apetecería ponerte a cantar “How Can I Keep My Maidenhead?” [¿Cómo puedo conservar mi virginidad?] o “Nine Inch Will Please a Lady” [Veintitrés centímetros satisfacen a una dama]? Lo raro es que algunas de estas extravagantes canciones hayan sido documentadas, y podemos suponer con certeza que por cada una de ellas que ha sobrevivido, se han perdido para siempre cientos de piezas líricas obscenas.

Una buena parte de la música obscena que conocemos no nos ha llegado a través de los especialistas y académicos, sino de los registros del sistema de justicia penal. Una investigación que se llevó a cabo en el siglo XIX sobre las estrategias para suprimir el crimen en Londres muestra que “las canciones obscenas” eran más comunes que los “libros impuros” o las “publicaciones obscenas”. La policía británica confiscó decenas de miles de estas canciones ilegales, pero muchas otras deben de haberse difundido sin necesidad de una imprenta, transmitidas oralmente y aprendidas de memoria. El investigador persistente puede encontrar relatos sobre canciones que se cantaban en grupo en los burdeles y otros lugares de mala fama, donde es evidente que los músicos se sabían los temas y los clientes aportaban la letra. Muchas canciones conocidas tenían letras alternativas que eran deliberadamente ordinarias y ofensivas, y ni siquiera las autoridades legales más vigilantes eran capaces de evitar su difusión. Pero lo cierto es que lo intentaron. Cualquier lista justa y rigurosa de compiladores de

canciones ha de incluir a la brigada antivicio y al juzgado de lo penal; lo único que lamentamos es que, aunque las autoridades compilaron el abundante y valioso material folclórico que floreció en sus jurisdicciones, no lo preservaron.¹⁰

Es una extraña coincidencia que la música de alto nivel cultural mostrara la misma obsesión con el sexo y la violencia. De hecho, la semejanza entre la ópera y la balada folclórica resulta muy impactante. En el caso de las óperas basadas en baladas populares que prosperaron tras el éxito comercial de *La ópera del mendigo* (1728), de John Gay, se recurrió a la incorporación de melodías folclóricas y personajes vulgares. Pero las óperas más elitistas también recurrieron una y otra vez a argumentos transgresores. La violación apareció de forma prominente en la ópera desde sus comienzos, con *El secuestro de Céfalos*, de 1600, y a pesar de la intensa censura que sufrió el género, continuó regresando al escenario durante los siguientes siglos. Mozart difícilmente puede considerarse un representante del lado oscuro, aunque, ¿qué pensaríamos de él si lo único que tuviésemos para juzgarlo fueran las historias de sus óperas? Al comienzo de *Don Giovanni* (1787), el protagonista, enmascarado, se mete en la habitación de una joven en mitad de la noche y aparentemente intenta violarla para satisfacer su lujuria. La mujer se pone a gritar, pidiendo ayuda, y su padre acude a rescatarla, pero es asesinado por el intruso, que a continuación escapa (tal vez planeando intentarlo de nuevo con otra). La amenaza de la violación también es un hilo conductor en la trama de *Las bodas de Fígaro* (1786), ópera en la que el conde de Almaviva se muestra reticente a renunciar al *droit du seigneur*, esa tradición que permite a los señores feudales desflorar a las vírgenes en su noche de bodas. Ya en una ópera anterior de Mozart, en *El rapto en el serrallo* (1782), las mujeres son raptadas y esclavizadas en un harén. La violencia y el sexo que hay en estas tramas son sorprendentemente similares a lo que encontramos en las baladas folclóricas del mismo periodo.

Y no han perdido su capacidad de escandalizar. En 2004, un montaje de *El rapto en el serrallo* que se hizo en Berlín venía con una nota de advertencia, lo cual no impidió que ciertos críticos

denunciaran que se trataba de un ejercicio perverso. Las polémicas siguen estallando en relación con las obras canónicas del repertorio de ópera. En 2015 el público de la Royal Opera House de Londres abucheó una representación especialmente gráfica de la violencia sexual que formaba parte de un montaje de *Guillermo Tell* de Rossini, y los periodistas aderezaron sus reseñas con acusaciones de brutalidad y bajeza. En un montaje de *Carmen* realizado en Italia en 2018 incluso se modificó el final de la famosa ópera de Bizet. Tras décadas de punk y gangsta rap, cualquiera diría que estaríamos acostumbrados a esta clase de cosas, o al menos lo bastante insensibilizados como para aceptarlas. Pero hay algo en la música que parece dirigirse a las zonas más crudas de nuestra psique y los rincones más disfuncionales de nuestra vida social. Las instituciones dominantes en el ámbito de la ópera han tenido que lidiar con este carácter filosófico desde los orígenes del género, pero a pesar de sus numerosos intentos de purificación y censura, la tensión sigue sin resolverse.

En muchos contextos, la música folclórica fue el medio más adecuado para difundir las noticias. Pero no cualquier clase de noticia. Cuanto más perturbadora fuese una historia, más probable resultaba que se creara una melodía para narrarla. En la actualidad ya no cantamos demasiado sobre crímenes violentos, carnicerías ocurridas en el campo de batalla, desastres naturales y otras tragedias semejantes, pero es solo porque tenemos otros modos de transmitir estas desgracias. En el pasado las cosas eran muy diferentes. A juzgar por las firmas que aparecen en los certificados matrimoniales, más de la mitad de la población inglesa todavía era analfabeta bien entrado el siglo XVIII, por lo que ni siquiera un periódico tenía el alcance de una buena canción.

Las llamadas *baladas de ejecuciones* y *baladas de asesinatos* eran especialmente populares. Dudo que en nuestra cultura haya algo que pueda igualar la combinación de elementos macabros y celebratorios que encontramos en esta clase de canciones. El texto de una balada sobre la ejecución de John Felton –el pobre tipo que en 1570 puso la bula papal en la que se excomulgaba a la

reina Isabel I en la puerta de la residencia del obispo de Londres— incluye descripciones brutales de cómo lo descuartizaron y ahorcaron, pero se le puso una música campestre que todavía hoy se emplea para bailar en línea, con exhortaciones a cantar “do-si-do” y a “dar palmas”. ¿Es posible que esto fuese, en aquella época, música *festiva*? Una y otra vez, en estas baladas se resumían los peores detalles para gran deleite del público. En la canción que conmemora la ejecución de Edward Coleman, que tuvo lugar en 1638 después de que lo acusaran falsamente de haber urdido un plan para asesinar a Carlos II de Inglaterra, la letra no deja nada a la imaginación:

Le arrancaron las entrañas y las lanzaron al fuego,
le separaron los miembros y los colgaron de postes.¹¹

Muchas de estas baladas de ejecuciones se cantaban con la música de “Fortune My Foe”, una de las canciones más populares de la época de Shakespeare y una melodía aparentemente ideal para transmitir noticias con un toque sombrío, destructivo o simplemente sádico. En la balada de 1635 que contaba la ejecución de los hermanos Reeve y que se cantaba con esta melodía, no solo se explicaba a los oyentes que tras colgar a los asesinos de unas cadenas se los había abandonado para que se pudrieran, sino que también se aseguraba que los cuerpos en proceso de descomposición seguían estando disponibles para que los contemplaran los viandantes, y en la hoja en la que venía impreso el texto se incluía una ilustración sumamente cruda para que no quedase ninguna duda. Más adelante, los editores de pasquines siguieron empleando las imágenes violentas que acompañaban a estas canciones, y podría decirse que las antiguas baladas británicas originaron lo que hoy llamamos *memes visuales*. Pero la música también se viralizaba de formas extrañas y sorprendentes. A veces, los espectadores cantaban “Fortune My Foe” durante una ejecución para proporcionarle una banda sonora adecuada. Sin embargo, esta misma melodía a menudo se llevaba al escenario para emplearse en escenas cantadas, incluso

en piezas cómicas. Esta canción en tono menor ha recibido el apodo de “el tema del ahorcamiento”, pero eso no impidió que William Byrd escribiera una adaptación de “Fortune My Foe” para el virginal, o que John Dowland se inspirara en ella para componer su dulce música para laúd. Esta improbable reutilización de la canción más lúgubre de la Inglaterra isabelina es un buen ejemplo de lo que se conoce como “humor macabro”.

Y para que nadie piense que hemos evolucionado y dejado atrás estas canciones tan crudas, señalaré que la balada de ejecución “Tom Dooley” alcanzó el número uno en la lista de *Billboard* en 1958 y que la balada de asesinato “Frankie and Johnny” le reportó un disco de oro a Elvis Presley. Johnny Cash disfrutó del éxito con “The Long Black Veil”, una canción comercial moderna que guarda muchas semejanzas con las baladas de ejecución y que han versionado muchas superestrellas de la música, incluidos Mick Jagger, Bruce Springsteen y la Dave Matthews Band. En otros temas comerciales, desde “Mack the Knife” hasta “Hey Joe”, resuena de distintos modos la antigua tradición de la balada de asesinato.

El tono moralizante de estas canciones aspira a transmitir un mensaje sencillo: el crimen no vale la pena. Sin embargo, en un momento inicial, surge un contratema subversivo en los anales de la música folclórica que le da la vuelta a esta advertencia. Los criminales se convierten en los protagonistas de muchas canciones; los oyentes los jalean y a veces logran sobrevivir para cometer más delitos. Robin Hood, el arquetipo del delincuente heroico, es el personaje más popular de las baladas de Child: aparece en casi cuarenta de estas canciones. Muchas otras baladas tradicionales homenajean a proscritos y rebeldes de toda índole, y así los enemigos del *establishment* se convierten en figuras adoradas por la gente común. Pero esta misma clase de inversión sucede de manera prominente también en el ámbito de la ópera, demostrando una vez más la convergencia de los estilos musicales asociados con la alta y la baja cultura. La imperecedera popularidad de *Don Giovanni* demuestra cuán fascinante puede llegar a ser un asesino y seductor, y ni siquiera la escena final, que

envía al protagonista a las llamas del infierno, logra socavar su estatus de héroe. En las óperas más populares abundan inversiones semejantes, desde la liberación de los prisioneros en *Fidelio* de Beethoven hasta la presentación idealizada de criminales y prostitutas en numerosas obras que en la actualidad son canónicas. La prominencia de este tema, que no conoce las fronteras de los géneros ni las de las naciones, es tan grande que uno siente la tentación de afirmar que fueron los músicos quienes inventaron el concepto del antihéroe.

He buscado (con reticencias y desaliento) la entrada que le dedica Wikipedia a la noción de *antihéroe* y no he encontrado absolutamente ninguna mención a la música. Lo mismo puedo decir de otras fuentes de información semifiables de la era digital. En estos relatos “oficiales”, Hollywood se lleva casi todo el mérito por haber inventado el antihéroe, con algo de ayuda de unos cuantos escritores, incluidos Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Ernest Hemingway y Jack Kerouac. Pero las estrellas de cine son quienes más atención reciben (como siempre), de modo que prevalece la idea de que la edad dorada del antihéroe comenzó con Humphrey Bogart y terminó con Jack Nicholson. Entre ambos, encontramos a James Dean, Steve McQueen, Clint Eastwood y otros actores que lograron encarnar una desagradable manera de transgredir las normas y una virtuosa ética circunstancial en una personalidad más o menos integrada. Sin embargo, las baladas folclóricas y las canciones épicas preceden a todas estas jactanciosas celebridades: plasmaron la esencia del antihéroe muchos siglos antes de que Hollywood tropezara con una fórmula para representarlo.

Pero el antihéroe folclórico no era una creación exclusiva de las canciones y el folclore occidentales ni mucho menos. El *trickster* africano también incluye los elementos principales de este tipo de personalidad. Este arquetipo, como el del antihéroe, se enfrenta audazmente a las jerarquías, las normas y las estructuras de poder; no se limita a transgredirlas o ignorarlas, como un delincuente, sino que las subvierte e impone un nuevo orden sobre el antiguo. Encontramos esto mismo en los mitos y las narraciones cantadas

de muchas otras tradiciones, incluyendo los relatos sobre el coyote de las comunidades nativas norteamericanas, Simbad y los genios en el folclore árabe y el cuervo en la cultura aborigen australiana. En muchos casos, los cantantes y sus tradiciones se han marginado a sí mismos, y eso hace que aumente el deseo de escuchar estos relatos sobre individuos excluidos de la sociedad que, gracias a su astucia, triunfan sobre quienes ejercen el poder en ella.

En cuanto tomamos conciencia de este venerable tema que forma parte del ADN de la canción popular, empezamos a verlo por todas partes. El gangsta rap no es más que la última forma en que estos relatos cantados sobre seres marginales se han manifestado en el ámbito de la música comercial. El outlaw country¹² plasma el mismo *ethos*, pero para un grupo demográfico muy distinto. Sí, tanto los demócratas como los republicanos tienen antihéroes en sus listas de reproducción, y los adoran. El interés por los marginales a menudo genera polémica, censura y diversas clases de restricciones. Los legisladores mexicanos han tratado de prohibir los narcocorridos, unas baladas que hoy en día hablan de los señores de la droga y los delincuentes de los cárteles que son sorprendentemente semejantes a las baladas de Child que en la cultura británica ahora se tratan con gran reverencia. Del mismo modo, la música rebetiko fue prohibida por las autoridades griegas en la década de 1930 por su idealización glamorosa de las conductas criminales. El tango, en sus orígenes, también se vinculaba con los submundos marginales, y durante mucho tiempo sufrió el rechazo tanto de las autoridades políticas como religiosas. “El tango siempre ha estado asociado con las peleas, con la roña, con tipos que transgreden la ley”, explica el compositor argentino Pablo Ziegler, que define este género a partir de dos elementos esenciales: “mugre y roña”.¹³ En Estados Unidos, el blues clásico basó su atractivo en una fórmula similar, deleitando a su público con canciones sobre hombres bastante turbios (rompecorazones errantes en los mejores casos, delincuentes violentos en los peores) cuyos valores perturbaban la vida de las comunidades que visitaban, aunque casi nunca por

mucho tiempo, pues sus personalidades no se dejaban asimilar, no se integraban en lo sancionado y cotidiano. Hemingway y Bogart, pues, son unos advenedizos que se incorporaron al juego del antihéroe cuando ya estaba en marcha.¹⁴

Pero ¿cómo podemos comprender la siguiente fase de este proceso por el cual los propios músicos se convirtieron en antihéroes? Quizá este sea el cambio más importante de la historia social de la música moderna y, sin embargo, rara vez se le presta atención, por no hablar de que nunca se estudia con rigor. Durante las décadas intermedias del siglo xx, el *ethos* del antihéroe se desplazó fuera de la canción y comenzó a moldear nuestra imagen de los cantantes. Desde cualquier punto de vista, el cantante de blues Robert Johnson fue un antihéroe y todos los esfuerzos realizados en los últimos años para esterilizar y normalizar la historia de su vida –tal vez el empeño más fútil del revisionismo aplicado a la historia de la música de nuestro tiempo– estaban condenados al fracaso desde el principio. Robert Johnson será siempre un héroe folclórico en la misma medida que un artista, y su mito siempre tendrá la misma influencia que su música. Del mismo modo, Bob Dylan es un antihéroe. Tupac Shakur es un antihéroe. También lo son Willie Nelson, Miles Davis y Lou Reed. Las canciones amplifican la imagen, pero los músicos están por delante de cualquier grabación. Son nuestros gloriosos forajidos, los Robins Hood contemporáneos que trastocan las estructuras de poder, pero con guitarras o micrófonos en vez de arcos y flechas. Canten lo que canten, siempre están cantando sobre sí mismos. No estamos dispuestos a verlos de otro modo.

Todas estas poderosas tendencias, que suponen la esencia vital de una industria de la música que vende rebeldía como Procter & Gamble vende pasta de dientes y detergente, se basan en una inversión de las jerarquías que comenzó con el movimiento de la canción folclórica. Herder y los compiladores de canciones de los siglos xviii y xix no inventaron la canción folclórica –las afirmaciones en este sentido son completamente absurdas–, pero lo cambiaron todo, y lo hicieron insistiendo en que el epicentro de

la cultura era bajo, no alto. Crearon un marco de referencias y un enfoque estético basados en canciones que otros habían rechazado por considerarlas toscas y vulgares. Este cambio en los criterios para medir la excelencia resultó más importante que las canciones que documentaron. La música folclórica habría continuado prosperando sin que ningún académico la hubiera anotado en libros. El ataque contra la alta cultura, sin embargo, resultó fatal.

En el momento de la muerte de Francis James Child, en 1896, el proceso estaba prácticamente concluido. En Estados Unidos acababa de ponerse de moda el ragtime, que pronto daría lugar a una obra que definiría la esencia del género, la de Scott Joplin, el compositor norteamericano más innovador de su tiempo. En esta misma época surge el jazz en Nueva Orleans, y en el delta del Misisipi podía oírse blues si uno era lo bastante espabilado como para saber encontrarlo. En Argentina, el tango estaba empezando a apoderarse de la vida nocturna, mientras en Brasil cogía impulso la samba. En un momento anterior, estas ofrendas musicales de los marginados y oprimidos habrían permanecido en la oscuridad hasta que los nobles y los mecenas acaudalados las legitimaran, pero las reglas habían cambiado. Los cantantes de las clases bajas ya no necesitaban ninguna legitimación; de hecho, su encanto procedía del simple hecho de que no estaban legitimados.

Había tenido lugar el gran cambio. Ahora solo había que observar cómo se iban produciendo los efectos a lo largo de las décadas. A partir de este momento, seguirán componiéndose sinfonías y cantatas; los monarcas y los papas podrán seguir opinando sobre música o contratando a sus intérpretes predilectos; los teatros de ópera y las salas de conciertos no desaparecerán, sino que seguirán presentando sus programas habituales (aunque cada vez requerirán más subsidios para mantenerse a flote) y en algunas ocasiones incluso podrán sorprendernos. Pero si lo medimos por el dinero que genera, por su fama o por su influencia, constataremos que el momento de gloria de todo esto ya pasó. La alta cultura empieza a recular, a pasar a un segundo plano, ejerciendo un impacto cada vez menor en el ecosistema musical. Que Dios bendiga el Carnegie Hall –

seguiremos tratándolo con respeto–, pero el pulso del mundo de la música ahora procederá del Cotton Club o del Birdland o de Danceteria o del CBGB. A partir de este momento, el público masivo dictará las prioridades de la industria musical, decantándose tercamente por la nueva estética del marginado y de las clases bajas, que pasará a ser su principal referente. Incluso en las calles más tranquilas de las comunidades más convencionales, el sonido de la rebelión proporcionará la banda sonora de la vida cotidiana. Los estilos musicales pueden mutar y mezclarse – siempre lo han hecho y siempre lo harán–, pero a partir de ahora el espíritu de la revuelta marcará el paso y dictará el alcance del cambio hasta un grado nunca visto. Ahora que el *Volk*, y sobre todo el *Jungvolk* (es decir, los adolescentes), ha tomado conciencia del poder que tiene su música subversiva, insistirá en llevar la batuta y estar al mando de todo.

- 1 CLARK, Robert T. (1969): *Herder: His Life and Thought*, Berkeley, University of California Press, p. 194.
- 2 HARKER, Dave (1985): *Fakesong: The Manufacture of British 'Folksong' 1700 to the Present Day*, Filadelfia, Open University Press, p. xii.
- 3 ROUD, Steve (2017): *Folk Song in England*, Londres, Faber & Faber, pp. 55, 181.
- 4 *Ibíd.*, p. 59.
- 5 LLOYD, Stephen (2014): *Constant Lambert: Beyond the Rio Grande*, Woodbridge, Reino Unido, Boydell Press, p. 34.
- 6 HERDER, Johann (1985): "Extract from a Correspondence on Ossian and the Songs of Ancient Peoples", en H. B. NISBET (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 155.
- 7 ROUD, *op. cit.*, pp. 51, 53-54.
- 8 PERCY, Thomas (1873): *Percy's Reliques of Ancient English Poetry*, Filadelfia, Porter & Coates, p. ii.
- 9 N. del T.: Se llaman *broadside ballads* a estas canciones que se imprimían en hojas sueltas, a veces acompañadas con alguna ilustración.
- 10 SANGER, William W. (1858): *The History of Prostitution*, Nueva York, Harper & Brothers, p. 334.
- 11 "The Plotter Executed", balada 30.386 del British Broadside Ballad Archive que alberga la Universidad de California. Disponible en <https://ebba.english.ucsb.edu/ballad/30386/xml> [consultado el 23/09/20].
- 12 N. del T.: Subgénero del country que incorpora influencias del blues y el rock and roll y que se rebela contra la línea dominante de este estilo por considerarla demasiado blanda y comercial.
- 13 N. del T.: En Argentina, la palabra *roña* también significa 'pelea'.
- 14 AZZI, María Susana (2002): "The Tango, Peronism and Astor Piazzolla During the 1940s and 1950s", *Tejano to Tango: Latin American Popular Music*, Walter Aaron Clark (ed.), Nueva York, Routledge, p. 38.

XX
LA ESTÉTICA DE LA DIÁSPORA

Casi me da vergüenza hablar de *cultivar el gusto*, que es lo que debería hacer ahora. Los críticos de música y otras disciplinas relacionadas tienden a evitar este término, que parece una bochornosa reliquia del pasado. En el siglo XIX, algunos autoproclamados árbitros del gusto, como John Ruskin y Matthew Arnold, se adjudicaron la misión de potenciar la sensibilidad artística del público y persiguieron este objetivo con el entusiasmo de un Moisés que bajara del Sinaí con unos principios estéticos grabados en tablas de piedra.

¿Alguien se sorprenderá al enterarse de que Ruskin estuvo mucho tiempo pensando en hacer carrera como pastor evangélico antes de darse cuenta de que la crítica de arte era su verdadera vocación? En cierto modo, Ruskin nunca dejó de hacer proselitismo y enardecer almas; se limitó a sustituir a Jesucristo por la alta cultura, pero sin dejar de lado su labor misional. Matthew Arnold, por su parte, afirmó en un famoso pasaje de *Cultura y anarquía* que su ambición era nada menos que “lograr la perfección total” que difundiría “lo mejor que se ha pensado y dicho en el mundo”.¹

Es comúnmente aceptado que el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002) acabó con el proyecto de cultivar el gusto. En su deconstrucción del gusto, Bourdieu intentó revelar que este cumple una función secreta, que es una herramienta de los “esnobes y la gente de mundo”, una especie de comunidad cerrada de mente en la que a la chusma y la clase obrera se les niega el derecho de admisión. Las élites acaudaladas, según él, manipulan el concepto de gusto para reforzar su estatus privilegiado y para imponer una anquilosante actitud de “desapego, desinterés, indiferencia” en la relación del público con las artes. Bourdieu hizo que la noción de buen gusto les dejara un mal sabor de boca a los críticos. Incluso la palabra *gusto* ha desaparecido casi del

todo de los debates sobre arte.²

Aunque el ensayo de Bourdieu ilumina muchos aspectos del comercio cultural, también tiene sus puntos ciegos. Por una parte, su teoría del cultivo del gusto explica muchos de los problemas que asolan las artes visuales en la actualidad. Unos pocos cientos de mecenas ricos ejercen una influencia enorme sobre el rango y la reputación de los pintores y escultores, e incluso los artistas mundialmente famosos han de prestar atención a sus caprichos y deseos. Pero la música desafía esta reducción del gusto a los privilegios de clase. Desde hace ya muchas décadas, los encargados de cultivar el gusto de la mayoría de los consumidores de música, y de controlarlo, son los sellos discográficos, los *disc jockeys*, YouTube, MTV, las compañías de *streaming*, la revista *Rolling Stone* y algunas otras, los blogueros, los tuiteros y otros intermediarios similares que operan entre los intérpretes y los oyentes. Las poderosas empresas tecnológicas ya están sentando las bases de un futuro en el que todo este proceso quedará reducido a algoritmos, preferiblemente a unos que les sirvan para maximizar los beneficios y ampliar su clientela. Estas organizaciones y sus empleados dedicados a crear tendencias tienen poco en común, pero coinciden en el desprecio que sienten hacia las preferencias culturales de los millonarios y la gente de la alta sociedad. De hecho, quienes moldean los gustos de hoy en día persiguen exactamente lo contrario de lo que perseguían Ruskin y Arnold. Aprendieron hace mucho que la vitalidad de la música procede de las masas o, mejor todavía, de las subculturas transgresoras y perturbadoras que surgen en el seno de la sociedad de masas. El cultivo del gusto en el ámbito de la música, durante como mínimo los últimos cien años, ha consistido en asimilar la subversión y convertirla en un producto de consumo masivo.

Los más acaudalados también participan en esta subversión. He sido testigo directo de este principio en acción en mi propia experiencia de conflicto y descolocación cultural. En mi juventud, nada me resultó más perturbador que proceder de una familia de clase trabajadora de la zona centro-sur de Los Ángeles –donde

ninguno de los padres del barrio, incluidos los míos, había ido a la universidad– y presentarme con una beca en la Universidad de Stanford y un tiempo después en la de Oxford. En los siguientes años, recaudé fondos para Stanford y trabajé en pleno Silicon Valley, donde traté cotidianamente con algunas de las personas más ricas del mundo. Acabé aprendiendo mucho sobre sus gustos musicales (y sobre otras cuestiones), y estas preferencias casi siempre implicaban una estudiada imitación de quienes se encontraban unos cuantos peldaños por debajo en la jerarquía socioeconómica. Su actitud no siempre era tan radical como la del provocador ejecutivo Martin Shkreli, que pagó dos millones de dólares por un disco de hip-hop, único en su género, de Wu-Tang Clan, pero este incidente casi podría simbolizar la postura que tienen las élites hoy en día en relación con la música. En vez de financiar una orquesta sinfónica, Paul Allen, el cofundador de Microsoft, donó 240 millones de dólares para crear el Museo de Cultura Pop (que originalmente iba a llamarse Proyecto para Vivir la Música) en Seattle. La heredera Doris Duke dejó un legado de mil millones de dólares para financiar una fundación que apoye a cantantes, bailarines y músicos “del mundo del espectáculo” (según la página web de la organización), sin hacer mención alguna a orquestas ni óperas. Y casi todas las fundaciones importantes que en la actualidad conceden becas para apoyar la creación artística han incorporado los espectáculos populares en sus estatutos. ¿Dónde se han metido las élites esnobs de Bourdieu?

Lo que realmente apasiona a las clases privilegiadas de nuestro tiempo, al menos en lo que respecta a la música, no es el cultivo del gusto, sino lo que en inglés se conoce como *slumming*. La palabra *slum* (‘suburbio’, ‘barrio bajo’) fue extendiéndose durante décadas como sustantivo antes de transformarse en un verbo, y qué verbo tan curioso: denotaba el acto de desplazarse a un barrio pobre por pura diversión, para hacer vida nocturna y quizá algunas transacciones ilegales. Estas actividades a menudo iban acompañadas por alguna clase de música, y esta forma de entretenerse encarnaba una nueva clase de estética que es

exactamente lo contrario de la imagen pretenciosa que se construían las élites de las que hablaba Bourdieu, que donan fondos para la orquesta sinfónica de la localidad. Desde el principio, el *slumming* tenía un carácter vibrante y un encanto que una mesa en una gala benéfica de la filarmónica nunca podría igualar. Esta práctica todavía sigue viva –aunque tal vez reciba distintos nombres– y es tan habitual que ya no me resulta sorprendente encontrarme con directores ejecutivos que proclaman su amor por el punk ni con financieros que recitan con tanta naturalidad la letra de un tema de hip-hop como los componentes del índice Standard & Poor's 500. De hecho, tales vínculos tienen sentido, sobre todo si tenemos en cuenta que estos ásperos estilos musicales suelen exhibir una retórica del alardeo, la dominación y el desafío. ¿Puede haber un himno mejor para la avasalladora élite mundial? El “Himno a la alegría” de Beethoven no tiene nada que hacer frente a Sid Vicious berreando “My Way” o Freddie Mercury pavoneándose sobre el escenario mientras proclama que “We Are the Champions”.

Una búsqueda en más de cinco millones de libros y documentos de la base de datos de Google revela que el término *slumming* comenzó a usarse en la década de 1880 y no ha dejado de extenderse desde entonces, salvo durante un breve periodo de descanso tras la Segunda Guerra Mundial. El término suele tener connotaciones negativas y transmite un leve reproche hacia los traviesos peces gordos que se permiten disfrutar de estas escandalosas aficiones. Ellos, por su parte, prefieren emplear otros términos para referirse a sus actividades, como *tolerancia*, *filantropía* e incluso *nobleza obliga*. Las bromas y las críticas que reciben desde luego no bastan para limitar su búsqueda de placer en ambientes sórdidos, y han surgido algunas instituciones de lo más grotescas para favorecer sus excursiones. Las más infames fueron esos clubs de Harlem que en los años treinta deleitaban a sus clientes, la flor y nata de la alta sociedad blanca, con espectáculos negros llenos de alusiones a África o a las plantaciones de los estados del sur, todo envuelto en canciones y bailes hechos a medida; Duke Ellington, que estuvo actuando

para un público completamente blanco en el Cotton Club de Harlem durante este periodo, solía recibir elogios por su música jungle. Pero por aquel entonces, el *slumming* ya tenía medio siglo de antigüedad. En 1884, *The New York Times* había ofrecido a sus lectores un recorrido por la “colonia de color situada entre las calles 20 y 30”, prometiéndoles que un breve paseo por allí les permitiría conocer “algunos de los salones de cerveza más míseros de la ciudad, lóbregos y sucios, frecuentados por los más viles personajes de ambos sexos”.³

Este fenómeno no se limitaba a Nueva York, e incluso obtuvo una mayor respetabilidad al otro lado del Atlántico. El mismo año en que *The New York Times* ofrecía su guía para practicar el *slumming*, la revista británica *Punch* publicaba un artículo satírico sobre las personas de clase alta que viajaban a la zona este de Londres para saborear una experiencia que combinaba las intrigas sexuales, los estupefacientes y la música. En París surgió una nueva clase de negocio para atender a esta clientela: apareció lo que hoy en día llamamos el “cabaret moderno”. Durante las tres décadas siguientes, esta forma de vida nocturna se extenderá por Europa, deleitando a los respetables ciudadanos de Berlín, Viena, Ámsterdam, Barcelona, Zúrich, Cracovia, Budapest, Praga y muchas otras ciudades. En 1908, el cabaret ya había llegado hasta Moscú, donde se instaló en un pequeño sótano llamado Bat Cabaret Theater, demostrando que este picante estilo de vida nocturna podía prosperar tanto en una nación semifeudal y zarista como en la Tercera República francesa o en la Alemania del káiser Guillermo.

Le Chat Noir, que abrió sus puertas en el distrito parisino de Montmartre el 18 de noviembre de 1881, estableció el modelo de esta nueva forma de espectáculo musical. Allí los clientes adinerados podían beber y disfrutar de la música en directo junto a bohemios y artistas, criminales y prostitutas. En ese entorno ordinario y a veces grotesco, el *slumming* llegó a su punto más alto, alcanzando un equilibrio entre la elegancia y la depravación que hacía que la caja registradora no dejara de sonar. Muy pronto aparecieron otros establecimientos similares y, a mediados de la

década de 1890, operaban en París más de cincuenta cabarets y una docena de *music halls*, incluyendo el famoso Moulin Rouge, que comenzó a funcionar en 1889, donde se popularizó el cancan, y el Folies Bergère, que se inauguró en 1869 para presentar operetas y óperas cómicas, pero que en la década de 1890 ya había atraído a un público mucho más amplio con sus espectáculos provocadores y sus bailarinas semidesnudas.

Tal vez la medida más interesante del papel sociocultural del cabaret nos la ofrezca la drástica reducción del número de prostitutas inscritas en el registro de la policía de París durante la década de 1880. Este descenso no indica una mejora de la moral francesa, sino que representa un cambio en el negocio, que se desplazó a estos nuevos clubs nocturnos, donde el modelo económico del sexo por dinero adoptó una forma distinta. Las bailarinas y otras empleadas de los cabarets solían ejercer también la prostitución, y los clubs les proporcionaban un flujo constante de clientes, un lugar para llegar a un acuerdo y, en algunos casos, incluso la oportunidad para consumar la transacción en algún cuarto trasero. El impacto que tuvo esto sobre los proveedores tradicionales de sexo fue tan nocivo que algunos burdeles tuvieron que reinventarse y convertirse en locales de música.

Sin embargo, el cabaret también tenía una especie de caché cultural que lo situaba muy por encima de un prostíbulo. Édouard Manet pintó una camarera del Folies Bergère –tomando como modelo a una prostituta conocida como Suzon– y la transformó en una deidad femenina glamurosa y apática que atiende a los clientes entre las brillantes luces de su ámbito profesional. Henri de Toulouse-Lautrec no solo pintó a la bailarina Jane Avril, que trabajaba en el Moulin Rouge, sino que también diseñó los carteles publicitarios del club. Estos artículos de *marketing* producidos en masa, que ahora alcanzan un precio de cien mil dólares en las subastas, figuran entre las más importantes intersecciones del arte culto y los negocios rastreros de la historia de la pintura, y no habrían existido sin este cambio en el tono de la vida nocturna europea.

Los grandes –y también los no tan grandes– escritores de París

podían encontrarse en estos mismos lugares, y no solo entre el público. Mucho antes de ser nominada para el Premio Nobel de Literatura, la escritora francesa Colette trabajó en un espectáculo de *music hall*, y distintas generaciones de compositores de todos los géneros y estilos alcanzaron la mayoría de edad en los cabarets parisinos, incluyendo a Erik Satie y a Claude Debussy, que tocaron el piano en Le Chat Noir. En años posteriores, los cabarets ayudaron a popularizar casi cualquier cosa que fuera nueva, diferente o “exótica” en el contexto del espectáculo musical, se tratase de los bailes de la expatriada afroamericana Josephine Baker, la forma de cantar de la célebre y melodramática Édith Piaf o el teatro de revista basado en los espectáculos del Cotton Club que comenzó a programarse en el Moulin Rouge en 1937, recreando en París la experiencia del *slumming* de Harlem. La vanguardia musical del siglo xx también se inspiró en este contexto. Los punteros compositores franceses conocidos como el grupo de Los Seis –en el que estaban Darius Milhaud, Francis Poulenc y Arthur Honegger– se reunían regularmente en el cabaret Le Bœuf sur le Toit, y a veces tocaban junto a los músicos del local.

Pero París no tenía el monopolio de la innovación en materia de cabarets. El Cabaret Voltaire de Zúrich, que abrió sus puertas durante la Primera Guerra Mundial, a veces ha sido elogiado –o tachado, quizá– por ser el club más salvaje de la historia de la vida nocturna. Un cartel sobre el pianista con una única palabra, *Dadá*, situado junto a la máscara de una calavera que contemplaba maliciosamente el escenario, dejaba bien claro que el enfoque que allí interesaba era de lo más anárquico. El movimiento dadaísta, que se forjó en este entorno de invernadero, no solo rechazaba las instituciones belicistas y orientadas al beneficio económico de la sociedad moderna, sino también los principios rectores de la lógica y la coherencia que uno consideraría indispensables incluso para los revolucionarios. Mucho antes de que el punk levantara su puño amenazante y belicoso, el dadaísmo ya estaba tratando de derribar todas las instituciones sociales que pudiera, y sus principales representantes no habrían contenido una carcajada

ante esas crestas con los colores de las grageas M&M's o el ostentoso empleo de imperdibles como alternativa a la bisutería. “Dadá duda de todo”, anunció el poeta Tristan Tzara, una de las figuras centrales del movimiento, para añadir en seguida que dudaba incluso del dadaísmo.⁴

Las actuaciones que se llevaban a cabo en el Cabaret Voltaire incluían el empleo de sílabas sin sentido, máquinas de escribir, tapas de cacerolas, rastrillos y un violín imaginario que se tocaba con un arco fingido. Pero el público podía ser tan nihilista como los intérpretes. En aquella ciudad llena de refugiados de guerra y radicales exiliados (Vladimir Lenin vivía al otro lado de la calle), los dadaístas eran solo un grupo alternativo entre muchos otros. Incluso se cuenta que el público invadía el escenario en este cabaret, lo cual es un ejemplo más, que anticipa muchos otros que encontraremos más adelante, de una actuación musical parecida a un ritual violento, casi sacrificial.

Es muy revelador el hecho de que algunos de los cabarets tuvieran nombres autodenigrantes. Estos novedosos locales europeos tomaban su identidad de animales –un murciélago o un buey o un gato– de un modo similar al de las primeras bandas de rock, que se ponían nombres basados en escarabajos y grillos, en aves y tortugas o, simplemente, se hacían llamar “The Animals”.⁵ Se trata de la expresión de un deseo medio sincero de volver a la naturaleza mezclado con el desdén por los títulos y las distinciones sociales. Pero muy pronto la provocación se cortejaría por sus propios méritos y se adoraría como una especie de valor artístico definitivo. En el Cabaret du Néant, que funcionaba en Montmartre en la década de 1890, los clientes comían y bebían en grandes ataúdes de madera en lugar de en mesas, y la decoración incluía guillotinas y esqueletos. En el Cabaret de l'Enfer, los propietarios prometían nada menos que una evocación del averno: el espectáculo corría a cargo de unos músicos vestidos de demonios que actuaban en un gran caldero colocado sobre un fuego de verdad. Los clientes que buscaran la redención podían pasarse al local de al lado, el Cabaret du Ciel, donde había unas atractivas jóvenes que bailaban vestidas de ángeles, y un maestro

de ceremonias que simulaba ser el mismísimo san Pedro. Los términos *punk* y *posmoderno* no existían en aquella época, al menos con su sentido contemporáneo, pero la decadencia autoproclamada y el nihilismo eran poderosas fuerzas culturales que anticipaban muchos de los principios estéticos que florecerían un siglo más tarde.

Pero lo que más nos interesa aquí es la música, de modo que no deberíamos distraernos con guillotinas e imitadores de san Pedro. Las atrevidas canciones de los cabarets estaban llenas de elementos satíricos y sensuales. Podían adoptar matices políticos, indagar en el campo del erotismo o simplemente aspirar a resultar grotescas. Solo unos años antes, tras el final de la Comuna de París –que durante dos meses de 1871 controló la capital francesa mientras prometía implantar un régimen colectivista y todo tipo de reformas–, las autoridades habían impuesto una estricta censura sobre el mundo de la música. El ministro de Educación Pública acusó de la “depravación” de la Comuna a “la orgía de canciones que se produjo durante esa época”; y un autor calificaba a los cafés concierto de “vergonzoso invento que se está extendiendo por nuestro país como la lepra”. Ahora la epidemia había vuelto y era más virulenta que nunca. A finales del siglo XIX y comienzos del XX, el cabaret se distinguió por ser el epicentro vital de la música popular de la vida europea, y todo el mundo se dio cuenta de que su osadía y su irreverencia eran los componentes fundamentales de esta exitosa fórmula.⁶

El grado de censura que se impuso sobre los espectáculos de cabaret y *music hall* variaba de una ciudad a otra, y cambiaba con las distintas corrientes políticas. En Berlín, por ejemplo, el cabaret estuvo estrictamente controlado en la época del káiser Guillermo, se volvió escandaloso y lascivo en la década de 1920, y acabó estancándose y perdiendo su lado inconformista bajo el régimen nazi de Hitler. Pero en la mayoría de los contextos, estos locales desafiaban las normas sociales, generaban polémica y conservaban solo la mínima decencia exigida para evitar que la policía los cerrara. En algunos casos, se incumplían las leyes simulando que las actuaciones eran eventos privados para “miembros de un club”

o “invitados” y no funciones abiertas al público en general. En otros casos, los propietarios de los cabarets reclamaban que no se les aplicara la censura argumentando que lo que ellos dirigían no eran auténticos teatros, sino *pubs*, o que eran organizaciones cuasiartísticas y sin ánimo de lucro, ya que no se cobraba la entrada. Por medio de diversos ardides y recursos –y del soborno puro y duro cuando no había más remedio– estos locales se mantuvieron en la vanguardia del mundo del espectáculo durante décadas.

Si en el año 1900 hubiéramos podido reunir a los principales expertos en música popular para pedirles que predijeran cómo evolucionarían las canciones durante el siglo xx, los más sabios nos habrían dicho que los cabarets europeos iban a marcar el rumbo de los siguientes cien años. ¿Dónde se podía encontrar música tan pícara y sexi, tan atrevida y a la moda? París y Berlín habían encontrado la fórmula, y solo era cuestión de tiempo que el resto del mundo imitara su ejemplo. Una vez más, los rebeldes y marginados estaban a la vanguardia de un novedoso y dominante estilo musical, y todo el mundo tenía que hacer un esfuerzo por seguir su ritmo o quedaría atrás.

Pero en este momento sucedió algo imprevisto. Los expertos se habrían equivocado. El cabaret no era el futuro de la música popular del siglo xx. Otro grupo de marginados, incluso más privados de derechos y despreciados, modificaría el curso de la música comercial moderna, y después lo seguiría haciendo repetidamente.

Ahora, en retrospectiva, sabemos que la población negra de las Américas, formada casi en su totalidad por descendientes de esclavos, reinventaría la música popular del siglo xx. Y de muchas maneras: primero con el ragtime y el blues, después con el primer jazz y el swing y los inicios del R&B, y después con el soul, el reggae, la samba, el boogie-woogie, el doo-wop, el bebop, el calipso, el funk, la salsa, el hip-hop y muchos otros géneros y subgéneros e hibridaciones de géneros. Incluso cuando los músicos blancos propusieron estilos musicales propios y distintivos –se tratara del rock de la “invasión británica”, la

música disco, el bluegrass o cualquier otra cosa que entrara en las listas de éxitos durante más o menos tiempo—, casi siempre lo hicieron empleando materiales que procedían claramente de fuentes negras. Ningún cabaret europeo, por muy de moda que se pusiera o por muy mala que fuese su reputación, podía competir con este torrente de creatividad e innovación, que continúa en la actualidad.

Ahora no nos llama la atención el éxito de la clase baja negra en la industria musical global, pero desde cualquier punto de vista debería figurar entre los acontecimientos más asombrosos de los últimos quinientos años de la historia de la música. ¿Acaso hay algo más impresionante que el hecho de que una minoría pobre y a menudo odiada, procedente de los peores barrios de la ciudad – se trate de Nueva Orleans, del delta del Misisipi, de Detroit, del sur del Bronx, de Compton o de cualquier otro sitio; la dirección concreta puede cambiar, pero las circunstancias socioeconómicas son siempre muy similares—, reconfigure los gustos musicales del mundo entero, y después vuelva a hacerlo una y otra vez, con una regularidad cronométrica, cada nueva década y en cada generación? ¿Cómo ha ocurrido esto? Ya hemos visto las distintas y sorprendentes maneras en que los esclavos y otros grupos marginales cambiaron la música de las sociedades antigua y medieval, pero sin duda la dificultad que tiene hacer esto aumentó notablemente en el siglo xx, cuando unas poderosas corporaciones con tantos intereses y dueñas de los canales de distribución se hicieron con el control de la música popular. Si alguien quiere encontrar una proeza sobrehumana en la historia de la música –y tal vez comprender cómo surgen los nuevos géneros y estilos—, aquí hay un enigma que vale la pena tratar de desvelar.

La historia de la creatividad musical que surge de la diáspora transatlántica africana es tan antigua como la institución de la esclavitud en las diversas naciones y comunidades de las Américas. O, mejor dicho, es incluso más antigua, pues comienza en los barcos que transportaron a estos cautivos al Nuevo Mundo. El canto, el baile y la percusión podían tener lugar de manera

espontánea, pero en muchos casos eran algo programado y fomentado por el capitán, que permitía que los esclavos se tomaran estas “libertades” por puro interés. La tasa de mortalidad en dichos barcos era muy alta, y se consideraba que la música era buena para la salud de los forzosos pasajeros y, por lo tanto, también para los rendimientos económicos del negocio. En estos viajes se “obligaba a bailar” a los cautivos, escribió el médico británico Alexander Falconbridge, que formó parte de cuatro viajes para comerciar con esclavos en la década de 1780, y “si lo hacen a regañadientes o no se mueven con agilidad, se los azota”. La música en este contexto particular la proporcionaba simplemente un tambor acompañado por el canto. No había ningún elemento estético o expresivo que se tuviera en cuenta a la hora de hacer música, pero resultaba imposible no percibirlo. Falconbridge no podía evitar oír en estos ejercicios supuestamente vigorizantes de los “pobres desgraciados” que cruzaban el océano un “melancólico lamento por su exilio de su tierra natal”.⁷

Esta capacidad para extraer el arte musical ante las más extremas violaciones de la dignidad humana será un elemento recurrente de la música estadounidense. No hace falta decir que en la compleja cadena de transacciones e incentivos que llevó más a de diez millones de africanos a las Américas no se tuvieron en cuenta las consideraciones culturales o estéticas. En otros momentos y lugares, hubo negocios que se especializaron en la formación y la venta de esclavos como artistas e intérpretes –por ejemplo, en el mundo islámico durante la época del califato abasí–, pero nada de esto se le habría podido ocurrir a un comerciante de esclavos transatlántico, que prácticamente lo único que valoraba era la fuerza y la resistencia de los cautivos que llevaba a bordo. Estos esclavos se llevaban al sur de Estados Unidos, donde su trabajo se convertiría en la base de una economía agraria. Sin embargo, en todas las fases de la historia de la esclavitud negra en Norteamérica, el poder de la música surgió a pesar de los numerosos impedimentos, regulaciones, obstáculos y castigos que se emplearon contra ella. Los descendientes de los esclavos, con el tiempo, llegarían a dominar la cultura musical allá donde se

establecieran; de hecho, mucho antes del final de la esclavitud, los músicos negros ya estaban desplazando a los intérpretes blancos. Incluso en las comunidades más racistas, el público fue decantándose gradualmente por la parte de la población que tenía sometida para que lo entretuviera con su música.

Ya en la década de 1690 se empleó a unos violinistas esclavos para que acompañaran a unos bailarines blancos en Virginia. A lo largo de los años siguientes, en los estados del sur, los músicos negros se encargaron de los espectáculos en casi todos los contextos imaginables. Entretenían a los pasajeros de los barcos de vapor que navegaban por los ríos Misisipi y Ohio. Tocaban música para bailar en los hoteles de los centros turísticos más elitistas y en las fiestas privadas. Cuando en 1788 un profesor de danza escocés puso un anuncio de la escuela que tenía en Virginia, especificó que emplearía “la mejor música blanca que puede oírse en esta zona”, lo cual nos permite inferir que muchos de sus competidores utilizaban intérpretes negros. Y a partir de cierto momento del siglo XVIII, los músicos negros comenzaron a indicarles a los bailarines blancos los pasos y movimientos que debían hacer, una práctica que en la actualidad nos resulta familiar por ser un elemento esencial de cualquier contradanza o baile folclórico tradicional, pero que en aquella época a mucha gente le parecía de lo más impactante. La escritora inglesa Frances Trollope, que presencié estas exhortaciones durante su estancia en Estados Unidos, se quejaba del “efecto ridículo que producía en oídos europeos”. Un viajero sueco, al escuchar este mismo tipo de instrucciones para el baile en Boston en 1832, afirmó que se trataba de “una práctica que me sorprendió más que ninguna otra”. Como muestra esta anécdota, dicha práctica, para entonces, ya se había extendido mucho más allá de las fronteras de los estados sureños. Cuando la actriz británica Fanny Kemble viajó a Filadelfia en la década de 1830, se sintió decepcionada al constatar que los bailarines ya no se aprendían los pasos, sino que necesitaban que alguien les fuera dando instrucciones sobre cómo moverse. Tal vez el encargado de proporcionarlas en esa ocasión fuera el esclavo negro liberado Frank Johnson, un artista que

llegó a ser muy popular en Filadelfia en aquella época. El espectáculo que formaban unos cuantos antiguos esclavos negros gritándoles instrucciones a un montón de obedientes personas blancas tal vez pudiera parecer incongruente, incluso surreal, teniendo en cuenta los valores de la época, pero funciona como un símbolo de la experiencia en su conjunto de la música afroamericana en Estados Unidos. Las culturas negras daban instrucciones y el público blanco las seguía, aunque las jerarquías y las instituciones en los demás ámbitos de la sociedad permanecieran inalteradas.⁸

Las élites gobernantes de las épocas antigua y medieval, que consideraban que las actuaciones musicales y los espectáculos artísticos eran actividades deshonorosas, aceptaron con facilidad la preeminencia de los esclavos en cuestiones musicales. El trabajo de interpretar canciones era, para ellos, *apropiado para un esclavo*. Pero los Estados Unidos del siglo XIX se encontraban ante un dilema cuando aparecía un individuo talentoso perteneciente a una clase marginal que, sin contar con la ventaja de haber recibido una educación formal, y sin disponer siquiera de instrumentos decentes, ascendía hasta lo más alto del ámbito de la música. Recordemos que en esta época se idolatraba a los intérpretes y se les atribuía una sensibilidad poética y espiritual trascendental. El *star system* ya estaba bien arraigado en el negocio de la música, y las críticas de los periódicos captaban los valores predominantes con emocionantes palabras de elogio y exteriorizando reverentemente los sentimientos inspirados por los principales intérpretes de la época, muchos de los cuales eran europeos, ya que los norteamericanos sufrían un profundo complejo de inferioridad con respecto a sus logros culturales. El hecho de que los esclavos africanos y sus descendientes se convirtieran en el más preciado de los recursos musicales de los estadounidenses, su mejor antídoto contra la sumisión a las propuestas estéticas del Viejo Mundo, debió de suponer un impacto terrible. No debería sorprendernos que este proceso tardara alrededor de trescientos años en completarse si situamos su comienzo en el momento de la llegada de los primeros veinte

esclavos africanos al Nuevo Mundo en 1619, y su final cuando, durante las primeras décadas del siglo xx, el jazz, el blues y otros estilos musicales afroamericanos despertaron un intenso fervor en el público.

Se podría decir que las élites estadounidenses hicieron todo lo posible para impedir o retrasar el ascenso de esta cultura musical propia y africanizada, pero eso no sería toda la verdad. El público, al mismo tiempo, mostró una gran fascinación, rayana en la obsesión, con la música del sector negro de la ciudadanía, que carecía de los derechos más elementales. Como resultado, la sombra de la música negra estuvo cerniéndose constantemente sobre el ámbito musical de los Estados Unidos blancos del siglo xix. Pensemos, por ejemplo, en la canción más popular de mediados del siglo: “Oh! Susanna” de Stephen Foster. En el momento de su publicación en 1848 ninguna canción popular norteamericana había vendido más de cinco mil copias, pero el tema viral de Foster alcanzó unas ventas de cien mil ejemplares al poco de su lanzamiento. Los *minstrel shows*, espectáculos en los que los blancos imitan a los negros, solían incorporar versos despectivos y racistas, y en la letra de “Oh! Susanna” también podemos encontrarlos, aunque en la actualidad suelen omitirse. Sin embargo, en su mayor parte, la canción muestra el anhelo romántico de una pareja negra separada. Sus dos elementos principales, el fanatismo intolerante y el cariño, sencillamente no encajan. Algunos autores han llegado a desvalorizar la letra por carecer de sentido o ser incoherente. Como mínimo, la canción plasma una paradoja, un dilema similar al que hemos mencionado más arriba. Pero esta contradicción interna no hace más que reflejar un conflicto que ya estaba presente en la mentalidad norteamericana de la época: la gente sentía una fuerte atracción por la música africanizada del Nuevo Mundo y, al mismo tiempo, estaba decidida a afirmar su superioridad cultural con respecto a ella.

Hace algunos años escribí un ensayo sobre Stephen Foster titulado “The Con Man Who Invented American Popular Music” [El estafador que inventó la música popular norteamericana].

Mantengo ambas afirmaciones: creo que Foster desempeñó un papel fundamental en el surgimiento del negocio de la composición de canciones populares en Estados Unidos, y también que los elementos básicos de su oficio eran el timo y el engaño. Este compositor se construyó una reputación basada en canciones nostálgicas sobre los estados del sur, pero prácticamente no conocía esta región. Su dominio de la cultura negra era una estudiada pose que haría que el rapero blanco Vanilla Ice pareciese un modelo de autenticidad. Pero en este caso, quien había cometido una flagrante apropiación cultural también resultó víctima de un acto de apropiación ajeno: en los dos años que siguieron a la publicación de “Oh! Susanna”, dieciséis editoriales sacaron al mercado distintos arreglos de la canción y lo único que pudo hacer Foster fue contemplar cómo otros cosechaban los beneficios económicos de su música. Cuando murió en 1864, en una pensión de mala muerte de la calle Bowery, solo tenía 38 centavos en el bolsillo. Pero el robo de la propiedad intelectual en el campo de la música ya era una tradición estadounidense firmemente establecida mucho antes de “Oh! Susanna”. Incluso el himno nacional era una copia de una canción inglesa: el negocio de la música en Estados Unidos comenzó ignorando alegremente todo lo relativo a los derechos de autor. Mucho después de que empezaran a imponerse medidas de protección legal para los compositores de canciones, una gran cantidad de actividades musicales, desde el canto folclórico tradicional hasta los *disc jockeys* que emplean técnicas como el *scratching* y recurren a material sampleado, siguieron actuando sin reglas demasiado estrictas, y en algunos casos sin ninguna en absoluto. No es muy exagerado afirmar que, durante la mayor parte de la historia norteamericana, el robo fue el principal método de difusión de la música. Algunos observadores actuales, pensando en YouTube y en otros proveedores de música digital, dirían que esto sigue siendo cierto en nuestra época.⁹

La música negra, auténtica o falsa, estaba por todas partes en los Estados Unidos del siglo XIX, incluso en las comunidades en que la gente tenía muy poco o ningún contacto directo con

afroamericanos. Pero solo los intermediarios e imitadores blancos disfrutaban de las ventajas y los privilegios del estrellato. Ya en la década de 1820, algunos *minstrels* blancos con la cara pintada de negro, como Thomas Rice (que adoptó el nombre artístico de Daddy Rice, con lo cual casi parece un antepasado de Vanilla Ice), satisfacían la demanda de canciones que evocaran los espectáculos de los negros y al mismo tiempo se burlaran de ellos. En su número característico, “Jump Jim Crow”, Rice aparecía vestido con unas ropas harapientas y llenas de remiendos y con la cara pintada de negro y ofrecía al público una grotesca versión de una canción y un baile que había aprendido imitando las payasadas de un discapacitado negro. ¿Realmente uno podía tener una carrera estelar con cosas como esa en los Estados Unidos del siglo XIX? Lo cierto es que sí: fue el caso de muchos artistas. Rice solía actuar en teatros atestados de gente e incluso llevó su espectáculo a Londres, pero tuvo que hacer frente a un número cada vez mayor de competidores a medida que los *minstrel shows* se fueron convirtiendo en el fenómeno de moda de su tiempo.

En la década de 1840, los Virginia Minstrels, liderados por Dan Emmett, llevaron esta forma de entretenimiento al siguiente nivel presentando espectáculos completos, que típicamente incluían un grupo de intérpretes con la cara pintada de negro –entre cuatro y quince, y a veces más– que se sentaban en semicírculo ante el público. Cantaban canciones, declamaban y hacían números y bromas, todo basado en situaciones y personajes estereotipados. A esto se añadían otros espectáculos, como un *cakewalk*,¹⁰ una obra teatral de un único acto o alguna otra cosa divertida. A veces había músicos acompañantes que tocaban en la parte de atrás del escenario o en un foso de orquesta, pero los miembros del elenco también interpretaban los instrumentos estereotipados de las plantaciones, que iban desde banjos hasta unos huesos que se percutían a modo de castañuelas. Incluso en la época de la esclavitud, mucha gente consideraba que esto era un entretenimiento de bajo nivel y dirigido a la chusma, pero en 1844 una *troupe* de *minstrels* recibió una invitación de la Casa Blanca para actuar ante el presidente John Tyler.

Curiosamente, el público a veces creía que lo que se tocaba en los *minstrel shows* era auténtica música negra. Cuando los Ethiopian Serenaders se fueron de gira por Inglaterra, los miembros de la *troupe* hicieron especial hincapié en que no tenían “sangre negra” e incluso enseñaron unos retratos en los que aparecían con la cara sin pintar para reforzar esta idea. A pesar de ello, muchos londinenses siguieron convencidos de que aquellos artistas extranjeros eran etíopes. Y los norteamericanos de la época a menudo eran igual de crédulos y tomaban las canciones de los *minstrel shows* por la verdadera música de los negros de clase más baja. Sí, las *troupes* de *minstrel* con artistas negros ya empezaron a ir de gira en la década de 1840, pero estaban sometidas a las restricciones y las expectativas creadas por la cultura dominante y por sus competidores de caras pintadas. ¿Dónde estaban entonces todos los seguidores de Herder con su entusiasmo por recopilar las auténticas canciones del pueblo? Había una mina de oro esperándolos en los estados del sur en las primeras décadas del siglo XIX, pero por lo visto ese pueblo no era el que les interesaba a ellos. Incluso un siglo más tarde, cuando los célebres compiladores de canciones folclóricas Cecil Sharp y Maud Karpeles viajaron a los Apalaches en busca de temas desconocidos, ignoraron a los negros, a los nativos americanos y a todos los que no encajaban en su esquema de la música folk que valía la pena preservar.

Tal vez alguien se pregunte qué habría ocurrido si un talentoso músico negro hubiera disfrutado del estrellato y recibido el apoyo de una campaña profesional de *marketing* y promoción durante las décadas centrales del siglo XIX en Estados Unidos. Pues resulta que contamos con un ejemplo precisamente de eso, y es un caso práctico de lo más triste. El pianista Thomas Wiggins, más conocido como Blind Tom, alcanzó en aquel momento una fama generalizada: actuaba en salas de conciertos llenas de gente, tanto en Estados Unidos como en Europa. Numerosos periódicos y revistas publicaban crónicas y reseñas de sus conciertos y sus giras, y Blind Tom adquirió un estatus de celebridad al que ningún otro intérprete negro de su tiempo se acercaba siquiera.

Sus conciertos generaban una cantidad de dinero abrumadora – llegó a ganar 5.000 dólares al mes en su momento álgido, lo cual equivale a 100.000 dólares actuales–, pero como explicó a sus lectores un periodista cuando Wiggins ya era un hombre mayor, “el idiota nunca recibió ni un centavo por su trabajo”. La familia de su amo, quien convenientemente pasó a ser su tutor legal tras la abolición de la esclavitud, fue la que se enriqueció a costa del talento de este pianista.¹¹

El *marketing* que le hicieron a Thomas Wiggins tenía un carácter circense que resulta tan perturbador como el hecho de que lo explotaran económicamente. El primer intérprete negro de la historia de Estados Unidos que llegó a ser una estrella era promocionado como un “idiota sabio”,¹² un bicho raro que ofrecía un espectáculo pianístico para un público curioso. La concepción de los músicos como gente diferente probablemente sea tan antigua como la propia música –las culturas chamanísticas incluso valoraban de un modo especial a quienes mostraban anormalidades–, pero la explotación de Wiggins representa un capítulo particularmente grotesco de la historia de la marginación en el contexto norteamericano. Y las prácticas de este tipo se mantendrían durante al menos cien años más. Los músicos negros y talentosos que eran ciegos casi siempre acababan con la discapacidad incorporada a su nombre, pues formaba parte del *branding*. Tras la muerte de Wiggins en 1908, la industria de la música promocionó a “Blind” Lemon Jefferson, “Blind” Willie Johnson, “Blind” Blake, “Blind” Willie McTell, Blind Boy Fuller (lo cual supone un doble contratiempo: ciego y niño, aunque Fuller no empezó a grabar hasta pasados los veinte años) y muchos otros. Cuando en los últimos años he dado charlas sobre la tradición del blues ante jóvenes, he constatado que suelen sentirse sorprendidos y desde luego incómodos por la manera en que nos referimos a los pioneros de este género musical. Yo siempre los llamo por sus nombres más conocidos, aunque me sigo preguntando por qué no nos referimos a Blind Boy Fuller empleando su nombre real (Fulton Allen), que es bastante majestuoso e incluso sería adecuado para un miembro de la

nobleza. La incomodidad que sentimos hoy en día ante esta clase de cosas evidencia que hemos progresado. Pero se trata de un progreso relativo. La idea de que la grandeza musical es una especie de aberración que suele ir acompañada de ciertos estigmas físicos o mentales está demasiado arraigada como para desaparecer por completo. Para bien o para mal, los músicos se consideran unos elegidos, lo cual, de un modo completamente arbitrario, puede conducir a la idealización y la celebridad o al miedo y la exclusión.

Blind Tom conoció ambas posibilidades desde el principio. Además de ser ciego, Wiggins dio algunas muestras de autismo. Pero las duras condiciones de vida que tuvo que soportar el pianista durante su crianza sin duda contribuyeron a su discapacidad. De niño, en Georgia, solían confinarlo en una caja de madera muy alta (en la época de la esclavitud, era una práctica corriente para evitar que los pequeños se escaparan y se hicieran daño mientras sus padres estaban trabajando). Esta privación sensorial tal vez intensificara su percepción de los sonidos, pero también produjo un daño irreversible en su psique y su emotividad. Cuando tenía alrededor de cuatro años, comenzó a mostrar una extraordinaria habilidad para imitar lo que oía a otros tocar en el piano. Ya antes de la adolescencia había viajado mucho tocando en público, y sus actuaciones siempre estaban envueltas en una atmósfera de carnaval. El gran talento de este músico se explotaba por medio de diversos números y trucos para que demostrara su capacidad imitativa. Pero uno de los elementos fundamentales de los conciertos de Blind Tom era la comedia, y contamos con algunos relatos sobre la forma en que el público a menudo reaccionaba con crueles carcajadas ante los números que hacía en el escenario.

Vale la pena plantearse lo que podría haber hecho Wiggins en un lugar y un tiempo distintos. Una persona que lo oyó tocar a los once años percibió la “deslumbrante belleza y el patetismo” de sus “improvisaciones extrañas y sobrecogedoras”. Es inevitable pensar en el jazz a partir de esta descripción, aunque este género no haría su aparición hasta medio siglo más tarde. Este aspecto del talento

musical de Wiggins, evidentemente, impresionaba a quienes lo escuchaban. Un crítico tachó sus interpretaciones de “lamentos raciales bárbaros y salvajes”, y otro, buscando una forma de describirlas, explicó que sonaban como “ecos de las canciones de las plantaciones”. Otros relatos aluden a los poderes sobrenaturales, casi de clarividente, que la gente creía que tenía Blind Tom. Algunos artículos de prensa dan cuenta de su capacidad para describir paisajes que no podía ver con una precisión asombrosa, o para aprender la música de las aves y el mundo natural. Su reputación de poseer poderes paranormales se extendió tanto que Harry Houdini, el afamado mago que tanto esfuerzo hiciera para desacreditar las pretensiones de los espiritistas, se sintió obligado a acusar a Blind Tom de ser un fraude. Sin embargo, está claro que muchos testigos pensaban que Wiggins realmente tenía poderes espirituales y talentos que iban mucho más allá del de tocar el piano. En otra cultura, habría llegado a ser un chamán o un místico. En una época posterior, podría haberse convertido en un icono del jazz o del blues. Pero en su momento y en su lugar, a la primera estrella negra de la música norteamericana solo se le permitió desempeñar dos papeles, consistentes en hacer trucos efectistas para el público y ganar dinero para sus jefes.¹³

Sin embargo, la música norteamericana del siglo XIX necesitaba desesperadamente lo que solo la música negra le podía proporcionar. Resulta difícil transmitir la banalidad y la represión que caracterizaban las canciones populares de la Norteamérica blanca de aquella época. Habría que examinar a conciencia pilas de temas de salón para entender lo soporífera que podía llegar a ser la música del país, lastrada por una estereotipada formalidad y una descarada falta de originalidad. Durante la época colonial y la primera etapa de la nación estadounidense, se combinaban y reciclaban una y otra vez las mismas fórmulas para crear canciones patrióticas, y los mercaderes del orgullo nacionalista no parecían sentir vergüenza alguna por robar melodías extranjeras para cumplir sus propósitos. No solo “The Star Spangled Banner”, sino muchas otras melodías patrióticas tenían

antecedentes europeos. “Yankee Doodle” probablemente se originara en Holanda como una canción para cantar durante la cosecha. “My Country, ‘Tis of Thee” es una copia de “God Save the King” de una forma casi tan descarada como la versión que harían los Sex Pistols más adelante. “The Liberty Song” se adaptó a partir de “Heart of Oak”, el himno oficial de la Marina Real Británica. “War and Washington” procede directamente de “The British Grenadiers”. Los estadounidenses se sentían muy orgullosos de su independencia, pero ¿cuándo la demostrarían a través de su música?

Durante la segunda mitad del siglo XIX, el gusto del público norteamericano se orientó decididamente hacia las canciones de amor, pero lo cierto es que las piezas que se escuchaban entonces no merecen dicho nombre. Si nos basáramos en el insulso contenido de estas composiciones, tendríamos que llamarlas “canciones de complaciente cariño” o “canciones de afecto sentimental”. Que nadie espere encontrar en sus letras ni un beso, ni un abrazo, ni ningún otro tipo de contacto físico. De esta música se purgaron hasta los más ligeros indicios de deseo. Una anodina expresión de tierna estima ocupa el lugar de la pasión, y se presenta en los términos más educados. Solo existían dos tipos de canciones de amor, las alegres y las tristes, y ambas se escribían siguiendo una fórmula, repitiendo los mismos sentimientos tibios, con mínimas variaciones, canción tras canción. Incluso era opcional que el objeto del afecto fuera otra persona: casi cualquier otra cosa servía, con tal de que fuera antigua o familiar. “Los destinatarios del cariño eran una Biblia perteneciente a la familia o a la madre, una iglesia, una escuela, un árbol, una flor o un hogar”, escribe Nicholas E. Tawa, musicólogo especializado en las canciones de esta época. Incluso Billie Holiday o Frank Sinatra tendrían problemas para extraer un contenido emocional de temas como “The Old Arm Chair” o “The Cottage of My Mother”. Pero estas eran las partituras que los norteamericanos compraban, aprendían y cantaban. El contraste con el atrevido cabaret europeo no podría ser más marcado, y en Estados Unidos había una clara conciencia de esta brecha: cuando se contrataba a

intérpretes procedentes de Europa para que hicieran giras por el país, se les advertía sin ambages que debían “limpiar” sus canciones y evitar las letras que pudieran ofender las delicadas sensibilidades del Nuevo Mundo.¹⁴

No culpo a los autores de las canciones ni a las compañías de edición musical. Reaccionaban ante las demandas del mercado. La industria de la música, en esta etapa, se basaba en vender montones de partituras para su uso en los hogares, donde millones de padres consideraban que el hecho de que sus hijos tocaran un instrumento era una señal de refinamiento. Las canciones podían servir para entretenerse, pero era mejor todavía que elevaran el estatus social de una familia o ayudaran a una hija casadera a encontrar un buen partido. Nunca se habían cantado canciones de amor con menor esperanza de seducir; tampoco se haría nunca después. De hecho, el efecto deseado era exactamente el contrario. El sexo llegaba tras el matrimonio; antes, un pretendiente solo podía sentarse en el salón y escuchar, mientras mamá y papá vigilaban con atención todo el proceso, a su amada cantando sobre sentimientos dulces y tiernos.

Aunque estas canciones hubieran continuado encontrando compradores, habrían evitado que el negocio de la música en Estados Unidos evolucionara hasta convertirse en una auténtica industria del espectáculo. Las canciones se habrían seguido vendiendo como símbolos de estatus o como accesorios para contribuir a la formación de parejas, pero poco más. Por eso la inyección de sonidos afroamericanos en la música popular resultó tan importante. Sin ellos, el modelo del cabaret habría prevalecido durante el siglo xx, y los compositores e intérpretes europeos habrían dominado la música popular. Estados Unidos se salvó de este destino gracias a la más denigrada de sus diversas comunidades marginales.

Dicho claramente, a los negros norteamericanos se les permitía cantar por razones que no tenían nada que ver con el estatus, y se aceptaba que tocaran todos los temas tabú que no podían admitirse en los salones donde los padres vigilaban y controlaban las actividades musicales. El esclavo, el refugiado, el desposeído y

el desplazado tienen pocos motivos para defender los valores apreciados por la sociedad, y su música siempre está tratando de encontrar verdades no dichas en otros contextos, aunque en muchas ocasiones dichas verdades deban expresarse en términos codificados. Esta es la estética de la diáspora: hay un poder de innovación que solo poseen quienes proceden de fuera de la comunidad. Se trata de una cuestión que no es muy distinta en los Estados Unidos del siglo XIX de lo que ocurría cuando los antiguos griegos llamaron a los modos más peligrosos “lidio” y “frigio” por los esclavos procedentes de estas regiones. La potencia creativa de las clases marginales no solo remodelaría los criterios artísticos –y los sonidos de las canciones que surgían de los salones de la ciudadanía–, sino que situó a Estados Unidos en una posición dominante en la creciente industria discográfica del siglo XX. La industria norteamericana del acero tuvo a Andrew Carnegie. La industria del petróleo tuvo a John D. Rockefeller. Y hubo otras industrias que se desarrollaron gracias a ciertos líderes innovadores y con visión de futuro. En el caso de la música, fueron los descendientes de esclavos quienes desempeñaron este importante papel, aportando las intuiciones y las ideas, prendiendo la chispa de la innovación que impulsa el comercio. A finales del siglo XIX, los líderes de las editoriales musicales y de la naciente industria discográfica todavía no se habían dado cuenta de ello, pero no tardarían mucho en hacerlo.

- 1 ARNOLD, Matthew (2011): *Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, p. viii.
- 2 BOURDIEU, Pierre (1984): *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Richard Nice (trad.), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, pp. xi, 34.
- 3 HEAP, Chad (2009): *Slumming: Sexual and Racial Encounters in American Nightlife, 1885-1940*, Chicago, University of Chicago Press, p. 18.
- 4 BIGSBY, C. W. E. (1978): *Dada and Surrealism*, Nueva York, Routledge, p. 7.
- 5 N. del T.: Gioia se refiere a los Beatles, los Crickets, los Yardbirds y los Turtles.
- 6 SWEENEY, Regina M. (2000): *Singing Our Way to Victory: French Cultural Politics and Music During the Great War*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, p. 31. Véase también MARCUS, Greil (2009): *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge, Massachusetts, Belknap Press of Harvard University Press, p. 137.
- 7 FALCONBRIDGE, Alexander (1788): *An Account of the Slave Trade on the Coast of Africa*, Londres, J. Phillips, p. 23.
- 8 JAMISON, Phil (2015): *Hoedowns, Reels, and Frolics: Roots and Branches of Southern Appalachian Dance*, Urbana, University of Illinois Press, pp. 50-53.
- 9 GIOIA, Ted (1 de julio de 2015): "The Con Man Who Invented American Popular Music", *Radio Silence*, n.º 18.
- 10 N. del T.: Baile que surgió en las plantaciones de esclavos como un concurso cuyo ganador recibía un pastel.
- 11 ANÓNIMO (1 de enero de 1894): "Is Blind Tom Alive? Curious Story Concerning the Black Music Wonder", *Indianapolis Journal*, p. 5. Disponible en <https://newspapers.library.in.gov/cgi-bin/indiana?a=d&d=IJ18940101.1.5&c=-----en-20-1--txt-txIN-----> [consultado el 20/10/20].
- 12 N. del T.: Este concepto psiquiátrico se aplica a las personas con un retraso mental grave que tienen extraordinarias habilidades matemáticas, artísticas, musicales o mecánicas.
- 13 O'CONNELL, Deirdre (2009): *The Ballad of Blind Tom, Slave Pianist*, Nueva York, The Overlook Press, pp. 55, 40.
- 14 TAWA, Nicholas E. (1980): *Sweet Songs for Gentle Americans: The Parlor Song in America, 1790-1860*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, p. 140.

XXI
LA MÚSICA NEGRA Y LA GRAN CRISIS DEL ESTILO DE
VIDA NORTEAMERICANO

En la música norteamericana de comienzos del siglo xx ya pueden atisbarse indicios de la revolución sexual que tendría lugar en la década de 1960. En lugar de las sosas expresiones de afecto que habían caracterizado las canciones de amor de las décadas anteriores, ahora las parejas se abrazaban y se besaban en las partituras más vendidas, y en algunas ocasiones se atrevían a ir incluso más lejos. Por primera vez, los autores de canciones emplearon el erotismo para expresarse y, aún más, para vender su producto.

Por lo general en estas canciones salaces solo aparecían parejas negras. Si quisiéramos juzgar la moral norteamericana del cambio de siglo por las letras o las imágenes que figuraban en las cubiertas de las partituras de música popular, podríamos llegar a la conclusión de que la fornicación, en Estados Unidos, era una práctica exclusiva de la población afroamericana. Sin embargo, muchas de estas canciones eran éxitos de ventas, lo cual hablaba de un público cuyos gustos trascendían las barreras raciales, sobre todo cuando se trataba de música sexi. “The Warmest Baby in the Bunch”, de George M. Cohan, es muy evocadora para ser un tema de 1897: describe a una *baby* que hace que las demás “mozas se queden de piedra” y que es “un radiador tan caliente” que “de sus zapatos sale vapor en el frío diciembre”. El contacto físico, una cuestión que era tabú en las canciones de salón de las décadas anteriores, ahora había pasado a formar parte del vocabulario de la canción de amor norteamericana, pero nadie se quejó, porque la ilustración de una pareja negra en la cubierta de la partitura dejaba muy claro que aquel excesivo calor corporal era exclusivo de los cuerpos *oscuros*. Lo mismo podía decirse de “Honey on My Lips”, compuesta por Charles E. Trevathan y publicada al año siguiente. Aquí las ilustraciones de una pareja besándose y

toqueteándose hacían que una canción provocadora pudiera funcionar en el mercado. “Won’t You Come Home Bill Bailey”, un tema de Hughie Cannon de 1902 daba a entender que la historia trataba de un adulterio, pero una vez más la cubierta informaba a los compradores de que el mujeriego Bill Bailey, un atildado hombre de mirada lasciva que llevaba un estiloso sombrero fedora, era negro. En tal caso, desde luego, no tenía nada de malo narrar sus infidelidades en una canción.

Este tema tuvo un éxito enorme y dio lugar a numerosas composiciones basadas en él. Bill Bailey se convirtió en una especie de franquicia (por emplear un término contemporáneo). Casi podríamos decir que llegó a ser un personaje del folclore negro, semejante a John Henry, pero que no cargaba con un martillo, sino con una herramienta mucho menos pesada, para realizar su vocacional trabajo de alcoba en alcoba. De hecho, la pareja real que inspiró la canción, Willard y Sarah Bailey, era blanca y residía en Jackson, Michigan, pero en este momento de la música norteamericana, el mercado daba por hecho sin más que cualquier cosa sexual o chabacana que apareciera en una canción tenía que referirse al estrato más bajo de la población, el formado por la comunidad negra.

Tomemos, por ejemplo, la canción que ahora se conoce como “Frankie y Johnny” y que Cannon publicó originalmente en 1904 con el título de “He Done Me Wrong” y el subtítulo de “Death of Bill Bailey”. Esta canción contiene un escandaloso relato de adulterio seguido de un asesinato a sangre fría. Los antecedentes históricos de la historia todavía están sujetos a debate –sus orígenes tal vez se remonten a los primeros años del siglo XIX–, pero no hay nada en esta narración que requiera que sus protagonistas sean negros. La partitura, en cualquier caso, presenta una imagen de una pareja afroamericana. En 1936, el artista Thomas Hart Benton recibió el encargo de pintar unos murales para el Capitolio del Estado de Misuri, e incluyó una escena en un *saloon* en la que aparecían estos famosos amantes, lo cual dio lugar a una polémica muy reveladora. En la obra aparece una mujer pegándole un tiro a un hombre en el trasero desde muy

cerca. Esta imagen provocó un impacto tan grande en algunos legisladores estatales que se presentó una propuesta de ley para pintar otra cosa encima de la ofensiva pareja. Aunque el mural se salvó, vale la pena señalar que las quejas no tuvieron nada que ver con lo grosero del tema ni con las alusiones al sexo y la violencia. Aquellos ciudadanos prominentes se mostraron indignados simplemente por el hecho de que en la pared de un edificio gubernamental aparecieran personas negras. Lo indecoroso de su actitud, en cambio, no parecía molestarles: era algo que se daba por hecho.

Estas canciones estaban compuestas por blancos, que siguieron funcionando como el canal a través del cual la mayor parte de la música popular sobre asuntos afroamericanos llegaba al público general. En los años que siguieron al final de la esclavitud, la música negra comenzó a encontrar espacios desde los que expresarse con un mínimo de dignidad, pero el respeto del que empezó a disfrutar se vio restringido casi por completo a la música religiosa que reforzaba los valores de la cultura dominante. Podemos apreciar este cambio casi de inmediato tras el final de la guerra de Secesión con la edición de *Slave Songs of the United States* [Canciones de los esclavos estadounidenses] (1867), una compilación realizada por tres abolicionistas blancos, y la publicación ese mismo año de un influyente artículo sobre los “Negro Spirituals” escrito por el pastor unitario Thomas Wentworth Higginson y aparecido en *The Atlantic Monthly*. Estos compiladores de canciones parecían creer que la música negra rara vez se apartaba de los temas cristianos. “Casi todas sus canciones tenían un tono absolutamente religioso”, insistía Higginson en su caracterización de la música negra, basada en su experiencia como líder del primer regimiento afroamericano autorizado que combatió en la guerra de Secesión. Los compiladores de *Slave Songs of the United States* se disculpaban por no incluir más canciones seculares en su libro, pero explicaban que estas eran muy poco frecuentes. También aseguraban a sus lectores que “la música negra tiene un carácter *civilizado*” porque “en parte está compuesta bajo la influencia de la asociación con blancos”, y solo

una parte muy pequeña de ella es “intrínsecamente bárbara”.¹

El enorme éxito que tuvieron los Fisk Jubilee Singers en la década de 1870 demostró que el lado espiritual de la música negra interpretada por conjuntos de afroamericanos también podía funcionar en las salas de conciertos. Sin embargo, en un momento muy temprano hubo críticos que cuestionaron la autenticidad de estas canciones. Un artículo publicado en 1881 en *Peoria Journal* se quejaba de que los spirituals, en las salas de conciertos, habían “perdido los ritmos salvajes, la melodía bárbara, la pasión” de la verdadera música negra y “olían al norte”. En la actualidad continúan los debates sobre la legitimidad de esta música en relación tanto con sus orígenes como con sus objetivos, aunque sin las insinuaciones peyorativas. Dudo que alguna vez lleguemos a un consenso sobre en qué medida asoma África en los spirituals afroamericanos, pero no podemos tomarnos en serio la idea de que estas canciones simplemente reflejaban los valores de la cultura dominante. No hace falta ser un experto en decodificación de mensajes ocultos para encontrar significados latentes en los spirituals que se referían a los recurrentes temas de la esclavitud, el sufrimiento y la liberación en los textos bíblicos sancionados. En diversos momentos y lugares, estos pasajes de las escrituras han transmitido sentidos muy distintos a las élites dominantes y a las comunidades oprimidas, por ejemplo, cuando los compositores católicos William Byrd y Thomas Tallis mencionaban algunos pasajes bíblicos que describían el sufrimiento de los despreciados “papistas” que vivían en Inglaterra sin contrariar a su mecenas, la reina Isabel, aunque esta fuera enemiga de la Iglesia de Roma. Estas quejas contra la opresión aparecen constantemente en los spirituals tradicionales afroamericanos.²

A veces, los símbolos sociopolíticos de los spirituals negros eran obvios para todos los oyentes. Cuando en la letra de “Go Down, Moses” resonaba la demanda “Deja a mi pueblo en libertad”, los oyentes no necesitaban tener una gran habilidad para descifrar mensajes codificados para poder comprender que el lamento iba más allá del contexto histórico de los faraones y el antiguo Egipto.

El spiritual “Steal Away” trata ostensiblemente sobre dejar atrás las limitaciones terrenales e ir al encuentro con Jesucristo en un lugar mejor, pero ese lugar mejor, es evidente, era cualquiera en el que uno se liberara del control de los tratantes de esclavos y los capataces. Otros spirituals presentaban significados alternativos con mayor sutileza. Canciones como “Swing Low, Sweet Chariot” y “Wade in the Water” se han interpretado como referencias en clave al Ferrocarril subterráneo, que es como se llamaba al sistema de refugios y rutas secretas que llevaba a los esclavos huidos hasta la libertad de los estados del norte del país. Por supuesto, en muchos casos, tal vez en la mayoría de ellos, estas canciones también eran emocionadas expresiones de fe y sentimientos religiosos. Pero, aunque no podamos determinar con precisión las motivaciones e intenciones de cada cantante, está claro que coexistían dos niveles de sentido y que lo hacían muy cómodamente. Dada la larga historia de individuos oprimidos que aportaron grandes innovaciones musicales, esta flexibilidad no debería sorprendernos. Las canciones protesta no siempre explicitan su carácter reivindicativo; de hecho, con frecuencia muestran una extraordinaria adaptabilidad a los dictados y valores de las autoridades.

Pero la música norteamericana, a comienzos del siglo xx, necesitaba más que canciones religiosas y mensajes cifrados de los músicos negros. Estados Unidos quizá hubiera estado exhibiendo su poder militar y económico a escala global –la reciente guerra de Cuba demostraba que los yanquis podían derrotar a una antigua nación colonizadora del Viejo Mundo en apenas diez semanas–, pero la cultura musical de su clase gobernante todavía era una insulsa combinación de fórmulas rancias y burdas imitaciones. En esta época, los intérpretes negros comenzaron a encontrarse con un público receptivo a una música más perturbadora y rebelde, pero esto tenía poco que ver con la tolerancia y la armonía racial. La Norteamérica más convencional anhelaba la emoción que solo esta nueva música –primero el ragtime, después el jazz y el blues– podía proporcionar. Ya antes había habido muestras de lo que hoy en día llamaríamos “música

alternativa”, pero solo en los márgenes de la sociedad, fuera de la vista. Pensemos, por ejemplo, en el curioso caso del compositor negro Basile Barès (1845-1902), que escribía música clásica en la Nueva Orleans del siglo XIX. Para el público, componía vales sentimentales poco destacables, pero hace no mucho salió a la luz una obra inédita titulada “Los Campanillas”. Esta extraordinaria pieza, todavía poco conocida, tiene una melodía conmovedoramente melancólica y el mismo ritmo de habanera que W. C. Handy emplearía más tarde en “St. Louis Blues”, un tema que tuvo un éxito enorme. Solo podemos hacer suposiciones sobre las circunstancias en que Barès la creó, pero no es nada sorprendente que un compositor negro que había nacido esclavo mantuviera en secreto su música menos convencional. Resulta irónico que un compositor blanco de Nueva Orleans de la misma época, Louis Moreau Gottschalk, tuviera más libertad para inspirarse en sonidos africanos que Barès. Pero eso cambiaría muy pronto, y debido a la más poderosa de las razones: la demanda de los consumidores.

Me viene a la cabeza una anécdota que cuenta el diplomático romano Prisco, que visitó la corte de Atila el Huno en el año 448 d. C. Este avezado representante del emperador romano se quedó muy impactado cuando, entre aquellos feroces enemigos de todo lo que él consideraba sagrado, apareció un hombre ataviado con una tosca vestimenta escita que lo saludó en perfecto griego. Prisco se enteró con gran perplejidad de que su interlocutor era un mercader que había nacido y se había criado entre romanos, pero que había decidido que la vida era mejor con los “bárbaros” que en la “civilización”. Ambos comenzaron a debatir apasionadamente las ventajas y desventajas de estos dos modos de vida tan opuestos. Se trata de un fenómeno poco frecuente en el mundo antiguo, pero que se volvería tan común en el contexto de los imperios y colonizadores posteriores que incluso recibiría una denominación (un tanto burlona): *acriollarse*. Y hay pocas cosas que el poder tema tanto, todavía hoy en día, como estos cambios de lealtades por parte del pueblo. Los gobernantes hacen bien en combatirlos, porque representan nada menos que una traición

psíquica a los valores dominantes que se contagia con gran facilidad. La gente tiende a identificarse con el punto de vista y la actitud de los colonizados, no de los colonizadores. Una vez esta infección comienza a extenderse, toda la fuerza militar y el poder económico del mundo son incapaces de detener su influencia.

Algo así le sucedió a la cultura musical norteamericana a comienzos del siglo xx. La música negra, que en otro tiempo había sido ridiculizada por su vulgaridad, ahora seducía abiertamente a los oyentes –sobre todo a los jóvenes– prometiéndoles una alternativa a las convenciones establecidas. En este sentido, estamos más allá del *slumming*: se trata de una especie de crisis que afectaba al *estilo de vida*, aunque este término no existía en 1900. El epicentro de este cambio, en sus primeras fases, fue el ragtime. Esta etiqueta, como sucedería con el hip-hop, el punk o el country en épocas posteriores, representaba más que un mero género musical y abarcaba una gran cantidad de actividades y significados culturales. En la década de 1890, si no antes, la palabra *rag* comenzó a adoptar nuevos significados. A veces se refería a una clase de música; en otros casos, a un baile. Como afirmó en 1899 el escritor Rupert Hughes, el rag era “una especie de frenesí con frecuentes aullidos de placer por parte de los bailarines y los espectadores”. Estos significados se vinculaban con toda una historia de términos derivados de una palabra en inglés antiguo, *raggig*, que había dado lugar a otras como *raggedy*, *ragpicker*, *ragamuffin*, vocablos que aluden a la degradación, la dureza, la pobreza o directamente la malignidad. Ragamoffyn, en la alegoría del siglo xiv “Pedro el Labrador”, es el mismísimo diablo (y Satanás aparecerá en muchos contextos inesperados en la música negra del siglo xx, y en particular como la persona con la que hay que negociar si uno quiere tocar blues). Antes de que concluyera la década de 1890, la palabra *rag* podía referirse a un acontecimiento real, una especie de rave para los delincuentes norteamericanos de fin de siglo. Un reportaje periodístico de 1893 informa de que en Kansas City hubo un tiroteo “en un rag” que se saldó con la muerte de dos hombres, uno blanco y uno negro. Llama la atención la mezcla racial: incluso en un mundo con un

grado de segregación tan alto, cierto sector de la sociedad blanca sentía fascinación por el *ragging*.³

El rag (o ragtime, como se lo empezó a llamar), un estilo de música que típicamente se tocaba con un piano, tuvo una gran influencia comercial en el ámbito de las piezas para este instrumento, pero además se extendió con rapidez a agrupaciones en las que había instrumentos de cuerda o de viento. Esta música tal vez les suene anticuada o pintoresca a muchos oyentes actuales, adecuada como banda sonora de una película ambientada en un determinado momento histórico. Pero en aquella época el ragtime no se escuchaba así en absoluto. Los intérpretes de este género tomaron un sencillo recurso rítmico conocido como “síncopa”, que consiste en colocar los acentos entre los pulsos y no sobre el pulso, y lo llevaron hasta extremos inauditos en la música occidental. En el ragtime hay síncopas todo el tiempo. Muchas melodías de ragtime son sumamente difíciles de silbar o tararear, pero eso no les importaba ni a los intérpretes ni a su público. El objetivo era mantener los desplazamientos rítmicos de una manera constante, transmitiéndole a la música una energía incesante, nerviosa y asimétrica que ningún vals o cuadrilla podían igualar.

En casi todos los casos, resulta imposible datar el origen de los nuevos estilos musicales. Estos surgen de los márgenes, de la periferia, de zonas alejadas de los focos y del escrutinio de los especialistas (que siempre llegan tarde a la escena). Pero el ragtime casi con certeza siguió ese modelo recurrente que consiste en que las innovaciones surgen en ciertos lugares donde se realizan actividades prohibidas y escandalosas. Los relatos habituales cuentan que la primera vez que se oyó algo parecido al ragtime fue en la Exposición Mundial Colombina, una inmensa feria celebrada en Chicago en 1893 que se extendió sobre 250 hectáreas, ocupando unos doscientos edificios. Sin embargo, esta genealogía proporciona una inmerecida aura de respetabilidad al ragtime, que no aparece mencionado en ningún documento oficial ni informe sobre dicha exposición. Seguro que se podía oír ragtime en Chicago en aquel momento –al fin y al cabo, músicos

de todos los estilos y géneros acudieron en tropel a la ciudad para ganar dinero a costa de los asistentes a la feria–, pero era más probable hacerlo en una taberna o en un burdel, y especialmente en The Levee, el barrio rojo de la ciudad, situado en South Loop. Unos años más tarde, cuando el ragtime apareció como un llamativo estilo regional en Misuri, también lo hizo asociado a la vida nocturna. El experto en ragtime Edward A. Berlin, que creó mapas que mostraban calle a calle el trazado de Sedalia y de San Luis durante la época en que surgió esta música, descubrió que los rags, en sus primeros tiempos, solían ser la banda sonora de la prostitución y la ebriedad, y probablemente de otros muchos vicios sociales.⁴

Esta conexión se manifiesta en el mismo nombre del ragtime más famoso de su época, “Maple Leaf Rag” [El rag de la hoja de arce], de Scott Joplin, que en 1899 contribuyó a que este nuevo estilo musical se convirtiera en un fenómeno a nivel nacional. Mucha gente da por hecho que esta pieza se llama así por los arces de Misuri, o tal vez que es un homenaje a Canadá y hace referencia a la hoja de arce que aparece en la bandera de dicho país. Pero la verdad es menos decorosa. El Maple Leaf Club, donde Scott Joplin entretenía a la clientela, es casi con certeza lo que inspiró el título de esta composición. Este club social era un controvertido establecimiento de Sedalia que suscitaba constantes protestas por parte de los predicadores negros, quienes querían que el Ayuntamiento de la ciudad cerrara este centro donde se bebía, se bailaba, se jugaba y, en palabras de uno de sus detractores, tenían lugar “otras prácticas inmorales, demasiado ignominiosas como para mencionarlas”. Las autoridades acabaron cerrando el local en 1900, pero vale la pena señalar que durante la breve temporada que permaneció abierto, este club social afroamericano también atrajo a clientes blancos. Dudo que fuera el entusiasmo por fomentar la tolerancia y la igualdad racial lo que inspirara a la clientela; el éxito del local parece indicar el gran interés que despertaba el ragtime, y no que en Sedalia prevaleciera una mentalidad abierta con respecto a las cuestiones sociales. Así pues, incluso en esta primera fase podemos atisbar la importante

función que la música negra innovadora desempeñó, a veces inadvertidamente, a la hora de fomentar la integración racial en Estados Unidos.⁵

El tema “Maple Leaf Rag” disfrutó de una fama y una influencia mucho mayores –y más duraderas– que el club que lo inspiró. El editor de Joplin, John Stark, alardeaba de que la partitura había vendido un millón de copias. Tal vez exagerara, pero “Maple Leaf Rag” fue indiscutiblemente un gran éxito. Sin embargo, el propio Stark había dudado del atractivo comercial de la composición. “Es demasiado difícil –se supone que dijo cuando la oyó por primera vez–. No va a poder tocarla nadie”. Incluso los rags para piano más rudimentarios planteaban desafíos técnicos, tanto por los rápidos saltos que se le exigían a la mano izquierda, que suele marcar el pulso, como por las complejas frases sincopadas que superpone la mano derecha. Pero la innovadora obra de Joplin era más difícil que las piezas de ragtime comunes y silvestres, y muchos de los que compraron la partitura debieron de fracasar en su intento de tocarla. El ingenio yanqui, sin embargo, acudió al rescate. La demanda de pianolas, un sustituto mecánico del intérprete de carne y hueso que anticipa muchas de nuestras obsesiones actuales con el hecho de que los robots realicen trabajos humanos, estaba creciendo con rapidez durante los años de gloria del ragtime. Es difícil imaginarse que el ragtime tuviera el impacto cultural que tuvo sin este impulso que le dio la tecnología.⁶

Cabe preguntarse si los grandes compositores afroamericanos de ragtime recibieron elogios por sus innovaciones. La respuesta es que sí, pero una vez más –es un tema recurrente en estas páginas–, la legitimación no ocurrió hasta mucho tiempo después. Scott Joplin, que murió en 1917, ganó un Premio Pulitzer póstumo en 1976. Durante su vida, el ragtime era una música escandalosa. Sin embargo, eso era lo que la Norteamérica convencional y mayoritaria quería de la música afroamericana: que le permitiera probar el sabor de lo prohibido. En 1900 la destacada revista musical *The Etude* denunciaba al ragtime calificándolo de “veneno virulento” y “epidemia de malaria” que

perjudicaba “la mente de los jóvenes hasta el punto de que uno empieza a sospechar de su cordura”. El ragtime recibió muchas otras acusaciones terribles. No era más que ruido, afirmaban los defensores de los valores establecidos. Su sonido era monótono y deprimente. Su presencia en contextos respetables era un sacrilegio. Y si uno escuchaba ragtime durante cierto tiempo, incluso podía volverse loco. Pero los mayores miedos que generan las turbulencias musicales de este tipo son casi siempre de naturaleza sexual. Estas preocupaciones no suelen verbalizarse, pero un articulista de *The Musical Courier* se las explicó a sus lectores con todo lujo de detalles: el ragtime, afirmaba, “simboliza la moralidad primitiva y las perceptibles limitaciones morales de la raza negra, que prácticamente no conoce las restricciones sexuales”.⁷

Estas protestas no rebajaron las perspectivas comerciales del ragtime, y es probable que en algunos ambientes incluso las incrementaran. Pero esto no es un gran consuelo para Scott Joplin. El Pulitzer queda muy bien en su página de Wikipedia, pero Joplin deseaba que su música obtuviera cierta legitimación durante su vida; es más, ansiaba tener la posibilidad de escribir música a mayor escala de la que permitía el mercado del ragtime. Desde cualquier punto de vista, era un adelantado a su tiempo. Incluso logró negociar un acuerdo para cobrar derechos de autor por “Maple Leaf Rag” y gracias al contrato que firmó podemos ver que contó con un abogado propio para defender sus intereses, lo cual es un avance extraordinario para un músico negro de su generación. Inmediatamente después del éxito de dicha pieza, Joplin comenzó a fraguar planes más ambiciosos. Ya en 1899 formó una *troupe* para interpretar un *ballet* al ritmo del ragtime que incluía una narración cantada, y alquiló un teatro de ópera para presentar su enfoque musical. Lamentablemente, la única documentación de este enfoque que ha llegado hasta nosotros es la partitura para piano de “The Ragtime Dance”, publicada por Stark en 1902. El siguiente proyecto de Joplin, la ópera *A Guest of Honor* (1903), se ha perdido completamente. Pero podemos calibrar el alcance de su ambición a partir de algunas crónicas que

han sobrevivido, según las cuales Joplin compuso la música, escribió los textos, contrató un elenco, dirigió los ensayos y llevó su espectáculo de gira con el nombre de “La compañía de ópera ragtime de Scott Joplin”. Incluso dicho nombre resulta asombroso en el contexto de los Estados Unidos de 1903. La gira se fue al traste cuando alguien robó el dinero que se había recaudado en taquilla, pero en cualquier caso es difícil imaginarse que Joplin pudiera llegar muy lejos con aquella desafiante apropiación de las pretensiones de la música culta.

Lo cierto es que el teatro negro, en aquel preciso momento, se estaba volviendo cada vez más mayoritario y convencional. En 1903 tuvo lugar el exitoso estreno en Broadway de *In Dahomey: A Negro Musical Comedy*, escrita por un equipo creativo de afroamericanos formado por Will Marion Cook, Paul Laurence Dunbar y Jesse A. Shipp. Esta producción supuso un importante avance en la historia de la música negra, pues allanó el camino para numerosos proyectos escénicos de otros compositores. Pero *In Dahomey*, que tenía evidentes vínculos con las fórmulas de los *minstrel shows* y del vodevil, no era en absoluto tan ambicioso como el intento de Joplin por reinventar el lenguaje de la ópera y emplearlo para canalizar el orgullo negro y la expresión musical de los afroamericanos. El argumento de *A Guest of Honor* gira en torno a la invitación que recibió el educador negro Booker T. Washington en 1901 para cenar en la Casa Blanca con el presidente Theodore Roosevelt, un acontecimiento que, en aquella época en la que la segregación estaba tan extendida, la prensa denunció ampliamente. Resultaría difícil imaginarse dos obras de teatro afroamericano más distintas que *In Dahomey* y *A Guest of Honor*. Este quijotesco proyecto representaba el correctivo que Joplin quería aplicar al tono degradante que tenía la mayoría de la música negra tal como la interpretaban los intrusos blancos: era, en cierto modo, lo contrario de un *minstrel show*, y se dirigía a los miembros más progresistas de la sociedad estadounidense de comienzos del siglo xx. No me sorprende demasiado que no haya sobrevivido ni un ejemplar de la partitura.

Joplin estaba dispuesto incluso a abandonar el ragtime para

mejorar su estatus como compositor. El más audaz de todos los proyectos suyos que conocemos, la ópera *Treemonisha*, solo recurre al fraseo del ragtime muy ocasionalmente. En realidad, Joplin aspiraba nada menos que a establecer un equivalente negro de la tradición wagneriana, remplazando la mitología teutónica por la historia y el folclore afroamericanos. En este momento de la historia de la música, lo que se esperaba de las óperas sobre mujeres es que se centraran en su sexualidad y su carácter pecaminoso, pero *Treemonisha* desafiaba estas expectativas. El personaje que da nombre a la obra es una orgullosa mujer negra que defiende la educación y combate contra las supersticiones y la ignorancia. ¿Realmente Joplin pensaba que los estadounidenses estaban preparados para una cosa así? ¿Debemos lamentar la ingenuidad de este compositor o aplaudir su tenaz determinación? En cualquier caso, el resultado era totalmente previsible. A pesar de los años que dedicó a este proyecto, Joplin no logró encontrar el apoyo necesario para montar una producción profesional. En los últimos años de su vida, sus otros grandes planes también quedaron en nada, incluyendo la composición de un concierto para piano (sobre el que corrían rumores pero que casi con certeza se ha perdido) y una sinfonía. A su muerte, en 1917, se lo recordaba, si acaso, como el exponente de un vulgar estilo de música para piano adecuado para los antros y burdeles.

Los obstáculos casi insuperables a los que tuvo que hacer frente Scott Joplin en sus intentos de legitimación deberían dejar muy claro que los adversarios de la innovación musical han sido tan insistentes y severos en la época moderna como en las sociedades antiguas y medievales. Cuando buscamos algo nuevo y emocionante en la música, recurrimos inevitablemente a los marginados que violan los tabúes con sus productos peligrosos e ilícitos; no queremos que esta música se legitime, al menos no en esta fase, e incluso estamos dispuestos a denunciar por “vendido” a cualquier rebelde musical que intente pasar a formar parte de la cultura dominante. Por supuesto, todo esto cambia con el tiempo. A su debido momento, permitimos que estos rebeldes entren en el Carnegie Hall –donde, por cierto, se interpretó la integral de la

obra para piano de Scott Joplin por primera vez en 2017 para conmemorar el centenario de su muerte–, pero solo cuando ya ha transcurrido un “periodo de prueba”. Para entonces, ya contamos con nuevos sonidos subversivos y podemos dejar que los antiguos se conviertan en clásicos totalmente respetables.

- ¹ WENTWORTH HIGGINSON, Thomas (junio de 1867): “Negro Spirituals”, *The Atlantic Monthly*, vol. 19, n.º 116, p. 687. Disponible en <https://www.theatlantic.com/past/docs/issues/1867jun/spirit.htm> [consultado el 20/10/20]. ALLEN, William Francis; PICKARD WARE, Charles y MACKIM GARRISON, Lucy (1867): *Slave Songs of the United States*, Nueva York, A. Simpson & Company, p. vi.
- ² DARDEN, Bob (2004): *People Get Ready!: A New History of Black Gospel Music*, Nueva York, Continuum, p. 120.
- ³ ABBOTT, Lynn y SEROFF, Doug (2002): *Out of Sight: The Rise of African American Popular Music, 1889-1895*, Jackson, University Press of Mississippi, p. 443.
- ⁴ BERLIN, Edward A. (1994): *King of Ragtime: Scott Joplin and His Era*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 15, 164.
- ⁵ *Ibíd.*, p. 40.
- ⁶ *Ibíd.*, p. 53.
- ⁷ *Ibíd.*, p. 88.

XXII
LA REBELIÓN SE POPULARIZA

Por supuesto, es pura coincidencia que el primer disco de jazz se publicara apenas unos días antes de la muerte de Scott Joplin en 1917. Lo mismo puede decirse de que Ethel Waters decidiera aquel mismo año incluir “St. Louis Blues” en sus actuaciones; parece que fue la primera mujer negra que cantó esta canción, que ahora es icónica, y pronto muchas otras siguieron su ejemplo. Es probable que lo que realmente instigara este cambio en el gusto musical norteamericano fuese la Primera Guerra Mundial, otro hito en la larga historia de la influencia indirecta que la violencia de masas ha ejercido sobre las canciones. A medida que Estados Unidos fue abandonando su aislacionismo para inmiscuirse en conflictos geopolíticos, la nación se fue encerrando cada vez más en sí misma en lo que respecta a su música. La manifestación más visible de este cambio fue un movimiento para purgar las salas de conciertos norteamericanas de compositores e intérpretes alemanes y remplazarlos por talentos del país; se trataba de una especie de *desaire* al enemigo militar de la nación. Pero muy pronto saldrían a la luz otros indicadores más trascendentales de la creciente americanización de la música americana, y lo harían en otros contextos, fuera de las salas de conciertos y los programas de las orquestas. En aquel momento de la historia, el entretenimiento popular estaba sumido en un rápido proceso de cambio que no mostraba ninguna deferencia por los modelos del Viejo Mundo.

Las grandes guerras siempre alteran las costumbres tradicionales y la forma habitual de vivir de la gente, sobre todo cuando se prolongan durante años e implican que miles –o, en algunos casos, millones– de soldados se vean expuestos a la influencia de culturas lejanas y muy distintas de la propia. Haría falta un estudioso clarividente que lleve a cabo una profunda investigación multidisciplinaria sobre estas modificaciones en las actividades

musicales derivadas de los conflictos bélicos. Entretanto, basta con un examen somero para detectar la constante vinculación entre la violencia de la guerra y el carácter sublime de las canciones en la cultura occidental, comenzando por Homero, que cantó sobre la furia y la brutalidad de la guerra de Troya, continuando con los cruzados, que volvían a casa de sus viajes con instrumentos “exóticos”, y con los complejos efectos secundarios musicales de la Revolución francesa, y concluyendo con la conexión íntima que hay entre la música rock y la guerra de Vietnam y con todo lo que ha pasado hasta la actualidad. Si no sucede que los combatientes regresan del campo de batalla para modificar la historia de la música, son los refugiados, los disidentes o los familiares quienes asumen esa responsabilidad. En cualquier caso, los soldados estadounidenses que regresaron de la Gran Guerra, como se la llamaba entonces, descubrieron al volver a casa que los esperaban canciones completamente distintas de las que conocían. (Y la influencia fue en ambas direcciones: los soldados negros dejaron una huella en la música europea, sobre todo por el influjo de un director de banda afroamericano llamado muy oportunamente James Reese Europe, que tenía un grupo, los Harlem Hellfighters, cuyo nombre procede de una unidad militar conocida tanto por su valentía a la hora del combate como por la orientación jazzística de sus músicos. Este grupo actuó en Francia en numerosas ocasiones, modificando la cultura continental antes de regresar a Estados Unidos en 1919).

Las maneras en que la música se viralizaba también cambiaron durante este periodo. La creciente influencia del fonógrafo supuso el cambio más poderoso –hablaremos de ello en breve–, pero incluso los locales de música en vivo estaban alterando el modo en que la música se difundía y se consumía. El *minstrel show* ahora era mucho menos popular que el vodevil, un formato de producción teatral que podía incluir una infinita variedad de artistas, cada uno de los cuales disponía de entre diez y veinte minutos para mostrar sus talentos. Y qué combinación de talentos tan curiosa: en un teatro de vodevil se presentaban magos, músicos, ventrílocuos, acróbatas, animales amaestrados, malabaristas, bailarines y

artistas que realizaban todo tipo de trucos, imitaciones y números diversos. En prácticamente todas las localidades importantes de Estados Unidos el público podía sentarse y contemplar durante unas horas un espectáculo en el que toda la gama del talento norteamericano, desde lo más tosco hasta lo más elevado, desfilaba ante sus ojos. En las ciudades más grandes había teatros de vodevil distintos para el público negro, lo cual permitió hacer carrera a muchos artistas afroamericanos que, apenas unas décadas antes, no habrían tenido ninguna posibilidad de salir de gira. Más que en ningún momento histórico anterior, el público de distintas comunidades escuchaba las mismas canciones e incluso a los mismos intérpretes. La industria del espectáculo, basada en determinadas estrellas, estaba creando un mercado de masas, y viceversa.

Sin embargo, justo cuando el vodevil se estaba convirtiendo en una red de entretenimiento de masas que se extendía de costa a costa, la siguiente revolución en el ámbito de la canción –tal vez la más grande que ha tenido lugar en la época moderna– comenzaba a aparecer, casi totalmente al margen del negocio de la música. Con el tiempo, los empresarios teatrales que programaban vodevil, los sellos discográficos y las emisoras de radio descubrirían el blues y contribuirían a acelerar su penetración en la cultura de masas. Pero las primeras manifestaciones de este lenguaje desvergonzado y transgresor pasaron inadvertidas para quienes tenían el poder en la industria del espectáculo norteamericana. De hecho, si hiciéramos un diagrama de dispersión con los lugares de nacimiento de los músicos de blues más importantes de comienzos del siglo xx, el resultado mostraría un sorprendente alejamiento de los principales centros de la cultura empresarial. Esta música, cuando comienza a florecer, parece tener una clara correlación con la pobreza negra y, en especial, con la pobreza negra de las zonas rurales.

El surgimiento del blues tal vez constituya el caso más potente que podamos presentar para defender la tesis fundamental de este libro: que la innovación musical procede de las clases marginadas. Esta hipótesis, si pudiera demostrarse, mostraría lo distinta que es

la música de las demás disciplinas artísticas. La innovación en la pintura y la escultura, por ejemplo, casi siempre ha tenido lugar muy cerca de ricos mecenas; incluso hoy en día, un par de cientos de acaudalados coleccionistas marcan las tendencias del mercado de las artes visuales. La novela tomó impulso gracias a las empresas que comenzaron a crear riqueza tras la Revolución Industrial. Los nuevos medios artísticos actuales –los videojuegos, la realidad virtual y probablemente lo que venga después– surgen conectados inextricablemente con los lucrativos negocios de Silicon Valley. Solo la música sigue unas reglas distintas y lo hace de un modo casi desafiante.

Podemos plantearnos esta pregunta: ¿qué zona de Estados Unidos era la más aislada y empobrecida y peor equipada para poner en marcha una revolución cultural en las primeras décadas del siglo xx? La respuesta es el estado de Misisipi, donde la pobreza estaba muy extendida y donde la renta per cápita era la más baja de todo el país. Cuando las nuevas tecnologías iban llegando al mercado, Misisipi era el último estado en disfrutar de sus beneficios. Durante la época de gloria del blues del delta del Misisipi, tenía la menor cantidad de automóviles, teléfonos y radios de toda la nación. Incluso la electricidad escaseaba en este estado: todavía en 1937, cuando la leyenda del blues de Misisipi Robert Johnson hizo sus últimas grabaciones, solo el 1% de las granjas de este estado tenían acceso a ella.

Deberíamos detenernos y tratar de evaluar cómo estas circunstancias tan opresivas engendraron a los transformadores más radicales de la música norteamericana, una y otra vez, durante el medio siglo que transcurrió desde que empezó el siglo xx hasta la aparición de Elvis Presley (nacido y criado en Misisipi) y el rock and roll. Este “centro del atraso” también engendró a Muddy Waters, Howlin’ Wolf, Sam Cooke, Charley Patton, Son House, B. B. King, Albert King, John Lee Hooker, Skip James, Elmore James, Bukka White, Bo Diddley y muchos otros músicos que pusieron en marcha recurrentes revoluciones musicales. Además, estos innovadores no solo establecieron la importancia del blues del Misisipi, sino que proporcionaron los elementos

fundamentales que condujeron al surgimiento del blues de Chicago, el R&B, el rock and roll y otros estilos populares.

Desde luego, Misisipi contó con cierta ayuda externa. No es posible demostrar con certeza que la música blues se inventara en Misisipi; la verdad es que ni siquiera estoy seguro de que el término *inventar* sea aplicable a un estilo que muestra señales tan fuertes de un antiguo linaje que se remonta a África. Pero los otros centros del primer blues, desde Texas hasta los Apalaches, muestran unos niveles similares de pobreza y aislamiento. De hecho, esta es la principal causa por la que resulta tan difícil definir un momento original en la historia de esta música. Los primeros indicios del blues aparecieron en zonas en las que no había aparatos de grabación y que tenían unos índices de alfabetización muy bajos. De vez en cuando aparecía algún investigador y anotaba a mano esa música innovadora; esto fue lo que hicieron Charles Peabody, un profesor de Harvard que se quedó fascinado por la música negra que oyó durante unas excavaciones arqueológicas en el delta del Misisipi en 1901, o Howard Odum, un sociólogo que se dedicó a recopilar canciones en esta región entre 1905 y 1908. En muchos casos, los primeros investigadores ni siquiera empleaban la palabra *blues* para describir lo que oían, lo cual muestra hasta qué punto esta música se encontraba alejada de la cultura dominante en aquel momento. ¿Alguien puede imaginarse un género musical que ni siquiera tenga nombre? ¿Cómo de aislado debe de estar uno de los mercados comerciales y las fórmulas de la industria del espectáculo para tener semejante grado de pureza?

Howard Odum y su colega Guy Johnson optaron por describir estas melodías llamándolas “canciones melancólicas de la vida cotidiana”; en 1926, escribieron que habían sido documentadas “décadas atrás en las prisiones y carreteras de Misisipi antes de que hubiera evolucionado la técnica del blues moderno”. Peabody, por su parte, no intentó definir las canciones que había oído, ni enmarcarlas en un género o una categoría, pero mencionó todos los elementos clave que con el tiempo pasarían a constituir la música blues. Describió el *bending* de las notas y señaló que era

intencional, y no el resultado de una escasa capacidad vocal. Identificó la presencia constante de tres acordes. Señaló la fijación por temas como la mala suerte, el amor y la violencia. En lo que quizá fuera una espeluznante previsión del futuro, Peabody relató los detalles de una interpretación especialmente conmovedora que oyó por parte de “un negro muy anciano empleado en la plantación del señor John Stovall, de Stovall, Misisipi”, y se esforzó por plasmar en palabras la esencia de aquella música. Tras intentar hacer diversas comparaciones y dejarlas de lado por no resultarle satisfactorias –decía que se trataba de una música extraña, japonesa, monótona, que recordaba a una gaita y a un birimbao, y otras cosas por el estilo–, acababa con este sencillo resumen: “No he vuelto a escuchar esa clase de música y tampoco he oído hablar de nada parecido”. Pensemos que Muddy Waters, pionero del blues de Chicago y precursor del rock and roll, fue descubierto cuando vivía en esa misma plantación Stovall por un enviado de la Biblioteca del Congreso, Alan Lomax, cuarenta años después de la visita de Peabody, y después tratemos de adivinar la edad y la formación musical de aquel “negro muy anciano” que interpretó un blues para Peabody a comienzos de siglo. Es evidente que las raíces de esta música se remontan a mucho antes de que la industria musical decidiera ponerle una etiqueta y apoyarla con una campaña de *marketing*.¹

De hecho, es difícil imaginar cómo el blues consiguió el apoyo de la industria de la música norteamericana durante la primera mitad del siglo xx. La verdad es que Muddy Waters [Aguas Cenagosas] es un nombre muy adecuado para alguien que se dedica a interpretar una música tan *sucia*. No hay aquí nada de publicidad engañosa. Las referencias explícitas al sexo y la violencia en las letras de los blues iban mucho más lejos de cualquier cosa que la industria de la música mayoritaria hubiera permitido nunca. Solo el hecho de que los primeros discos estuviesen destinados al mercado afroamericano –se les asignó la etiqueta comercial de *discos raciales*, una categoría en la que las nociones previas de lo que resultaba indecoroso por lo visto ya no regían– explica la libertad que se les dio a los intérpretes para impactar y alarmar a

sus posibles oyentes. En algunos casos, las referencias sexuales se ocultaban tras unos símbolos muy toscos, de modo que ningún oyente podía ignorar a qué se refería el músico de blues Bo Carter en sus canciones “Please Warm My Weiner” [Por favor, caliéntame la salchicha] o “Banana in Your Fruit Basket” [Un plátano en tu cesto de la fruta]. ¿Acaso Bessie Smith engañaba a alguien con “Need a Little Sugar in My Bowl” [Necesito un poco de azúcar en mi bol]?

Los sellos discográficos se apuntaron a esta farsa. Cuando “Blind” Lemon Jefferson sacó su canción “That Black Snake Moan” [El quejido de esa serpiente negra], Paramount la promocionó con una campaña en la que el texto de *marketing* decía: “serpientes negras: extrañas, viscosas, espeluznantes”. Pero los aficionados a la música estaban advertidos: “Nunca dejaréis de ponerlo cuando escuchéis ese quejido”. Para la continuación, “Black Snake Moan No. 2”, Paramount decidió que las insinuaciones no habían sido lo bastante claras y publicó una ilustración de un hombre que se despierta en la cama y se halla frente a una enorme serpiente negra que surge de entre sus piernas, con la cabeza en una posición claramente erecta. Y a veces incluso este mínimo grado de disimulo se dejaba de lado, como cuando Jane Lucas afirmaba en una grabación de 1930: “You can play with my pussy, but don’t dog it around; if you’re going to mistreat it, no pussy will be found”.² En cualquier caso, el blues en directo era incluso más explícito. “En los bailes de los sábados por la noche podías cantar cualquier cosa –declaró la leyenda del blues Son House–. No importaba lo guarro que fueras; les gustaba oírlo”.³

Las menciones a la violencia en las letras de los primeros blues eran igual de extremas. Son sorprendentemente frecuentes las canciones sobre armas de fuego, que adoptaban el estilo de las odas de alabanza, un linaje que se extiende desde los antiguos bardos y Píndaro hasta los hiphoperos actuales que elogian sus accesorios Gucci o Nike. Robert Johnson alababa la superioridad de su Winchester del calibre 32-20 con respecto al del 38 especial de su amante, y aseguraba que lo emplearía para acabar con

aquella mala mujer. Johnson, evidentemente, se inspiraba en Skip James, que había afirmado algo similar sobre el suyo del 22-20, que planeaba emplear cuando su chica se pusiera rebelde. Las mujeres eran a menudo las víctimas en estas canciones, pero había algunas que jugaban sus bazas mejor que los hombres. Ma Rainey alardeaba de su experiencia con una ametralladora Gatling, una predecesora mortal de las armas automáticas de hoy en día, claramente superior a cualquier cosa que Johnson o James pudieran llevar a un combate. Y no se trataba solo de amenazas. En su “Broken Hearted Blues”, Rainey confiesa ante un tribunal haber cometido un asesinato en masa; no solo su malvado amante, sino todo el que pasaba por ahí había sido víctima de la matanza. Es muy impactante la cantidad de referencias a las armas de fuego, tanto imaginarias como basadas en hechos reales, que hay en estas canciones, pero los cantantes de blues hablaban también de otras clases de armas. Mary Butler, según dice en sus letras, guardaba una navaja en el pecho y tenía planeado cortar en pedazos a su hombre antes de acabar con él con una pistola. Georgia Tom (el nombre blusero del pionero de la música góspel Thomas Dorsey) prefería cortar la cabeza a su mujer con un cuchillo de carnicero. Victoria Spivey optaba por poner una dosis de veneno en la bebida de su amante. Y hay todo un subgénero de blues sobre beber gasolina.

Estos temas pueden haber supuesto una amenaza para la moral pública, pero incluso los elementos musicales, las mismas notas del blues, suponían un motivo de indignación, por la sencilla razón de que se negaban a ser notas. Más de dos mil años después del paradigma pitagórico, el blues afirmaba que la música ya no tenía por qué seguir subordinada a las matemáticas. De hecho, la musicología del blues era un escándalo teniendo en cuenta todo lo que se había hecho para codificar y esquematizar la música occidental. Sus melodías se negaban a encajar en el sistema establecido de notación musical, la reconocida infraestructura que se empleaba para componer desde la época de Guido de Arezzo. Las alturas musicales del blues, sus elementos constitutivos más básicos, igualmente se oponían a todas las nociones

convencionales de afinación; ya en 1903, Peabody había advertido a sus lectores que los músicos de Misisipi no es que no supieran cantar afinando, sino que simplemente *se negaban* a hacerlo, devolviendo así la canción a su origen, el del sonido sin restricciones.

También debemos tener en cuenta el curioso hecho de que el mundo de la música clásica se estaba rebelando contra las restricciones pitagóricas en el mismo momento en que surgió el blues, revaluando los límites entre las notas afinadas y el ruido, que habían prevalecido durante siglos, y lo hacía de un modo que reflejaba una clara comprensión del papel que los artistas afroamericanos estaban desempeñando en este proyecto. La música para el *ballet* de 1917 *Parade*, compuesta por Erik Satie, con argumento de Jean Cocteau (que también aportó algunos efectos sonoros) y vestuario y escenografía de Pablo Picasso, incluíaartilugios para hacer ruido como una máquina de escribir, una bocina de niebla, una pistola y unas botellas de leche que chocaban produciendo un sonido metálico, además de fragmentos musicales y piezas que evocaban el ragtime. El elemento africano era aún más explícito en *Ballet mécanique* de George Antheil, interpretado con sirenas y hélices. Antheil explicó que la obra había sido concebida para “dar expresión a América, a África y al acero”. Este compositor, desde luego, conocía el blues –Antheil incluso contrató a la orquesta de W. C. Handy para que interpretara su *A Jazz Symphony*– y relató en diversas ocasiones los esfuerzos que realizó en el contexto de la cultura negra. En este momento crítico de la música moderna, incluso los representantes más vanguardistas de la música clásica europea consideraban que la empresa de alejarse del mundo de las notas afinadas para adentrarse en el terreno del “ruido” era un proyecto liderado por los intérpretes afroamericanos.⁴

Esta voluntad de salirse de lo establecido se extendió a la estructura de las formas musicales. A pesar de lo que suele decirse en el ámbito de la enseñanza sobre los doce compases del blues, los primeros intérpretes de este género musical no tocaban sobre una forma de doce compases. En muchos casos, no tocaban sobre

ninguna forma establecida: a veces una vuelta de un blues duraba once o trece compases, o incluso incluía compases incompletos, pulsos sueltos que no acataban las reglas de una organización métrica. Y, lo que resultaba más indignante, la misma canción, cuando volvía a tocarla el mismo intérprete, podía incluir otras “desviaciones” de una forma ideal. La armonía que definía este lenguaje –los proverbiales tres acordes de los blues– también se resistía a la codificación. Dichos acordes no se parecían a los *voicings* que aparecen en los libros de texto de hoy en día. Eran alborotadas texturas sonoras que con frecuencia guardaban solo una ligera semejanza con los acordes de tónica, subdominante y dominante. Esto cambiaría con el tiempo: la música occidental acabó obligando al blues a adoptar una forma estandarizada. Pero esto no habla tanto del blues como de las implacables fuerzas que siempre intentan imponer un giro hacia lo convencional y mayoritario a las innovaciones musicales. En sus primeras manifestaciones, los blues no eran nada menos que una afrenta a la esencia de la música occidental.

Por eso me parecen ridículos los constantes intentos por limpiar la historia del blues. En los últimos años, los revisionistas han trabajado incansablemente para buscarle a esta música linajes alternativos: han tratado de situar sus orígenes en los espectáculos de vodevil, o de imaginarse un bonito universo alternativo en el que los pioneros del blues aprendieron a tocar escuchando discos y la radio. Pero el hecho de que el blues surgiera en las comunidades más aisladas y empobrecidas de Estados Unidos debería dejar muy claro lo poco que esta música le debe a las convenciones de la industria discográfica.

Sin embargo, en cierto modo, estos curiosos intentos por limpiar el blues son inevitables, porque se trata de algo que sucede recurrentemente con los estilos musicales subversivos, tanto en relación con las canciones como con su historia. Y en el caso del blues, las canciones purificadas fueron las primeras en darse a conocer ante el público mayoritario norteamericano. W. C. Handy oyó a un cantante de blues desconocido tocando la guitarra con un cuchillo en una estación de tren de Misisipi, y ese momento de

inspiración acabó dando lugar a “St. Louis Blues”. Esta canción de Handy, que dejaba de lado todas las irregularidades del blues y lo volvía apto para el consumo de masas, se convirtió en uno de los grandes éxitos del siglo xx, pero su crudo antecedente, escuchado en la estación de Tutwiler, nunca tuvo la oportunidad de volverse viral. Las grandes cantantes de blues clásico de la década de 1920 –Bessie Smith, Ma Rainey y Mamie Smith, entre otras– contaron con la ayuda de numerosas personas para hacer del blues un bien tangible. Trabajaron con compositores de canciones, músicos acompañantes de primer nivel, diseñadores de vestuario y escenógrafos, productores discográficos, promotores y otros profesionales del mundo del espectáculo para crear un sonido blusero que seguía unas reglas y fórmulas desconocidas en el delta del Misisipi o en las regiones rurales de Texas. Estas intérpretes eran grandes artistas por derecho propio, además de innovadoras, pero su obra debe contemplarse a la luz de las tremendas fuerzas de aculturación que ya estaban actuando sobre el blues en esta fase de su historia. La industria no inventó el blues, pero desde luego supo venderlo.

En la introducción de este libro hice una lista de los elementos de las canciones que resultan más embarazosos para el *establishment* musical y, por lo tanto, son siempre el objetivo de los esfuerzos “higienizadores”. Esta lista incluye las referencias sexuales explícitas, la celebración de la violencia, las alusiones a estados mentales alterados (sean producidos por estupefacientes o sean visiones chamánicas) y a la magia, la superstición y otras cuestiones indecorosas. El blues planteaba una amenaza particular porque presentaba todas estas cosas. Los elementos supersticiosos han supuesto un problema especial para ciertos autores modernos, que han trabajado asiduamente para eliminarlos o –cuando su eliminación es imposible porque están incrustados con demasiada fuerza en las canciones– para encontrarles explicaciones alternativas. Esta es una tarea muy compleja, ya que dichos elementos aparecen por todas partes en la tradición del blues. De hecho, según la anécdota más conocida de la historia del blues, Robert Johnson le vendió su alma al diablo

en un encuentro producido a medianoche en un cruce de caminos a cambio de su legendario dominio de la guitarra. Hay relatos similares sobre otros músicos de blues menos conocidos, como Tommy Johnson y Peetie Wheatstraw (cuyo apodo era “el yerno del diablo”). Durante las últimas dos décadas ha surgido un movimiento para desmitologizar el blues, y sobre todo las leyendas relativas a Robert Johnson y estas historias sobre el diablo son particularmente embarazosas para todos los implicados en este proceso de normalización y legitimación, que pasa por acercarle este estilo de música a un público mayoritario y convencional.⁵

Una reacción habitual es echarles a los aficionados la culpa de generar esta sensación embarazosa. Según los revisionistas Barry Lee Pearson y Bill McCulloch, un artículo publicado en 1966 por un apasionado del blues, Pete Welding, “presentó formalmente la idea de que Johnson era una encarnación del siglo xx del legendario Fausto, un astrólogo del siglo xvi que supuestamente le había vendido su alma al diablo para aumentar sus conocimientos y sus poderes mágicos, lo cual provocó la ira de Dios”. Según esta hipótesis, toda una generación de bobos aficionados se creyó esta idea, que era “bastante dudosa”, y que fue ornamentándose poco a poco hasta convertirse en un componente básico de la mitología del blues.⁶

¿Será cierto este relato? ¿Es posible que la historia de que Robert Johnson le vendió su alma al diablo no surgiera hasta la década de 1960, mucho después de su muerte? Esta teoría higienizante se derrumba cuando la examinamos con un poco de atención. El difunto experto en blues Mack McCormick me contó que había oído esta historia ya en la década de 1940; circulaba tanto entre algunos coleccionistas de discos como en las comunidades negras en las que McCormick había hecho trabajo de campo. En la Biblioteca del Congreso descubrí una transcripción inédita de una entrevista con David “Honeyboy” Edwards, amigo y socio de Robert Johnson, que data de comienzos de la década de 1940. En ella, Edwards le cuenta a Alan Lomax que Johnson había perdido el alma debido a sus “tratos con el diablo”. Pero ni siquiera la

referencia en el artículo de 1966 era un invento de Pete Welding, sino una cita directa de Son House, el mentor de Robert Johnson en la vida real. Desde luego, la música de Johnson menciona explícitamente al diablo y el infierno; se trata de referencias que no pueden pasarse por alto en canciones como “Hellhound on My Trail” o “Me and the Devil Blues”. Y al margen de estas alusiones, lo que sabemos de la vida de Johnson hace verosímil, tal vez incluso probable, que él creyera que su decisión de tocar blues y de llevar determinado estilo de vida ponía en riesgo su alma. Como mínimo, sabía que la imagen de un músico acosado por el diablo era interesante desde el punto de vista del *marketing* (como descubrieron muchas bandas de heavy metal unas décadas más tarde).⁷

Nada de esto debería resultar sorprendente para alguien que estudie la cultura negra de los estados del sur a comienzos del siglo xx o el sistema de creencias africano que tanto influyó en ella. En la misma época en que Robert Johnson tocaba blues, Harry Middleton Hyatt, un pastor anglicano y folclorista, llevaba a cabo una exhaustiva investigación sobre las ideas predominantes relacionadas con los conjuros mágicos, la medicina folclórica, la brujería y los hechizos en Alabama, Arkansas, Florida, Georgia, Illinois, Luisiana, Maryland, Misisipi, Carolina del Norte, Carolina del Sur, Tennessee y Virginia. Entrevistó a 1.600 personas de estos estados y compiló 13.458 conjuros y supersticiones, para publicarlo todo en un estudio que se extendía a lo largo de 4.766 páginas repartidas en cinco volúmenes. Aquí encontramos las verdaderas raíces de la cultura y los sistemas de creencias que dieron lugar a la leyenda de Johnson, que no tienen nada que ver con las ideas de los aficionados a la música de la década de 1960, sino que surgieron directamente de la mentalidad y los sistemas metafísicos que prevalecían en el delta del Misisipi en el momento en que los músicos de blues comenzaron a grabar discos. Los intentos erróneos por eliminar estos sistemas de creencias de las biografías de los músicos de blues constituyen nada menos que una reescritura de la historia. El blues purificado es blues falsificado.⁸

Pero Robert Johnson también contribuyó en buena medida al proceso de legitimación. De hecho, esto es una parte importante de su legado. Johnson desempeñó un papel importante en la conciliación de los elementos africanos inherentes al blues con el paradigma matemático pitagórico de la cultura musical occidental. Johnson codificó las técnicas que dominaba y contuvo los elementos más rebeldes del blues, imponiendo una sensibilidad armónica sumamente clara y un vocabulario muy delineado –progresiones armónicas, acordes de paso, patrones de boogie, ritmos– sobre el vocabulario lleno de asperezas del Delta. Todas las canciones que tocaba deban la impresión de haber sido concebidas con un enfoque holístico y redondeadas siguiendo criterios estéticos. Su música no era tan cruda como los blues de Son House, “Blind” Lemon Jefferson, Charlie Patton u otros de sus múltiples predecesores. La obra de Johnson, por el contrario, encarnaba un sistema y, por lo tanto, era más susceptible de transcribirse, estudiarse e imitarse. Siento la tentación de llamarla “una ciencia del blues”, si este término no sugiriera una aproximación fría y desapasionada. A nadie se le ocurriría afirmar que Johnson carece de interés desde un punto de vista artístico. Lo que él aportó fue una claridad conceptual y una precisión en la ejecución que sirvieron para transformar una actividad cuasifolclórica en una nueva clase de canción occidental de alto nivel estético.

A pesar de su grandeza, Robert Johnson no es mi cantante de blues favorito. Me atraen más los excesos chamanísticos de Son House o la oscura emotividad de Skip James. Pero entiendo muy bien por qué las posteriores generaciones de guitarristas –incluyendo a algunas superestrellas como Eric Clapton, Bob Dylan o los Rolling Stones– idolatraban a Johnson por encima de todos los demás. De algún modo consiguió conciliar las demandas de la industria musical con la característica irritabilidad de las tradiciones interpretativas africanas. Y no es el único que llevó a cabo esa misión. También hay que reconocer la labor de W. C. Handy, Bessie Smith, Buddy Bolden, Muddy Waters, Howlin’ Wolf, B. B. King y muchos otros músicos. Pero Johnson es el

miembro más representativo de este grupo de artistas de élite y nos proporciona el ejemplo más impactante de un músico en un cruce de caminos (y no hablo ahora de un lugar para encontrarse con el diablo). Tenía un pie en la tradición folclórica y otro en el espectáculo comercial, y su capacidad para combinar estos dos enfoques de un modo natural y fluido en inspiradas canciones de tres minutos nunca ha sido superada. Es difícil imaginarse cómo habría sido la música popular durante el medio siglo siguiente sin sus aportaciones.

- 1 ODUM, Howard W. y JOHNSON, Guy B. (1926): *Negro Workaday Songs*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, p. 6; PEABODY, Charles (julio-septiembre de 1903): “Notes on Negro Music”, *The Journal of American Folklore*, vol. 16, n.º 62, p. 152. Disponible en <https://archive.org/details/jstor-533498/mode/2up> [consultado el 20/10/20].
- 2 N. del T.: La letra juega con el doble sentido de *pussy*, que significa ‘gatito’ y ‘coño’, y de *dog*, que significa ‘perro’ y ‘acosar’.
- 3 CALT, Stephen (2009): *Barrelhouse Words: A Blues Dialect Dictionary*, Urbana, University of Illinois Press, p. xiv.
- 4 OJA, Carol J. (2000): *Making Music Modern: New York in the 1920s*, Nueva York, Oxford University Press, p. 92.
- 5 Quienes quieran profundizar en estos intentos de desmitologizar la biografía de Robert Johnson, pueden consultar WALD, Elijah (2004): *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues*, Nueva York, HarperCollins, y PEARSON, Barry Lee y MCCULLOCH, Bill (2003): *Robert Johnson: Lost and Found*, Urbana, University of Illinois Press.
- 6 PEARSON y MCCULLOCH, *op. cit.*, pp. 30-31.
- 7 Entrevista de Alan Lomax con David “Honeyboy” Edwards, carpeta n.º 4 de la colección *Delta Project* de la Biblioteca del Congreso.
- 8 MIDDLETON HYATT, Harry (1970-1978): *Hoodoo Conjuraton Witchcraft Rootwork*, 5 vols., Hannibal, Misuri, Alma Egan Hyatt Foundation.

XXIII
CULO MALOLIENTE

Si alguien sigue creyendo que son las élites las que dan forma a los gustos musicales, tal vez piense que es pura casualidad que un estilo regional de canción surgido en las comunidades más marginadas de la sociedad estadounidense modificara el curso de la industria del entretenimiento a nivel global. Pero el jazz hizo exactamente lo mismo, y su meritorio éxito se produjo casi durante el mismo periodo que el del blues, y casi al mismo ritmo. Una vez más, vemos cómo una despreciada clase marginal marca el rumbo de la cultura mayoritaria con una música que resultaba muy difícil de manejar, por lo menos en un primer momento. Las instituciones más poderosas, desde la Universidad de Harvard hasta el Premio Pulitzer, acabaron acogiéndola con los brazos abiertos, pero solo tras un largo periodo de prueba.

Estos dos lenguajes se intercambian elementos con frecuencia, pero el jazz y el blues son esencialmente distintos en lo que respecta a sus dinámicas internas. El jazz es una música urbana que surgió del ajetreo de la que a comienzos del siglo xx era la ciudad más multicultural de Occidente. El lenguaje del jazz se desarrolla en contextos en los que conviven culturas distintas, porque está orientado hacia afuera y ávido de nuevas fuentes de inspiración. El blues, por el contrario, surgió en las áreas rurales más aisladas, y su belleza estética tiene más que ver con tradiciones preservadas desde un pasado lejano. En el blues todavía puede oírse a los *griots*, los contadores de historias de las comunidades africanas cuya función es conservar su acervo cultural. Estas influencias también reverberan en el jazz, pero formando parte de una atmósfera afrofuturista, es decir, con una mayor receptividad a las distintas posibilidades de síntesis y metamorfosis.

Desde sus comienzos, el jazz ha mostrado una extraordinaria

capacidad para devorar y digerir otros estilos interpretativos, lo cual es un rasgo que lo diferencia de todas las demás manifestaciones artísticas folclóricas. El jazz asimiló las síncopas del ragtime con tanto éxito que muchos oyentes creyeron, al menos en un primer momento, que ambos estilos eran idénticos. Sin embargo, a diferencia de la música ragtime de Scott Joplin, el jazz de Nueva Orleans –que tiene influencias del rag– le dio mucha importancia a la improvisación, a alterar espontáneamente las composiciones. Con el tiempo, los músicos de jazz comenzaron a evaluarse por su habilidad para realizar estos cambios espontáneos y, aunque seguían tocando la melodía, también tocaban *alrededor* de la melodía o la abandonaban por completo para centrarse en un juego libre de expresión personal.

Los músicos de jazz también dominaban el *bending* y las estructuras de doce compases procedentes del blues. Esto puede parecer una obviedad hasta que uno se da cuenta de que los intérpretes de jazz de Nueva Orleans lograron absorber estos elementos del blues décadas antes que sus homólogos de Nueva York y otras grandes ciudades. Jelly Roll Morton afirmó que había oído blues en el Garden District de Nueva Orleans cuando era un niño, probablemente poco después del año 1900. Y Buddy Bolden, a quien suele atribuirse el mérito de haber sido el primero en liderar una banda de jazz, tal vez se dedicara a tocar blues incluso antes del cambio de siglo. La mayoría de los historiadores de la música asumen esto sin más, pero deberíamos pensar sobre la anomalía que supone que Nueva Orleans aceptara el blues en una época en la que los músicos de otras ciudades ignoraban alegremente o se mostraban abiertamente desdeñosos hacia este humilde lenguaje rural.

Sin embargo, Bolden también estaba deseoso de buscar inspiración en la música religiosa, que escuchaba cuando asistía a los oficios que se celebraban en la iglesia baptista situada en la confluencia de las avenidas Jackson y Franklin. “Sé que solía ir a esa iglesia, pero no por motivos religiosos –explicaría más tarde Kid Ory, un trombonista que conoció a Bolden en torno a 1900–. Iba ahí en busca de ideas musicales. Oía aquellas canciones y las

cambiaba un poco”. Ory también especificó que los trombones, las trompetas e incluso los tambores a veces se unían a los cantantes durante los oficios religiosos, lo cual da a entender que el jazz y la música religiosa se influyeron mutuamente. Los músicos de jazz de las primeras generaciones eran *omnívoros* y combinaron estos elementos con canciones y estilos musicales que escuchaban en bailes, desfiles de bandas de vientos, funerales, pícnicos y otros eventos sociales. De hecho, muchos de ellos aprendieron su oficio en esos contextos. Pero también incorporaron lenguajes que no suelen considerarse parte de la tradición del jazz, como canciones interpretadas en los teatros de ópera de Nueva Orleans o la música de grupos procedentes de América Latina. Desde el principio, el lenguaje del jazz se basó en la transgresión de los límites entre géneros musicales.¹

Y también otros límites. La canción de jazz más antigua que conocemos es una pieza bastante desagradable llamada “Funky Butt” [Culo maloliente]. Era el tema más emblemático de Buddy Bolden, pero cambiaba cada vez que se tocaba. A veces la letra era alegre y ligera, y a veces era obscena. Dependiendo de las circunstancias, podía funcionar como una broma o como un insulto o incluso como un comentario político. Las autoridades no apreciaban demasiado esta clase de improvisaciones. “La policía te metía en la cárcel si te oía cantar esa canción”, explicó el clarinetista de Nueva Orleans Sidney Bechet, que recordaba haber oído a Bolden tocándola en persona en una ocasión: “Bolden empezó su canción, la gente empezó a cantar, la policía empezó a aporrear cabezas”. Encontramos aquí, una vez más, un lenguaje musical que en la actualidad es respetado y que surgió en los márgenes de la sociedad, enfureciendo al poder con su descaro e incluso dando lugar a brotes de violencia. La próxima vez que escuchemos jazz en una sala de conciertos, recordemos que la historia documentada de esta música comienza con una canción que era ilegal y provocaba disturbios.²

Los músicos de jazz se enorgullecían de su atrevimiento, pero ya en esta primera etapa también se mostraban deseosos de entretener a su público. A lo largo de las décadas esta música ha

llegado a ser tan respetable que resulta fácil perder de vista la manera en que el jazz conquistó el mundo con sus expresiones de alegría y de placer. Buddy Bolden nunca grabó discos (o, si los grabó, no han sobrevivido), pero hay relatos de testigos que destacan sus habilidades como *showman* y su capacidad para seducir al público. En este sentido, fue un modelo para las estrellas del jazz que aparecerían después.

Sin ninguna duda, Louis Armstrong debe ser recordado ante todo por los extraordinarios discos que grabó a finales de la década de 1920 y comienzos de la de 1930, que supusieron un ejemplo supremo de lo que podía ser el jazz, con temas como “West End Blues”, “Potato Head Blues” o “Heebie Jeebies”, entre otros. Armstrong creó un vocabulario musical nuevo, inventando innumerables frases que los músicos siguen imitando casi un siglo después, y convirtió el género del jazz en un auténtico lenguaje para solistas. Sin embargo, para el público general, la inmensa fama de Armstrong no tenía tanto que ver con sus travesuras trompetísticas como con su magnífica capacidad para seducir al público y su carismática personalidad, gracias a lo cual su música se llevó a medios como la radio, el cine y (con el tiempo) la televisión. Tal vez algunos aficionados al jazz desdeñen con cierta seriedad los grandes éxitos de Armstrong como “Hello, Dolly!” o “What a Wonderful World” por considerarlos temas banales y comerciales, payasadas musicales que no hacen justicia a su talento. Pero no están entendiendo lo esencial: el jazz, en origen, no era una música respetable y de alto nivel cultural hecha para iniciados y especialistas. Se parecía más a una religión extática que aspiraba a hacer proselitismo, a un ritual que convertía a los no creyentes por medio del arrebató y el encantamiento. El lenguaje altisonante y atrevido de Armstrong nunca podría haber cambiado el mundo de la música si él no hubiera pronunciado sus personales bienaventuranzas y exaltaciones a las masas en un ambiente de euforia colectiva.

Este mismo patrón se repite una y otra vez a lo largo de la evolución del jazz. Veamos el caso de Duke Ellington, el único innovador de las primeras décadas de este lenguaje cuya

influencia puede compararse a la de Armstrong. En la actualidad, Ellington es considerado un compositor estadounidense de élite y su nombre se menciona con frecuencia junto a los de los más destacados representantes de la música culta. Merece este reconocimiento y sus mejores obras pueden equipararse a las de sus contemporáneos como Ígor Stravinski, Aaron Copland, Dmitri Shostakóvich o Béla Bartók. Yo admiro particularmente las grabaciones de Ellington de finales de la década de 1930 y comienzos de la de 1940, en las que se logra un radiante equilibrio entre la forma y el contenido que ningún otro compositor de jazz ha podido superar. Pero lo más destacable de esta etapa de su música es que Ellington, en aquel momento, era también un artista célebre y una de las estrellas de la música popular que más vendían del mundo. No es posible entender la medida de su talento sin tener en cuenta su capacidad para complacer al gran público y funcionar en el mercado de masas.

Lo mismo puede decirse del más exitoso director de banda de finales de la década de 1930, Benny Goodman, un clarinetista que encargó obras clásicas a Copland y Bartók y que al mismo tiempo lideraba la orquesta de baile más popular de su tiempo. Pensemos también en el caso de la estrella del jazz Woody Herman, cuya banda interpretó el *Concierto de ébano* de Stravinsky cuando se estrenó en el Carnegie Hall en marzo de 1946, y unos meses más tarde estaba tocando una ligera música de baile en la película de Hollywood *Nueva Orleans*. Por supuesto, no todos los músicos de jazz de esa época colaboraron con un famoso compositor europeo. Count Basie, Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Glenn Miller, Artie Shaw y otros exitosos directores de bandas de la época de la Segunda Guerra Mundial tenían una orientación distinta, que no requería la participación de un Hindemith o un Schönberg, pero nunca flaquearon en su determinación por mantener un alto nivel artístico al tiempo que complacían al público y vendían discos.

En cualquier caso, también resulta fascinante descubrir hasta qué punto las protestas y las perturbaciones sociales, así como la irreverencia, pasaron a formar parte de estas canciones integradas

en la industria del entretenimiento. Benny Goodman empleó su carácter de ídolo de la cultura pop para luchar contra la segregación racial una generación antes de que el Congreso aprobara la Ley de Derechos Civiles. En 1935 su éxito comercial marcó el inicio de la era del swing, una emocionante década durante la cual las *big bands* de jazz se mantuvieron en el primer plano de la música popular norteamericana. Al año siguiente, Goodman contrató al pianista afroamericano Teddy Wilson para que tocara en su trío, más de una década antes de que Jackie Robinson se incorporara a los Brooklyn Dodgers, acabando con la segregación en el ámbito del deporte profesional. El clarinetista Artie Shaw, el principal rival de Goodman, contrató a la cantante Billie Holiday en 1938, y otros directores de *big bands* blancos, para no quedarse atrás mientras el mundo del jazz adoptaba esta nueva actitud tolerante, siguieron su ejemplo y empezaron a trabajar con músicos negros.

En el contexto de la sociedad estadounidense, estos gestos tuvieron un efecto trascendental. La música popular fue el primer ámbito importante de la sociedad norteamericana en el que se acabó con la segregación y las superestrellas del jazz fueron quienes abrieron camino. Siguieron desempeñando un papel fundamental en la lucha contra la segregación durante los años siguientes. En 1957 Louis Armstrong generó numerosos titulares con sus críticas al presidente Dwight D. Eisenhower por negarse a imponer la integración escolar en Little Rock, Arkansas. Las palabras del trompetista fueron aún más sonadas a causa de su reputación de artista despreocupado y poco dado a meterse en cuestiones políticas. Entonces Armstrong tuvo que hacer frente a una reacción negativa sumamente intensa; algunos detractores incluso quemaron sus discos y llamaron a un boicot de sus conciertos. Pero una semana después de que se publicara la polémica entrevista con Armstrong, Eisenhower cambió su política y ordenó a la Guardia Nacional que interviniera en Little Rock. Desde luego, no podemos atribuir el cambio de opinión del presidente a un comentario informal de una estrella del jazz, pero *The Chicago Defender* no exageraba al afirmar que las palabras de

Armstrong “cayeron en el momento oportuno y tuvieron un gran efecto explosivo, como una bomba atómica. Reverberaron en todo el mundo”.³

Todos los estilos musicales que tienen una influencia global, independientemente de lo marginales que sean sus orígenes, acaban obteniendo legitimación y respeto. En la mayoría de los casos, este cambio no aparece en los periódicos, sino que se produce de manera gradual en la actitud del público y la política de las instituciones. En el caso del jazz, la propia música anticipó el cambio y lo aceleró. Incluso antes de que el público general empezara a considerar que el jazz era un estilo de música culta, los músicos ya albergaban ambiciones elevadas. Una sensibilidad experimental, casi de vanguardia, surgió en el mundo del jazz desde muy pronto, y nunca lo abandonó –todavía puede oírse hoy en día– a pesar de que el ecosistema convertía a los músicos en artistas comerciales y proporcionaba a su profesión un carácter rutinario. Esto se ve en la bifurcada carrera del cornetista Bix Beiderbecke (1903-1931), que podía deleitar a los bailarines con sus solos un tanto dulzones, pero también componía música para piano en un estilo áspero y neomodernista. Nos encontramos con una paradoja similar en la obra del saxofonista Coleman Hawkins (1904-1969), que podía tener un tremendo éxito en las gramolas con “Body and Soul” y al mismo tiempo explorar las fronteras armónicas del lenguaje del jazz. Pensemos también en el caso de Art Tatum (1909-1956), cuya música se alimentaba del ragtime, el blues, el boogie, el piano stride de Harlem y los temas de Tin Pan Alley, pero que improvisaba con un virtuosismo y una extravagancia que generaba comparaciones con los grandes maestros de la música clásica para teclado.

Hay dos figuras que destacan en esta historia del jazz en cuanto género que incluye el entretenimiento popular y las ambiciones artísticas: Duke Ellington y George Gershwin. Si Benny Goodman buscó la legitimación contratando a Aaron Copland –“Pagué dos mil dólares, que es una cantidad de dinero importante”, alardearía el clarinetista–, Ellington y Gershwin intentaron demostrar que estaban a la altura de los compositores “serios” de su tiempo.

Ellington, tal vez más que ninguna otra figura de la primera época del jazz, previó con una clarividencia impresionante el destino de este nuevo estilo de música popular. Comprendió que el jazz sería aceptado globalmente como música culta y que no tendría que renunciar para ello al swing ni a la espontaneidad. De hecho, el peculiar camino del jazz hacia la respetabilidad le exigía que conservara sus valores esenciales, es decir, que se mantuviera fiel al blues, a las síncopas, a los solos vibrantes y a sus restantes señas distintivas.⁴

Sin embargo, tal vez Ellington tuviera que pagar un precio por haber comprendido dicho destino antes que el resto de la sociedad. Cuando en 1943 presentó la más ambiciosa de sus obras extensas, el caleidoscópico poema sinfónico de casi una hora de duración *Black, Brown and Beige*, en el Carnegie Hall, hubo reacciones de rechazo procedentes tanto de dentro como de fuera de la comunidad jazzística. John Hammond, un influyente defensor de la música negra, publicó un texto en el que atacaba a Ellington por abandonar el jazz. El compositor Paul Bowles también quiso meter baza, y escribió una diatriba en la que no repudiaba solo *Black, Brown and Beige*, sino *cualquier* intento de transformar el jazz en música culta. Hubo muchos otros críticos que calificaron la obra de confusa, excesiva, tímida e incluso sensiblera. Desde luego, en la actualidad se considera por consenso que *Black, Brown and Beige* es una obra maestra de la música estadounidense. Pero en aquel momento, estas críticas resultaron muy dolorosas. Ellington dejó de interpretar la obra en toda su extensión y nunca más intentó componer otra pieza de esta escala. Por suerte para todos, este revés no supuso una carga demasiado pesada para su autoestima ni para su talento: Ellington no necesitaba una hora para interpretar una obra maestra, y era perfectamente capaz –quizá habría que decir que era el único con esta capacidad– de producir obras extraordinarias de tres o cuatro minutos de duración. En cualquier caso, no podemos evitar preguntarnos por este extraño proceso de legitimación musical que honra a estos visionarios, valorándolos como verdaderos artistas, pero solo décadas después del momento en que

produjeron sus obras, y tras haberlos castigado, en primera instancia, por tratar de elevarse del estatus de meros animadores cuya función es entretener al público. Scott Joplin, Duke Ellington y otros destacados compositores negros fueron capaces de ver hacia dónde evolucionaría la música y trabajaron para acelerar el proceso, pero la sociedad no permite atajos a quienes proceden de la periferia, cuyo renacimiento como representantes del gusto mayoritario casi siempre sucede al cabo de unas cuantas décadas, y a veces mucho después de su muerte.

George Gershwin presenta una contradicción aún más extraña. Durante su corta vida, se hizo famoso como prestidigitador musical que combinaba los lenguajes del jazz y la música clásica, aunque no tenía formación en ninguno de estos campos. Nacido en 1898, era hijo de inmigrantes judiorusos y dejó los estudios a los quince años para tratar de hacer carrera en Tin Pan Alley, como se conocía a la industria editorial de canciones comerciales de Nueva York, que después se establecería en la 28 West Street de Manhattan. Gershwin escribió su primer tema de éxito en 1919, “Swanee”, una pieza *minstrel* con sabor añejo que se convertiría en el sello distintivo del cantante Al Jolson, y después compuso la música para unos treinta espectáculos de Broadway y escribió docenas de canciones que hoy se consideran clásicos de la música popular norteamericana, a menudo en colaboración con su hermano Ira, que se encargaba de las letras. Tin Pan Alley ya estaba bajo el hechizo de la música negra en esta época, aunque los autores de las canciones solían ser blancos. Algunos temas de éxito como “Alexander’s Ragtime Band” (1911), de Irving Berlin, “Ol’ Man River” (1927), de Jerome Kern, o “Stardust” (1927), de Hoagy Carmichael, por ejemplo, estaban inspirados en el rag, los spirituals y el blues, respectivamente. Pero estaban dirigidos al público mayoritario, que demandaba melodías pegadizas, ritmos que se pudieran bailar y versos memorables. Las habilidades de Gershwin para desenvolverse en este mercado musical eran insuperables, podría haber pasado toda su carrera creando canciones pop para un público amplio.

Pero un inusual encargo de un director de banda –Paul

Whiteman, que quería presentar una obra impresionante que combinara las influencias del jazz y de la música clásica en un concierto que se celebraría en febrero de 1924 en el Aeolian Hall de Nueva York– lo cambió todo. El éxito tremendo que acabó teniendo *Rhapsody in Blue*, la obra que Gershwin compuso para la ocasión, convertiría a nuestro autor de canciones de Tin Pan Alley en el compositor clásico joven más notorio de Estados Unidos. Gershwin aprovechó la oportunidad para reinventarse y compuso dos joyas, *Un americano en París* y *Concierto en fa*, y un poco más adelante montó la ópera folclórica *Porgy y Bess* antes de morir en 1937. En cualquier caso, el inmenso éxito de estas obras no debería impedirnos constatar que a muy pocos compositores de la época les fue bien desde un punto de vista comercial cuando combinaron estos dos estilos tratando de seguir el ejemplo de Gershwin. Las orquestas sinfónicas de Estados Unidos hicieron una excepción con George Gershwin, pero no estaban dispuestas a aceptar el jazz sinfónico como algo habitual en su repertorio. Se podría pensar que la canonización de las obras de Gershwin serviría para facilitar que toda una generación de músicos de jazz negros se establecieran como compositores orquestales, pero no sucedió nada parecido. Esto no supone una crítica a Gershwin, cuyas obras merecen todo el reconocimiento y la consagración como parte del repertorio de concierto. Pero debemos tomar conciencia de la gran incoherencia de la era del jazz, el nombre que recibe la época en que se creó *Rhapsody in Blue*; las figuras que para el público general son más representativas de ese periodo no son los auténticos músicos de jazz, que por aquel entonces seguían sin poder acceder a los peldaños más elevados de la sociedad, sino individuos como F. Scott Fitzgerald, Paul Whiteman o George Gershwin, que contribuyeron a que el espíritu del jazz pasara a formar parte de la cultura de masas. Esta situación tensa e inestable, apoyada en numerosas fallas socioeconómicas, da cuenta tanto de la energía del primer jazz, claramente anhelada por un público amplio, como de su estatus marginal. Y este estatus marginal no era meramente una cuestión de imagen: cuando los jóvenes y disolutos iban a sitios donde

tenían lugar actividades ilegales (como la venta de bebidas alcohólicas durante la ley seca, el juego o la prostitución), esperaban escuchar jazz de verdad, no *Rhapsody in Blue*.

Los historiadores de la música deberían investigar más a fondo la supuesta rivalidad que Ellington sentía hacia Gershwin, un tema que pocas veces se toca en los estudios sobre estas dos figuras. Tras el estreno de *Porgy y Bess*, Ellington expresó cierta irritación ante un periodista al afirmar que Gershwin había robado algunos de los elementos clave de su música de un conjunto de fuentes muy variadas (“se ha inspirado en todo tipo de cosas, desde Liszt hasta la banda de kazús de Dickie Wells”) y dar a entender que sus propias ambiciones musicales se veían limitadas por la necesidad de ganarse la vida y de complacer al público. Cuando estas palabras aparecieron en la prensa, Ellington las desmintió, pero no está claro si es que no representaban su punto de vista o simplemente no habían sido pronunciadas para publicarse. En los años siguientes, Ellington grabó e interpretó canciones de Gershwin, pero no con frecuencia y sin demasiado entusiasmo. Tras la muerte de Gershwin, Ellington dedicó algunos comentarios y observaciones corteses a su rival, pero la cortesía siempre fue su manera de evitar temas que prefería no comentar en público. Es más revelador el comentario de Barney Bigard, que contó que Ellington había rechazado una propuesta de Gershwin para colaborar escribiendo canciones. Como sugiere esta anécdota, el sentimiento de rivalidad entre estos dos hombres era unidireccional. Todo parece indicar que Gershwin sentía una gran reverencia por Ellington y había aprendido siguiendo el ejemplo de este. Y es probable que esto incrementara la irritación de Ellington, como da a entender su comentario sobre las fuentes de inspiración de Gershwin. En el momento de su muerte, Ellington estaba trabajando en un musical cuasioperístico titulado *Queenie Pie*; se trataba de un proyecto que había empezado a concebir unos cuarenta años antes, en la década de 1930, y que ahora estaba escribiendo para que fuera su obra final. No creo que sea muy osado pensar que continuaba molesto y resentido a causa de *Porgy y Bess*; Gershwin había montado una ópera afroamericana

mientras que Ellington seguía tocando en salas de baile.⁵

Como ya hemos señalado, la cortesía y los buenos modales de Ellington en público eran legendarios. Cuando la comisión del Premio Pulitzer rechazó la recomendación de su jurado musical, que había propuesto que le concedieran este honor a Ellington, este reaccionó de una forma sumamente comedida y típica de su pulida personalidad: “El destino está siendo amable conmigo. El destino no quiere que sea demasiado famoso demasiado joven”. Pero la siguiente generación de innovadores del jazz tuvo una actitud más dura y radical, y mostró escaso interés por complacer a los asiduos a las salas de baile o por ganar unas monedas en las gramolas. El movimiento del jazz moderno que tuvo lugar en la década de 1940 abrazó abiertamente su estatus marginal. Los tempos se hicieron más rápidos, con frecuencia demasiado como para poder bailar. Las melodías y los ritmos adoptaron una complejidad nueva, que provocó una separación entre el jazz y la música popular que se volvería cada vez mayor en las siguientes décadas.⁶

Los primeros líderes del bebop, el onomatopéyico nombre que se le pondría a este lenguaje, fueron acogidos por la contracultura, no por la cultura dominante. El saxofonista Charlie Parker, el trompetista Dizzy Gillespie y los pianistas Thelonious Monk y Bud Powell nunca tendrían el placer de ver uno de sus temas en las listas de éxitos. En lugar de eso, reafirmaron el estatus marginal del jazz en un momento en que esta música se había convertido en mayoritaria. Y su clara voluntad de alejarse de la aceptación del público general sirvió para acelerar el ritmo de experimentación e innovación en el lenguaje jazzístico. Los veinte años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial supusieron tanto una tremenda explosión de creatividad en el contexto del jazz como una desaparición del ámbito de la cultura popular por parte de los principales artistas del género. El jazz prosperó como forma artística a pesar de –o tal vez debido a– su menguante público. Incluso hoy en día, numerosas listas de los clásicos más valorados del jazz por los aficionados serios están dominadas por los artistas cuyas carreras llegaron a su punto álgido desde finales

de la década de 1940 hasta finales de la de 1960: no solo los beboperos, sino la generación siguiente que siguió sus pasos y donde se incluyen músicos como Miles Davis, John Coltrane o Charles Mingus, entre otros.

Este fue un camino hacia la legitimación muy distinto, un camino que no necesitó de la aquiescencia de las instituciones dominantes del mundo de la música. Dichas instituciones acabarían subiéndose al carro –con el tiempo, el jazz incluso pasaría a considerarse “la música clásica norteamericana”–, pero eso sucedió mucho más tarde; fue casi un efecto secundario. Miles Davis no necesitaba un doctorado *honoris causa* que demostrara hasta qué punto se tomaba en serio su arte; tampoco John Coltrane, ni Ornette Coleman, ni numerosas otras figuras del jazz que llegaron a lo más alto de su disciplina durante la segunda mitad del siglo xx. Incluso cuando incorporaron elementos de la cultura popular, como por ejemplo hizo Davis con el rock en su obra seminal *Bitches Brew* (1970), en su música se conservaba cierta *alteridad* un tanto áspera. *Bitches Brew* vendió medio millón de copias, lo cual supuso un nuevo hito para Davis, pero sería un error considerar que estamos ante un artista orientado al entretenimiento y el espectáculo. Los tres elementos más famosos de su manera de estar en el escenario eran tocar de espaldas al público, abandonar la escena en algunos momentos de sus conciertos y estar siempre serio, sin que casi nunca se dibujara en su rostro ni siquiera una leve sonrisa. No hace falta decir que nadie se atrevió a pedirle su título de Juilliard.

Tal vez esté transmitiendo la idea de que las innovaciones musicales del siglo xx nunca procedieron de las élites blancas con respaldo institucional. Esto sería un error. De hecho, una gran cantidad de actividades musicales subversivas surgieron en las orquestas sinfónicas, propiciadas por compositores formados en la tradición occidental de la música de concierto. Y, en algunos casos, estas aventuras de alto nivel cultural lograron canalizar la misma clase de energía en bruto que impulsa la cultura popular, por ejemplo, cuando el público supuestamente se descontroló en el estreno de *La consagración de la primavera* de Stravinski en 1913

o en la interpretación de la música de George Antheil como parte de los Ballets Suecos en 1923 (este último tumulto fue filmado por Marcel L'Herbier, que tal vez incitara la revuelta con la intención de crear una escena apropiada para su película *La inhumana*). Con los esquemas que manejamos habitualmente, basados en la existencia de géneros musicales y en la estratificación social, separamos obras como “Funky Butt” y *La consagración de la primavera*, y las situamos en esferas distintas, las de la baja y la alta cultura, que en teoría no tienen nada que ver. Sin embargo, en la práctica, el deseo de subversión y transgresión apreciable en la cultura del siglo xx no reconoce fronteras y trasciende todas las distinciones de clase. Más adelante analizaremos las impactantes conexiones que hay entre las actuaciones de los grupos de rock y los actos de violencia ritual, pero incluso aquí, en el contexto de la música clásica a comienzos del siglo xx, podemos encontrar un adelanto de lo que sucedería en Altamont y en el último concierto de los Sex Pistols en Winterland. Los compositores, cada vez más, son vistos como artistas de la provocación y se espera que su música perturbe y agite a los oyentes.

Pero los innovadores de la música clásica del siglo xx guardan un sorprendente parecido con los creadores del ragtime, el jazz y el blues también en otro sentido. Ya hemos destacado la importancia que tuvo la diáspora para el surgimiento de nuevas formas de expresión musical, pero nos hemos centrado en la diáspora negra y, en particular, en la inmensa influencia que ejercieron los descendientes de esclavos africanos en la música popular moderna. Sin embargo, en el ámbito de la música clásica también los exiliados políticos y los inmigrantes encabezaron los movimientos más vanguardistas del siglo. Arnold Schönberg, nacido en Viena, tuvo que instalarse en California tras el ascenso del nazismo. El compositor ruso Ígor Stravinski pasó la mayor parte de su vida en Suiza, Francia y Estados Unidos, y residió en Los Ángeles durante más tiempo que en ninguna otra ciudad. Paul Hindemith también se trasladó a Estados Unidos, así como Kurt Weill, Serguéi Rajmáninov, Béla Bartók, Erich Wolfgang Korngold, Ernest Bloch y muchos otros músicos. Las

circunstancias varían en cada caso, y a veces es una oportunidad profesional en otro sitio, y no la opresión política, lo que motiva el desplazamiento. Pero conviene contemplar estas migraciones en un contexto mayor, recordando que los individuos procedentes de la periferia siempre han desempeñado un papel fundamental en la música clásica; baste recordar, a modo de prueba, la popularidad de la que disfrutaron Händel y Haydn en Inglaterra, el éxito que tuvieron Chopin y Liszt en París, y los numerosos otros casos de artistas itinerantes o trasladados. Tal vez algún día alguien lleve a cabo un análisis estadístico de las obras maestras de la tradición occidental de la música de concierto y determine qué porcentaje de ellas se compusieron o estrenaron fuera de los límites geográficos de la tierra natal del compositor; sin duda, representará una parte significativa del repertorio clásico. En el siglo xx, estos forasteros desplazados a contextos ajenos ganaron una influencia especial y nos recuerdan que la mística del extraño es igual de potente en el caso de los departamentos de la música académica y las salas de conciertos, y en el de los clubs de jazz y las tabernas con gramolas donde se difundió el blues.

Pero hay un aspecto en el que la música clásica de la modernidad diverge enormemente de estos lenguajes populares: en su camino hacia la respetabilidad. Todos los forasteros exitosos acaban obteniendo el aprecio de respetables miembros de la comunidad dominante, pero en el caso de los innovadores del ámbito de la música clásica del siglo xx esto podía ocurrir sin que las técnicas compositivas que empleaban se volvieran populares y pasaran a formar parte del gusto de la masa. En la música dodecafónica de Arnold Schönberg y sus seguidores, o en los experimentos de diversos compositores con técnicas microtonales, o incluso en el empleo radical del silencio que hace John Cage, nos encontramos con algo muy poco habitual: se trata de movimientos que obtienen el aplauso y la legitimación, a menudo a través de instituciones académicas que les conceden ayudas económicas, sin cruzar jamás la frontera que los separa de la cultura mayoritaria. Las innovaciones de la música negra obtienen respeto de maneras muy diversas, sobre todo vendiendo discos, atrayendo a los

aficionados y dando lugar a imitaciones (y con frecuencia, a apropiaciones) debido a intereses comerciales. En ambos casos, los transgresores innovadores acaban siendo aceptados y admirados como ídolos culturales, y de este modo los movimientos subversivos y sus líderes se convierten en respetables y obtienen un estatus emblemático, pero los caminos que toman en este viaje no podrían ser más distintos.

Quienes han ganado el Premio Pulitzer de Música durante la segunda mitad del siglo xx ejemplifican el modelo clásico: a ver quién encuentra su disco entre los grandes éxitos. No está ahí, y eso no es casualidad. Más que los de ninguna época anterior, estos compositores se resisten a ser asimilados. Este es un fenómeno nuevo. Mozart y Haydn complacían a las masas. Incluso en el caso de los espíritus más feroces del Romanticismo, como Beethoven, Chopin y Chaikovski, la cultura pop acabó absorbiendo su vocabulario, y a veces sus piezas han sido despiadadamente saqueadas y sus melodías empleadas para fabricar temas de éxito para la radio. Pero eso nunca sucederá con Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern y la inmensa mayoría de compositores académicos de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Tal vez esto represente el punto álgido de la subversión. ¿Acaso hay algo más radical que una innovación que no puede asimilarse nunca? O quizá se trate de una especie de “fin de la historia” en el contexto de la música occidental más elitista.

¿Qué sucede al final de la historia? Bueno, como advirtió Friedrich Nietzsche con su teoría del eterno retorno, no tenemos más remedio que volver al principio. La recolocación, la reaparición y el renacimiento son tres fuerzas que parecen salirnos al paso a cada instante cuando nos enfrentamos con las perturbadoras corrientes de la música clásica en el tumultuoso siglo xx. Es de lo más coherente que, casi en su punto medio, Olivier Messiaen decidiera componer, tras su *Cuarteto para el fin de los tiempos*, interpretado por primera vez en un campo de prisioneros nazi donde estaba recluido el compositor, una serie de obras inspiradas en el canto de los pájaros, que, según Darwin, es

el origen de toda la música. Este desplazamiento desde los finales hasta los principios impulsa muchos de los proyectos musicales más provocativos de este periodo, sobre todo durante la segunda mitad del siglo xx (y no solo en el contexto de la música clásica: ¿qué es el rap sino la resurrección de la expresividad pura del canto monofónico? ¿Qué son las raves de música electrónica sino una vuelta a los rituales orientados a provocar el trance de la prehistoria?). En tales casos, el eterno retorno con frecuencia exige un homenaje a África –continente que se considera el punto de partida de las migraciones humanas y que está mitificado como la fuente primigenia de la música de raíces–, cuyas aportaciones ahora están integradas en el ADN de la música de concierto tanto como en el de la pop. Aquí, una vez más, los relatos de las músicas negra y blanca convergen, incluso en un contexto sociocultural marcado por la adopción de una serie de medidas extraordinarias para mantener estas esferas separadas e incomunicadas.

Cuando examinamos las primeras obras maestras de la modernidad, atraen nuestra atención tanto este elemento africano como ciertos símbolos del renacimiento y la repetición. En 1923 Darius Milhaud compuso *La creación del mundo* –cuyo título ya indica un regreso a los orígenes– inspirándose en el folclore africano. Esta magnífica pieza, dos años antes del estreno de *Rhapsody in Blue* en el Aeolian Hall, anticipa la obra maestra de Gershwin hasta un punto asombroso. Incluso antes, en 1913, en *La consagración de la primavera*, Stravinski había construido sus vanguardistas estructuras sonoras evocando los antiguos ritos sacrificiales y de fertilidad. George Antheil compuso su *Sonata sauvage* (1922) y *A Jazz Symphony* (1925) en un momento en que el interés europeo por el jazz estaba impregnado por extrañas nociones relativas al primitivismo y al mito del buen salvaje. Estos conceptos no han envejecido bien y la verdad es que los elementos africanos y exóticos de estas obras con frecuencia se vieron arrollados por las poderosas corrientes del experimentalismo europeo. La jerarquizada escena musical todavía estaba a una distancia considerable de posibilitar un auténtico diálogo entre dos culturas en el que ambas estuvieran en igualdad de

condiciones. Pero desde un punto de vista ideológico, en ese primer momento ya se puso en marcha algo, y podemos apreciar con claridad los primeros pasos hacia ese enfoque global que en épocas recientes ha pasado al primer plano en todos los géneros musicales, cultos y populares. Tal vez solo necesitábamos llegar al fin de la historia –o, por lo menos, del empleo convencional de la tonalidad– para poder aceptar otras tradiciones en sus propios términos.

Cuando en la música clásica occidental comenzó a producirse ese diálogo más vibrante, en el que las estructuras musicales africanas pudieron combinarse de manera equitativa con elementos europeos, surgió la necesidad de acuñar un nuevo nombre y de plantear un nuevo orden del día para organizar la rebelión: llegó entonces el *minimalismo*, un enfoque musical marcado por el ascendiente de Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley y La Monte Young en las décadas de 1960 y 1970. Estos nuevos rebeldes no solo se inspiraban en tradiciones no occidentales rebosantes de vitalidad, sino que también posibilitaron un punto de contacto dinámico entre la música clásica de vanguardia y la cultura popular orientada al mercado de masas, que por fin volvieron a dirigirse la palabra tras un largo periodo de aislamiento casi total. El público no necesitaba asistir a clases de apreciación musical para detectar la influencia que sobre las obras de estos compositores minimalistas habían ejercido las corrientes más modernas del rock, el funk, el jazz y la música disco. Era evidente al escuchar las piezas, con su pulso insistente y sus patrones repetitivos, elementos que ahora parecían tan adecuados para la sala de conciertos como para la sala de baile. A comienzos de la década de 1970, Philip Glass podía considerarse un compositor clásico y Brian Eno un músico de rock, pero esa diferencia no hacía más que señalar lo engañosas que podían llegar a ser semejantes etiquetas. Ambos formaban parte del espíritu de la época. Los discos de Terry Riley se colocaban en la sección de música clásica de las tiendas de discos, pero cualquiera que escuchara sus obras podía notar todo tipo de influencias, desde las que procedían de sur de Asia hasta *loops* como los que usan los *disc*

jockeys. Se trataba de una música inclasificable. Es más, el minimalismo representaba un regreso vital a unos valores musicales que son anteriores a todo el desarrollo de la composición clásica occidental, llamando la atención por plantear una celebración populista del ritmo y el trance. Y una vez más encontramos aquí una conexión con la diáspora y las clases marginales negras, tanto en la sala de conciertos como en la gramola. No es casualidad que Terry Riley fuera un extraordinario pianista de jazz y pudiese haberse ganado la vida tocando este instrumento, ni que Philip Glass Ensemble imitara deliberadamente a la banda de Duke Ellington, ni que La Monte Young comenzara su carrera musical tocando jazz en Los Ángeles, ni que Steve Reich citara el disco de John Coltrane *Africa/Brass* como una de sus principales influencias. Aunque esta música prometía –y con frecuencia ofrecía– unos sonidos que eran frescos y nuevos, se reiteraba la antigua dialéctica: el paisaje sonoro de los que proceden de la periferia (y que, como en tantos otros casos, eran africanos o afroamericanos) sentaba las bases de lo que acabaría convirtiéndose en lo sancionado, en la música legitimada de las salas sinfónicas y los teatros de ópera.

Lo cierto es que los reajustes musicales radicales de la última parte del siglo xx casi siempre requirieron, al menos en cierto grado, una inyección de creatividad africana o afroamericana, incluso la música electrónica experimental, que a primera vista tal vez parezca inmune a las marcas nacionales y raciales. Estos nuevos sonidos de alta tecnología se originaron en laboratorios de investigación y en contextos académicos, pero al cabo de poco tiempo las principales innovaciones procedían del funk, el jazz, el soul y los *disc jockeys* más vanguardistas. Solo unos meses después de que el sintetizador Minimoog saliera al mercado, esta vibrante nueva onda negra podía oírse en discos como *My Brother the Wind* (1970), de Sun Ra, la banda sonora de *Shaft: Las noches rojas de Harlem* (1971), de Isaac Hayes, o *Talking Book* (1972), de Stevie Wonder. Aquí se creó un espacio en el que los elitistas sí que fueron asimilados, tal vez a su pesar. Las innovaciones de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), uno de los pioneros a la hora

de integrar los sonidos electrónicos en composiciones clásicas, reverberan en la actualidad en la música de baile, los paisajes sonoros y los numerosísimos géneros de *chill out*. Los herederos de Stockhausen van desde Aphex Twin hasta Frank Zappa, y una evaluación exhaustiva de su influencia en la música comercial debería mencionar a figuras tan dispares como los Beatles, Björk, David Bowie, Miles Davis, Pink Floyd y Daft Punk. Cuando en la década de 1990 le recordaron en una entrevista su influencia sobre algunos de estos artistas, Stockhausen lamentó las “repeticiones posafricanas” de sus acólitos y protestó contra los músicos que aspiraban a lograr “un efecto especial en las salas de fiestas, o donde sea”. Pero ya era tarde: el *establishment* de la música clásica no podía hacer nada al respecto. Aunque algunos innovadores de la música electrónica desdeñaran el éxito de esta clase de combinaciones estilísticas, había gente dedicada a compartir sus sonidos distintivos con el público general.⁷

Con todo el respeto por estos agitadores musicales, debo señalar que los músicos de jazz ya experimentaban con instrumentos eléctricos, en especial con el vibráfono y la guitarra eléctrica, cuando Stockhausen iba en pañales. Hoy en día, estos instrumentos se consideran componentes cotidianos de la música para las masas, pero eran totalmente novedosos cuando Lionel Hampton comenzó a tocar el vibráfono en 1930 o cuando Charlie Christian grabó con su guitarra eléctrica como integrante del sexteto de Benny Goodman en 1939. En este sentido, los músicos negros de jazz legitimaron las innovaciones de los blancos interesados por la tecnología, lo cual fue una curiosa inversión de su papel tradicional, aunque pronto se convertiría en un procedimiento habitual en el campo de las innovaciones musicales.

Raymond Scott, que lideró algunos grupos de jazz y cuyas extravagantes composiciones se hicieron conocidas sobre todo como bandas sonoras de dibujos animados, montó en 1946 una compañía tecnológica para crear nuevos sistemas de música electrónica, y su obra de este periodo anticipa algunos elementos clave de la música concreta, que adoptó una estética similar en

Francia en los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, al final de su vida, Scott había caído en el olvido, y hoy en día apenas ha comenzado a obtener el reconocimiento que merece. La verdad es que buena parte de la culpa es suya. Este innovador trabajaba con una obsesión por el secretismo que rozaba la paranoia. Si las circunstancias hubieran sido ligeramente distintas, su Electronium, que combinaba las funciones de un sintetizador y una herramienta para componer por medio de algoritmos, podría haber desplazado al Moog y cambiado el curso de la música popular. Pero incluso ahora, mucho después de la muerte de Scott (falleció en 1994), los detalles de la tecnología se mantienen bastante en secreto. A pesar de estos obstáculos que él mismo se impuso, sus colaboraciones con diversas instituciones de la cultura pop, desde el sello discográfico Motown (que adquirió un Electronium e incluso contrató a Scott como tecnólogo) hasta los Teleñecos, ponen de manifiesto que sus innovaciones tenían la capacidad potencial de salirse del ámbito de la academia y la investigación y entrar en el del gusto mayoritario.

Este modelo de difusión se ha repetido para cada una de las innovaciones posteriores relacionadas con la tecnología musical, desde los instrumentos electrificados de la fusión y el jazz rock hasta los dispositivos más avanzados de la música digital actual. Los músicos comerciales de todos los estilos que van del jazz al hip-hop han ejercido una fuerza de popularización y validación de las innovaciones ajenas. Cuando Intel, la empresa fabricante de semiconductores de Silicon Valley, contrató a will.i.am, de los Black Eyed Peas, como “director de innovación creativa” en 2011, muchos se preguntaron qué papel podría desempeñar un rapero y *disc jockey* en el desarrollo de proyectos de alta tecnología. Pero como ya hemos visto con los casos de Hampton y Christian, esta clase de simbiosis lleva funcionando unas cuantas décadas, y cualquier historia auténtica de la tecnología en el contexto de la cultura moderna debería tener en cuenta a figuras tan dispares como Miles Davis, Sun Ra y Grandmaster Flash, aunque ninguno de ellos tenga una licenciatura en Ciencia, Tecnología, Ingeniería

y Matemáticas. Quienes proceden de la periferia pueden funcionar como una vía alternativa hacia la legitimación.

A primera vista, esta tendencia parece representar una inversión total de lo que había ocurrido en el ámbito de la música durante miles de años de historia. Pero, aunque los músicos que fueron surgiendo en ambientes marginales obtuvieron una especie de poder social a lo largo del siglo xx –llámese “imagen enrollada”, “respetabilidad callejera” o como se quiera–, siguieron moviéndose en un contexto socioeconómico controlado y modelado por otros. Esta situación crea una tensión muy característica en la música moderna, que, como veremos en los capítulos finales de este libro, se manifiesta en momentos y lugares distintos. A consecuencia de ello, las instituciones y los aduaneros tienen un conflicto cada vez mayor con respecto a quién incluir o excluir en cada contexto.

Hasta ahora, en nuestra historia de la música del siglo xx, los blancos no han salido demasiado bien parados; al menos, no han desempeñado el papel de pioneros independientes que innovan en los márgenes para después ser aceptados por la cultura pop mayoritaria. Y cuando nos hemos encontrado con una figura visionaria de este tipo, como George Gershwin o Benny Goodman, hemos visto que sus fuentes de inspiración suelen hallarse en la comunidad negra. Pero la historia de la música moderna nos proporciona una gran excepción y ha llegado el momento de abordarla. Debemos tratar el tema de la música country, que durante casi un siglo ha figurado entre los géneros más populares en Estados Unidos y cuyo atractivo se volvió global hace tiempo. Todavía recuerdo el impacto que sentí cuando una beca me permitió abandonar los violentos barrios de mi juventud y marcharme a estudiar a la Universidad de Oxford, en la lejana Inglaterra. Allí me adapté como pude a un mundo y una cultura completamente distintos de los de mis orígenes norteamericanos, pero había una cosa, para mi sorpresa, que era igual: en Oxford también se escuchaba música country –constantemente–, y descubrí que este género tenía una cantidad de seguidores y una popularidad que me parecieron

incongruentes en aquel contexto tan elitista. Se trataba de una historia de éxito muy improbable, especialmente si uno pensaba que el estilo de vida rural de los vaqueros que había marcado dicho género ya casi había desaparecido en Estados Unidos, lo cual convertía a la música country en una especie de anacronismo incluso en su país de origen. En esa etapa de mi vida yo estaba totalmente apasionado por el jazz y me dedicaba a tocar el piano para complementar los ingresos que me proporcionaba la beca. Me molestaba que Estados Unidos exportara ese otro género rival, que era mucho menos auténtico –o eso pensaba yo– que la música radical y perturbadora que tanto me gustaba. En la actualidad, ya no estoy tan seguro de que esa manera de diferenciar géneros musicales sea adecuada.

Desde otro punto de vista, la música country no es en absoluto una excepción al proceso que hemos trazado en la evolución de la música negra. En realidad, los estilos musicales negros y blancos de los estados del sur nunca estuvieron tan alejados como podrían sugerir sus imágenes públicas. La música bluegrass –en la que destaca el papel del banjo– puede catalogarse como la música hillbilly definitiva (Hollywood, desde luego, así lo cree: basta con escuchar las bandas sonoras de *Defensa* o *Rústicos en Dinerolandia*), pero sus síncopas a menudo son idénticas a las que se encuentran en el ragtime. Los cantantes de country hacen *bendings* iguales a los de los cantantes de blues, e incluso pueden moverse cómodamente en la estructura tradicional de doce compases. Cuando la estrella del country Jimmie Rodgers grabó con Louis Armstrong un tema fundacional en 1930, ignorando la segregación que imperaba en la sociedad, nadie percibió un choque entre géneros. En cualquier caso, si necesitara un argumento final para demostrar mi idea de que las innovaciones musicales siempre proceden de las comunidades marginales de la periferia, este rústico género me proporciona uno, y bien contundente. ¿Cómo, si no, podemos explicar el curioso hecho de que la cultura blanca tuviera que volverse hacia sus comunidades más pobres y sus ciudadanos más despreciados para encontrar su sonido emblemático? Una vez más, Nueva York, Los Ángeles y

Chicago no estuvieron a la altura. Los llamados “hillbillies”,⁸ los vaqueros y los contrabandistas les ganaron la partida a los licenciados de Harvard y Yale. Una vez más, para poder llegar a la cima, el primer paso era tocar fondo.

La música country y el blues guardan muchas semejanzas en sus orígenes, tantas que no puede tratarse de una casualidad. Surgieron casi en el mismo momento y, por lo general, en las mismas miserables localidades. En muchos casos, los mismos productores discográficos fueron responsables de sus primeras e históricas grabaciones; pensemos, por ejemplo, en Ralph Peer, que supervisó la grabación de “Crazy Blues”, el exitoso tema de Mamie Smith que inauguró el mercado del blues, y después organizó las sesiones de Brístol, ensalzadas con frecuencia por haber supuesto “el nacimiento de la música country”, pues ahí comenzaron las carreras de Jimmie Rodgers y de The Carter Family. En el caso de ambos géneros, los sellos discográficos tuvieron que organizar viajes a los estados del sur para encontrar a sus principales estrellas, lo cual supone una importante humillación para los magnates de la música que, instalados en las grandes ciudades, pensaban que los artistas que aspiraban a sacar un disco con sus compañías deberían desplazarse para ir a verlos a ellos, y no al revés.

Consideremos también una concatenación de acontecimientos aún más extraña, la que llevó a Jimmie Rodgers y a Robert Johnson, las figuras más emblemáticas del primer country y el primer blues, respectivamente, a la misma tienda de Jackson, Misisipi, para que les hiciera una audición la misma persona, H. C. Speir. Speir era el cazatalentos más humilde que uno podía encontrar en el mundo de la música de su época, un agente provinciano que escuchaba a desconocidos que aspiraban a ser artistas en la parte de atrás de su tienda de Farish Street y de vez en cuando les hablaba de los cantantes más prometedores a quienes se encontraban por encima de él en la jerarquía de la industria discográfica. Para su eterno arrepentimiento, Speir rechazó a Rodgers y le dijo que regresara a Meridian, Misisipi, y trabajara más sus canciones. Pero aceptó a Johnson y ayudó a

lanzar la carrera de esta leyenda del blues. En cualquier caso, sorprende por su improbabilidad el hecho de que estas dos estrellas, que definieron sus respectivos géneros musicales, se presentaran en el mismo humilde local del mismo barrio negro del estado más pobre del país durante la Gran Depresión en un momento inicial de sus trayectorias, que, siendo tan distintas, coinciden en haber modificado la historia de la música a nivel global.

No, esto no puede ser una coincidencia, pero resulta tan improbable que nos proporciona una especie de prueba estadística sobre la naturaleza problemática de la innovación musical. Incluso tras la aparición de una industria discográfica poderosa y global, basada en la tecnología más puntera de su tiempo, las antiguas dinámicas seguían funcionando. Quienes formaban parte de la cultura dominante podían llevar el negocio y recoger sus beneficios, pero no tenían más remedio que contar con los marginados –una y otra y otra vez– para que el negocio funcionara.

- 1 RUSSELL, Bill (1994): *New Orleans Style*, Barry Martyn y Mike Hazeldine (eds.), Nueva Orleans, Jazzology Press, p. 175.
- 2 MARQUIS, Donald M. (2005): *In Search of Buddy Bolden: First Man of Jazz*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, p. 111 [edición revisada].
- 3 STEIN, Daniel (2012): *Music Is My Life: Louis Armstrong, Autobiography and American Jazz*, Ann Arbor, University of Michigan Press, p. 241.
- 4 RICE, Albert R. (2017): *Notes for Clarinetists: A Guide to the Repertoire*, Nueva York, Oxford University Press, p. 43.
- 5 TUCKER, Mark (ed.) (1993): *The Duke Ellington Reader*, Nueva York, Oxford University Press, p. 115.
- 6 *Ibíd.*, p. 362.
- 7 WITTS, Dick y STOCKHAUSEN, Karlheinz (noviembre de 1995): “Advice to Clever Children...”, *The Wire*, n.º 141, pp. 33-35.
- 8 N. del T.: Término despectivo equivalente a ‘pueblerino’ o ‘paleta’.

XXIV
LOS ORÍGENES DE LA MÚSICA COUNTRY EN EL
NEOLÍTICO

Hace muchos años, mientras investigaba la música de las sociedades ganaderas, observé un patrón de lo más enigmático. Algunas culturas sin ningún contacto directo entre sí habían adoptado unas prácticas y valores musicales impactantemente similares. Eso se notaba en el estilo de sus canciones, en los instrumentos que escogían para interpretarlas e incluso en sus posturas con respecto al papel de la música en la vida cotidiana. Yo acababa de terminar un exhaustivo estudio sobre las sociedades cazadoras y sus canciones, y el contraste no podía ser más fuerte. Las comunidades ganaderas de todo el mundo habían renunciado a las prácticas musicales de sus antepasados cazadores y habían optado por una serie de técnicas y medios de expresión completamente distintos. ¿Sería casualidad, o acaso el paso de la caza a la ganadería en el Neolítico había modificado la esencia de las actividades musicales, tal vez de un modo que todavía resonara en nuestras canciones actuales?

Buscando orientación, me puse en contacto con un importante etnomusicólogo que había hecho trabajo de campo en una comunidad ganadera y le pedí una respuesta. ¿Cómo explicaba todas esas semejanzas y convergencias? Él había pasado un tiempo considerable en una aldea de ganaderos, y tenía un conocimiento de primera mano del que yo carecía. ¿Cuál era, desde su punto de vista, la relación entre el sustento y la música en estas sociedades?

En lugar de contestar mi pregunta, se mostró un tanto irritado. Las culturas musicales eran únicas e inconmensurables, afirmó, y las generalizaciones como las que yo estaba planteando ignoraban este hecho. Explicar la canción de una persona observando a otro individuo que vive al otro lado del mundo, en un contexto y una

comunidad diferentes, era una metodología peligrosa y, por lo tanto, debía evitarse.

No me di cuenta de lo irónico que había sido aquel encuentro hasta mucho más tarde, cuando concluí que las similitudes en la música de las sociedades ganaderas no tenían nada que ver con la gente. Estaban determinadas, en gran medida, por los *animales*. Los pastores de todo el mundo se han vuelto expertos en interpretar canciones que tranquilizan a sus rebaños. Del mismo modo, evitan la música que inquieta a los animales. Todavía hoy empleamos el término *música pastoril* para referirnos a unos sonidos suaves y relajantes que evocan unas imágenes de los pastos y crean unos paisajes sonoros que nos hacen imaginar ambientes naturales y rurales. Los músicos, en estos contextos, no emplean tambores; en su lugar, encontramos instrumentos de cuerda y quejumbrosos instrumentos de viento, como la flauta o la zampoña. Esta música rara vez canaliza sentimientos agresivos; por el contrario, tiene efectos relajantes. Sus intérpretes han ido transmitiendo este enfoque tradicional a las siguientes generaciones, incluso a quienes ya no se dedican a cuidar el ganado. Sin el legado de los pastores, no tendríamos la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven y tal vez tampoco podríamos disfrutar de la música country.

Esto resulta muy obvio una vez se ha entendido y sirve para clarificar muchas decisiones y tradiciones que serían inexplicables de otro modo. Sin embargo, incluso los especialistas en el tema, que están inmersos en la música de las comunidades ganaderas, pueden no comprenderlo, sobre todo cuando su ideología es tan rígida que les impide ver más allá de sus propios pastos.

Las sociedades cazadoras tenían unas necesidades musicales muy distintas. Si el iconoclasta historiador Joseph Jordania está en lo cierto (véase el capítulo II), nuestros antepasados cazadores eran ante todo carroñeros, y necesitaban una música fuerte y escandalosa para ahuyentar a otros predadores. Su música debe ser más resuelta, más agresiva, y es más probable que emplee tambores y otros instrumentos retumbantes. También hemos heredado este enfoque. Tal vez sea un tanto maniqueo decir que

los cantantes de country son ganaderos y las estrellas del rock son cazadores, pero aquí hay una cuestión fundamental que vale la pena considerar. Hemos creado dos culturas musicales radicalmente distintas y las hemos desarrollado a lo largo de miles de años. Una celebra la serenidad y la vida relajada del mundo rural, mientras que la otra disfruta del nomadismo y los triunfos del feroz y apasionado predador humano (conviene recordar, en este contexto, que en el primer capítulo expusimos que las dos principales teorías sobre el origen de la música lo vinculan, respectivamente, con el amor y la violencia; y que nuestra conclusión fue que estas dos hipótesis pueden no ser incompatibles, sino imágenes especulares la una de la otra, ambas explicables desde los puntos de vista de la estética y de la química corporal).

Los documentos de la larga historia de la ganadería que han sobrevivido muestran hasta qué punto la música ayudó a crear esa forma de vida: no se limitó a modelar su tono emocional, sino que también contribuyó a su viabilidad económica. En distintos momentos y lugares, estas canciones destacaron por sus reconfortantes melodías. “La flauta del pastor tranquiliza al rebaño en los pastos”, afirmó Macrobio, un escritor romano del siglo v. En sus estudios sobre las prácticas ganaderas más de cinco siglos más tarde, el historiador Emmanuel Le Roy Ladurie señala que “la flauta era una parte necesaria del equipamiento de cualquier pastor, y si alguien estaba en la ruina, se decía que ya *no tenía ni una flauta*”. En épocas más recientes, los pastores y vaqueros del Oeste norteamericano aprendieron a emplear canciones tranquilizadoras para controlar el ganado mucho antes de que esta tradición vocal se convirtiera en un género de la industria musical.¹

A lo largo del siglo xx la música country creció hasta convertirse en un negocio multibillonario, pero la fuerte animadversión de los pastores hacia los tambores se mantuvo. El Grand Ole Opry de Nashville² incluso llegó a imponer una regla formal prohibiendo el empleo de instrumentos de percusión que estuvo muchos años en vigor. Mucho tiempo después de que las guitarras eléctricas y

los grupos con influencias roqueras se abrieran camino hasta este venerable escenario, los músicos tenían que luchar para que los dejaran usar una sencilla caja, y hay diversos relatos sobre bandas que escondían la batería detrás del telón para no herir la delicada sensibilidad de (no, ahora no hablamos del ganado) los asistentes al concierto. Incluso las superestrellas se veían obligadas a cambiar los arreglos de sus canciones para complacer a los quisquillosos organizadores de Nashville. Cuando Carl Perkins tuvo un gran éxito con “Blue Suede Shoes” en 1955, el Grand Ole Opry no mostró ningún escrúpulo a la hora de presentar en su escenario este tema de rock and roll, siempre y cuando el batería del grupo ese día se quedara en su casa. La música country acabó haciendo las paces con los tambores, pero incluso en la actualidad, si uno escucha con atención, se da cuenta de que la guitarra rítmica sigue siendo la que marca el pulso en muchos temas de Nashville, mientras que el batería se mantiene en un discreto segundo plano. Aunque los animales ya no son los destinatarios de esta tradición musical, parece que seguimos adaptando la música country a sus gustos.

Incluso las letras de la música country parecen tener sus raíces en la era neolítica. El country sigue defendiendo un sistema de valores que las sociedades humanas abrazaron cuando empezaron a cultivar plantas y a pastorear animales, valores asociados a la residencia fija, que se opone al nomadismo imperante en las sociedades de cazadores-recolectores. Si uno quiere cultivar una tierra mientras cría un rebaño, no puede irse muy lejos. Tal vez por eso las canciones country todavía abogan por un modo de vida estático en el que aceptas tu trabajo de nueve a cinco, aunque sea horrible, y permaneces toda la vida junto al inútil de tu marido, aunque sea aún peor. Las letras del blues son distintas. Tratan de trotamundos que se marchan en el primer tren y que siempre están huyendo de los demonios que siguen sus huellas. Esta no es música country. En el country, aguantas y te resignas, pagas las cuotas de la ranchera abollada y vuelves al mismo bar triste al que fuiste la semana pasada, el mes y el año pasados.

Esto también es así en un nivel macro: primero el country tuvo

un éxito comercial al ser el género musical preferido por quienes se negaban a desplazarse a las ciudades. Durante el siglo xx, decenas de millones de norteamericanos abandonaron la vida rural en busca de nuevas oportunidades y dispuestos a cambiar los valores tradicionales de sus orígenes. Acabaron en Chicago, Nueva York, Los Ángeles, Detroit y otros bulliciosos núcleos urbanos. Esta gente nunca fue el público principal de la música country. Con el tiempo, la demografía se impuso y la música country fue adquiriendo un carácter más urbanita. Pero eso no cambió los valores del género, que siguieron pegados a lo convencional y contemplaban las tendencias urbanas con una gran dosis de escepticismo. Cuando The Carter Family hizo una gira que pasaba por varias ciudades, el póster que anunciaba sus actuaciones decía: “EL PROGRAMA ES MORALMENTE BUENO”, una promesa que jamás hizo ninguna banda de blues famosa. El sobrio estilo vocal de Sara Carter, completamente desprovisto de las sonoridades sensuales de Bessie Smith o Billie Holiday, reforzaba el mensaje. Paga los diez centavos que cuesta la entrada y olvídate del deseo sexual. Las posteriores estrellas del country no siempre estuvieron a la altura de esta norma en su vida privada, ni en la pública, en realidad, pero la relación entre este género musical y un estilo de vida tranquilo y tradicional nunca se ha roto del todo.

Es posible hallar un linaje histórico rastreando el origen de la música country actual hasta la música folclórica rural de un pasado lejano. Por eso el compilador de canciones folclóricas británico Cecil Sharp acudió a la región de los Apalaches, en Estados Unidos. “La gente es muy interesante; su apariencia, sus modales y su forma de hablar son iguales a los de los campesinos ingleses –explicó en una carta enviada en 1916 desde Carolina del Norte–. Sus canciones son maravillosas. Solo llevo aquí diecisiete días y ya tengo entre noventa y cien canciones. Muchas de ellas se quedaron obsoletas en Inglaterra hace mucho tiempo”. Algunos representantes de la industria discográfica se desplazaron a esta misma región una década más tarde en busca de potenciales estrellas del country, y las canciones que hallaron allí conservaban

algunos de los elementos más característicos de la música de los pastores del mundo antiguo.³

El canto estilo *yodel*, por ejemplo, se ha empleado en las comunidades ganaderas durante más de mil años, tanto para llamar a los animales como para comunicarse con las aldeas vecinas situadas más allá de los pastos. Tiene un sonido fascinante, producto de ir alternando entre notas bajas cantadas con voz de pecho y notas agudas cantadas en falsete, pero no es una canción en el verdadero sentido del término. En cualquier caso, el *yodel* empezó a aparecer en los discos de country casi desde el principio. Podemos encontrarlo en las grabaciones de Emmett Miller, de Riley Puckett y especialmente de Jimmie Rodgers, que hizo de él un sello distintivo de su sencillo y rústico estilo de country. “Todo el que cogiera una guitarra” empezó a cantar *yodel* como Jimmie Rodgers, según Herb Quinn, un músico que actuó en Misisipi en la década de 1920. Esta música ya no era una herramienta útil para pastorear el ganado, sino una fuente de entretenimiento popular, pero sus orígenes pastoriles seguían reverberando en los éxitos que se oían por la radio.⁴

Pero no nos equivoquemos: el country fue, desde el principio, mucho más que un mero resurgir de las antiguas canciones folclóricas. El cazatalentos Ralph Peer proporcionó en una ocasión la que tal vez sea la mejor descripción de la diferencia entre ambos idiomas. Cuando al final de su vida un investigador se le acercó para conocer a fondo por qué defendía Peter los nuevos géneros musicales, el veterano productor afirmó que había estado buscando “canciones folclóricas *del futuro*”. Los aficionados a la música country celebran los valores del pasado, pero siempre han demandado canciones nuevas. Este deseo de novedades fue la causa de que se produjera inevitablemente una ruptura con los músicos de folk, que tenían una mentalidad de “grandes éxitos” mucho antes de que esto fuera un concepto para vender discos ideado por la industria musical. Los cantantes folclóricos querían vivir de las rentas generadas por el catálogo de su disciplina, no crear nuevas canciones. En ese sentido, no estaban tan preparados para lidiar con el negocio de la música, que siempre necesita

material nuevo para despachar, como esta nueva clase de cantantes de country. “Establecí una regla –contaba Peer en su carta–. No grabaría a ningún artista que no compusiera”.⁵

Quizá alguien se sienta sorprendido –o consternado– ante el hecho de que los cantantes de country puedan seguir escribiendo nuevas canciones sobre los mismos temas después de un siglo sin perder a su público. Pero recordemos que la constante reafirmación de los valores antiguos es el *modus operandi* de las sociedades tradicionales. La homilía que se pronuncia semanalmente desde el púlpito no pretende romper los esquemas. El plan de acción de quienes abogan por una vida sencilla no consiste en proponer un futuro utópico, sino seguir haciendo las cosas como en los viejos tiempos. En todo caso, la capacidad de la música country para sobrevivir a las migraciones hacia las urbes y los suburbios estadounidenses es un fenómeno de lo más desconcertante. El country fue la primera música que representó un estilo de vida, y se promocionó así durante toda una generación antes de que los estrategas de la RAND Corporation inventaran el *marketing* aplicado a los estilos de vida. De hecho, esta estrategia de creación de marca modeló la imagen de la música country mucho antes de que la expresión “estilo de vida” pasara a formar parte del lenguaje. ¿Cómo explicamos, pues, la anomalía que supone el hecho de que la música country no solo sobreviviera sino que prosperara mientras los estilos de vida relacionados con la ganadería y la agricultura desaparecieron de la economía estadounidense? Tal vez esa fuera la verdadera genialidad que impulsó el *marketing* del country: la toma de conciencia de que los estilos de vida tienen que ver con proyectar una fantasía, no con la forma en que uno vive en realidad. Desde este punto de vista, nuestras canciones y nuestros géneros favoritos no son tanto un espejo de nuestras vidas reales como imágenes retocadas con Photoshop que muestran las vidas que nos gustaría vivir. Así, al igual que los astutos trovadores seguían cantando sobre los caballeros y sus juramentos de vasallaje mucho después de la desaparición del feudalismo, los cantantes de country celebraban en su música un mundo que había

desaparecido o que, en muchos casos –para la mayoría de sus oyentes–, nunca había existido. La ranchera puede simbolizar el caballo que nunca tuviste; y en vez de arrear el ganado, sacas unas cervezas de la nevera.

También en este sentido, por lo tanto, el público del country se mantenía fiel a sus antepasados del Neolítico. Recordemos que la revolución neolítica no se produce debido al gusto por la agricultura o la ganadería, sino porque se prefiere una vida estable y organizada, aunque implique cierto grado de aburrimiento y repetición, al arriesgado modelo de vida de los nómadas. Desde este punto de vista, la música country tal vez sea relevante incluso en nuestra época digital y dominada por la alta tecnología, sobre todo si esta tiene un aire perturbador y amenazante.

El auge de los vaqueros cantantes en las películas de Hollywood durante los años previos a la Segunda Guerra Mundial demostró lo lejos que la música country estaba dispuesta a ir para promover las fantasías vitales de su público. En este sentido, el country iba unos pasos por delante de los demás géneros, que acabaron confiando en el cine y el vídeo para tratar de mostrar sus sistemas de valores de una manera mítica. El country ya hacía esto en las décadas de 1920 y 1930, mucho antes de que existieran MTV y YouTube. Gene Autry pasó a integrar la lista de los cuatrocientos norteamericanos más ricos elaborada por la revista *Forbes* gracias al dinero que ganó en Hollywood con su carrera de vaquero cantante. Cuando se convirtió en un magnate de los negocios inmobiliarios, Autry vivía en una residencia palaciega en el sur de California, pero en su armario –que era más grande que la casa de mucha gente– había 250 trajes estilo del Oeste, 50 sombreros de vaquero y 75 pares de botas. Él sabía que la base de sus riquezas era mantener viva la fantasía. Muchos otros vaqueros de la gran pantalla, desde Ken Maynard hasta Roy Rogers, prosperaron como cantantes de country, e incluso aquellos que no tenían demasiado talento para la música fueron incitados a cantar. Cualquiera puede investigar los numerosos intentos (fallidos) por convertir a John Wayne en cantante.

Incluso después de la Segunda Guerra Mundial, los cantantes de

country adoptaron el atuendo y la personalidad de los vaqueros y los rancheros. Hank Williams se vestía como un caballeroso vaquero para cantar sus desoladas canciones, y Patsy Cline posaba para las fotos promocionales como si fuera una incipiente estrella del rodeo. Esta simulación continúa en la actualidad. Uno puede pasarse toda una tarde paseando por Dallas, Houston, Nashville y otras capitales de la música country sin ver ni un solo sombrero vaquero, pero ninguna estrella de este género musical que se precie saldría de gira sin uno (hoy, el country es el único estilo en el que un cantante puede quedarse calvo sin que los fans se den cuenta). Lo mismo puede decirse de los acentos. Ese sonido nasal característico de Texas y esa forma de hablar arrastrando las palabras típica de Misisipi prácticamente han desaparecido en la generación más joven en esos estados. ¿A quién puede sorprenderle? Desde hace años, los jóvenes adquieren sus habilidades lingüísticas con la televisión y las películas, y los niños actuales probablemente pasen más tiempo hablando con asistentes de inteligencia artificial que con sus parientes sanguíneos. En el futuro, todos hablaremos con acento de Cupertino o de Seattle. Pero si escuchamos los últimos éxitos de la música country, seguiremos oyendo cómo se conserva la pronunciación rural del pasado a modo de señal inequívoca de autenticidad. En los viejos tiempos, un vaquero tenía que desenfundar rápido: la vida le iba en ello. Hoy en día, en el contexto del country, hablar lento es el primer requisito para poder superar cualquier audición.

Todos estos elementos –el atuendo, el acento y la actitud– convierten a la música country en la banda sonora perfecta para los tradicionalistas, que han adoptado este género con una lealtad a prueba de bombas. Y, sin embargo, incluso la música country ha necesitado, en algunas ocasiones, celebrar a los rebeldes y renegados. Esto representa una convincente prueba más de que la innovación, en el ámbito de la música, casi siempre procede de las posiciones marginales. A finales de la década de 1950, toda la industria musical se había dado cuenta de esto. El rock and roll encabezaba la marcha, pero todos los géneros comerciales iban

por el mismo camino. Estuvieran promocionando a Glenn Gould, a Ornette Coleman o a Jerry Lee Lewis, los sellos discográficos vendían a sus estrellas emergentes como excéntricas, salvajes e inconformistas. Incluso Las Vegas, el epicentro del entretenimiento domesticado y previsible para gente domesticada y previsible, tuvo que basar su atractivo en las indiscreciones del Rat Pack⁶ y en su mala conducta. ¿Cómo podía el country combatir esta tendencia? La música que defendía los valores establecidos y anticuados tenía que descubrir su propia veta rebelde de algún modo.

Esta apremiante necesidad hizo que surgiera un nuevo género, el outlaw country.⁷ Tal vez comenzara como un subgénero, pero llegó a dominar toda la música country. Las nuevas estrellas de este estilo casi siempre habían pasado al menos una temporada entre rejas o en rehabilitación para limpiar su imagen. La menor transgresión se exageraba para saciar el hambre del público, que demandaba más y más ejemplos de mala conducta por parte de sus nuevos ídolos. Todos hemos oído decir que Johnny Cash estuvo fuera de la ley en su juventud: en “Folsom Prison Blues” cantaba unos famosos versos: “Le pegué un tiro a un hombre en Reno solo para verlo morir”. En realidad, Cash nunca tuvo que pasar más de una noche en la cárcel y sus delitos fueron sumamente leves: en 1966 tuvo un tropiezo con la ley porque la estrella del country arrancó unas flores a altas horas de la noche en una propiedad privada, y acabó pasando unas horas en la cárcel de Starkville. *Cogí unas flores en Starkville solo para verlas marchitarse*. No, eso no se puede sacar al mercado. Pero si vestimos al señor Cash completamente de negro, y le grabamos discos en directo en cárceles de máxima seguridad... bueno, eso es una propuesta completamente distinta. Incluso el público mayoritario tomó nota.

Los tiempos estaban cambiando incluso en el género que nunca cambia. Cuando Hank Williams fue detenido por ebriedad y alteración del orden público en 1952, su reputación se resintió. Pero una generación más tarde, Willie Nelson pudo convertir su historia de arrestos por posesión de marihuana en un elemento

esencial de su imagen pública... y, con el tiempo, en una oportunidad para hacer dinero, pues lanzó su propia marca de hierba, llamada Willie's Reserve, en 2016. Tener antecedentes penales graves ahora era compatible con una reputación prístina en el ámbito de la música country. Merle Haggard era uno de los presos del público cuando Johnny Cash actuó en la cárcel de Folsom, pero apenas unos años más tarde, los aficionados al country lo acogieron como un modelo de patriotismo y decencia. Su canción "Okie from Muskogee" se convirtió en todo un himno de la vida tranquila.

Pero la medida definitiva del éxito del outlaw country la proporcionó la caja registradora. La mala conducta, fuera real o inventada por un departamento de *marketing*, vendía discos en grandes cantidades. Cuando la música country celebró su primer disco de platino, el título era muy revelador. Esta recopilación, en la que figuraban Waylon Jennings, Willie Nelson, Jessi Colter y Tompall Glaser, se llamaba *Wanted! The Outlaws* [Se busca. Los forajidos]. La portada estaba diseñada para que pareciese un poster de "se busca" del salvaje Oeste. El disco se vendió como rosquillas.

Esto no es ninguna anomalía. El rock and roll había impuesto estos cambios a los otros géneros musicales. Fue el primer movimiento importante de la historia de la música que se resistió al habitual proceso de legitimación. Resulta tentador explicar este cambio meramente en términos económicos. Según esta hipótesis, la industria de la música se dio cuenta, a finales de la década de 1950, de que podía ganar más dinero vendiendo rebeldes que promocionando modelos a seguir. En una época anterior, los artistas se hacían ricos cuando los aceptaba el público mayoritario y pasaban a ser convencionales, pero a medida que fue desapareciendo la censura y las normas sociales se relajaron, comenzó a presentarse una alternativa muy distinta. Un movimiento musical podía dedicarse a flagelar constantemente lo convencional e igualmente llegar a lo más alto de las listas de ventas. Cuando los diversos músicos del movimiento optaran por la legitimación (el término *venderse* pasó rápidamente a formar

parte del vocabulario de los aficionados al rock), podían remplazarse por nuevos talentos más radicales, y el proceso se repetiría en una especie de *revolución permanente*, si se me permite emplear esta capciosa expresión de Trotski que parece muy apropiada para el tema que nos ocupa.

Tal vez esta explicación otorgue demasiada importancia a la industria musical. Muchos ejecutivos de los principales sellos discográficos probablemente se sintieron más sorprendidos que nadie al constatar la perdurabilidad del rock. No habían leído a Trotski. Estos dirigentes del Antiguo Régimen probablemente habían visto el rock and roll como una moda pasajera, un desvío que salía de la autopista de la cultura pop, un sonido novedoso que desaparecería al cabo de un tiempo, como tantos otros lo habían hecho antes. Pero al final incluso los más rezagados y estrechos de mente se dieron cuenta de que las reglas habían cambiado. Si necesitaban un recordatorio, solo tenían que encender la radio.

Los aficionados y los especialistas han debatido largamente sobre qué músico sacó el primer disco de rock and roll, quién fue el instigador de la revolución permanente. Yo también me he visto envuelto en esta acalorada y estéril polémica, y he llegado a tomarme en serio los argumentos a favor y en contra de concederle ese título a Fats Domino, Ike Turner, Big Joe Turner, Big Mama Thornton, Little Richard, Bill Haley o algún otro aspirante. Pero la verdad es que se trata de una cuestión bastante irrelevante. El cambio verdaderamente revolucionario no estaba en la música; se produjo en el público. Son muchos los discos de la época prerock que anticiparon el futuro. Quienes estaban en la onda del blues eléctrico de Chicago o del R&B negro de finales de la década de 1940 y comienzos de la de 1950 ya estaban oyendo la forma de los éxitos del rock de unos años más tarde. Pero la mayoría de los adolescentes blancos estadounidenses (y prácticamente todos sus padres) vivían en una feliz ignorancia de que estaban tocando a rebato. En muchos hogares negros tampoco se aprobaban estas canciones, y se produjo un choque entre los padres y los adolescentes que anticipaba lo que luego los

sociólogos llamarían “la brecha generacional”. Pero mucho antes de que el rock and roll hiciera su entrada en escena, estos sonidos anticipatorios comenzaron a aparecer donde menos se los esperaba. Los dueños de las gramolas descubrieron que podían ganar bastante dinero colocando *singles* de cantantes negros de R&B en barrios blancos. Las tiendas de discos de estas mismas zonas empezaron a tener más música negra en existencias; los compradores más jóvenes así lo demandaban. La barrera que separaba a los públicos de las emisoras de radio negras y blancas, que era bastante débil, dejó de existir sin necesidad de sentencias judiciales ni de la intervención de la Guardia Nacional. El camino ya estaba allanado.

Tal vez el rock and roll habría inflamado a la juventud en cualquier circunstancia, pero la complacencia y conformidad de la cultura dominante, tanto en relación con la música como con otras cuestiones, le proporcionó una ventaja extra. Los *disc jockeys*, orientados a un público mayoritario a comienzos de la década de 1950, ofrecían canciones de amor sentimentaloides y fruslerías musicales a unos adolescentes aburridos que aspiraban a emociones más fuertes. ¿Dónde las encontrarían? No debería sorprendernos que recurrieran, como ya habían hecho antes que ellos sus padres y sus abuelos, a la música afroamericana en busca de sonidos más vanguardistas.

Los músicos más espabilados aprovecharon la oportunidad. Cuando Chuck Berry fue a Chicago en 1955, llamó la atención de Muddy Waters, que le recomendó que acudiera a Chess Records, su sello discográfico, donde a Berry lo lanzaron como a cualquier otra estrella emergente del blues o el R&B. En otro contexto, “Maybellene”, el *single* de Berry, podría haberse convertido en un pequeño éxito más del R&B en las emisoras de radio negras; pero vendió un millón de copias con un ritmo que era apenas un poquito más bailable (y que tenía los pulsos segundo y cuarto del compás algo más marcados) que el típico disco de Chess Records. Unos meses más tarde, en su prepotente éxito “Roll Over Beethoven”, Berry declaraba su nueva lealtad, empleando las palabras *rock y roll* en la letra. Estos poderosos verbos se habían

convertido en los talismanes del espíritu de la época. Chuck Berry ya no era una estrella del R&B, sino un auténtico rockero. Para cuando publicó su *single* “Johnny B. Goode”, que llegaría a lo más alto de las listas de ventas, la transformación ya era completa: el pulso aquí es puro rock and roll, y el tema va como un bólido, dispuesto a triunfar en los guateques de todos los institutos.

Ya no hacía falta ir a los barrios más indecentes de la ciudad para escuchar estas canciones: eran las canciones indecentes las que iban al encuentro de su público. El catálogo de Navidad de los almacenes Sears de 1956 incluía un tocadiscos para niños que costaba 9,75 dólares y se anunciaba con una foto de unos adolescentes dulces y sonrientes que escuchaban sus canciones infantiles favoritas. Pero si las madres y los padres de la Norteamérica blanca y convencional hubieran sabido en qué se estaban metiendo, habrían bloqueado la chimenea y enviado a Santa Claus a hacer puñetas. Sin darse cuenta, estaban *permitiendo que personas negras entraran en sus hogares*, incluso en los dormitorios de sus hijos. Ese tocadiscos barato no era ni internet ni un *smartphone*, pero en la década de 1950 se estaba tejiendo una especie de red global. Antes de que pasara mucho tiempo, las innovaciones generadas por la primera ola de semiconductores acelerarían estos cambios en el ámbito de la música. De hecho, las primeras radios a transistores estaban llegando a las tiendas en el mismo momento en que el rock and roll ganaba predominancia. No parece tratarse de una coincidencia. Los adolescentes podían ser unos ángeles o unos holgazanes, buenos estudiantes o fracasados escolares, ciudadanos modélicos o delincuentes juveniles, pero todos y cada uno de ellos eran también consumidores, y la suma de sus dólares y centavos era, cada vez en mayor medida, lo que impulsaba la industria discográfica.

El crítico musical Chuck Klosterman predijo que las futuras generaciones considerarían que Chuck Berry fue el principal innovador y motor de cambio “cuando los nietos de vuestros nietos se planteen en retrospectiva qué fue la música rock”. Little Richard, cuyo exitoso tema “Long Tall Sally” salió unas semanas antes que “Roll Over Beethoven”, se enfureció al escuchar

semejante veredicto y replicó que el inventor del rock and roll había sido él. Ambas afirmaciones pueden ser correctas, pero en el contexto de Estados Unidos durante el gobierno de Eisenhower, las superestrellas *blancas* fueron fundamentales para establecer el rock and roll como género dominante de la industria de la música comercial. En numerosos sentidos, la coyuntura de mediados de la década de 1950 nos retrotrae a las dinámicas de la popularización y normalización que ya estudiamos cuando hablamos de los trovadores medievales, los *minstrels* del siglo XIX y otros músicos que llevaron a cabo este tipo de procesos de asimilación. Pero en un sentido muy importante, el predominio del rock supuso una novedad. Ahora los asimiladores y los divulgadores también tenían que ser canallas y rebeldes, procedentes de los márgenes de la sociedad. Incluso quienes se encargaban de la legitimación anhelaban la ilegitimidad. Cuando el sello Decca Records promocionó a la estrella blanca del rock and roll Bill Haley, cuyo exitoso single “Rock Around the Clock” desempeñó un papel esencial en el lanzamiento del movimiento, el texto de la campaña de *marketing* hacía un hincapié exagerado en las estrecheces económicas que sufrió este cantante durante su infancia, para que ni un solo aficionado se quedara sin saber que había sobrevivido comiendo solo una vez al día mientras aprendía su arte. Esta fue la primera canción de rock que llegó al número uno de la lista *Billboard* de música pop, y en esa posición se mantuvo durante ocho semanas. Pero el tema se volvió mucho más atractivo cuando apareció en *Semilla de maldad*, una descarnada película de Hollywood sobre un colegio multiétnico y violento en la que actuaba Sidney Poitier en uno de los papeles protagonistas. El mensaje de la campaña de *marketing* no dejaba lugar a dudas: los músicos podían ser blancos, pero el sistema de valores era negro y perturbador.⁸

A finales de 1955 no es que el mundo del rock and roll estuviera listo para una superestrella; es que necesitaba una desesperadamente. Bill Haley, que ya había superado los treinta, estaba perdiendo el pelo y tenía el aspecto de un vendedor de coches de segunda mano, no podía desempeñar ese papel. Pat

Boone, que competía contra “Rock Around the Clock” en las listas de ventas con su versión de “Ain’t That a Shame”, de Fats Domino, carecía del carácter canalla que tanto fascinaba a los adolescentes. Boone atenuaba el impacto de todas las canciones de rock que cantaba; incluso cambiaba la letra si le parecía demasiado fuerte. Durante un breve periodo, Carl Perkins fue la gran esperanza blanca, y el éxito de su “Blue Suede Shoes” a comienzos de 1956 dio la impresión de que las reglas del juego iban a cambiar. Pero el destino intervino el 22 de marzo, cuando Perkins sufrió un grave accidente de coche que lo mandó al banquillo en un momento decisivo. Perkins iba conduciendo hacia Nueva York para actuar en un conocido programa de televisión que podría haberlo catapultado a la estratosfera de la cultura pop. Por el contrario, estaba recuperándose en Tennessee el 3 de abril cuando Elvis Presley interpretó “Blue Suede Shoes” en *The Milton Berle Show*. Ese mismo mes, las ventas del *single* de Presley “Heartbreak Hotel” alcanzaron el millón de copias y supusieron el primer disco de oro de este cantante. Carl Perkins nunca volvería a llegar a lo más alto de las listas. Presley disfrutaría nada menos que de dieciocho números uno y dominaría las ondas de radio durante el resto de la década.

Tengo un amigo, un viejo músico de jazz, que estaba con Jack Kerouac y otros beatniks en Big Sur en este punto de inflexión de la historia de la música (incluso figura como uno de los personajes de la novela de Kerouac *Big Sur*) y que me ha asegurado que la postura más extendida entre los líderes de la contracultura de los años cincuenta era que el rock and roll era una moda pasajera. Pronto desaparecería, como todas esas efímeras modas impuestas por la industria musical: el boogie-woogie, el mambo, las intérpretes femeninas de ukelele y otras tendencias de ese tipo. Aquellos fanáticos del jazz no podían tomarse el rock and roll en serio; ni la música, que era demasiado simple, ni los nombres de las bandas, que les parecían bobos, ni los bailes, que consideraban más bobos todavía (entre 1955 y 1965, los adolescentes se apasionaron por el *twist*, el *watusi*, el *shake*, el *mashed potato* y el *frug*, entre otros bailes). Resulta de lo más curioso que los

beatniks de los años cincuenta, que en muchos sentidos fueron los precursores del movimiento *hippy* de los sesenta, no fueran capaces de reconocer una tendencia tan importante aunque la tuvieran delante de sus narices.

Pero ¿quién sabe? Tal vez sin Elvis y su tremendo carisma, las cosas podrían haber seguido un camino distinto. Tal vez en algún universo alternativo el jazz acabaría regresando o un pop más sofisticado se apoderaría de las ondas de radio. Pero en nuestro mundo no sucedió eso. A finales de los años cincuenta, los periodistas comenzaron a llamar a Elvis “el rey del rock and roll”, y pronto abreviaron este título a un sencillo y honorífico del “Rey”. Su reinado, al final, fue más bien breve. Pero todos los líderes y aspirantes al trono que vinieron detrás de él, durante más de tres décadas, asegurarían que eran sucesores de su linaje. E incluso el género recibió un nombre nuevo y más sencillo. Dejó de denominarse rock and roll para pasar a llamarse simplemente *rock*, una palabra con un sonido duro y gutural que expresaba a la perfección que esta música no se andaba con rodeos. En 1960 el rock se había adueñado de la industria de la música comercial y, lejos de agotarse como hacen las modas pasajeras, se afirmó como el nuevo *statu quo*.

1 MACROBIO (1952): *Commentary on the Dream of Scipio*, William Harris Stahl (trad.), Nueva York, Columbia University Press, p. 195; LE ROY LADURIE, Emmanuel (1979): *Montaillou: The Promised Land of Error*, Barbara Bray (trad.), Nueva York, Vintage, p. 259.

2 N. del T.: Concierto semanal de música country que se transmite por radio.

3 SCOGGINS, Michael C. (2013): *The Scotch-Irish Influence on Country Music in the Carolinas: Border Ballads, Fiddle Tunes & Sacred Songs*, Charleston, The History Press, p. 47.

4 TOSCHES, Nick (1996): *Country: The Twisted Roots of Rock 'n' Roll*, Nueva York, Da Capo, p. 110.

5 MAZOR, Barry (2015): *Ralph Peer and the Making of Popular Roots Music*, Chicago, Chicago Review Press, p. 90.

6 N. del T.: ‘Pandilla de ratas’, nombre con el que se conoce a un grupo de cantantes y actores que frecuentaban Las Vegas desde la década de 1950.

7 N. del T.: *Outlaw* significa ‘fuera de la ley’, y es un término habitual para referirse a los forajidos en el contexto del lejano Oeste.

8 KLOSTERMAN, Chuck (2016): *But What If We're Wrong?: Thinking About the Present As If It Were the Past*, Nueva York, Blue Rider Press, p. 84.

¿QUÉ FUE DE NUESTRO AMOR?

El teórico social Marshall McLuhan anunció, prácticamente en el momento álgido del rock, que “el medio es el mensaje”, una valiosa advertencia de que la percepción de la realidad que tenía el público se estaba viendo alterada, ya entonces, debido a las pantallas y a los dispositivos electrónicos. Pero el clarividente McLuhan también podría haber afirmado que “el medio hace la música”, ya que este dicho es igualmente cierto, y no solo en la época actual. Durante más de mil años, todos los cambios importantes que se han producido en el ámbito de la tecnología han alterado la forma de cantar de la gente. Elvis Presley, por su parte, fue el primer cantante que llegó a ser una superestrella en la era de la televisión, y su ascenso a la fama está inextricablemente ligado a la peculiar intimidad que genera este plato fuerte de los rituales nocturnos de todos los hogares. Pero Presley no era más que el último de un largo linaje de estrellas construidas por los medios de comunicación, un linaje que se remonta a la época en que surgieron la notación musical y la imprenta, y probablemente antes, a los tiempos de la escritura cuneiforme y la pintura rupestre.¹

De todos modos, resulta difícil negar que estos cambios impulsados por la tecnología se aceleraron notablemente en el siglo xx. Las mejoras de los micrófonos y los equipos de grabación de los años veinte posibilitaron la aparición de maneras de cantar más conversacionales y condujeron al surgimiento de las canciones suaves y los *crooners*.² La aparición del cine sonoro produjo un impacto similar; no es casualidad que la primera película sonora, *The Jazz Singer*, elevara a Al Jolson a un nuevo nivel de estrellato y ayudara a definir lo que ahora llamamos “la era del jazz”. Unos años más tarde, la eclosión de la radio, que se convirtió en la principal forma de entretenimiento familiar, hizo que aumentara la popularidad de algunos encantadores vocalistas

con un amable sentido del humor, auténticos maestros en el arte de distraer a la gente de las adversidades causadas por la Gran Depresión, como Bing Crosby, Fats Waller o Eddie Cantor. Cada medio trae consigo sus propias normas de actuación.

Pero la televisión demandaba una figura diferente. En aquel momento, el impacto visual ya era mucho más importante que las habilidades vocales o la destreza instrumental. Presley lo proporcionó, hasta el punto de que sus actuaciones en *The Ed Sullivan Show* figuran entre los acontecimientos culturales más destacados del siglo xx. Sesenta millones de personas vieron a Presley en su primera aparición como cantante invitado, el impresionante 82% de los televidentes; fue un momento que muchos de ellos recordarían durante años.

Esas pequeñas cajas que proliferaban en los hogares estadounidenses parecían demasiado pequeñas para contener la visceral manera de cantar de Elvis y su forma de mover todo el cuerpo, que era lo más erótico que se había emitido por televisión hasta entonces. Se dice que los censores de la CBS se negaron a mostrar lo que Presley hacía por debajo de la cintura, temerosos de que esas caderas bamboleantes despertaran una concupiscencia incontrolable entre los adolescentes. Esta historia, que se ha repetido hasta la saciedad, no es del todo cierta, pero la verdad es todavía más reveladora. Las cámaras no enfocaron la famosa pelvis de Elvis solo en su tercera aparición en *The Ed Sullivan Show*. Los ejecutivos de la cadena habían aprendido por las malas que sacar a Elvis de cuerpo entero era demasiado fuerte para el público mayoritario. Su interpretación de “Hound Dog” en su segunda visita al plató había ido demasiado lejos, violando ciertas leyes no escritas relativas a la decencia pública; y para añadir leña al fuego de la polémica, los desinhibidos gritos del público que se encontraba presente transmitieron la impresión de que en los pasillos del Teatro Ed Sullivan estaba teniendo lugar una orgía. En consecuencia, algunos ciudadanos indignados quemaron efigies de Presley, junto con sus discos y fotografías, en Nashville y San Luis (en el próximo capítulo, hablaremos de la música rock teniendo en cuenta las hipótesis de René Girard sobre los rituales

públicos de violencia sacrificial; por ahora, reparemos en lo pronto que aparecen estas quemaduras, que retornarán con regularidad, en la historia de este género musical). El FBI, por su parte, abrió una investigación sobre las actuaciones de Presley, que un informante calificó de “gratificación sexual sobre el escenario” y de “*striptease* con la ropa puesta”. Entonces fue cuando intervinieron los censores, pero ya era demasiado tarde: el contagio se había producido y no había manera de contenerlo.³

Si uno estuviera tratando de crear una estrella perfecta para llevar el rock and roll hasta un público más amplio, el boceto sería igualito a Elvis Presley. Elvis era fuerte y sexi, como una versión con más testosterona de James Dean, la estrella de Hollywood que había muerto en un accidente de coche apenas unas semanas antes de que Presley apareciera por primera vez en la televisión nacional. De hecho, el personaje de Dean en la película *Rebelde sin causa* (1955) casi puede considerarse un prototipo de la figura de Elvis (por cierto, otra prometedora alternativa a este, el gran icono del rock Buddy Holly, desafiaba brevemente a Presley antes de morir en un accidente de avión en 1959, y en esa época tanto Chuck Berry como Jerry Lee Lewis sufrirían serios contragolpes cuando los periódicos empezaron a publicar artículos sobre sus relaciones con chicas menores de edad; es decir, hubo una sorprendente serie de acontecimientos –muerte de rivales, escándalos, accidentes– que allanaron el camino para la supremacía del Rey). Con todos los demás aspirantes fuera de juego, Elvis no tuvo que hacer frente a ninguna competición, salvo con sus imitadores, lo cual se convertiría en una industria que todavía sigue viva. Pero seamos justos con Elvis. Ningún cantante ni estrella del cine de su generación estaba a su altura ni en carisma ni en presencia escénica. Presley resultaba admirable, pero también querible, dos cualidades que pueden parecer bastante parecidas, pero que en el mundo de las superestrellas rara vez coinciden. Sin embargo, Presley también podía rezumar la frivolidad y la dureza del eterno chico malo; era el chico que los demás chicos envidiaban e imitaban pero que nunca presentarían a sus hermanas. Ese elemento peligroso, como una bomba a

punto de explotar, fue fundamental en su ascenso al estrellato en un género basado en las transgresiones, simbólicas o reales. Pero, por encima de todo, Presley tenía el linaje apropiado, y no estoy hablando de unos ancestros nobles. En el mundo al revés de la música comercial, la mejor genealogía posible era tener unos orígenes humildes y proceder de una localidad como Tupelo, Misisipi, inmersa en los sonidos del blues, el country y el góspel.

¿Alguien ha notado esta pauta? Cuando Cecil Sharp quiso encontrar música folclórica auténtica, cruzó el Atlántico y viajó a las regiones más pobres del sur de Estados Unidos. Cuando las casas de discos se lanzaron a buscar talentos de la música country, hicieron lo mismo. Robert Johnson y los legendarios guitarristas de blues de los años veinte y treinta tenían esas mismas raíces, pobres, rurales y sureñas. Lo mismo pasaba con las estrellas de la música góspel y de otros géneros. Y ahora el rock and roll seguía la misma pauta. Tengamos en cuenta el curioso hecho de que todo esto sucedió durante el periodo de grandes migraciones desde las zonas rurales del sur hacia las principales regiones de otras partes del país. ¿Por qué la música revertía esta tendencia, obligando a los cazatalentos a desplazarse a localidades sumamente humildes para encontrar nuevos estilos y géneros innovadores? Esta correlación recurrente no resulta comprensible salvo que tengamos en cuenta el dilema de las élites que dominan la industria musical: buscan sonidos novedosos y emocionantes que hagan temblar el sistema, pero ellos son el sistema. Por eso tienen que buscar más allá de sus ideas preconcebidas, fuera de su zona de confort. ¿A quién puede sorprender, pues, que el mismo sur cuyos mitos autóctonos habían proclamado que era “la tierra de los rebeldes” se hubiera convertido ahora en la tierra de la música rebelde?

La misma pauta aparece en las demás partes de las Américas. En Brasil, el estado de Bahía ha ejercido una influencia enorme sobre la dirección musical de la nación, funcionando como plataforma de lanzamiento para las estrellas de la bossa nova, el tropicalismo y otros fascinantes géneros nuevos. ¿Por qué Bahía? Es solo uno más de los veintiséis estados de Brasil, y apenas contiene el 8% de

la población. Podríamos decir que es el equivalente brasileño del sur de Estados Unidos, un territorio más africanizado que el resto del país y donde todavía sigue vivo el legado de una historia trágica basada en la explotación de las plantaciones y en el trabajo forzado. La Revuelta de los Malê, que tuvo lugar en Bahía en 1835, es el único caso documentado de una rebelión de esclavos musulmanes en el Nuevo Mundo, y desempeñó un papel esencial en el surgimiento del movimiento abolicionista en la nación. Bahía sigue siendo una de las regiones más pobres de Brasil, pero eso no ha supuesto ninguna limitación para su gran riqueza musical, que comparte generosamente con el resto del mundo. Encontramos un caso similar con la aparición del tango, que floreció en los barrios pobres de Buenos Aires antes de convertirse en el baile preferido de las élites parisinas. En Jamaica, el reggae está estrechamente vinculado con la comunidad rastafari, que se estableció plantando oposición a la cultura colonial británica y fue ganando seguidores entre los pobres y desfavorecidos. Las características concretas del sonido y el estilo son distintas en cada caso, pero todos estos géneros basan su capacidad de seducción en la actitud desafiante de los parias y marginados.

El rock and roll convirtió su actitud desafiante en una gran fuente de ingresos para la industria de la música, pero su éxito planteaba un problema: ¿qué se puede tocar como bis? El rock era la música de la revolución permanente y el deseo de paz se estaba extendiendo por todo el mundo. A comienzos de los años sesenta, Elvis Presley ya estaba empezando a convertirse en una figura asimilada por la cultura pop mayoritaria. Hollywood llamó a su puerta y lo sacó en unas cuantas películas que tuvieron un gran éxito. Es interesante fijarse en cómo va cambiando su personaje. En *El rock de la cárcel* (1957), Presley interpreta a un presidiario que cumple una pena por asesinato. Para cuando llegamos a *El blues del soldado* (1960), Elvis protagoniza una estereotipada comedia romántica en la que interpreta a un cantarín soldado del ejército estadounidense, encantador y educado. Este era el nuevo Elvis, un chico majo que podías presentarle a tu hermana. Cada año que pasaba resultaba más difícil verlo como un rebelde

alienado del estilo de James Dean; Presley parecía más una alternativa joven y viril a Dean Martin y Rock Hudson.

Su música también estaba cambiando. En 1960 Presley sacó su primer disco de música religiosa, *His Hand in Mine*, y al año siguiente lanzó un trabajo cuyo título podría haber funcionado como el lema del nuevo Elvis: *Something for Everybody*, un batiburrillo de temas pop y country con toques ocasionales de rock aguado. Quizá todo esto fuera genial para Elvis, pero para el rock and roll era un horror. Si el rock era asimilado, moriría, y eso parecía lo más probable en 1961 y 1962, cuando las listas de *Billboard* estaban copadas por álbumes de musicales de Broadway, bandas sonoras de películas, canciones folk, pop ligero y otros géneros de música fácil de escuchar. Los rockeros estaban empezando a encajar en ese anodino mundillo musical con una facilidad que resultaba tan sorpresiva como deprimente. Si el rock quería mantener su credibilidad, la música de la revolución permanente necesitaba encontrar un nuevo campo de batalla y nuevos combatientes que apoyaran la causa.

No me sorprende nada que el siguiente gran momento del mundo del rock fuera descrito por la prensa generalista como una invasión: fue la “invasión británica”, que puso la industria musical patas arriba a mediados de la década de los sesenta. Se trata de un fenómeno que, en retrospectiva, se comprende muy bien. Si la innovación musical procede de fuera, ¿por qué no iba a llegar en la forma de un ataque militar, una cabeza de puente como la del Día D, procedente de otra costa? Reflexionando sobre el tumultuoso impacto que produjeron los Beatles en febrero de 1964, la revista *Life* comparó la llegada de la banda con los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial: “Como el *Blitz*, comenzó con chillidos, sirenas y pánico general”. Y así resumía este popular semanario lo que había sucedido: “En 1776, Inglaterra perdió sus colonias americanas. La semana pasada los Beatles las recuperaron”.⁴

Aquello supuso una sensación nueva y extraña para quienes lo vivieron. Y, sin embargo, la llegada de los Beatles no hacía más que repetir el mismo proceso dinámico que había estado

impulsando el cambio y la innovación en el ámbito de la canción occidental desde la época de los antiguos griegos, cuando decidieron llamar a sus modos musicales más peligrosos con el nombre de los cantantes esclavos procedentes de otras culturas. Incluso en Gran Bretaña, las élites del mundo del espectáculo se vieron desplazadas por unos indisciplinados forasteros. La invasión británica no había partido del palacio de Buckingham ni del número 10 de Downing Street; se había originado muy lejos de los centros de prestigio y poder. Liverpool, la ciudad natal de los Beatles, llegó a ser conocida como el epicentro emocional del movimiento. Pero es muy extraño que los miembros de la banda hubieran pasado su primera infancia sufriendo constantes ataques aéreos alemanes, verdaderos bombardeos que precederían la invasión simbólica que llevarían a cabo ellos. De hecho, Liverpool fue la ciudad británica más atacada después de Londres, y John Lennon nació durante un bombardeo. La gente de Liverpool, tras la guerra, afirmaba con cierto orgullo que la zona del muelle de Gladstone –situado a medio camino entre los lugares de nacimiento de John Lennon y Paul McCartney– había sido el lugar más bombardeado de Inglaterra durante el *Blitz*.

En cierto modo, Liverpool nunca se recuperó del todo después de la guerra. Los alemanes habían intentado destruir el puerto, que era la base de la economía de la ciudad; pero el incremento del transporte marítimo de mercancías durante la posguerra estuvo a punto de lograr lo que los bombardeos no habían conseguido. No parece que aquel fuera un entorno propicio para una revolución artística, hasta que uno comienza a pensar en todas las innovaciones musicales que se han originado en ciudades portuarias de clase obrera, desde Mitilene, en Lesbos, hasta Nueva Orleans, junto al Misisipi, con su arraigada apertura a las influencias multiculturales. Si la innovación musical procede de gente situada fuera de la sociedad, es lógico que estas puertas al mundo exterior sirvan como caldos de cultivo para nuevos sonidos y estilos.

Estas turbulencias en el rock and roll de mediados de los sesenta no se limitaban, ni mucho menos, a las bandas de Liverpool; casi

todos los grupos importantes surgieron lejos de los centros tradicionales de la cultura musical británica, en barrios obreros de ciudades más famosas por sus fábricas que por sus orquestas sinfónicas. Mick Jagger y Keith Richards, que saltaron a la fama con los Rolling Stones, procedían de Dartford, una zona industrial situada al sudeste de Londres que en aquel momento luchaba por controlar el declive de la producción local. Los Animals eran de Newcastle, una ciudad famosa por sus minas de carbón, la última de las cuales había cerrado en 1956. Mánchester, un centro de agitación laboral desde la época de la Revolución Industrial –tanto Karl Marx como Friedrich Engels estudiaron los movimientos obreros de esta ciudad mientras elaboraban su proyecto comunista–, vio nacer a los Herman's Hermits. Tottenham, un barrio del norte de Londres con gran diversidad étnica y una gran concentración de residentes africanos y caribeños, dio lugar a todo un subgénero llamado “sonido Tottenham” y fue el caldo de cultivo de los Dave Clark Five. La situación étnica y cultural de Gran Bretaña era muy diferente de la de Estados Unidos, pero el surgimiento del rock and roll en Inglaterra parece haber necesitado un contexto socioeconómico similar al norteamericano: apareció fuera de los núcleos de poder establecidos, lejos de las clases privilegiadas y fuera del alcance de la vista de la industria del espectáculo centrada en Londres.

No todos los rockeros que participaron en la invasión británica eran de la clase obrera. Mick Jagger procedía de una familia de profesores y estaba estudiando en la London School of Economics con la idea de hacer carrera en el mundo empresarial cuando los Rolling Stones comenzaron a salir de gira (y no abandonó los estudios hasta que la banda consiguió un contrato de grabación). Pero incluso cuando las familias de estos músicos formaban parte de la clase media (o de clases más altas), cómodamente instalada en la jerarquía social, el linaje de estos artistas, en cuanto intérpretes, se inspiraba en los parias más rebeldes de la música estadounidense. Mick Jagger y Keith Richards se hicieron amigos gracias a la admiración que ambos compartían hacia Chuck Berry y Muddy Waters, e incluso llamaron a su banda así por el tema

“Rollin’ Stone” de este último músico. Las seis versiones incluidas en el primer álbum de los Beatles, *Please Please Me*, habían sido grabadas previamente por artistas negros. Los Animals saltaron a la fama gracias a la fuerza de su exitosa versión de “The House of the Rising Sun”, una canción folclórica tradicional que habla de un burdel de Nueva Orleans. Los Yardbirds –una banda que funcionó como trampolín para las carreras de músicos como Eric Clapton, Jimmy Page o Jeff Beck– se hicieron famosos por ser uno de los grupos de la invasión británica, pero habían empezado tocando blues y R&B, y poco a poco se fueron adaptando a las fórmulas del nuevo movimiento. En prácticamente todos los casos, las bandas de la invasión británica se inspiraban en la música afroamericana.

Se podría pensar que el público estadounidense no necesitaba que los ingleses los guiaran para poder acceder a estas energéticas corrientes surgidas en su propio país. Pero los grupos de la invasión británica no solo contaban con las ventajas que les otorgaba su estatus de forasteros –lo cual siempre es un plus para los lenguajes musicales nuevos y audaces–, rematado por el hecho de que venían de otro país, sino que además añadían sus personalidades y puntos de referencia a su cóctel musical. Se oyen las influencias negras, pero están transformadas. Paul McCartney pensaba que era capaz de cantar como Little Richard, pero en realidad nunca lo hizo: sonaba como Paul McCartney. Mick Jagger bebió en abundancia de las fuentes del delta del Misisipi, incorporando a su forma de cantar numerosos elementos que tomó de Muddy Waters y de Howlin’ Wolf, pero nadie lo confundiría con sus modelos. Deberíamos celebrar estos fracasos: Keith Richards tal vez emulara la forma de tocar la guitarra rítmica de Chuck Berry, pero acabó creando un sonido excitante, distinto y completamente propio. Eric Clapton nunca tocó solos como los de B. B. King, pero tampoco ahí encontramos motivo de queja. Joe Cocker intentó cantar como Ray Charles, pero lo que salía de los altavoces era puro rock and roll. Aunque se inspiraran en ciertos sonidos antiguos, estos grupos británicos aportaron un vocabulario nuevo y provocativo concebido por ellos.

El público norteamericano respondió con un fervor que nunca ha sido superado en la historia de la música popular moderna. La llegada de los Beatles al aeropuerto JFK el 7 de febrero de 1964 generó una reacción que solo puede calificarse de histeria colectiva. Cuando la banda actuó en *The Ed Sullivan Show* dos días más tarde, unos setenta y tres millones de norteamericanos sintonizaron ese programa, estableciendo un nuevo récord de audiencia televisiva. Los adolescentes que había entre el público y que no dejaban de chillar formaban parte del evento en la misma medida que la música. Buscad en YouTube el vídeo de ese vibrante momento y os asombrará el delirio de los espectadores, que es incluso más revelador que la actuación de la banda. Y toda esta manía implicaba dinero. El 4 de abril de 1964 los Beatles ocupaban los cinco puestos más altos de la lista de cien éxitos de *Billboard*; es la única vez que esto ha sucedido. La revista afirmaba que los *disc jockeys* estaban hartos de poner canciones de los Beatles, pero los oyentes se negaban a aceptar ninguna otra cosa. Si se trataba de una verdadera invasión, la guerra había sido la más breve de todas las que se tenía noticia. Los Beatles y sus numerosos imitadores –aparecerían nuevos imitadores en escena cada mes– derrotaron a todos sus contrincantes desde el momento en que se bajaron del avión.

Pero entonces sucedió algo deliciosamente imprevisible. Tal vez a lo largo de este libro he transmitido la impresión de que la música evoluciona siguiendo unas reglas perceptibles y llevada por unas fuerzas históricas que se pueden predecir. Pero los procesos que aparecen resumidos aquí no son leyes férreas, sino pautas de conducta adaptativas. Son flexibles, variopintas; por encima de todo, son humanas, es decir, están más allá de los sencillos cálculos predictivos de causa-efecto. A veces toda la historia de la música puede cambiar debido al capricho o a cierto rasgo de personalidad extravagante de una figura fundamental. Y eso fue precisamente lo que sucedió con el rock a partir de 1964.

Casi todos los que formaban parte de la industria musical querían imitar a los Beatles, pero resultaron sumamente difíciles de aprehender e imposibles de prever. Cambiaban el estilo de su

música cada pocos meses; en cada nuevo álbum, adoptaban una nueva postura estética. En 1965 los Beatles ya eran un blanco móvil para los imitadores y los aspirantes, y parecían decididos a abandonar muchas de las características distintivas del sonido de los grupos que habían protagonizado la invasión británica. En ese momento la cadena de televisión NBC decidió presentar una imitación de los Beatles en un programa semanal y contrató a los Monkees, un producto atractivo que parecía poder venderse al público mayoritario. El programa *The Monkees*, en el que aparecía la banda homónima, se estrenó el 12 de septiembre de 1966 con un simulacro bastante convincente de las películas de los Beatles *A Hard Day's Night* (1964) y *Help!* (1965). El proceso de legitimación ya parecía estar en marcha, con el fin de convertir el sonido de los Beatles en algo convencional y apto para todos los gustos, como había hecho con Elvis y con tantos otros. Pero los Beatles rechazaron todos los intentos de encasillamiento. Ya habían publicado *Rubber Soul* y *Revolver*, con su ecléctica combinación de conceptos del pop-rock experimental e influencias muy variadas, que iban desde la música para sitar de la India hasta *El Libro tibetano de los muertos*. De hecho, *Revolver* llegó a las tiendas de discos solo unos días antes de que los *Monkees* hicieran su debut televisivo, haciendo que la distancia entre el original y la imitación resultara demasiado evidente. Después, en noviembre, cuando los *Monkees* estaban disfrutando del momento álgido de su efímera fama, los Beatles comenzaron a idear *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, un disco conceptual que es una especie de vodevil psicodélico y supondría el comienzo de una fase de su carrera completamente distinta.

Este juego del gato y el ratón continuaría hasta el final de la década; quizá fuera la única vez en la historia moderna de la música popular en que no hubo un claro modelo a imitar durante un periodo de cinco años. Para muchos artistas (y sellos discográficos), fue tremendamente frustrante, y fue también la causa de que muchas carreras se fueran a pique. Pero para un puñado de visionarios, aquella excitante sensación de libertad debida a que en el ámbito de la música ya no había reglas fue un

estímulo para que emprendieran trayectorias de lo más aventureras. Surgieron nuevos subgéneros y estilos en una especie de batalla campal casi completamente anárquica, e incluso los antiguos géneros comenzaron a cambiar de forma bajo la influencia de una industria musical que actuaba sin una dirección clara ni unas directrices aceptadas de antemano. Brian Wilson dejó de escribir estereotipadas canciones sobre el surf e, inspirado por los Beatles, arrastró a sus colegas de los Beach Boys (que al principio se mostraron reacios) a grabar *Pet Sounds* y, más adelante, *Smile*, un proyecto inconcluso en el que trabajaron mucho tiempo y que aspiraba a ser nada menos que, en palabras de Wilson, “una sinfonía adolescente en honor a Dios”. En aquel momento también aparecieron los Velvet Underground, reflejando influencias que iban desde el *pop art* de Andy Warhol (productor de su primer disco) hasta los conceptos vanguardistas de John Cage y La Monte Young, todo canalizado a través de canciones que hablaban de temas que hasta la fecha eran tabú en el contexto de la música comercial, como la adicción a las drogas, la prostitución y el sadomasoquismo. Unas semanas más tarde, Janis Joplin, que era prácticamente desconocida hasta que se subió al escenario en el Monterey Pop Festival, dejó al público conmocionado con una cruda energía emocional que redefinió el rol de las cantantes femeninas en la era del rock. Aquel día, bajó del escenario convertida en una superestrella. Frank Zappa, un guitarrista de la contracultura que acababa de salir de la cárcel del condado de San Bernardino –donde había pasado una temporada por grabar una cinta de audio que las autoridades locales consideraron pornográfica–, estaba arremetiendo contra el mundo de la música con su banda, los Mothers of Invention, un grupo irreverente que combinaba elementos del mundo de la *performance* con rock de alto voltaje y un toque sensiblero e irónico de un modo completamente inaudito hasta la fecha. En aquel mismo momento, los Doors, otra banda emergente del sur de California, llegaron a lo más alto de las listas con “Light My Fire”, una canción que recordaba más al acompañamiento musical de un ritual pagano que a un tema pop. Entretanto, al otro lado del

Atlántico, The Jimi Hendrix Experience sacaba su hipnótico primer disco, *Are You Experienced*, una pócima auditiva cuasichamánica que suponía un nuevo punto álgido del rock duro psicodélico.

¡Y todavía estábamos en 1967!

Ni siquiera Bob Dylan, el símbolo del *revival* del folk, logró resistirse al nuevo imperativo de enchufar las guitarras, buscar un sonido rockero y cuestionar los límites. Cuando Dylan llegó a Nueva York en 1961, impresionó a los oyentes presentándose como un bardo para los tiempos modernos: cautivó al público con su mezcla de baladas tradicionales, blues antiguos, canciones protesta y magníficos temas acústicos originales que, no se sabe muy bien cómo, conseguían sonar folclóricos y afilados al mismo tiempo. Se notaba la vinculación de Dylan con algunos cantantes anteriores, especialmente con Woody Guthrie y la primera generación de intérpretes de blues acústico, pero él no cayó en la nostalgia retro que hizo que muchos otros artistas de folk sonaran como la música de fondo ideal para que los abuelos jugaran a la petanca. Dylan, por el contrario, aportó pruebas contundentes de que Ralph Peer no se había equivocado al predecir que el mercado quería “canciones folclóricas del futuro”. Esta expresión podría haberle servido a Dylan como lema antes de la invasión británica. Pero esa misma actitud orientada hacia el futuro ahora obligaba a Dylan a adaptarse al sobrecargado paisaje musical de mediados de los sesenta. Para su quinto disco de estudio, *Bringing It All Back Home*, publicado en marzo de 1965, Dylan incorporó algunos elementos de rock eléctrico en la primera cara, para regresar a un formato totalmente acústico en todos los temas de la cara B. Pero si había alguna duda con respecto a las lealtades de Dylan, todas se resolvieron en julio, cuando sacó “Like a Rolling Stone”, un animado himno de rock eléctrico que dominaría las ondas de radio durante todo aquel verano. Incluso el título de la canción parecía anunciar un realineamiento en el universo dylaniano y la determinación de este artista por explorar los caminos que habían trazado las bandas británicas más destacadas del momento.

El siguiente paso que dio Dylan constituye el momento más

polémico de una carrera que nunca careció de gestos cargados de interés periodístico. Unos días más tarde, Dylan decidió tocar con una banda electrificada, que incluía una guitarra eléctrica y un órgano, en el Newport Folk Festival. Los asistentes siguen discutiendo sobre lo que sucedió realmente aquel día; parece que no está claro si los abucheos del público fueron una reacción ante la música o la mala calidad del sonido o la brevedad de la actuación. Pero los detalles son menos importantes que la mitología, que transformó con rapidez las circunstancias reales en una especie de obra moral para los puristas de la música. Pete Seeger, un icono de la música folk, se sintió disgustado con lo que sucedió, pero no es cierto que empuñase un hacha y cortara los cables que alimentaban los instrumentos eléctricos. El compilador de canciones folclóricas Alan Lomax no se peleó a puñetazos entre bastidores con el mánager de Dylan, Albert Grossman (bueno, en realidad sí que lo hizo, pero dos días antes, en otro concierto con instrumentos eléctricos). Son muchas las historias de este tipo que circularon después del evento. Pero incluso si eliminamos las exageraciones y las distorsiones, la idea principal se mantiene: el gran Bob Dylan ahora sentía que necesitaba adaptarse al espíritu de los tiempos de la cultura pop, aunque eso implicara dejar de lado a la mayoría de sus fans más devotos. Y era sumamente irónico que, en ese mismo momento, los Beatles comenzaran a escribir canciones con un sabor más folk, muchas de las cuales estaban inspiradas en la obra anterior de Dylan. Apenas unos años más tarde, aparecería en escena todo un movimiento de cantautores acústicos que conquistarían las listas de éxitos con canciones más parecidas a las del primer Dylan. Sin embargo, en el ambiente de la segunda mitad de los años sesenta, nada de eso importaba realmente. El espíritu de los tiempos exigía constantes reinvisiones. Nadie podía permitirse quedarse quieto o revisar los éxitos del pasado, y los principales artistas de la época destacaron precisamente por su voluntad de romper con los modelos que los habían catapultado a la fama en un momento anterior.

En retrospectiva, todo esto parece bastante inverosímil. ¿Se

puede levantar un movimiento –hablamos de entretenimiento masivo– sobre unos músicos que constantemente subvertían su propio estilo y repudiaban los sonidos que los habían llevado al éxito? ¿Se puede levantar un género de música comercial sobre un concepto como el de revolución permanente? Y, por si esto fuera poco, el final de la década de los sesenta trajo consigo el capítulo más surrealista de toda esta historia, un momento en que la historia de la música pareció dispuesta a dar un giro brusco y entrar en el terreno de la fantasía. Fue extraño. Fue rocambolesco. Y casi me avergüenzo al admitir hasta qué punto me resulta fascinante. Quisiera burlarme de ello, pero no puedo.

Estoy hablando del momento en que los líderes del movimiento rockero decidieron que las canciones darían lugar a *una nueva cultura global de paz y amor*. Y como si eso no fuera lo bastante delirante, sus fans empezaron a tratar de que se lograra: millones de ellos tomaron las calles, transformaron sus vidas y se enfrentaron a la sociedad con sus mantras que cantaban a un amor supremo. Si alguien estuviera escribiendo el guion para una película e incluyera este final, se lo rechazarían por ser demasiado disparatado. Incluso en una crónica como esta, basada en la idea de que la música una y otra vez transforma y hechiza y cambia el mundo, desafiando a los poderosos y a las instituciones gobernantes, estas ambiciones parecen estar más allá del alcance de lo que las canciones realmente pueden ofrecer.

La guerra de Vietnam había galvanizado la comunidad del rock. El rock era el sonido de la protesta, e incluso antes del Summer of Love –el nombre que recibe ahora ese momento de gran cambio cultural, producido a mediados de 1967– ya funcionaba como un grito de guerra de quienes se oponían al mencionado conflicto. En cualquier caso, la música protesta es una cosa, pero esta nueva fase del rock ofrecía algo más visionario, incluso espiritual: nada menos que una visión alternativa de la sociedad y la vida cotidiana, que incluía su propia filosofía, sus códigos éticos y (sobre todo) sus himnos. Ya en 1965 la conocida expresión “Flower Power” pasó a formar parte del habla popular, tal vez inspirada por Allen Ginsberg, que propuso que los manifestantes

les entregaran flores a los policías y a los políticos. Muy poco después la prensa popular comenzó a escribir sobre los *hippies*, los defensores de un estilo de vida inspirado en el rock que adoptaba casi todos los aspectos de la contracultura, desde el LSD hasta la ropa andrajosa y colorida, pero sobre todo la noción de protesta, que ahora, tras ser un mero comentario sobre la guerra que había en marcha en el Sudeste Asiático, mutaba y pasaba a encarnar un rechazo a todos los valores convencionales. El rock ya no era un género musical; era, dependiendo del punto de vista de cada uno, un movimiento social transformador o una amenaza mortal para todo lo establecido.

El 25 de junio de 1967, los Beatles reclutaron a todo el mundo en la primera emisión televisiva vía satélite desde el estudio de Abbey Road, en Londres. Se creó entonces una red global, mucho antes de internet, y alrededor de cuatrocientos millones de personas vieron su actuación. Otras celebridades del rock, desde Eric Clapton hasta los Rolling Stones, fueron invitadas al evento. Se aprovechó la ocasión para enviar un mensaje con forma de canción: “All You Need Is Love” [Todo lo que necesitas es amor]. Desde cierto punto de vista, no era ninguna novedad: la música popular siempre había tratado del amor. Pero el amor celebrado en la música comercial, en este momento de la historia, era distinto de las variedades romántica y carnal de los temas pop anteriores. El movimiento generado en torno al amor que caracterizó el año 1967 no estaba centrado en el sexo –o no solo en el sexo; desde luego, no era una época en la que imperase la castidad–, sino que celebraba un amor platónico de dimensiones cuasiespirituales o sociales, un amor dirigido no exclusivamente a la pareja, sino a todo el mundo.

Llegados a este punto, los medios de comunicación ya informaban con regularidad sobre nuevas formas de reunión, llamadas *love-ins* o *be-ins* o *happenings*: eventos masivos inspirados por esta nueva onda. En el gran *love-in* celebrado en el Alexandra Palace de Londres en julio de 1967, todos los asistentes recibieron una flor en la entrada y los distintos movimientos contraculturales coexistieron pacíficamente entre el sonido del rock a todo

volumen. Treinta mil personas asistieron al Human Be-In del Golden Gate Park de San Francisco, y ni siquiera un corte de electricidad que interrumpió la música pudo acabar con el ambientazo que había allí; al fin y al cabo, el verdadero espectáculo tenía lugar entre los asistentes, muchos de los cuales se habían llevado sustancias químicas para entretenerse. La música estaba dando una nueva forma a la sociedad, y la industria discográfica se esforzaba para seguirle el paso a una fuerza que escapaba a su control y, en términos generales, a su comprensión. En apenas unos meses, el sonido de la invasión británica quedó desfasado; ahora los éxitos del pop se referían a esta nueva clase de amor cósmico. Las emisoras de radio que estaban más en la onda ponían temas como “Groovin’”, “Happy Together”, “Good Vibrations”, “The Happening”, “Mellow Yellow” y, tal vez la canción más emblemática del movimiento, “San Francisco”, que recomendaba a los oyentes que fueran a dicha ciudad californiana y no se olvidaran de “llevar flores en el pelo”. Muchos oyentes debieron de tomarse en serio este consejo: cien mil jóvenes llegaron al barrio de Haight-Ashbury de San Francisco durante el Summer of Love en una especie de peregrinación para sumergirse en los sentimientos psicodélicos y trascendentales sobre los que habían oído cantar en la radio.

Esta historia, desde luego, terminó mal. Pero vale la pena investigar por qué terminó mal exactamente. Esto nos ayudará a comprender la naturaleza paradójica de la música en cuanto fuerza de cambio social. Ya hemos visto numerosos ejemplos de canciones que incitan a la violencia aunque promuevan el amor en la letra. A finales de los años sesenta encontramos los ejemplos más flagrantes de esta contradicción. La buena onda de 1967 desembocó en los disturbios sociales de 1968, y la música rock fue la banda sonora de ambos movimientos. Weather Underground, un grupo revolucionario que ponía bombas en edificios del Gobierno, bancos y otros lugares públicos, toma su nombre de la letra de una canción de Bob Dylan. Charles Manson, el líder de un despiadado grupo que cometió algunos de los asesinatos más notorios de finales de los sesenta, adoptó el tema de los Beatles

“Helter Skelter” como su canción personal. Manson también quiso ser cantante de rock, y resulta perturbador enterarse de hasta qué punto se lo tomaron en serio muchos integrantes de la industria musical antes de que se dedicara a asesinar gente (aunque tal vez esto no sea tan extraño como parece a primera vista: el perfil demográfico de las superestrellas de la canción de este periodo –jóvenes, varones, solteros y con una nietzscheana voluntad de poder– muestra una espeluznante similitud con el de los asesinos convictos). En 1969, del mundo del amor y los *happenings* ya solo quedaba un vago recuerdo. La principal noticia que generó San Francisco durante el verano de este año tuvo que ver con el Asesino del Zodiaco, un lunático al que le gustaba asesinar a jóvenes parejas durante una cita romántica y que después enviaba mensajes en clave a la prensa local en los que mencionaba lo que había hecho y en los que, en algunas ocasiones, citaba partes de canciones. Este mismo año se celebró en Altamont un concierto gratuito tristemente célebre, que congregó a trescientas mil personas, pero es recordado por la violencia y las muertes que tuvieron lugar allí. Poco después de bajarse del helicóptero, Mick Jagger recibió un puñetazo de un fan enfurecido, y todo empeoró durante la actuación de los Rolling Stones cuando un grupo de personas se subieron al escenario, lo cual provocó la represalia de los Hells Angels, que estaban contratados para que se encargaran de la seguridad del concierto. Uno de los asistentes, Meredith Hunter, sacó una pistola y fue apuñalado y golpeado hasta la muerte por uno de los miembros del mencionado club de moteros. Esto sucedió el 6 de diciembre de 1969, pero supuso más que el fin de una década; fue el final oficioso de la época más optimista de la historia de la música popular. ¿Cómo pudieron cambiar las cosas tan rápido? ¿Cómo hemos pasado, en apenas unos meses, de “All You Need Is Love” a la ira de Altamont?

Tras el desastre de Altamont, los asistentes y los observadores buscaron explicaciones. Tal vez la más extraña fue la especulación, promovida por el periódico contracultural *Berkeley Barb* y otras fuentes no oficiales, de que el asesinato de Hunter fue

un sacrificio ritual presidido por el mismísimo Mick Jagger. Incluso la revista *Rolling Stone*, una publicación más fiable en lo tocante al mundo de la contracultura, anunció erróneamente que el asesinato había tenido lugar mientras Jagger cantaba “Sympathy for the Devil” (en realidad ocurrió cuatro canciones más tarde, durante “Under My Thumb”). Esto puede ser periodismo chapucero, pero también representaba una especie de “pensamiento mágico o religioso” o “una forma de cumplimiento de un deseo”, según el especialista en Altamont Saul Austerlitz. “Los fans –afirma este historiador– realmente querían que Mick Jagger fuera lo bastante poderoso como para convocar al diablo”.⁵

El verano y el amor se habían terminado. ¡La gente ahora estaba preocupada por convocar a Belcebú! Y este cambio no era solo el resultado del mal karma o de un mal viaje de ácido, aunque la química corporal, desde luego, es importante. Al comienzo de nuestra historia mencionamos una intrigante hormona, la oxitocina, que es liberada en el torrente sanguíneo por medio de un mensaje del hipotálamo en respuesta a ciertos estímulos, entre los que se cuenta la música. Cuando cantamos, esta hormona nos hace sentir ciertos vínculos emocionales con los demás miembros de nuestro grupo. Por eso todos los países tienen himnos y los aficionados a los deportes cantan las canciones de sus equipos. Hay gente que incluso llama a la oxitocina “la hormona del amor” o “la hormona de los abrazos”. Y con fundamento: es probable que los padres de todos nosotros, en su primera cita, fueran a algún evento en el que se tocaba música, un concierto, un baile, una fiesta de fin de curso o a una película romántica con una canción sentimental en los títulos de crédito finales. Pero todo esto no es más que una parte de la verdad. La oxitocina también estimula a la gente a pelearse. Esta hormona aparece en situaciones de estrés y puede hacer que las personas se amotinen o se lancen a la batalla. Esto explica por qué las organizaciones militares también tienen su música (marchas, en lugar de canciones sentimentales). También por eso las melodías que representan a los equipos deportivos mencionadas más arriba con frecuencia se llaman “canciones de combate” y los manifestantes

expresan su ira cantando o recitando consignas. En otras palabras, la doble función de esta hormona es la base de la doble función de la música. Nunca comprenderemos la verdadera función que desempeñan las canciones en la sociedad si no tenemos en cuenta esta aparente paradoja. Los poetas nos dicen que la música es el alimento del amor, pero también deberían advertirnos de que las canciones pueden suscitar violencia y actos brutales. Esto puede ser una verdad desagradable –y quizá este desagrado explique por qué la relación entre la música y la violencia está tan poco explorada en el ámbito académico–, pero ningún historiador de la música debería ignorarla.

Por eso el Summer of Love no podía durar. Pero también por eso volverá, manifestándose de algún otro modo y con algún otro nombre. Siempre vuelve. Y cada vez que lo hace, trae consigo una nueva banda sonora. Sospecho que si ansiamos esa visión maravillosa del mundo con tanta fuerza es debido a nuestras inevitables incursiones en el lado oscuro.

1 MCLUHAN, Marshall (1994): *Understanding Media: The Extensions of Man*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, p. 7.

2 N. del T.: Cantantes melódicos que interpretan piezas románticas en voz baja, creando un ambiente íntimo.

3 WILLIAMSON, Joel (2015): *Elvis Presley: A Southern*, Nueva York, Oxford University Press, p. 47.

4 CAMERON, Gail (21 de febrero de 1964): “We’ve Got ’Em, Luv, and It’s All Gear”, *Life*, vol. 56, n.º 8, p. 33.

5 AUSTERLITZ, Saul (2018): *Just a Shot Away: Peace, Love and Tragedy with the Rolling Stones at Altamont*, Nueva York, Thomas Dunne, p. 204. Agradezco a Saul Austerlitz por proporcionarme información sobre el artículo de *Berkeley Barb*.

XVI
EL RITO SACRIFICIAL

Aquí va un acertijo. Consiste en que escribo a continuación una lista de nombres de grupos y hay que descubrir qué tienen en común.
Comencemos con estos dos:

- Los Beatles.
- Los Rolling Stones.

Quizá alguien ya se haga una idea de lo que contiene esta lista, pero añadamos algunos nombres más:

- Los Beatles.
- Los Rolling Stones.
- Led Zeppelin.
- Grateful Dead.
- Los Doors.
- Los Who.
- Los Beach Boys.

Llegados a este punto, no puede haber muchas dudas. Estoy haciendo una lista de los grupos más influyentes de la historia del rock. Tal vez incluso fueran los primeros que figuraron en el Rock & Roll Hall of Fame, o los que más votos recibieron en unas de esas encuestas que hacen las revistas para elegir a los mejores de todos los tiempos.

Pero si alguien ha contestado esto, se ha equivocado. Sigamos con la lista, pero añadiendo algunos detalles más:

- Los Beatles (John Lennon, muerto a los cuarenta años).
- Los Rolling Stones (Brian Jones, muerto a los veintisiete años).

- Led Zeppelin (John Bonham, muerto a los treinta y dos años).
- Grateful Dead (Ron “Pigpen” McKernan, muerto a los veintisiete años).
- Los Doors (Jim Morrison, muerto a los veintisiete años).
- Los Who (Keith Moon, muerto a los treinta y dos años).
- Los Beach Boys (Dennis Wilson, muerto a los treinta y nueve años).
- The Jimi Hendrix Experience (Jimi Hendrix, muerto a los veintisiete años).
- Buddy Holly & the Crickets (Buddy Holly, muerto a los veintidós años).
- Los Sex Pistols (Sid Vicious, muerto a los veintiún años).
- La Allman Brothers Band (Duane Allman, muerto a los veinticuatro años).
- Big Brother and the Holding Company (Janis Joplin, muerta a los veintisiete años).
- Nirvana (Kurt Cobain, muerto a los veintisiete años).
- Etcétera.

Si un agente de seguros estudiara esta lista, se vería obligado a concluir que la de estrella del rock es la profesión más peligrosa del mundo. *Lo siento, no podemos hacerle un seguro de vida porque toca la guitarra eléctrica.* ¿Cómo es que tantas bandas famosísimas pierden a alguno de sus miembros fundadores cuando estos tienen cuarenta años o menos? Incluso más perturbador es el hecho de que ninguna de estas muertes puede atribuirse a “causas naturales”. Ninguna de estas superestrellas murió tranquilamente en la cama, rodeada por su familia. No hace falta que un estadístico nos diga que esto no puede ser casualidad. Es algo absolutamente improbable. Alguien podría afirmar que estas muertes no son más que *mala suerte* –John Lennon estaba en el lugar equivocado en el momento equivocado, Dennis Wilson tuvo un accidente nadando que le podría ocurrir a cualquiera, y así sucesivamente–, pero hay tantos casos que no se puede defender un discurso tan simplista (por cierto, aunque no tuviéramos en

cuenta a Lennon, habría que considerar el trágico caso del primer bajista de los Beatles, Stuart Sutcliffe, muerto a los veintiún años a consecuencia de una paliza que recibió después de una actuación en 1961. La musa del rock es muy peligrosa).

Pueden aportarse varias explicaciones, pero todas ellas resultan perturbadoras. Tal vez los aficionados al rock están enfermos de la cabeza y los atraen las personalidades más autodestructivas que hay en la sociedad, de modo que elevan a la fama a quienes van a destruirse a sí mismos. Puede que eso sea lo que los aficionados esperan de sus estrellas favoritas. Pensemos en el revelador caso del teclista Ian Stewart, que fue expulsado de los Rolling Stones en 1963 porque tenía un aspecto *demasiado normal*. ¿Qué diría al respecto nuestro agente de seguros? O tal vez se trata de una profesión que modifica a la gente cuando tiene éxito, volviéndola temeraria, generándole adicciones a diversas drogas, convirtiéndola en maniacos empeñados en la autodestrucción. También podemos considerar la posibilidad de que la creación de música radical trae consigo peligros extremos, como las profesiones que implican exponerse a radiaciones o a agentes patógenos mortales. El riesgo de una muerte prematura es parte de los gajes del oficio de individuos visionarios que se mueven más allá de las aburridas fronteras que nos constriñen a los demás. O quizá a Dios no le gusta el rock and roll y punto. Que cada uno elija la explicación que le parezca más adecuada y que se plantee las consecuencias.

Pero el recurrente vínculo entre actuación musical y violencia, que data de los orígenes de los instrumentos, cuando eran herramientas para matar o trozos de los cuerpos desmembrados de las presas –el arco del cazador, el cuerno del animal, el tambor hecho con piel, la flauta hecha a partir de un hueso, las cuerdas hechas de tripa–, sugiere que el hecho de que los rockeros mueran jóvenes es solo una manifestación más de este duradero nexo. La música siempre ha sido un asunto peligroso, la forma artística más íntimamente ligada a la sangre. Hay numerosísimos rituales tradicionales que combinan la música y la violencia, que se manifiesta de maneras muy distintas: la guerra, las artes marciales,

el sacrificio de una víctima, pisar trozos de carbón en ascuas, practicar perforaciones en el cuerpo de los miembros de un grupo, la automutilación extrema, etcétera. Todo esto se puede encontrar en la danza del sol en las Américas, en el *kavadi attam* de la India, en la *anastenaria* de Bulgaria, en la *capoeira* brasileña, y en cualquier otro lugar del mundo. En la época moderna, la brutalidad suele estar latente, es decir, no se materializa: el peligro se ha convertido en un símbolo. En la mayor parte de los casos, el ritual ha suavizado los riesgos hasta volverlos casi irreconocibles. Pero en algunas ocasiones especialmente interesantes, se trate del concierto de Altamont o del estreno de *La consagración de la primavera* de Stravinski o del último concierto de los Sex Pistols en Winterland, los símbolos y los rituales ya no pueden contener las poderosas emociones que los intérpretes generan desde el escenario. El público trata de encontrar alguna manera de canalizar los impulsos incontrolables, tal vez incluso una víctima sacrificial; puede ser que se hayan superado los límites de lo razonable en una búsqueda de la catarsis, o puede tratarse de un chivo expiatorio al que infligirle una violencia que de otro modo la gente se infligiría entre sí. La esencia del rock –la música de la revolución permanente– es acercarse a ese punto liminar en el que el símbolo se convertiría en violencia real, pero no cruzar la línea divisoria. En algunas ocasiones, la retórica del rock parece exigir un sacrificio real, pero se trata más de una postura que de una auténtica propuesta. “El rock and roll es tan grande que la gente debería empezar a morir por él –afirmó una vez Lou Reed–. La gente tiene que morir por la música. Muere por todo lo demás, así que ¿por qué no por la música? Morir por el rock and roll. ¿No es bonito?”. Reed estaba exagerando, desde luego, pero no se encontraba demasiado lejos de la línea. El verdadero objetivo del rock es jugar con fuego sin quemarse. Pero ¿quién puede dominar realmente un juego tan arriesgado?¹

El imperativo sacrificial queda más claro en la destrucción ritual de instrumentos de música en momentos de calculado frenesí durante las actuaciones. El rock no inventó este tipo de espectáculos, pero se dio rápidamente cuenta de su poder y su

capacidad para remplazar a la violencia física real contra la banda o contra el público. “Yo fui uno de los primeros en destruir un instrumento sobre un escenario –alardea La Monte Young–. Quemé un violín en la Young Men’s Hebrew Association y la gente se puso a gritar cosas como: ‘Quema al compositor’”. Como explicitan estas palabras, el instrumento es una especie de sustituto del músico, y el ritual de su destrucción tiene un poderoso efecto sobre el público. Ya en 1956, prácticamente cuando nació el rock and roll, un intérprete que parodiaba a Elvis Presley en *The Lawrence Welk Show*, un programa de televisión especializado en música suave para abueletes sentimentales, destrozó una guitarra sobre sus rodillas. En cualquier caso, las verdaderas estrellas del rock no tardaron demasiado en comprender el valor de semejantes gestos. Se cuenta con frecuencia que Jeery Lee Lewis, irritado por tener que hacer de telonero de Chuck Berry en un concierto celebrado en 1958, echó líquido inflamable sobre el piano y le prendió fuego, todo mientras tocaba su gran éxito “Great Balls of Fire”. El público (según este relato) se había estado descontrolando, y la policía estaba haciendo un gran esfuerzo para impedir que accediera al escenario, así que se optó por un sustituto sacrificial. ¿Ocurrió realmente esto? A lo largo de los años, a veces Lewis ha negado el incidente y otras veces lo ha confirmado. En la mitología del rock, eso no tiene apenas importancia. Cuando en 1989 Hollywood hizo una película sobre la vida de Lewis, titulada *Gran bola de fuego*, la escena de la quema del piano fue el momento cumbre de este *biopic*. Así es como se espera que actúen las estrellas de rock, y si en realidad no ocurrió nada de esto, debemos fingir que sí.²

En la siguiente generación de estrellas de rock no puede haber ninguna duda sobre los rituales de destrucción de instrumentos. Peter Townshend, de los Who, afirmaba que esa costumbre había comenzado por casualidad. Una noche se le rompió la guitarra cuando la levantó en un club que tenía el techo muy bajo y decidió sobre la marcha terminar de destrozarse el instrumento. El público, en las siguientes actuaciones de la banda, esperaba que volviera a hacerlo –esa es la esencia del ritual: la repetición

anticipada– y él comenzó a satisfacer sus expectativas con frecuencia. Los trozos de sus guitarras rotas ahora son piezas de coleccionista, el equivalente rockero de las reliquias de los santos. Pero un número tan espectacular no podía no generar imitaciones, y pronto el batería de los Who, Keith Moon, entró en acción. Cuando la banda hizo su debut televisivo en Estados Unidos, Moon llenó su batería de explosivos. Según algunas crónicas, la explosión que se produjo fue la causa de los posteriores problemas auditivos de Townshend; en cualquier caso, Moon subió un peldaño en el panteón del rock. Cuando los Yardbirds aparecieron en la película de Michelangelo Antonioni *Blow-Up* (1966), el guitarrista Jeff Beck, participando del espíritu de los tiempos, destruyó su instrumento ante la cámara y provocó disturbios en el club donde actuaba la banda. En esa misma época, durante un concierto en Gales, los Kinks comenzaron a pelearse sobre el escenario y el batería Mick Avory golpeó al guitarrista Dave Davies con un pedal de bombo; Davies acabó en el hospital y Avory se pasó los tres días siguientes escondiéndose de la policía. Todavía hoy, los fans de la banda hablan con admiración de la “movida de Cardiff”.

Llama la atención la cantidad de fotos icónicas de músicos de rock en las que aparecen en el acto de destrucción. Cuando Jimi Hendrix prendió fuego a su guitarra en el Monterey Pop Festival de 1967, esta actuación literalmente incendiaria no solo ayudó a lanzar su carrera hacia la estratosfera, sino que se convirtió en un momento definitorio del rock que merece ser conmemorado. La foto de la quema, que muestra con claridad el carácter ritual del incidente –Hendrix está de rodillas sobre las llamas, levantando las manos, en una aparente invocación a los dioses del rock–, aparecería dos veces en la portada de la *Rolling Stone*. Pero cuando la revista *Q* escogió la mejor foto de toda la historia del rock and roll, Hendrix fue derrotado por la imagen de la cubierta de *London Calling*, que muestra a Paul Simonon, de Clash, destrozando su bajo Fender Precision en el escenario del Palladium de Nueva York, una fotografía que ahora se encuentra en una posición prominente en el Rock & Roll Hall of Fame junto

al maltrecho instrumento.

Se podría dedicar un libro entero a los momentos en que los músicos de rock destrozan cosas, además de a otros músicos y (con demasiada frecuencia) a sí mismos. A lo largo del tiempo, el concepto de la violencia ritualizada del rock ha ido trascendiendo el ámbito del escenario y se ha extendido por muchos otros contextos. Los músicos de rock se hicieron tan conocidos por destrozar las habitaciones de los hoteles que esto se convirtió casi en un cliché. En 2010 *The Guardian* incluso publicó un artículo titulado “Why Don’t Rock Stars Trash Hotel Rooms Anymore?” [¿Por qué las estrellas de rock ya no destrozan las habitaciones de los hoteles?], un nostálgico lamento por los tiempos en que los ídolos de la guitarra pintaban las paredes con *spray*, tiraban televisiones por la ventana y vomitaban en los sofás. Sin embargo, ya a finales de los sesenta, la espiral de destrucción ritual pareció apagarse. Se dice que Brian Wilson, el alma de los Beach Boys, perdió definitivamente los papeles cuando decidió encender un fuego durante una sesión de grabación del abortado álbum *Smile*. Para darle un toque más realista a la situación, repartió unos cascos rojos de bombero entre los miembros del grupo. La sesión resultó un fracaso, pero fue muy apropiado que empezara a circular otro rumor, que luego sería desmentido, según el cual Brian Wilson había quemado las cintas donde habían grabado las canciones. Que se limitara a borrar una cinta no habría sido suficiente para un auténtico aficionado al rock: la música debe convertirse en una ofrenda sacrificial que se realiza por medio del fuego.³

Este es un libro de historia de la música, no de sociología ni de psicología, pero vale la pena que nos planteemos por qué la música rock de nuestro tiempo muestra tantos parecidos con los rituales sacrificiales. Es cierto que las canciones han estado vinculadas a la violencia desde que empezaron a existir, pero hubo algo en el tumultuoso periodo que se extendió desde el asesinato de John F. Kennedy en 1963 hasta el estallido del escándalo Watergate en 1972, que hizo que la música comercial se metiera en un terreno desconocido y peligroso. Es posible que

René Girard, el gran teórico de los ritos sacrificiales, apunte hacia una solución. Según él, estos ritos, sean reales (lo cual implica el sacrificio de un ser humano o de un animal) o meramente simbólicos (lo cual implica la destrucción de una guitarra), generan un gran beneficio social y psicológico: apaciguan la violencia descontrolada de la sociedad centrándola en una víctima particular, que por lo general es inocente, y que en algunos casos incluso recibe un trato de héroe o de cuasideidad, aunque este estatus especial no exime a la emblemática figura en cuestión de la burla y el escarnio.⁴

La descripción que hace Girard de la víctima ideal presenta unas características que coinciden de un modo escalofriante con las de los innovadores musicales de los que hemos estado hablando a lo largo de este libro: “Las víctimas rituales tienden a buscarse en categorías que no están ni dentro ni fuera de la comunidad, sino en los márgenes de esta [...]. Este carácter marginal es fundamental para que el sacrificio funcione como corresponde”. Los individuos escogidos para esta dudosa distinción son al mismo tiempo honrados y temidos; a veces se buscan sus favores sexuales, pues la atracción que ejercen es grande, pero en otros casos se los acusa de infringir tabúes o de canalizar fuerzas oscuras. Sin embargo, una vez han muerto y la calma ha regresado a la comunidad, la veneración que se manifiesta por ellos borra casi por completo todos los sentimientos negativos anteriores. En el caso de las estrellas de la música que son glorificadas a este nivel, las ventas de sus discos pueden batir récords en la semana que sigue a su fallecimiento. Lo que era un imán para las emociones destructivas se convierte en un objeto de veneración, y las reliquias asociadas con la víctima pasan a ser adoradas por los devotos (que llegan a comprar trozos de guitarras destrozadas en eBay). Todos los músicos deberían pensar en estas cuestiones con cierta inquietud. Sí, sois especiales, pero ser especial no siempre es algo bueno. Los mismos factores que separan al intérprete del público despiertan emociones muy potentes, tanto de adoración como destructivas. Solo *a posteriori*, cuando ha pasado el peligro, tiene lugar la canonización, si es que se produce.⁵

Por lo general, ni quienes participan en el ritual ni los miembros del público son conscientes de que haya tenido lugar una transferencia de impulsos oscuros; de hecho, la fuerza de este ritual, según el modelo de Girard, depende de esta falta de conciencia. En una curiosa nota al margen, Girard admite que estos ritos son menos importantes en las sociedades en las que los representantes del Gobierno y las instituciones legales gozan de la confianza y el respeto de la población, por la sencilla razón de que los individuos que viven en estos contextos estables delegan en las autoridades el monopolio de la violencia (declarar la guerra, castigar el crimen, etcétera), y esto sustituye a las válvulas de escape de la agresividad más tradicionales. Del mismo modo, la pérdida de la confianza en las élites gobernantes devuelve a los individuos la responsabilidad de tomar represalias violentas. En estos contextos, los rituales y las festividades que canalizan esta peligrosa energía hacia actividades cuasisacrificiales pueden resultar necesarios para evitar que la situación se descontrole. ¿Debería sorprendernos, pues, que durante la guerra de Vietnam –el periodo más inestable de todo el siglo xx para los estadounidenses, al menos si pensamos en términos de la pérdida de confianza en la legitimidad del Gobierno– los conciertos de rock hayan empezado a funcionar como ritos sacrificiales?

En esa misma época tuvo lugar una desestabilización parecida fuera de Estados Unidos; pensemos en las revueltas callejeras que hubo en París en 1968, en los tanques soviéticos que entraron en Checoslovaquia unos meses después, en los disturbios que se produjeron en Irlanda del Norte en 1969, en la Revolución Cultural china y en tantos otros incidentes de violencia de masas en otros lugares. En este momento, por cierto, fue también cuando Girard escribió su libro fundacional sobre los ritos sacrificiales *La violencia y lo sagrado*, que publicó en 1972. En dicha obra no se habla de música, pero tal vez podamos concluir que los mismos acontecimientos que abrieron los ojos de Girard a las crisis sacrificiales de su época resonaron en la cultura rock de su tiempo, la cual, a su manera característica, quizá haya contribuido a apaciguar las emociones descontroladas. (Vale la pena señalar

que el análisis girardiano de los músicos en cuanto cuasivíctimas sacrificiales, aunque es especialmente útil para comprender el rock de los años sesenta, puede aplicarse a otros contextos y situaciones, por ejemplo, en relación con la ópera, los trovadores, las canciones lúdicas infantiles, los *reality shows* de la televisión que consisten en concursos de canto, Robert Johnson y el blues tradicional, la música litúrgica, etcétera). Dicho de otro modo, las emociones que la música es capaz de generar en apenas un instante –tanto las que induce una superestrella desde el escenario como las que puede sentir alguien al quedar eliminado en el juego de las sillas o en el corro de la patata– no son simplemente muestras de la volubilidad de los aficionados, sino partes esenciales del ritual e incluso una manera en que los grupos liberan estrés.

El éxito del ritual sacrificial suele medirse, según la teoría de Girard, por su capacidad para reducir la violencia descontrolada de la comunidad y permitir a los individuos volver en un estado mental más tranquilo a sus asuntos particulares. Esto da lugar a una curiosa paradoja: el mismo ritual que acompaña a una peligrosa desestabilización de la sociedad y que genera emociones violentas es valorado y conservado por ser una fuente de paz y amor. Se trata de una combinación extraña –una mezcla de agresividad y enrollado compañerismo–, y sin embargo es precisamente a través de dicha combinación que Woodstock y otros eventos de la contracultura musical de finales de los sesenta dejaron su huella en la historia moderna. Además, si esta hipótesis es correcta, tanto la cultura en sentido amplio como el mundillo de la música deberían perder sus energías violentas como consecuencia de estos rituales. Cuando Hendrix le prende fuego a su guitarra o Keith Moon vuela su batería con una carga explosiva, desde este punto de vista está sucediendo algo que es mucho más que un ardid publicitario o una excentricidad para satisfacer al público; se trata de intervenciones muy potentes y con efectos catárticos, de una especie de purificación aristotélica de las emociones de todos los involucrados. Por eso es previsible que, tras el tumulto de los sesenta, nos encontremos con un periodo de

calma a comienzos de los setenta. Esto es, al fin y al cabo, lo que sucede invariablemente tras la resolución de una crisis sacrificial: la agresividad da lugar a la conciliación, y la acción colectiva es remplazada por las iniciativas individuales.

Y eso fue precisamente lo que ocurrió en el ámbito de la música al principio de los años setenta, cuando los rockeros contraculturales dejaron paso a la suavidad de los cantautores y a una sensibilidad pop mucho menos agresiva. La lista que *Billboard* publicó al final de 1972 mostraba un paisaje muy distinto del que se veía unos años atrás: entre los veinte temas más vendidos figuraban “Daddy Don’t You Walk So Fast” de Wayne Newton, “The Candy Man” de Sammy Davis júnior, “Alone Again (Naturally)” de Gilbert O’Sullivan y otros ejemplos de canciones empalagosas en cuya producción ningún instrumento había sufrido daño alguno. Pero no todas las canciones exitosas eran golosinas sonoras. En esta época también ganó predominancia un arte más íntimo practicado por auténticos trovadores modernos como Joni Mitchell, Carole King, Elton John, James Taylor, Nick Drake, Harry Chapin, Neil Young, Randy Newman, Don McLean, Cat Stevens, Carly Simon y algunos otros. El viraje hacia un sistema de valores más introspectivo e individualista fue perceptible en todos los ámbitos de la música comercial. Incluso los Beatles, cuya militancia por la paz y el amor por lo visto no fue suficiente para que superaran sus propias desavenencias, estaban dedicados a sus carreras en solitario tras la disolución del grupo, anunciada oficialmente en abril de 1970. Casi al mismo tiempo, Paul Simon dejaba de colaborar con Art Garfunkel –aunque el dúo acababa de lanzar un exitosísimo tema sobre la unión y la solidaridad y la superación de las diferencias, el himno “Bridge Over Troubled Water”, que ganó un Grammy– y ambos pasaban a formar parte de la creciente nómina de solistas. En aquel momento de cambio, una banda, por muy exitosa que fuera, daba la impresión de crear un ambiente de trabajo demasiado restrictivo, y la siguiente fase parecía demandar la claridad y las prerrogativas de un *autor*, y no el esfuerzo conjunto de un colectivo.

La música negra estaba haciendo una transición similar. Los arreglos vocales para grupos, el doo-wop y los sonidos tradicionales del R&B de las emisoras comerciales afroamericanas quedaron apartados por una variante más funky del movimiento de los cantautores. En 1970 Diana Ross se separó de Supremes, Curtis Mayfield se marchó de Impressions y Eddie Kendricks dejó Temptations. Los cantantes estrella veían cada vez más a las bandas como impedimentos y aspiraban a ocupar un lugar en solitario bajo los focos (y tal vez también a tener una excusa para dejar de compartir los derechos de autor y los cheques con sus colegas menos famosos). En 1971 Michael Jackson sacó su primer disco en solitario (aunque siguió actuando con los Jackson 5). En 1972 Smokey Robinson se separó de Miracles y en 1974 Sly Stone dejó su *family* para comenzar a grabar solo. Stevie Wonder llevó este espíritu individualista al siguiente nivel, rechazando a los músicos de estudio y a los compositores de canciones del sello Motown que lo habían acompañado en su ascenso a la fama y tocando *todos* los instrumentos en muchos cortes de sus discos.

Los solistas eran el nuevo rostro de la música soul y para los intérpretes negros nunca había resultado tan fácil llegar a un mercado masivo y situarse en el *top* 40 de las radiofórmulas. Apenas unos años antes, artistas negros de un talento extraordinario como Aretha Franklin, Nina Simone o James Brown se habían topado con innumerables obstáculos al intentar llegar a un público más allá de la comunidad afroamericana. Todo, desde los géneros musicales hasta las habitaciones de hotel que los músicos ocupaban al salir de gira, estaba segregado en dos categorías: la de lo blanco y la de lo negro. Pero ahora, las tradicionales barreras del *marketing* se estaban derrumbando ante el nuevo tono que dominaba la escena de los setenta. Incluso B. B. King disfrutó de un éxito entre el público general con “The Thrill Is Gone” (1970) después de pasarse décadas relegado a las listas de R&B. A partir de ese momento, las emisoras de rock y pop contribuyeron a extender la fama de Roberta Flack, Bill Withers, Isaac Hayes, Bob Marley, Marvin Gaye, Minnie Riperton y docenas de otros artistas negros emergentes. La

sociedad estaba cambiando, y la música también. El espíritu de la época demandaba expresión personal, lirismo e intimidad, y cruzó muchos límites que anteriormente habían encasillado la música comercial negra, confinándola a un gueto.

Durante un tiempo pareció que los aficionados a la música habían dejado la desmesurada intensidad de los sesenta a sus espaldas, pero las apariencias a menudo engañan. Antes de que concluyera la década, los pavoneos sexuales y la violencia reaparecerían, ocupando de manera inevitable el lugar de polos gravitacionales de la escena de la canción comercial y manifestándose, en esta ocasión, como música disco y punk, respectivamente. Y poco después, el hip-hop se les uniría para formar un triunvirato de géneros descarados y provocativos que acabaron con el breve reinado de los trovadores líricos y los sentidos baladistas.

Como ya hemos visto, en los años treinta y cincuenta (y, sin duda, también antes) habían tenido lugar cambios similares. Es casi como si los aficionados ansiaran las alteraciones, y cuando concluye una etapa de turbulencias en la música popular, la paz solo dura unos pocos años antes de que el público demande una nueva insurgencia. Recordemos que a comienzos de los años treinta, el hot jazz de la década anterior ya no era popular, y fue remplazado por melancólicas canciones sentimentales y animadas piezas cómicas. Sin embargo, esto no fue más que un interludio pasajero: llegó la era del swing y volvió a poner en primer plano la intensa música de baile durante la segunda mitad de la década. En los años cincuenta sucedió algo similar. A comienzos de la década, las listas estaban dominadas por una música pop de ensueño y (de nuevo) piezas cómicas, pero en la segunda mitad estos estilos dieron paso a una música de baile mucho más picante e intensa: el rock and roll. La transición que tuvo lugar en los setenta fue igual. Tras la revolución del rock, una estética suave y llena de matices ocupó el primer plano de la música popular: la de los cantautores, cuyos discos tenían muy poco trabajo de producción –a veces simplemente contaban con una guitarra o un piano para acompañarse– y que tuvieron unos seguidores sumamente

entusiastas. Pero, como nos enseña la historia, esto no podía durar. Los aficionados pronto empezaron a demandar algo más caliente, más sexi, másailable.

Cuando apareció, esta nueva música de baile trajo un nuevo nombre: disco. Era una abreviación del término *discothèque* (una palabra francesa que en origen significaba una colección de discos), y también indicaba un cambio que se había producido en el ámbito de la tecnología. La vida nocturna de las discotecas no necesitaba músicos reales, y así suponía una ruptura decisiva con el pasado, una ruptura que sigue definiendo la escena actual de la música de baile. La situación económica facilitó este cambio: contratar a una serie de músicos para que tocaran músicaailable resultaba caro, pero un *disc jockey* que pinchase discos costaba mucho menos. Pero también había nuevas tendencias y estilos de vida que contribuyeron al auge de la cultura disco. Lo verdaderamente interesante en el club ya no sucedía sobre el escenario, sino entre el público. Cuando se filmó la película disco definitiva, *Fiebre del sábado noche* (1977), el director nunca pensó en sacar a los músicos en el filme, a pesar de que el disco de los Bee Gees que acompañó el lanzamiento fue la banda sonora más vendida de todos los tiempos y se mantuvo en lo más alto de las listas durante más de cuatro meses. Las discotecas de verdad no eran distintas de lo que se veía en la película: los asistentes se miraban, evaluaban los bailes e intentaban conquistas románticas o meramente sexuales. La música, desde los antiguos ritos de fertilidad, siempre ha estado vinculada al sexo, pero la industria musical nunca había intervenido tan abiertamente para fomentar las aventuras amorosas (hace poco escuché a un melancólico propietario de un club de baile quejarse de que internet había acabado con su negocio, y no por ofrecer música en *streaming*, sino por la facilidad con que los encuentros sexuales pueden organizarse en línea. *¿Para qué van a ir a la disco a ligar, si ahora tienen una app para eso?*). La música disco era el Tinder de cuando no había Tinder.

La música, por su parte, no podría haber sido más simple. Los tempos rara vez se apartaban mucho de los 120 pulsos por

minuto. Incluso cuando la música se apoyaba en un batería de carne y hueso, el pulso tenía que mantener una predictibilidad cuasimaquinal. Las progresiones de acordes originales y los arreglos sofisticados no solo eran innecesarios, sino que se podían convertir en una causa de distracción. En cuanto a las letras, solía bastar con un eslogan, que en muchos casos no era más que una exhortación banal a los bailarines: “You Should Be Dancing” [Deberías estar bailando], “Get Up and Boogie” [Levántate y muévete], “Get on the Floor” [Sal a la pista], “Shake Your Booty” [Mueve el culo], “Get Down Tonight” [Vamos al grano esta noche] y otros mantras con consejos para ligar en la discoteca. Los aficionados a la música de la antigua escuela con frecuencia se burlaban de estos temas tan estereotipados, y los músicos lamentaban la sustitución de las bandas que tocaban en directo por estos formatos discotequeros más baratos. Poco a poco, a lo largo de la década de los setenta, esto fue generando una reacción negativa que alcanzó su punto álgido en la Disco Demolition Night, una fiesta de triste recuerdo que se organizó en julio de 1979 en un estadio de béisbol de Chicago, el Comiskey Park, entre dos partidos. Se esperaba la asistencia de 20.000 personas, pero se presentaron 50.000 para contemplar la destrucción de un inmenso contenedor lleno de elepés de música disco. La gente se puso como loca con la detonación –una nueva variante del antiguo ritual sacrificial–, invadió el campo de juego y se negó a marcharse hasta que intervinieron los antidisturbios.

En esa misma época, la RAND Corporation estaba ideando una innovadora teoría de *marketing* basada en los distintos tipos de estilos de vida. Los anunciantes llevaban mucho tiempo empleando datos demográficos para decidir hacia qué sectores de la población orientar sus campañas, pero siempre se habían fijado en el nivel de ingresos, la edad y ciertas suposiciones tradicionales sobre los roles de género. Uno de los pioneros de la RAND Corporation me contó que el momento clave del *marketing* basado en el estilo de vida fue cuando Merrill Lynch decidió aceptar el consejo de ese *think tank* y crear una campaña de anuncios televisivos conocida como “*bullish on America*” en la que aparecían

imágenes de toros, a menudo en contextos incongruentes (en el más famoso de estos anuncios se veía al proverbial toro en una cristalería).⁶ El análisis de los estilos de vida mostraba que había muchos consumidores influyentes que se consideraban individualistas que pensaban por sí mismos y que se sentían orgullosos de ir por delante de la masa; querían considerarse líderes, no seguidores, como el toro de espíritu libre que aparecía en la campaña de *marketing*. El éxito que tuvo Merrill Lynch demostró que las compañías podían ganarse la confianza de los consumidores accediendo a sus psiques antes de centrarse en sus bolsillos. Con el tiempo, casi todas las marcas de bienes de consumo acabarían tratando de identificar los detonantes y las claves que permiten asociar sus productos con determinados modos de vida, pero este cambio tuvo lugar a lo largo de un proceso muy lento. Las viejas costumbres son difíciles de erradicar, sobre todo en las grandes corporaciones.

Pero no en la industria de la música. Los sellos discográficos entendían esta clase de *marketing* que apela a la identificación del consumidor con un estilo de vida mucho antes de que tuviera un nombre. La creación y el cultivo de los géneros de la música comercial –una gran preocupación de las casas de discos al menos desde los años veinte– habían consistido principalmente en definir unos estilos de vida casi desde el principio. La lealtad al country y al western, al jazz y al blues, a la música clásica y a otras categorías suelen depender más de la imagen que tienen los fans de sí mismos, de sus fantasías y sus aspiraciones que de los crudos datos tangibles que ofrecen las encuestas. Cuando llegó la revolución del rock, los sellos discográficos se dieron cuenta rápidamente de que también este género funcionaba en gran medida basándose en ciertas ideas relativas a los estilos de vida, y aunque la industria en ocasiones estuvo torpe a la hora de poner en práctica este conocimiento, iba años luz por delante de los fabricantes de automóviles y electrodomésticos, que seguían manejándose con sus ingenuos conceptos de estatus y nivel de ingresos. Por lo tanto, no debería sorprendernos que los estilos de vida emergentes, en especial los relacionados con la liberación

sexual y los roles de género no tradicionales, hallaran un trampolín en la industria musical mucho antes de que las corporaciones de cualquier otro sector importante de la economía se atreviera a tenerlos en cuenta. Esto no fue así porque los sellos discográficos fueran particularmente progresistas, ni porque lograran prever los cambios por venir. Al contrario: lo que hicieron los astutos directivos de esta industria fue, sobre todo, quitarse de en medio y dejar que los músicos encabezaran la marcha. Los ejecutivos de la industria musical habían aprendido (a menudo por las malas, a base de equivocaciones y errores de cálculo) que sus beneficios dependían de la intensa y a veces misteriosa relación psicológica entre los intérpretes y el público. No podían comprenderla, pero se cuidaban de no interferir. La tolerancia era simplemente una eficaz estrategia comercial.

Por eso las historias sobre los supuestos visionarios de la industria musical suelen ser sorprendentemente banales. Los hermanos Chess se dedicaban a la distribución de bebidas alcohólicas antes de montar el sello que lanzó el blues de Chicago, un cambio que podría verse como la sencilla sustitución de un producto embriagador por otro. Mucho antes de que el coronel Tom Parker condujera a Elvis Presley hacia la fama, había trabajado como charlatán de feria. Los tres mafiosos que invirtieron en el Stonewall Inn, un establecimiento que fue fundamental para los derechos de los homosexuales a finales de los años sesenta, solo querían ganar dinero y no sentían demasiado respeto por la policía ni por las ordenanzas municipales. Todos estos pioneros tuvieron éxito porque no sabían nada sobre el *marketing* empresarial, pero tenían una capacidad para comprender la naturaleza humana que no se enseña en la Harvard Business School.

Por lo tanto, se puede decir que los intereses comerciales como mínimo no interfirieron cuando ciertos estilos de vida alternativos pasaron al primer plano de la escena musical de los años setenta. Ningún mánager podría haber inventado el personaje de Ziggy Stardust que representaba David Bowie en 1972, y que combinaba el travestismo, la fluidez de género, conceptos procedentes del

ámbito de la ciencia ficción sobre los extraterrestres y un potente acento en los pulsos débiles del compás que ponía a todo el mundo a mover el culo, todo lo cual constituía algo que jamás se había visto sobre un escenario. Pero, en retrospectiva, también Bowie destaca como un agudo sociólogo, pues logró detectar ciertos cambios relativos a los estilos de vida mucho antes de que pasaran a formar parte de la cultura dominante. Lo mismo puede decirse de *The Rocky Horror Picture Show*, que comenzó como un musical en 1973 e inspiró una película de bajo presupuesto en 1975. En aquel momento, pocos le prestaron atención, y muchos de los que lo hicieron lo rechazaron considerándolo un ejercicio fallido en el ámbito del humor *kitsch*. Un crítico describió la película como “un cruce entre un musical de Busby Berkeley y una versión *drag* de Frankenstein”. La revista *Newsweek* resumió el punto de vista dominante rechazando la película con solo tres adjetivos: “grosera, disparatada e innecesaria”. Sin embargo, la película pronto comenzó a proyectarse a medianoche en salas de cine de arte y ensayo, donde permaneció durante mucho más tiempo de lo que habría cabido esperar. Al celebrar las identidades de género libres y espontáneas, y la inversión de los estereotipos –los miembros de una pareja convencional aparecen aquí como unos inadaptados, mientras que los supuestamente marginales establecen las normas–, esta comedia musical en apariencia ligera resultó premonitoria, pues permitió vislumbrar ciertos modelos sexuales que aparecerían más adelante. Algunos grupos emergentes –de música disco, como Village People, o de rock duro, como New York Dolls–, confirmaron que se trataba de un movimiento genuino. La música había sido el primer espacio en el que se aceptó la integración racial, y ahora estaba cumpliendo la misma función en otro ámbito, alertando a la sociedad convencional, a través de las ondas de radio, de los cambios que muy pronto saldrían a la luz en sus comunidades.⁷

Era demasiado fácil, en aquel momento, subestimar los elementos subversivos que contenía mucha de esta música, que en los medios de comunicación fue etiquetada con frecuencia como *glam rock* o *glitz rock*, nombres que hacían que todo el movimiento

se viera como una pose, una producción escénica no muy distinta de los estereotipados juegos de luces y recursos de atrezzo que las bandas de rock más acabadas empleaban para justificar la subida de los precios de las entradas a sus conciertos, en los que la oferta musical no consistía más que en una serie de viejos éxitos radiofónicos recalentados. Elton John podía aparecer en el escenario llevando cualquier cosa, desde un vestido de princesa sacado de una película de Disney hasta un disfraz de abeja. Los miembros de Village People iban con los atuendos de trabajo de las profesiones más banales (vaquero, policía, obrero de la construcción) y de algún modo lograban convertirlos en arquetipos culturales homosexuales. Freddie Mercury adoptaba una impresionante gama de actitudes teatrales sobre el escenario; en su último concierto, interpretó a un monarca, poniéndose una corona dorada y una toga real mientras cantaba “God Save the Queen”. En el otro extremo, el grupo Kiss se especializó en el empleo de un maquillaje que hacía que sus integrantes parecieran payasos aterradores, algo adecuado para una película de miedo de bajo presupuesto y en blanco y negro. Muchos observadores rechazaron estos gestos por considerarlos ardid publicitarios o bromas, sin darse cuenta de que eran las primeras señales de un movimiento social de lo más radical. Lo cierto es que estos rockeros probablemente hicieron más por infundir en la sociedad ideas relacionadas con la tolerancia y la diversidad que ningún legislador de su tiempo. Aquí, una vez más, la música mostró su capacidad oculta para defender los derechos humanos y contribuir a la ampliación de las libertades individuales.

En ese mismo momento, otras formas de rebelión musical estaban sacudiendo el paisaje cultural. Apelaban a los aficionados que deseaban algo más fuerte que la música disco. Durante un tiempo, las bandas de heavy metal, con su sonido ultrafuerte y ultraagresivo, se convirtieron en los adalides de una propuesta rockera más beligerante. Estos grupos presentaban una gran variedad de tonos y grados de mal gusto, y los entendidos llegarían a hacer distinciones muy finas entre docenas de subgéneros, incluyendo el doom metal (más lento,

desesperanzado, un melancólico viaje por el río que conduce al infierno), el black metal (rápido, con voces chillonas, a veces sazonado con comentarios fascistas), el pirate metal (dogmático y testarudo, pero con ocasionales resonancias de cantos marineros), el industrial metal (como sonaría el trabajo en una fábrica si incluyera *riffs* de guitarra), el satanic metal (una desagradable música de fondo para adorar al príncipe de las tinieblas) y el christian metal (una música de fondo sagrada para someter al príncipe de las tinieblas), entre otros. A medida que este lenguaje evolucionaba, incluso el nombre de una banda podía funcionar como una especie de advertencia, o al menos era una garantía de que los no iniciados se mantendrían a distancia, sobre todo cuando la marquesina de la sala de conciertos anunciaba la próxima actuación de Anthrax, Black Death o Carcass⁸ (y no hemos pasado del abecé del mundo del metal). ¿Hay que comprar una entrada o poner la zona en cuarentena? Como incluso estas concisas descripciones indican, se trata de una música que traía un plan de acción tan potente como los inmensos altavoces que se elevaban sobre el escenario, lanzando sonidos metálicos contra un público formado por auténticos fieles.

En los mejores casos, el heavy metal estuvo a la altura de las expectativas. Mostró su desprecio por los padres y las figuras de autoridad. Sus principales exponentes sabían tocar bien sus instrumentos, y a veces incluso alcanzaron un nivel de virtuosismo crudo y vulgar que entusiasmaba a su público. Como mínimo, quienes asistían extasiados a los conciertos de Black Sabbath, AC/DC, Metallica y otras bandas de este estilo, tenían garantizada una inmersión en una *performance* con un altísimo nivel de teatralidad.

A pesar de todo, el auge del heavy metal no logró ocultar la sensación, generalizada a mediados de los años setenta, de que el rock estaba perdiendo su filo. Solo unos años antes, el rock and roll había dado lugar a un impactante movimiento social, movilizando a millones de jóvenes y canalizando su demanda de un cambio radical en la sociedad. El heavy metal parecía conservar ese radicalismo, pero ahora se dirigía a un nicho de

devotos mucho más pequeño: individuos que se hallaban en los márgenes de los márgenes, mermados por las luchas internas y por las constantes denuncias de postureo, que señalaban a ciertos aspirantes que no se merecían el estatus de verdaderos acólitos del heavy. Si el rock se consideraba la música de una nueva generación que se había lanzado a las calles, el heavy metal era el género de unos adolescentes desencantados y enfurruñados en su cuarto. El impacto de esta música se redujo prácticamente a irritar a los padres que tenían que soportar aquella música a todo volumen procedente del otro lado de una puerta cerrada. Con el tiempo, la cultura pop convertiría a los aficionados al heavy en algo risible, parodiando su endogámico fervor en comedias como *Beavis and Butt-Head* o *El mundo de Wayne*. Pero mucho antes de que los despistados heavys se convirtieran en un meme, la cultura dominante ya había decidido que podía ignorar sus excentricidades sin ningún peligro. Si el rock aspiraba a conservar su estatus y seguir siendo la música de la revolución permanente, necesitaba algo más fuerte, incluso más desafiante; la propuesta de un estilo de vida más perturbador y menos cursi que el payasesco maquillaje de Ozzy Osbourne o de Kiss.

Cuando apareció en escena el punk con toda su violencia y su gloria, los aficionados lo amaron o lo odiaron, pero nadie dudó de que se trataba de algo peligroso e inestable. A finales de los setenta y principios de los ochenta yo vivía en Inglaterra, inmerso en mi propia experiencia de adaptación a una cultura ajena como músico de jazz (por la noche) y estudiante de filosofía (por el día), pero no pude evitar prestar atención al punk y su sistema de valores. Cuando las pandillas de punks se presentaban en mi barrio, querían que la gente percibiera su presencia como algo perturbador y amenazador. Una vez me vi atrapado entre unos punks y la policía cuando estaban a punto de enfrentarse y di gracias a Dios por poder escapar antes de que las cosas se salieran de madre. Apenas unos años antes, cuando Carole King y James Taylor dominaban las listas de éxitos, nadie sospechaba que fuera a surgir un nuevo género musical que pudiese generar algo así. Incluso mi adorado jazz parecía palidecer en comparación con

aquello.

El crítico de música Jerry Portwood ha llegado a afirmar que los punks tienen más responsabilidad que los políticos en relación con la caída del Muro de Berlín, un punto de vista que puede parecer mera fanfarronería punk hasta que uno examina los documentos que ha reunido y que muestran la obsesión maniaca de la policía secreta de Alemania Oriental con respecto a este rebelde movimiento juvenil. “Cuando leí los archivos de la Stasi, no me podía creer el nivel de paranoia –explica Portwood–. Y cuando profundizas en el tema, te das cuenta de que bueno, en realidad tenían razón. Era una verdadera amenaza para la dictadura porque estaban tratando de recuperar el control sobre las decisiones básicas de sus vidas”. Sin embargo, el punk simplemente estaba desarrollando una venerable tradición, cuyo origen hemos rastreado hasta miles de años atrás, que consiste en vincular nuevas formas de cantar con la ampliación de la autonomía personal y la amenaza a quienes ocupan las posiciones de autoridad. Los punks prosperaron (y algunos murieron) vinculados a ese linaje.⁹

Este nuevo movimiento subversivo se dedicó a cuestionar casi todos los valores fundamentales del mundo del rock. Anteriormente, las bandas intentaban sacar temas que tuvieran éxito, lo cual se evaluaba en función de cuánto sonaran en la radio y la televisión; esas eran las varas de medir que habían consolidado el estrellato de Elvis, los Beatles y otros miembros de la élite del rock del pasado. Ahora, el mayor logro que podía conseguir un grupo era sacar una canción que a las emisoras de radio les diera miedo poner. Cuando la BBC impuso un riguroso veto a “God Save the Queen”, de los Sex Pistols –una reacción más bien tibia, teniendo en cuenta que algunos ciudadanos pedían un linchamiento público de los integrantes del grupo–, las ventas se dispararon. Aunque en muchas tiendas se negaron a despachar el *single*, los aficionados comenzaron a adquirirlo a un ritmo de 150.000 por día. En el pasado, las bandas se alegraban de ver su nombre en las listas, pero los Sex Pistols podían alardear de un logro mucho más impresionante: la lista oficial de éxitos de Reino

Unido dejó en blanco la entrada en la que tendría que haber aparecido su tema. Ni siquiera los rockeros que adoraban a Satanás habían inspirado nunca semejante nivel de aversión institucional.

Durante la década anterior las principales bandas de rock habían elevado considerablemente el nivel de maestría musical de este género. Las bandas de heavy se enorgullecían de sus guitarristas y su técnica vertiginosa, y los grupos de rock progresivo, como Yes o Emerson, Lake & Palmer, incorporaron un virtuosismo de conservatorio en sus explosivas actuaciones. Pero las nuevas estrellas del punk no solo rechazaban todo eso, sino que se pavoneaban de lo poco que practicaban y lo mucho que ignoraban sobre su oficio. “No tenía ni idea de cómo se afinaba una guitarra y solo conocía el acorde de mi –alardeaba Dee Dee Ramone, de los Ramones–. Y no había nadie que supiera más”. Cuando Paul Simonon se unió a Clash, no sabía tocar ningún instrumento y aprendió las partes del bajo fijándose en lo que hacía la guitarra. Eso no impidió que la CBS les hiciera un contrato por cien mil libras cuando apenas habían actuado algunas veces, casi siempre de teloneros. En ese momento, innumerables bandas de imitadores empezaron a plagiar a los Sex Pistols, pero el bajista de estos, Sid Vicious, ni siquiera era capaz de tocar las sencillas partes de su instrumento en el primer disco del grupo; el guitarrista Steve Jones tuvo que tocar esas rudimentarias líneas de bajo. Jones, al fin y al cabo, llevaba tres meses tocando la guitarra cuando se formaron los Sex Pistols, lo cual lo convertía en un competente profesional según los estándares punks (en defensa de Vicious, algunos de sus fans argumentaban que el bajo no era su instrumento favorito; era el segundo, detrás de la jeringuilla).¹⁰

Pero ¿quién necesita conocimientos musicales cuando lo que los aficionados al rock realmente deseaban era una víctima sacrificial? Y en el contexto de la música de finales de los setenta, no había nadie más adecuado para desempeñar ese papel que Sid Vicious (cuyo verdadero nombre era John Simon Ritchie, nacido en Londres en 1957), el símbolo de la rebelión punk. No sería

necesario llevar a cabo un linchamiento público; cualquiera podía darse cuenta de ello. Vicious estaba firmemente resuelto a destruirse a sí mismo. Veamos un breve resumen de su experiencia formativa: Vicious dio su primer concierto con los Sex Pistols en abril de 1977, poco después de salir del Ashford Remand Centre.¹¹ Ya se había labrado una reputación por sus arrebatos de violencia en clubs: su última manifestación de cólera en público había dejado a una joven ciega de un ojo y Vicious se entretuvo, durante el tiempo que pasó detenido, leyendo un libro sobre Charles Manson. En los dos meses siguientes, los Sex Pistols fueron despedidos de dos sellos discográficos, generaron una gran polémica por decir palabrotas en la televisión nacional, fueron vetados en gran parte de Gran Bretaña y provocaron que prácticamente todo el *establishment*, desde los medios de comunicación hasta los principales políticos, sintiera un rechazo que los llevaba al paroxismo. Su primer disco salió en octubre, pero en aquel momento los Sex Pistols ya eran el grupo más famoso de su generación, y el de peor reputación.

La creciente fama de la banda no suavizó la personalidad de Vicious ni su imagen pública. Las actuaciones de los Sex Pistols no se parecían tanto a un concierto de rock como a un ritual frenético sacado de *Las bacantes* de Eurípides. Lo habitual es que los fans idolatren y aplaudan a los músicos que se encuentran sobre el escenario, pero el público punk también les dedicaba burlas y agresiones. En cualquier caso, los Sex Pistols disfrutaban de la peligrosa energía que solían generar, y parece justo afirmar que en buena medida instigaban la violencia que se descargaba sobre ellos. Cuando el grupo actuó en San Antonio, durante su infausta gira por Estados Unidos, los fans les lanzaron latas de cerveza y otros objetos –lo cual ya había pasado a formar parte del ritual de los conciertos punks– y Vicious tuvo un altercado con un aficionado que se estaba burlando de él y acabó intentando golpearlo con su instrumento. Solo le hizo un rasguño en un hombro a uno de los pipas, pero muy pronto comenzó a circular una historia bien distinta que se extendió entre los punks como un reguero de pólvora: Vicious, según este rumor, le había

reventado la cabeza a un fan con su bajo Fender de cinco kilos. En Dallas, las cosas se pusieron todavía más extrañas. Los Sex Pistols presentaron su espectáculo punk en una sala de baile de música country que había estado gestionada por Jack Ruby (sí, ese Jack Ruby, el hombre que mató a Lee Harvey Oswald, quien por su parte había matado al presidente John F. Kennedy), y allí los fans se pusieron a lanzar al escenario tomates, latas de cerveza, botellas y otros objetos. Vicious tocó cubierto de su propia sangre, probablemente debido a diversas causas, incluyendo unas heridas que él mismo se había hecho con una navaja y una botella de Heineken rota. Las fotos del evento muestran las palabras “Gimme a Fix” (‘Dame un chute’) grabadas en su pecho.

Cuando los Sex Pistols se presentaron en San Francisco el 14 de enero de 1978 para realizar la última parada de su gira norteamericana, había ciertas expectativas de que congregarían a un público más sofisticado que en sus actuaciones anteriores en Baton Rouge, Dallas y Tulsa. En Winterland –donde en mi etapa universitaria yo había ido a escuchar a músicos que se mostraban amables con su público, y donde mi madre, una generación antes, había ido a patinar cuando allí había una pista de hielo– seguro que las cosas serían distintas. Había un montón de periodistas, muchos de los cuales habían viajado expresamente desde Los Ángeles u otros lugares para tomarle el pulso a la nueva banda de moda. Pero desde el comienzo se vio claro que aquello no iba a ser un concierto de rock típico. En Dallas, Sid Vicious había saludado al público llamándolos “vaqueros maricones”; en San Francisco, las primeras palabras que Johnny Rotten dedicó a sus fans fueron “pandilla de maricas”. Y las cosas no harían más que empeorar. Greil Marcus, el principal cronista del punk y sus valores, describe así la escena:

Se decía que en Reino Unido, el público escupía a los músicos punks; en San Francisco, los Sex Pistols fueron recibidos con una lluvia de escupitajos. Se decía que en Reino Unido había violencia en los conciertos punks (según un relato, una mujer había perdido un ojo por culpa de un vaso de cerveza roto; se

había acusado a Sid Vicious y él lo había negado, pero no que el haber golpeado a un periodista con una cadena); en San Francisco, un hombre con un casco de fútbol americano se abrió paso a codazos entre la multitud, tiró a un parapléjico de su silla de ruedas y acabó también él en el suelo tras recibir una serie de golpes [...]. [Johnny Rotten] se aferraba al pie de micro como si estuviera metido en un túnel de viento; hielo, vasos de cartón, monedas, libros, sombreros y zapatos volaban hacia él como si los absorbiera un vacío [...]. Sid Vicious estaba ahí para provocar a la gente; dos fans se subieron al escenario y lo dejaron con la nariz sangrando [...]. Durante décadas, las novelas baratas ambientadas en el mundo del rock habían concluido con una escena que parecía sacada de *La rama dorada* en la que una estrella es devorada ritualmente por sus seguidores, y Sid Vicious lo estaba pidiendo a gritos, pues así obtendría una confirmación absoluta de que era una estrella.¹²

Esta banda nunca volvería a dar un concierto, y la verdad es que resulta difícil imaginarse cómo los Sex Pistols, o algún otro grupo, podrían llevar más lejos el ritual rockero de violencia sacrificial sin que este se convirtiera en una revuelta orgiástica. En cualquier caso, la coda de la leyenda de los Sex Pistols, que no sucede sobre el escenario, es mucho más brutal que nada de lo que hicieron en sus actuaciones. En la última entrevista radiofónica que les hicieron en Estados Unidos, Sid Vicious permitió vislumbrar esa posdata: cuando le preguntaron qué pensaban que les depararía el futuro, predijo que probablemente estaría muerto antes de que pasasen dos años. Fue una afirmación bastante optimista: tardó en morir la mitad de ese tiempo.

Se podría escribir todo un libro sobre ese año, pero aquí va un breve resumen: en octubre, Vicious fue acusado de asesinar a su novia, Nancy Spungen, con un cuchillo. Diez días más tarde, trató de suicidarse cortándose la muñeca con una bombilla rota. Durante el subsiguiente confinamiento en el Hospital Bellevue, intentó tirarse por una ventana. En diciembre, fue arrestado por atacar a Todd Smith, el hermano de la cantante Patti Smith, y

enviado a la prisión de la isla Rikers para que se desintoxicara. Horas después de su liberación, el 2 de febrero de 1979, Sid Vicious murió de una sobredosis de heroína.

Tenía veintiún años. Y lo más sorprendente era que hubiese durado vivo tanto tiempo.

1 MCNEILL, Legs y MCCAIN, Gillian (1996): *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk*, Nueva York, Grove, p. 24.

2 *Ibíd.*, p. 4.

3 SULLIVAN, Caroline (3 de enero de 2010): “Why Don’t Rock Stars Trash Hotel Rooms Anymore?”, *The Guardian*. Disponible en <https://www.theguardian.com/music/2010/jun/03/rock-stars-hotels-caroline-sullivan> [consultado el 20/10/20].

4 GIRARD, René (1977): *Violence and the Sacred*, Patrick Gregory (trad.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 6-27.

5 *Ibíd.*, p. 271.

6 N. del T.: *Bullish* significa ‘optimistas’ y ‘obstinados’, pero también alude a *bull*, ‘toro’; y la expresión castellana “como un elefante en una cristalería” en inglés se dice “como un toro en una cristalería”.

7 PICART, Caroline Joan (2003): *Remaking the Frankenstein Myth on Film: Between Laughter and Horror*, Albany, State University of New York Press, p. 62.

8 N. del T.: Ántrax, peste negra y cadáver, respectivamente.

9 PORTWOOD, Jerry (17 de septiembre de 2018): “How East German Punks Helped Destroy the Berlin Wall”, *Rolling Stone*. Disponible en <https://www.rollingstone.com/music/music-features/how-east-german-punks-helped-destroy-the-berlin-wall-722926/> [consultado el 20/10/20].

10 MCNEILL y MCCAIN, *op. cit.*, p. 182.

11 N. del T.: Un centro de detención londinense.

12 MARCUS, Greil (2009): *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge, Massachusetts, Belknap Press of Harvard University Press, p. 79.

XVII
RAPEROS Y TECNÓCRATAS

Sid Vicious es de mi generación; yo nací apenas unas semanas después que él. Todo el sistema de valores del punk fue construido por mis contemporáneos. Llegamos demasiado tarde para Elvis y los Beatles, pero dispusimos de asientos en primera fila para contemplar aquel nuevo espectáculo que prometía llevarlo todo al límite. A pesar de todo esto, la visión del mundo de los Sex Pistols está tan alejada de la mía que tengo que hacer un esfuerzo para encontrar puntos de contacto. Muchos de sus valores me parecen horribles, y a veces hasta repulsivos. En cualquier caso, admito que la breve carrera de este grupo me resulta fascinante e instructiva. De un modo un tanto perturbador, Sid Vicious y compañía les dieron a los aficionados al rock exactamente lo que querían. ¿No es esa, al fin y al cabo, la definición de *éxito* para un artista?

Un consejo útil: si se quiere comprender un nuevo tipo de música popular, no hay que fijarse en el escenario, sino en el público. Los Sex Pistols nos enseñaron muchas cosas sobre los espectadores. Tal vez el rock, en sus manifestaciones más extremas, no sea tan distinto de los juegos de los gladiadores del pasado, o de las corridas de toros, las peleas de gallos y otros espectáculos sangrientos del presente. Me gustaría poder despachar todas estas cosas –Altamont, Charles Manson, Sid y Nancy, Mark David Chapman, los rockeros muertos jóvenes, los fans fuera de control, etcétera– afirmando que se trata de una serie de coincidencias funestas, el cumplimiento de un destino estrafalario e imprevisible. Pero no puedo. Los Sex Pistols supusieron algo definitivo y revelador, y profundamente inquietante, algo que nunca se pudo borrar ni superar en los capítulos siguientes de la historia del rock. Y aunque sería un error decir que el rock, e incluso que el punk, termina su andadura en el Winterland Fest y el Hotel Chelsea, lo cierto es que no hay nada después que

parezca adecuado como continuación, nada que pueda llevar un poco más lejos la ética de la rebelión característica de este género. Lo que empezó con Elvis, terminó con Sid Vicious.

No debería sorprendernos, por lo tanto, que los años ochenta empezaran con el mismo tipo de recortes que ya habían tenido lugar a comienzos de los treinta, los cincuenta y los setenta. Las olas de corporativismo desempeñaron un papel fundamental en este cambio, ya que todos los aspectos de la industria, desde la forma de descubrir nuevos grupos hasta los formatos radiofónicos, se sometieron a un proceso de optimización y microgestión. Por supuesto, esto era una tarea imposible. ¿Acaso se podía reducir la revolución permanente del rock a un modelo de negocio corporativo? Los ejecutivos de la industria estaban deseando invertir dinero para averiguarlo. En 1981 se vendieron mil millones de discos, de modo que disponían del efectivo suficiente para ponerse a ello. Pero todavía no era fácil ponderar los dos principales cambios que tuvieron lugar en esa época: la invención del *compact disc* de audio en 1980, y el lanzamiento de la MTV, en 1981. Ambas cuestiones parecieron pequeñas e insignificantes al principio, pero a lo largo de la década modificaron todo lo relacionado con la música.

Había en ese momento algo tenebroso que permanecía oculto. Fue entonces cuando la tecnología de la música comenzó a evolucionar más rápido que los propios estilos musicales. Las canciones, durante las siguientes décadas, cambiarían de un modo muy lento. En los años ochenta, a cualquier fan de Madonna le habría sonado una canción de Lady Gaga de treinta años más tarde. Los hipoperos de la época de Reagan habrían asentido aprobando muchos de los ritmos y las posturas de los raperos del nuevo milenio. El jazz, a partir de los ochenta, comenzó a obsesionarse cada vez más con su propia tradición, y la búsqueda de la respetabilidad empezó a confundirse con frecuencia con la imitación de la música del pasado. El rock, hoy en día, es ante todo una industria basada en la nostalgia. Las emisoras de radio de música country, por su parte, no han inventado nada nuevo en lo que dura la vida de un caballo (entre veinticinco y treinta años,

por si alguien quiere saberlo). En diversos géneros comerciales, los creadores de éxitos se limitan a samplear o, en un sorprendente número de casos, directamente a plagiar alguna canción que haya tenido éxito en el pasado. Marvin Gaye murió en 1984, pero ganaría más dinero emprendiendo acciones legales por la vulneración de sus derechos de autor una generación después que el que ganó a lo largo de su vida. Lo viejo es nuevo y lo nuevo es viejo.

Las canciones son atemporales, y el talento artístico, ahora como siempre, está por encima de las barreras generacionales. Pero la tecnología de la música en la era de internet sería irreconocible para alguien que viajara en el tiempo desde los años ochenta. El *streaming*, YouTube, la posibilidad de compartir material e intercambiar archivos de manera individual, los *torrents*, la música que se lleva en el teléfono o en el reloj de pulsera, los blogs sobre música, las listas de reproducción generadas por medio de un algoritmo... Todas estas cosas dejarían perplejo a un aficionado de aquella época, aunque las canciones que esta tecnología nos permite escuchar le sonaran vagamente familiares. Resulta muy descorazonador pensar que las verdaderas revoluciones en el campo de la música tienen lugar, de un modo cada vez más pronunciado, en las oficinas de las empresas y en los departamentos de investigación de Silicon Valley en lugar de en los garitos de Misisipi y los clubs de Liverpool. Este es el legado de los años ochenta y noventa, pero ¿quién se lo habría imaginado en ese momento?

Por aquel entonces, el sistema de valores predominante tenía que ver con una sensación de libertad ilimitada y posibilidades infinitas. El punk había ampliado los límites y había superado las amenazas de censuras y acusaciones criminales. En retrospectiva, las dos entidades corporativas con nombres anodinos que daban la impresión de haber sido sacados de una sopa de letras, A&M y EMI, parecían unos bobos intolerantes por haber despedido a los Sex Pistols antes de su apoteosis. En los años ochenta, las compañías discográficas al fin habían aprendido la lección: todo vale con tal de que venda. El punk perdió algo de su radicalidad a

comienzos de la década, pero hubo un florecimiento de la creatividad con el auge de diversos sonidos: el indie, el pospunk y la *new wave*. En realidad, una buena parte de esta música se resistía a ser etiquetada o encasillada. El grupo Talking Heads y su cantante estrella, David Byrne, se consideran pioneros de la *new wave*. Con su combinación de elementos procedentes del ámbito de la *performance* surrealista con ritmos bailables y una excéntrica manera de gesticular en el escenario que rozaba la autoparodia, esta banda se resiste a cualquier intento de categorización fácil. Sting, la estrella emergente de la música británica, junto con su trío Police, también fueron etiquetados como *new wave*, pero si uno escucha su música con suficiente atención, oye elementos de diversos géneros, del reggae al jazz, todo modernizado y penetrante como un rayo láser y combinado con una valoración de la musicalidad y la expresión poética que parece de otra época y que aporta un punto de aspereza a un producto impecablemente presentado. Bruce Springsteen había empezado su carrera durante la época de los cantautores, y su productor, John Hammond, quiso presentarlo como el sucesor de Bob Dylan: en una entrevista de 1972, lo calificó de “joven cantante de folk”. Pero Springsteen tenía otros planes, y a comienzos de los ochenta comenzó a crear un populista sonido rockero que combinaba unas americanadas de la clase obrera, una visión social y progresista y una serie de lugares comunes del rock and roll de la vieja escuela, de un modo inaudito hasta entonces. No era ninguna estrategia. El espíritu de la época era lo bastante abierto como para acoger los temas pospunks de Elvis Costello, el tecno-pop con ínfulas artísticas de Cyndi Lauper, el andrógino neofunk de Prince, los brillantes ritmos de baile de Blondie, la oscura melancolía de Morrissey y su banda, Smiths, y otros innumerables intentos de autoexpresión musical.

Sin embargo, a medida que avanzaba la década, los vídeos musicales y la creciente influencia de la MTV reescribieron las reglas de la industria discográfica. La idea de realizar breves películas centradas en la música y construidas alrededor de una única canción existía desde hacía décadas. Hollywood había

jugueteado con ese formato desde la aparición del cine sonoro, pero sin demasiada convicción ni coherencia. Algunas empresas hicieron diversos intentos por introducir *jukeboxes* que combinaran películas y música, como el Cinebox y el Scopitone, pero las grandes promesas que acompañaron los lanzamientos de estos productos nunca se cumplieron. Después, en los años ochenta, apareció la televisión por cable, creando el escenario perfecto para una nueva generación de vídeos musicales. A finales de la década, más de cincuenta millones de hogares norteamericanos estaban suscritos a la televisión por cable, y había casi ochenta canales compitiendo por llenar el tiempo en antena con programación barata. Desde luego, no había nada más asequible que los vídeos musicales, sobre todo si las casas de discos se hacían cargo de los costes de producción. La MTV –su nombre originalmente era la abreviatura de *music television*– sacó el máximo provecho de esta nueva situación.

El efecto que esto tuvo sobre la industria de la música comercial fue extraordinario. Casi desde el principio, las tiendas de discos situadas en zonas donde la televisión por cable había penetrado con más fuerza se vieron obligadas a tener en *stock* discos de los grupos que salían en la MTV, aunque se tratara de bandas que en aquel momento prácticamente no sonaban en la radio. Esta cadena, sin la ayuda de nadie más, podía convertir una banda poco conocida, como Men at Work o The Human League, en un grupo importante. En 1983, hasta Hollywood comenzó a tomar nota. La productora Paramount decidió fomentar la visibilidad de la película *Flashdance* editando algunas partes del filme para que se emitieran en la MTV. Muchos críticos afirmaron que era malísima, pero la MTV ayudó a que *Flashdance* llegara a ser la tercera película que más dinero recaudó aquel año. A partir de entonces, los estudios de Hollywood empezaron a crear vídeos musicales hechos a medida para promover sus nuevas películas, incluso aunque carecieran de escenas apropiadas para ello. Pero los que más se beneficiaron fueron los artistas visionarios que entendieron la nueva coyuntura, que consistía en que las canciones ya no eran suficientes para salir adelante en aquel nuevo

contexto tecnológico. Para tener éxito, hacía falta contar con el apoyo de expertos y especialistas que los sellos discográficos rara vez habían consultado en el pasado: bailarines, coreógrafos, cineastas, maquilladores, diseñadores de vestuario, etcétera. En otros tiempos, un artista solitario con una guitarra, un Robert Johnson o un Bob Dylan, podía conquistar el mundo de la música. Ahora hacía falta todo un equipo.

Los artistas que caracterizaron esa época, Michael Jackson y Madonna, anticiparon con una gran clarividencia las reglas que, a finales del siglo xx, había que seguir para seducir al público. Apenas unos años antes, las megaestrellas del rock se habrían reído despectivamente si alguien hubiera sugerido que para hacer carrera era esencial que se aprendieran algunos pasos de baile. Pero en esta nueva época, las estrellas de la MTV dedicaban más tiempo a ensayar sus números de baile que a estudiar teoría musical, y se rodeaban de equipos de profesionales de la danza para que se aseguraran de que cada movimiento y cada gesto estaba tan bien coreografiado y ejecutado como los de los espectáculos de Broadway o de Busby Berkeley. Con su vídeo musical “Thriller” (1983), Michael Jackson llevó esta visión estética al siguiente nivel, creando un gran espectáculo de baile de catorce minutos basado en un argumento que destaca por ser el cortometraje más innovador de su tiempo. Aunque no logró la nominación al Óscar –lo cual fue una omisión de lo más misteriosa, aunque esto tal vez no se tratara de un descuido sino de un síntoma del miedo que sentía Hollywood ante la competencia de la MTV–, la respuesta del público fue tan entusiasta que en esta cadena comenzaron a poner “Thriller” dos veces por hora. Sin embargo, el impacto en las ventas de discos fue todavía más impresionante. *Thriller* se convirtió en el álbum más vendido de todos los tiempos: generó siete *singles* de éxito, ganó ocho Premios Grammy y sirvió para proclamar a Michael Jackson, apodado a partir de entonces “el rey del pop”, como la principal estrella masculina de la música de su tiempo. En cualquier caso, nunca se había empleado tanto talento complementario para lanzar un disco de éxito. Tal vez nadie

pudiera superar a Jackson en lo relativo a la presencia escénica y los pasos de baile, pero también es cierto que ningún otro cantante tenía un equipo comparable con el suyo, en el que estaban el legendario productor Quincy Jones, el director de cine John Landis, el coreógrafo Michael Peters, el oscarizado especialista en maquillaje Rick Baker y la potencia combinada de los departamentos de *marketing* de la CBS, la MTV y Pepsi, entre otras empresas.

La condición de superestrella de la música empezó entonces a depender, en un grado sin precedentes, del potencial cinematográfico de las canciones. Cuando Madonna soltó una lista de estilosos predecesores en su vídeo musical “Vogue”, casi todos eran actrices de Hollywood: Rita Hayworth, Jean Harlow, Ginger Rogers y otras reinas del celuloide. Ningún músico entró en la lista, y no es difícil darse cuenta de por qué. Madonna tenía más en común con esas estrellas de la pantalla que con los cantantes famosos del pasado. Su obsesión con Marilyn Monroe se convertiría en un tema recurrente a lo largo de su carrera; incluso hay quien afirma que salió con John F. Kennedy hijo con la intención de imitar la relación que Monroe había tenido con su padre. El vídeo de su canción “Material Girl” está lleno de alusiones a la interpretación que hacía Monroe de “Diamonds Are a Girl’s Best Friend” en la película *Los caballeros las prefieren rubias*, incluyendo el vestido y las joyas. En la película *¿Quién es esa chica?*, a Madonna incluso la maquillan poniéndole un lunar semejante al que tenía Marilyn sobre los labios. De todos modos, pese a sus numerosos intentos, casi todos infructuosos, por hacerse un nombre en Hollywood con grandes éxitos de taquilla, vender música fue siempre el principal objetivo de la carrera de Madonna, y sus canciones eran medios bien contruidos para ello; se apoyaban en ritmos bailables, melodías insistentes y letras picantes. Pero la música era ahora solo un ingrediente más, un elemento que formaba parte de un todo mucho mayor. Incluso los fastuosos vídeos musicales parecían estar al servicio de una misión más importante, la de construir una imagen pública. Hasta cierto punto, el producto que se comercializaba no era ni un álbum ni

una gira de conciertos, sino la propia Madonna.

Todo el ámbito de la música comercial se adaptó a esta nueva manera de medir el éxito. El impacto visual lo era todo, y abría nuevos caminos profesionales, como por ejemplo los que permitieron a Paula Abdul hacer la transición de animadora de Los Ángeles Lakers a estrella del videoclip, o a Vanessa Williams pasar de candidata a *miss* América a diva del R&B. Olivia Newton-John logró revitalizar su carrera con la amanerada canción “Physical”: el vídeo, en el que se veía mucha carne, era perfecto para el formato de la MTV en una época en la que muchas estrellas consolidadas todavía no habían logrado adaptarse a la nueva plataforma. Del mismo modo, Prince pudo cambiar fácilmente su papel por el de estrella de cine en la película *Purple Rain*, dando la impresión de que se limitaba a desarrollar un poco lo que ya había estado haciendo en sus convincentes vídeos musicales. Si pensamos que el álbum *Purple Rain* generó más ingresos que la película, incluso podríamos sentir la tentación de considerar esta última como un complejo videoclip destinado a vender discos.

Este nuevo dominio de un medio visual en el mundo de la música tuvo un coste muy alto. Muchos músicos talentosos se sintieron excluidos por una industria que exigía cierto aspecto y cierta personalidad. A veces me pregunto si Michael Jackson habría sufrido esa obsesión casi patológica por la cirugía plástica si hubiera vivido en una época anterior y su carrera no hubiese estado tan íntimamente vinculada con el formato del vídeo musical. Jackson comprendió a la perfección lo importante que era su aspecto, y probablemente sintiera que estaba protegiendo su emporio empresarial cada vez que pasaba por el quirófano. En cualquier caso, el principal peligro de todo esto era que, bajo la influencia de la MTV, la lógica de la industria musical se parecía cada vez más a la de las grandes corporaciones. Los sellos discográficos pagaban las facturas de los cada vez más sofisticados videoclips y asumían la cruda realidad de que lanzar a una nueva superestrella podía suponer fácilmente un millón de dólares. ¿Acaso los músicos rebeldes y marginales –que habían estado

revitalizando la música desde la Antigüedad– podían llegar a la cima en este nuevo mundo de producciones de alto presupuesto? ¿O las casas de discos se volverían más prudentes y se dedicarían a emplear fórmulas exitosas, evitando asumir riesgos con artistas poco convencionales?

La MTV, por su parte, quería parecer progresista y moderna, pero lo cierto es que era una empresa multibillonaria dirigida por una serie de ejecutivos de mediana edad interesados ante todo por el beneficio económico. Es difícil ser radical cuando uno produce unos rendimientos de flujo de caja del 40%, crece al 50% por año y cobra incentivos por generar dividendos, no por mejorar el ecosistema de la música. Estos administradores del patrimonio de los accionistas no sentían el menor escrúpulo a la hora de vetar vídeos, exigir la eliminación de contenidos ofensivos o hacer lo que fuera necesario para complacer a un público mayoritario. Les encantaban las cantantes sexis, y tras el éxito de Madonna, recibieron con los brazos abiertos a Whitney Houston, Mariah Carey y otras atractivas artistas. Pero no todos los vídeos sexis contaron con su aprobación. “Superfreak” de Rick James o “Girls, girls, girls” de Mötley Crüe fueron censuradas. “If I Could Turn Back Time”, de Cher, solo obtuvo permiso para ponerse en la MTV a partir de las nueve de la noche, y la cadena acabó forzando ciertas modificaciones para que Cher compartiera un poco menos de su piel con el público la televisión por cable. En esa misma época, los aficionados más aventureros comenzaron a expresar su preferencia por el “rock independiente” y la “música indie”; se trata de términos que no existían antes de finales de los ochenta, pero que en unos pocos años pasaron a ser géneros bien definidos y con un gran número de seguidores. Este cambio manifestaba la sensación, cada vez más extendida, de que los grandes sellos discográficos y sus amigos de la MTV se habían vuelto demasiado corporativos y habían perdido la capacidad de descubrir y promover a los nuevos talentos más interesantes.

El auge de la música grunge mostró todas las grietas que había en aquel nuevo orden de cosas. Este movimiento surgió en Seattle en los ochenta y se generalizó a comienzos de los noventa con el

inmenso éxito de Nirvana, Pearl Jam, Soundgarden y otras bandas similares. El disco *Nevermind*, de Nirvana, salió al mercado como un producto de bajo presupuesto; al fin y al cabo, la banda todavía no había demostrado nada. El álbum previo del grupo, *Bleach*, ni siquiera había llegado a las listas en el momento de su lanzamiento, aunque había cogido cierto impulso en las emisoras de radio universitarias. El presupuesto inicial de *Nevermind* era de 65.000 dólares, pero se disparó y acabó ascendiendo a 120.000 dólares, una suma que seguía siendo modesta para la época. Cuando el producto estuvo terminado, el nuevo sello de la banda, una filial de Geffen Records, consideró que era prometedor y que podría llegar a vender unas 250.000 copias, lo cual era todo un éxito para un grupo tan crudo y opuesto a los superficiales productos concebidos para la MTV. Pero el público parecía anhelar precisamente este sonido menos pulido y más honesto. Las ventas se dispararon, primero en el norte de la Costa Oeste y después en otros mercados. Tres meses después de su lanzamiento, *Nevermind* desalojó a Michael Jackson del número uno de la lista de *Billboard*. El disco acabó vendiendo treinta millones de copias en todo el mundo, y para muchos oyentes, la música de Nirvana se convirtió en la más representativa de su época. *Ten*, de Pearl Jam, publicado casi al mismo tiempo, encontró un público receptivo tras el éxito generalizado de Nirvana y vendió diez millones de copias. Una vez más, un movimiento al rojo vivo había surgido en el exterior de los principales núcleos urbanos de la industria de la música, pero incluso los contables y los abogados de las oficinas de Los Ángeles y Nueva York, que cada vez más llevaban la batuta en las casas discográficas, comprendieron el significado de aquellas cifras.

La MTV quiso desempeñar un papel en el nuevo espíritu de los tiempos, pero sería difícil imaginarse un artista que encajara menos con el sistema de valores de esta cadena que Kurt Cobain, el cantante de Nirvana. A finales de los ochenta, la MTV ya estaba reduciendo su dependencia de los vídeos musicales, tratando de forjarse una identidad más compleja y de convertirse en la voz animada y alegre de la cultura juvenil. En el programa *Spring*

Break, que la cadena emitía desde Daytona Beach, Florida, se reflejaba muy bien este nuevo espíritu, representado por una encantadora combinación de música, bikinis, gente guapa y una actitud despreocupada y festiva. Nada podía estar más lejos de este sistema de valores que Cobain y su estética grunge, y no me refiero solo al hecho de que para ir de la soleada Daytona Beach a la nublada Seattle hubiera que atravesar todo el continente. Cobain era físicamente frágil, padecía una depresión clínica y tenía diversas adicciones que no era capaz de superar. El éxito de Nirvana le proporcionó un protagonismo que no disfrutaba y le añadió la presión indeseada de tener que redefinirse como un líder de la cultura pop y una voz pública de su generación. Cobain, desde luego, no encajaba en absoluto en el Spring Break, e incluso las capacidades que podía aportar a la MTV y a los buitres de la cultura pop –por encima de todo, su creatividad musical y su potente presencia escénica– casaban mal con el nuevo personaje que se le pedía que representara. La estética grunge era oscura y áspera, mordaz e introvertida. Sus canciones hablaban de la violación, el aborto, la violencia, las familias disfuncionales, la incomprensión de los extraños e incluso de los fans más devotos, que a medida que el grunge se popularizaba se veían cada vez más como una carga.

En un mundo más razonable, el grunge habría seguido siendo siempre un movimiento marginal. Kurt Cobain estaba bien equipado para actuar en los ambientes rebeldes y periféricos de la música indie; su actitud sardónica y su hipersensibilidad lo convertían en un contrapunto perfecto para burlarse de las corrientes mayoritarias y criticarlas, pero también en un candidato pésimo para formar parte de ellas. Los jefes de la MTV debieron de darse cuenta de esto, pero habían aprendido la lección fundamental sobre cómo sacarle provecho al rock: que son los individuos marginales y subversivos los que establecen el tono de la música y los que pagan las facturas de los ejecutivos de las casas discográficas. En un momento anterior, el proceso de legitimación y popularización de las innovaciones musicales tardaba décadas en completarse, pero en el mundo moderno, todo iba mucho más

rápido. Teniendo en cuenta todo lo que había en juego, ¿por qué no acelerar ese dilatado proceso y comprimirlo en apenas unos meses? En aquel momento, la cadena necesitaba parecer algo más que una corporación exclusivamente centrada en el beneficio económico y dedicada a sacarle partido a los picores adolescentes, y el grunge podría contribuir a mejorar esa imagen.

Al principio, la MTV puso el vídeo del tema de Nirvana “Smells Like Teen Spirit” con contención, limitándolo a su programa de rock alternativo *120 Minutes*. El vídeo había sido filmado en un solo día con un presupuesto muy ajustado, y Cobain se burló del primer montaje diciendo que parecía un anuncio de aspirinas o de AT&T. Pese a todo, la canción destacó como un poderoso antídoto contra la creciente superficialidad de la MTV, cuyos éxitos estaban todos cortados por el mismo patrón, y tanto los ejecutivos como los aficionados asumieron que Nirvana era el grupo pionero de una nueva moda. Pero Cobain y compañía se resistían a ser asimilados. Cuando la banda fue invitada a actuar en los MTV Video Music Awards, Cobain les contó a los horrorizados representantes de la cadena que iban a tocar la canción “Rape Me” [Viórame] en vez de su éxito mundialmente famoso. Al final Cobain aceptó sustituirla por “Lithium”, un tema menos espinoso, pero a modo de broma empezó a tocar el inicio de “Rape Me” durante la emisión, para después pasar a la canción acordada. Con el tiempo, la cadena aflojó las restricciones que había impuesto a Nirvana, e incluso “Rape Me” tuvo su momento en el especial de Nochevieja de 1993. En cualquier caso, las tensiones inherentes entre la visión del mundo del grunge y los dictados comerciales de la cultura pop nunca se resolverían adecuadamente.

Algo tenía que pasar, y le pasó a Kurt Cobain. A medida que crecía la popularidad de la banda, su vida privada se iba descontrolando. El 3 de marzo de 1994 estuvo a punto de morir de una sobredosis en Roma, en lo que tal vez fuese un intento de suicidio. Dos semanas más tarde, la policía de Seattle recibió una llamada de la mujer de Cobain, Courtney Love, que dijo que la estrella se había encerrado en una habitación con un revólver del

calibre 38 y amenazaba con matarse. Cuando llegaron los agentes, Cobain lo negó y les entregó el arma. Pero a partir de entonces sus problemas no hicieron más que aumentar. A finales de aquel mes, Cobain ingresó en un centro de rehabilitación cerca del aeropuerto internacional de Los Ángeles, pero primero se compró una escopeta del calibre 20 y municiones. Tras dos días en rehabilitación, Cobain saltó una valla y escapó.

El 8 de abril, el cuerpo de Cobain fue hallado en su casa de Seattle junto a una nota de suicidio. La causa oficial de la muerte fue una herida de bala autoinfligida en la cabeza. La nota que dejó era bastante inconexa, menos una explicación que un lamento, y debido a ello se propusieron muchas teorías sobre por qué la primera y última superestrella del grunge se había quitado la vida. La lucha de Cobain contra la adicción y la depresión podría haber sido un motivo suficiente, pero la nota se extendía largamente sobre su vocación de músico. “No he sentido entusiasmo ni al escuchar ni al crear música, y tampoco al leer ni al escribir desde hace demasiados años –escribió Cobain–. No hay palabras para decir lo culpable que me siento por estas cosas”.¹

Como había ocurrido con el punk y la muerte de Sid Vicious quince años antes, el grunge sobrevivió a esta pérdida, pero a duras penas. Los momentos en que estos dos músicos representaban a la vanguardia de la cultura pop habían pasado, y sus violentas muertes plantearon legítimas preguntas sobre si los movimientos musicales ferozmente subversivos deberían poder entrar con tanta facilidad en el ámbito de la cultura mayoritaria. Ciertas tensiones llegaron a un punto álgido cuando, casi de la noche a la mañana, los ejecutivos de la industria musical se apoderaron de las arraigadas animadversiones y hostilidades que subyacían al punk y al grunge y las convirtieron en productos comerciales aptos para el mercado de masas. Esta clase de tensiones no siempre tienen como consecuencia algo tan visible como el suicidio de una superestrella, y en los casos anteriores –Buddy Bolden y el jazz, Robert Johnson y el blues, y Charlie Parker y el bebop, o, más adelante, Tupac Shakur y The Notorious B.I.G. y el hip-hop– aparecen distintas causas de

muerte en los documentos oficiales. Pero no se puede pensar en las fuentes y los caminos de la innovación musical de un modo imparcial sin examinar con atención cierto potencial para la destrucción y la violencia que parece un elemento esencial de muchos cambios importantes que tienen lugar en el contexto de la música. Tal vez deberíamos llegar a la evidente conclusión – evidente pero habitualmente dejada de lado en una época que prefiere considerar que las canciones son un entretenimiento escapista– de que la música tiene una formidable capacidad de generar perturbaciones y revueltas, y guarda más semejanzas con un motín o una guerra de guerrillas de lo que solemos admitir. Las bajas y los daños colaterales resultan inevitables, sobre todo cuando también están en juego enormes sumas de dinero y el destino de grandes corporaciones.

En el mundo pos-Cobain, el rock siguió siendo un gran negocio, pero se esforzó para estar a la altura de su promesa de ser la música de la revolución permanente. Todavía recuerdo lo conmocionado que me quedé cuando escuché por primera vez una emisora de radio que, con un formato nostálgico, se dedicaba a poner piezas de rock clásico; me pareció una traición a los valores esenciales del rock. Basar una emisora de radio en el rock antiguo es como abrir un restaurante donde sirvan comida vieja y rancia. Sin embargo, ya en 1983 se podía ver que el futuro del rock pasaba por convertirse en un movimiento retro, cuando Tom Cruise, en la película *Risky Business*, que supuso un momento importante en su ascensión hacia el estrellato, bailaba en calzoncillos mientras hacía *playback* de la canción “Old Time Rock and Roll”. A finales de los ochenta y durante los noventa, las bandas de rock subían y bajaban como si fueran acciones: durante un tiempo triunfaba Huey Lewis and the News, y después Hootie and the Blowfish o cualquier otro grupo de efímera vida; pocos artistas tenían la capacidad de durar. Las mejores bandas tendían a evitar crear expectativas comerciales, tal vez por haber aprendido que la asociación entre los intereses comerciales y la rebelión del rock solía dar lugar a graves conflictos. La influencia de Radiohead, por ejemplo, creció debido a que este grupo

empleaba conceptos experimentales procedentes del art rock y a que tenían la firme voluntad de dar inesperados cambios de dirección, hasta el punto de que en algunas ocasiones sus fans se quejaban de que la banda hacía sus canciones intencionalmente difíciles. El grupo irlandés U2 se apartó de forma deliberada de la fórmula que dio lugar a *The Joshua Tree* [El árbol de Josué], un álbum que tuvo un éxito estratosférico y llegó a lo más alto de las listas en veinte países, entrando en la década de los noventa con una paleta sonora más oscura y un estado de ánimo más introspectivo, lo cual condujo a algunos de sus seguidores a quejarse de que estos desagradecidos parecían decididos a talar el árbol de Josué. Ahora para encontrar algo significativo en el ámbito del rock hacía falta emprender una batalla contra todas las fuerzas acumuladas que presionaban para que uno se mantuviera pegado a las fórmulas que habían funcionado en el pasado y se construyera una imagen de marca prudente. En este contexto, la idea de que una banda de rock podía cambiarte la vida, por no hablar de cambiar el rumbo de la sociedad, era sumamente sospechosa. El rock se estaba convirtiendo en un estilo entre tantos otros en la batalla por la lealtad del público, y a medida que su público principal iba envejeciendo su potencial para generar movimientos sociales revolucionarios decaía de manera proporcional. ¿Cómo podía el rock alterar el *statu quo* cuando era el *statu quo*?

Pero la industria de la música seguía necesitando rebeldes procedentes de la periferia –siempre son su alma– y para entonces ya los había encontrado en otra parte. Los raperos y el estilo de vida del hip-hop proporcionó una nueva subversión, una música alternativa para la revolución permanente. Aquí, una vez más, las corporaciones globales del entretenimiento no merecen demasiado reconocimiento por promover esta música, que surgió por sí misma sin que los contables ni los abogados se dieran cuenta. Es extraordinariamente llamativo que incluso a finales del siglo xx, cuando una industria musical con abundante efectivo invertía millones de dólares en bandas que aún no habían demostrado nada, las verdaderas innovaciones tuvieran lugar sin

que los grandes sellos se enteraran. De hecho, todos los elementos de la música subversiva que hemos visto combinarse a lo largo de miles de años aparecieron de nuevo con el auge del hip-hop. Los marginales volvieron a ser la fuente de la innovación. *Los últimos serán los primeros y los primeros serán los últimos*. Y para encontrar estos catalizadores del cambio, tenemos que dirigir nuestra atención hacia la metrópolis más influyente del mundo, Nueva York, pero no a sus élites ni a sus adineradas instituciones artísticas, sino a sus barrios más pobres.

Los ejecutivos de los sellos discográficos más poderosos del mundo trabajaban a menos de quince kilómetros de la cuna del hip-hop, pero podrían haber estado viviendo en otro planeta. ¿Cómo se va del RCA Building al South Bronx? La respuesta es muy sencilla: no se va. “South Bronx es una necrópolis, una ciudad de la muerte”, declaró el director de un centro de salud local a *The New York Times* poco antes de que el rap surgiera en este barrio. El 20% de los hogares carecía de agua corriente, y la mitad no disponía de calefacción permanente. La esperanza de vida era más baja que en Panamá. La tasa de mortalidad infantil era el doble que en el resto del país. En el barrio se habían perdido unos seiscientos mil puestos de trabajo manual, y el desempleo juvenil alcanzaba el abrumador 40%. La renta per cápita era apenas de 2.430 dólares, menos de la mitad de la media nacional. Aquí los bancos no prestaban dinero y los comercios cerraban a menudo o se desplazaban a otras zonas donde tuvieran mejores perspectivas. Las únicas organizaciones que prosperaban eran las pandillas y, según algunos cálculos, había unas cien distintas que se repartían el control del Bronx y que podían alardear de contar con más de diez mil jóvenes en total. La principal responsabilidad de la policía era mirar para otro lado. Así era el contexto cultural en el que surgió el hip-hop.²

El término *afrofuturismo* no existía en esa época, pero los orígenes del hip-hop anticipan su celebración de la tecnología vanguardista en cuanto medio de expresión de la cultura negra. No nos dejemos engañar por el hecho de que apareciera en barrios pobres: desde sus orígenes, en casi todas sus manifestaciones, este

género reconvirtió las antiguas tecnologías e inventó nuevas. Los *disc jockeys* cuyos raps y manipulaciones de los discos sentaron las bases del hip-hop eran expertos en tecnología procedentes del gueto, y los equipos que empleaban en sus actuaciones hacían pensar en cómo serían los centros de control de la NASA en un mundo más enrollado. DJ Kool Herc, el alias del jamaicano-americano Clive Campbell –los artistas de este género solían adoptar nuevos nombres para crearse una identidad alternativa, como la de algunos superhéroes–, se hizo una reputación no solo por sus raps, sino también por sus inmensos altavoces, con los que derrotaba a todos sus rivales. Grandmaster Flash (nacido en Barbados con el nombre de Joseph Saddler) creó o popularizó una serie de técnicas de manipulación del sonido, muchas de las cuales prefiguraban, con tecnología analógica, el *software* de los estudios de grabación digitales de unos años más tarde. Haciendo girar los discos hacia adelante y hacia atrás en dos platos, podía prolongar una parte de una canción y mantener un energético *break* instrumental durante un tiempo sin perder el pulso, lo cual anticipa los *loops* de batería de la siguiente generación. En esta época, la humilde caja de ritmos, un artilugio que se inventó originalmente para que los teclistas la usaran en su casa o en sus bolos más horteras, seguía siendo despreciada por la mayoría de las bandas profesionales, pero Grandmaster Flash y otros la reconvirtieron en una herramienta flexible que intensificaba el ritmo y complementaba los sonidos procedentes de los platos. Predominaba ya entonces una mentalidad que podríamos llamar “de corta y pega”, mucho antes de que los dispositivos digitales comerciales y la cultura del *sampling* la legitimaran. De un modo muy similar al de los primeros cantantes de blues, que imitaban sin vergüenza alguna lo que escuchaban y lo adaptaban libremente, como si las leyes de propiedad intelectual no fueran con ellos, los pioneros del rap mezclaban y juntaban lo que sirviera a sus propósitos en cada momento. Los discos ya no solo se ponían; también se recurría al *scratch*, una técnica consistente en mover la aguja hacia adelante y hacia atrás por un disco para crear una serie de efectos percusivos, o se empleaban como fondo

musical para que el *disc jockey* encargado de la sesión pudiera rapear espontáneamente por encima. En esencia, el tocadiscos se transformó en un instrumento de música por derecho propio: el medio, una vez más, se convirtió en el mensaje.

Al principio, nadie llamaba a esto rap ni hip-hop. Para muchos oyentes no era más que música de baile. Pero las letras le proporcionarían a este nuevo lenguaje un filo incluso mayor que el que le daban las numerosas armas de percusión masiva que los *disc jockeys* llevaban en sus incursiones a los distintos barrios. Es posible rastrear el origen del rap de muchas maneras: buscándolo en los sentimentales locutores de los setenta que hablaban rítmicamente sobre las introducciones de los éxitos de radio, o en los estribillos recitados de las canciones de trabajo; en las *patter songs*³ de Gilbert y Sullivan, o en la poesía jazz de Gil Scott-Heron; o más lejos aún, en los griots africanos y el canto gregoriano. La intensificación del significado por medio de un canto semimusical es tan antigua como la sociedad humana. Pero para cuando los primeros raperos salieron a escena, el mundo de la música había olvidado casi del todo el poder del recitado monofónico. Era como si aquellos advenedizos del South Bronx estuvieran circunvalando mil años de jugueteos con la polifonía y regresando a unos poderosos orígenes. Pero quienes asociaban el recitado rítmico con la devoción religiosa, que hasta la fecha había sido su principal función en Occidente, sufrieron una gran conmoción. El rap hacía hincapié en el estatus marginal de la música, y en lugar de elevarle oraciones a Dios optaba por las exhortaciones, los pavoneos, las burlas, las denuncias, los comentarios eróticos y románticos de todo tipo, los relatos autobiográficos, las duras críticas sociopolíticas, diversas clases de llamamientos a la acción y el empleo de la más amplia gama de palabrotas disponibles en lengua inglesa.

Para muchos oyentes, el exitoso *single* de Sugarhill Gang “Rapper’s Delight”, de 1979, funcionó como una introducción a este novedoso e iconoclasta sonido. Pero incluso después de que el mundo de la música comercial tomara nota, muchos ejecutivos de la industria discográfica sin duda creyeron que el rap era una

moda pasajera, lo mismo que los cazatalentos de los cincuenta pensaron de los primeros éxitos del rock and roll. La falta de comprensión de los grandes sellos discográficos permitió que ciertos emprendedores del rap llenaran ese vacío. Sugar Hill Records, el sello que publicó “Rapper’s Delight”, se declararía en bancarrota en 1986, y Enjoy Records, otra de las primeras casas discográficas en lanzar discos de hip-hop, cerró en 1987; pero estos pioneros establecieron las pautas del rap comercial y sentaron las bases de la posterior “edad de oro” de sellos como Profile Records (1980), Jive Records (1981), Def Jam Recordings (1984), Cold Chillin’ Records (1986), Ruthless Records (1986), Delicious Vinyl (1987) y Death Row Records (1991). Se lanzaron en aquel momento grandes carreras, sin recurrir apenas a los métodos del *marketing* tradicional y sin que se implicaran los grandes de la industria, que se sentaron a observar como Run-D.M.C., Public Enemy, Beastie Boys, LL Cool J y otros artistas desalojaban a sus convencionales estrellas de soul y R&B de las listas de ventas. Nelson George fue editor de música negra de la revista *Billboard* en la época en que el rap comenzó a cobrar fuerza, y señala la incompreensión que cundió entre los grandes sellos discográficos en aquel momento. La postura generalizada era: “¿Cuánto va a durar esto?”. Consideraban los discos del rap, en el mejor de los casos, como una moda pasajera, y en el peor, como una mancha en la América africana.⁴

Sin embargo, en lugar de retirarse, el rap se popularizó muy rápido. Aerosmith colaboró con Run-D.M.C. en el exitoso álbum *Raising Hell*, que vendió tres millones de copias y situó al *single* “Walk This Way” en el *top five* de la lista de *Billboard*, la posición más alta ocupada por un tema de hip-hop hasta la fecha. En aquella época, los Beastie Boys comenzaron a aparecer en la MTV con un himno fiestero, “Fight for Your Right to Party”, que encajaba a la perfección con los valores de la cadena, que se centraban en el deseo de divertirse de los jóvenes. Su álbum *Licensed to Ill* vendió cuatro millones de copias, estableciendo un nuevo récord para el rap. Unos meses más tarde, LL Cool J disfrutaba de una gran popularidad con su álbum *Bigger and Deffer*

y demostraba, con su exitoso *single* “I Need Love”, que en el rap también había lugar para las baladas románticas.

Ya hemos visto, al hablar del punk y del grunge, cómo las fuerzas del mercado intentaron comprimir el proceso de legitimación que toda la música marginal acaba sufriendo si dura lo bastante. En épocas anteriores, esta transición a la cultura dominante podía tardar en producirse una generación o más. Pero las corporaciones, ávidas de beneficios, no podían hacerse a un lado y dedicarse a esperar, permitiendo que otros –menos remilgados en relación con las palabrotas y las letras provocadoras– se lucrarán con el hip-hop. En retrospectiva, este estilo musical nos proporciona un caso práctico fascinante, y en ocasiones ridículo, que pone de manifiesto todas las tensiones e incongruencias que surgen cuando un nuevo movimiento, todavía orgulloso de su estatus marginal y rebelde, se encuentra con unos poderosos intereses determinados a sacarle provecho. Una de las primeras señales de esta incongruencia fue la aparición de numerosas canciones de rap interpretadas por conocidas celebridades, muchas de las cuales resultaban patéticamente poco convincentes en el contexto de una música tan callejera. Rodney Dangerfield sacó su disco *Rappin’ Rodney* en 1983 –empleando a los mismos compositores que habían trabajado con Kurtis Blow en “The Breaks”– y comenzó a aparecer constantemente en la MTV en una época en la que los auténticos raperos estaban excluidos de la cadena. Otros famosos raperos de la “edad dorada” fueron David Hasselhoff, Joe Piscopo, Chevy Chase, Lou Reed, Tom Hanks, Dan Aykroyd y la plantilla al completo de Los Ángeles Rams. El rap se puso de moda y todo el mundo quería incorporarlo.

Pero no hacía falta grabar un disco para sacarle partido. Una amplia gama de empresas de productos de consumo se subieron al carro. En 1986, Adidas firmó un acuerdo con Run-D.M.C. y gratificó a esta banda por una canción que había grabado elogiando la marca de zapatillas alemana. Prácticamente todas las marcas importantes de refrescos buscarían un aliado en el mundo del hip-hop: Kurtis Blow rapeaba para Sprite, los miembros de

Run-D.M.C. mostraban orgullosos unas latas de Coca-Cola en una campaña de prensa y televisión, y a MC Hammer no le pareció ser demasiado auténtico como para rechazar una oferta de Pepsi. El *ethos* del hip-hop, tan afín a las marcas comerciales que sus exponentes elogiaban productos de primera línea incluso cuando no habían firmado ningún contrato promocional, convirtió este género en un medio perfecto para el *marketing* corporativo orientado a los sectores jóvenes de la población. El rap parecía una plataforma totalmente preparada para las marcas con aspiraciones y los productos destinados a recalcar el estatus y el estilo de vida de sus consumidores.

¿De verdad iba a ser tan fácil? ¿Acaso el hip-hop podía pasar a formar parte de la cultura dominante sin rechistar? Muchos debieron de creerlo así a finales de los ochenta y comienzos de los noventa. Incluso el sello discográfico de The Walt Disney Corporation, lanzado originalmente para promover la “Ballad of Davy Crockett” y otras canciones edificantes para la juventud, se metió con decisión en el terreno del rap. Entre sus primeras producciones estaban un disco de Lifers Group, grabado por unos condenados a cadena perpetua en una prisión de Nueva Jersey, y *Coming Down Like Babylon*, un disco de hip-hop de Prince Akeem, representante de la Nación del Islam. Adiós, Mickey Mouse, y hola, Louis Farrakhan.⁵ Evidentemente, los ejecutivos de las multinacionales subestimaron la resistencia que esto provocaría en la comunidad rapera, que se tomaba muy en serio la cuestión de la autenticidad.

Mientras las grandes corporaciones norteamericanas coqueteaban con este género, una nueva generación de artistas más duros y crudos iba pasando a la primera fila del hip-hop. Casi al mismo tiempo que Disney descubría el rap, el término *gangsta* entraba en el vocabulario colectivo. Se trata de una palabra que incluía unos estilos de vida y una actitud que habían estado fraguándose en la comunidad negra durante años y que ahora estaban a punto de aparecer en las primeras páginas de los periódicos. La lealtad a determinadas marcas de zapatillas pronto se vería eclipsada por la lealtad a determinadas pandillas, al

menos si las medimos por la cantidad de veces que se menciona cada cosa. El hip-hop tal vez siguiera vendiendo productos, pero su verdadero destino era canalizar la rabia y las protestas de los barrios marginales, cosa que hizo de una forma más enérgica y directa que ningún discurso político u organización partidista.

El álbum *Straight Outta Compton*, de N.W.A., logró convertirse en disco de platino sin prácticamente sonar en la radio y sin una gira promocional por el país. Pero la cobertura de prensa fue muy intensa y, en la mayoría de los casos, muy alarmista. Las canciones de este disco hablaban de pandillas callejeras, de la brutalidad policial, de la discriminación racial y de la vida en la zona sur de la ciudad de Los Ángeles, combinando la protesta con una idealización de la violencia. Hubo quienes vieron aquí un tipo de música con un nuevo nivel de realismo; otros lo denunciaron por considerarlo una distorsión fraudulenta, una promoción involuntaria de los antiguos estereotipos de la cultura negra que glorificaba a los asesinos en lugar de a las víctimas. En algunos casos, la policía se negó a encargarse de la seguridad en las apariciones de N.W.A. En Detroit, algunos agentes incluso invadieron el escenario y acabaron provocando un altercado con el personal de seguridad privada; más tarde, detuvieron a la banda en su hotel. También entraron al trapo ciertas organizaciones religiosas, que movilizaron a sus fieles para que protestaran, como ya habían hecho en tiempos de Elvis y de otras estrellas de la música. Como golpe de gracia, un subdirector del FBI envió una carta de denuncia a discográfica del grupo, lo cual no tardó en aparecer en la portada de *The Village Voice*, que proclamaba en grandes letras mayúsculas rojas: “EL FBI ODIA A ESTE GRUPO”. Estamos hablando de una clase de publicidad que no tiene precio, y el resultado de todos estos esfuerzos fue que las ventas y la fama del grupo aumentaron considerablemente.

Cómo habían cambiado los tiempos. Apenas unos años antes, el Parents Music Resource Center⁶ había publicado las “Filthy Fifteen” [Quince asquerosas], una lista confeccionada en 1985 de las canciones más ofensivas del momento. En ella no figuraba ni un solo tema de rap. Pero a finales de los ochenta y comienzos de

los noventa, el rap desplazó todas las demás formas de música subversiva. No era solo el estilo de vida de las pandillas callejeras lo que salía en las noticias, ni las obscenidades y epítetos, sino, cada vez más, una aproximación muy franca y directa a la sexualidad, a menudo con un tono misógino. Unas semanas después de la publicación de *Straight Outta Compton*, el grupo 2 Live Crew, originario de Miami y conocido por lo subido de tono de sus raps, sacaba *As Nasty As They Wanna Be*, un álbum que acapararía los titulares y que acabaría siendo catalogado como obsceno por un juez federal. En el juicio posterior, el grupo fue absuelto, y una vez más la publicidad contribuyó a que el disco llegara a ser de platino. Fue el primer álbum del rap grabado por una banda del sur que logró esa distinción.

Todo esto resultó impactante y nuevo en su momento, pero las celebraciones del estilo de vida pandillero y las hazañas sexuales eran sorprendentemente coherentes con las antiguas tradiciones de la música folclórica. Como ya vimos, dos tercios de las veneradas y superrespetables baladas de Child hablan de sexo o narran actos violentos, y algunas tratan de asuntos (incesto, descripciones gráficas de torturas, etcétera) que incluso los raperos más rebeldes dudarían de abordar, al menos antes de la aparición del horrorcore a mediados de los noventa, un subgénero del rap que ignoraba esos últimos tabúes que representaban la necrofilia, el canibalismo y otras grotescas cuestiones. Recordemos también que muchas de las baladas de Child celebran las hazañas de Robin Hood –este personaje aparece en más del 10% de dichas canciones–, que era el pandillero más tristemente célebre del folclore británico, líder de una pandilla que defendía su territorio y se enfrentaba a quienes en su mundo equivalían al FBI. Hasta cierto punto, los raperos empezaron a desempeñar el papel de héroes folclóricos, sobre todo tras la era dorada de los años noventa. Comenzó a crearse una especie de mitología del rap. La vida de Tupac Shakur parece sacada de una de esas obscenas baladas inglesas que se imprimían en hojas sueltas y modificada teniendo en cuenta la época y la tecnología moderna. Eminem incluso llegó a crear un personaje escénico,

Slim Shady –cuyo mismo nombre suena a balada tradicional–, que actuaba como los violentos protagonistas de esta clase de piezas. Pero en los casos más impactantes, en un género que valoraba la autenticidad por encima de todo, los raperos mantenían una misma identidad en el escenario y fuera de él. Cuando el rapero 50 Cent se pasó al cine, en la película *Get Rich or Die Tryin'* [Hazte rico o muere en el intento], interpretó un personaje basado en sí mismo. Eso era lo ideal.

Pero resulta todavía más fascinante cómo incluso los elementos del rap que parecían completamente resistentes a integrarse en la cultura dominante acabaron legitimados. Pensemos en la manera en que cambió, en apenas un cuarto de siglo, la percepción de *Straight Outta Compton*, el disco de N.W.A. que en su momento había enfurecido a todo el mundo, desde los padres de sus compradores hasta el FBI. En 2015, Hollywood lanzó un *biopic* de N.W.A, también llamado *Straight Outta Compton*. En 2016, *Straight Outta Compton* tuvo el honor de ser el primer álbum de hip-hop en entrar en el Grammy Hall of Fame, y en 2017 fue escogido por la Biblioteca del Congreso para preservarlo en el Registro Nacional de Grabaciones, una distinción limitada a las obras de gran importancia cultural, histórica o artística. Como había sucedido tantas veces antes, una generación bastó para convertir una música sumamente subversiva en un monumento institucional. Por cierto, la carta amenazante enviada por el FBI está en la actualidad expuesta en el Rock & Roll Hall of Fame, como monumento a la inutilidad de los intentos de las autoridades por controlar la evolución de la canción.

Por supuesto, para entonces el hip-hop ya había encontrado muchos caminos hacia la cultura mayoritaria. Algunos fueron meramente comerciales, como las numerosas colaboraciones entre artistas de hip-hop y cantantes de pop que tuvieron lugar en el nuevo milenio y llegaron a convertirse en una fórmula conocida. Otros fueron personales pero fuertemente simbólicos, como cuando el presidente Barack Obama empezó a recomendar temas de Kanye West, Kendrick Lamar, Jay-Z, Chance the Rapper y Drake en unas listas de reproducción aprobadas en el Despacho

Oval. Otros fueron institucionales, como la decisión que tomó el Smithsonian en 2017 de formar un comité de cincuenta expertos y profesionales para que crearan la *Smithsonian Anthology of Hip-Hop and Rap* [Antología oficial de hip-hop y rap del Smithsonian]. Y en un momento trascendental, Lamar recibió el Premio Pulitzer de Música de 2018 por su álbum *Damn*, algo sin precedentes, pues esta distinción estaba limitada a compositores clásicos y a algún que otro artista de jazz. La idea general está muy clara: el hip-hop ha seguido el mismo camino que siguieron todos los géneros musicales escandalosos anteriores hasta ser declarado *respectable*. Y esto nos plantea una pregunta muy obvia: ¿es posible una revolución permanente en el ámbito de la música? ¿Hay algún sonido prohibido que tenga la suficiente capacidad de subversión como para resistirse a la incorporación por parte de la cultura dominante? ¿O el destino inevitable de todas las revoluciones musicales importantes es acabar entrando en los museos e instituciones?

Los directivos de la industria musical rara vez se preocupan por estas cuestiones. Cuando un género pierde su fuerza, aparece otro, a veces en el lugar más inesperado, para que el proceso vuelva a comenzar. Basta con esperar a que surja una nueva música perturbadora, una nueva revolución, con todas las oportunidades de comercializarla y sacarle partido económico que esto conlleva. En los noventa, los amos de las corporaciones dedicadas al entretenimiento se limitaban a esperar a que entrara en escena el siguiente marginado, el nuevo motor de cambio. Y, en cierto modo, tenían razón: había una revolución en marcha. Pero esta vez no procedía de los músicos, sino de una nueva generación de tecnólogos que tenía sus propias ideas con respecto a la subversión. También tenían planes para comercializar sus productos y sacarles partido económico, y la verdad es que no les importaba en absoluto cómo sonara la música. Querían alterar la industria, no las canciones.

1 MORRELL, Brad (1996): *Nirvana & the Sound of Seattle*, Londres, Omnibus Press, p. 131.

2 TOLCHIN, Martin (15 de enero de 1973): “South Bronx: A Jungle Stalked by Fear, Seized by Rage”, *The New York Times*, p. 1. Disponible en <https://www.nytimes.com/1973/01/15/archives/south-bronx-a-jungle-stalked-by-fear-seized-by-rage-the-south-bronx.html> [consultado el 20/10/20].

3 N. del T.: Las *patter songs*, canciones que aparecen en numerosas comedias musicales de estos autores, tienen melodías sencillas y se cantan a gran velocidad y sin casi entonar; están entre el canto y el habla.

4 GEORGE, Nelson (2005): *Hip Hop America*, Nueva York, Penguin, p. 59.

5 N. del T.: La Nación del Islam es una organización estadounidense que defiende, con un fuerte componente religioso, a la población afroamericana. Tiene una vertiente muy radical representada por Farrakhan, su líder desde mediados de los setenta.

6 N. del T.: Centro de Recursos Musicales para Padres, una organización formada en 1985 para alertar a los padres de adolescentes sobre el contenido de algunas canciones.

XVIII
DEMOS LA BIENVENIDA A LOS NUEVOS JEFES
SUPREMOS

A mediados de los años ochenta estuve trabajando con algunas de las personas más listas de Silicon Valley y presencié cómo urdieron un plan para modificar la manera en que la gente escucha música. El líder de este grupo, que tenía un doctorado en Harvard y había recibido la beca Rhodes, concibió un sistema de reparto digital de alta tecnología que permitiría a los aficionados a la música crear listas de reproducción personalizadas y descargar canciones para su uso privado. En aquel momento, expresé mi escepticismo, no por el concepto –que me parecía muy interesante y dejaba al consumidor un papel más activo que cualquier otra de las plataformas de venta existentes en esa época preinternet–, sino porque temía que los sellos discográficos consideraran semejante innovación tecnológica una amenaza y no una oportunidad. Mis diversas experiencias con la industria musical me habían enseñado a esperar reacciones hostiles hacia quienes vinieran de fuera del mundillo y hacia las ideas audaces. Pero el equipo persistió y llegó a reunir un capital riesgo de veinticinco millones de dólares, una cantidad de dinero considerable para la época. Sobrados de dinero y con grandes expectativas, lanzaron Personics.

Unos meses más tarde, Personics comenzó a instalar unos grandes quioscos en las tiendas de Tower Records. Aquellos grandes y toscos sistemas de *hardware* fueron los primeros dispositivos para descargar música, pero en esa época el único medio disponible para almacenar una lista de reproducción era una cinta de casete. En cualquier caso, este nuevo sistema supuso una revolución en muchos sentidos. Los usuarios podían examinar un catálogo, elegir las canciones que les gustaban, guardarse su selección en el quiosco y llevarse la recopilación personalizada recién hecha. Personics logró solucionar todos los problemas tecnológicos que planteaba este proyecto, desde la

compresión de datos hasta la reducción del ruido. Pero los sellos discográficos, como yo había predicho, se mostraron reacios a autorizar este modo de difusión de sus canciones. Si no podía contar con todos los nuevos temas de éxito, Personics estaba condenada al fracaso. Los visionarios que habían ideado la compañía habían anticipado, con una exactitud asombrosa, la manera en que se consumiría música en el futuro, un futuro basado en la personalización, el acceso digital y la creación de listas de reproducción. Pero en los años ochenta, el mundo –y sobre todo la tecnofóbica industria musical– todavía no estaba listo para eso.

Sin embargo, a cada año que pasaba Silicon Valley se volvía más grande y fuerte; tenía más dinero, una mejor tecnología y una influencia cultural mayor. Entretanto, la industria de la música renunciaba a la I+D. En épocas anteriores, casi todas las innovaciones relacionadas con la tecnología habían sido inventadas o comercializadas por una compañía discográfica, incluyendo el disco de larga duración, el *single* de 45 revoluciones por minuto, el micrófono de cinta, el Walkman Sony, la cinta de ocho pistas, el sonido estéreo y cuadrafónico y otros aciertos y errores. RCA era tan buena lanzando nuevas tecnologías que podríamos considerarla la equivalente a Apple de las décadas centrales del siglo xx; no era solo uno de los principales sellos discográficos, sino también un líder en tecnologías destinadas al consumidor e inventor de los “dispositivos” más molones del mercado. Pero a finales de los noventa, la electrónica de consumo y la música se habían separado y tomado caminos distintos. Incluso se podía ver como una separación geográfica: la industria musical florecía en el sur de California, inspirándose en Hollywood y alimentándose del *glamour*, mientras que las nuevas tecnologías de consumo procedían cada vez más del norte de California, basándose en el conocimiento y la ambición crecientes de Silicon Valley.

Nadie se atrevió a describir esta situación como una guerra entre el norte y el sur, pero eso era lo que les parecía a quienes veían las brechas y los antagonismos profundos. Y, como había ocurrido en

la guerra de Secesión, sería el norte quien acabaría venciendo. La industria del entretenimiento del sur de California era demasiado rígida como para reaccionar ante las modificaciones que empezaron a tener lugar en su campo de acción. Al comienzo del nuevo milenio, Silicon Valley ya escogía las plataformas de difusión y marcaba las prioridades, dictando el ritmo del cambio. Saltemos al presente, los actores más poderosos del mundo de la música son todas compañías tecnológicas: Apple, Google, Spotify, Amazon y otras, es decir, empresas que consideran que las canciones son mero contenido, un ingrediente más en un modelo de negocio mucho más amplio.

No sería correcto decir que los sellos discográficos no hicieron *absolutamente nada* mientras las compañías tecnológicas se quedaban con todo el pastel. Invirtieron dinero –y una inmensa cantidad de fe inmerecida– en las tres eses de su negocio: los litigios, las leyes y los *lobbies*. Mientras las casas de discos ignoraban la mayor revolución de la historia de la tecnología del entretenimiento, sus abogados se dedicaban a emitir amenazantes comunicados y cartas de cese y desista. Y lo cierto es que durante su caída en picado lograron algunos triunfos. La Copyright Term Extension act (ley de extensión de los derechos de autor, que también se conoce como ley Sonny Bono), aprobada por el Congreso estadounidense en 1998, creó una situación extraordinaria en la que el control por parte de las empresas de una obra creativa, que originalmente, en los tiempos de la fundación de la nación, duraba 14 años, con la opción de renovarse durante otros 14, podía durar ahora 120 o más, dependiendo de diversos criterios. Una patente registrada en Estados Unidos, en cambio, expira al cabo de veinte años, lo cual se genera una situación absurda, en la que una cura para el cáncer solo recibiría una pequeña parte de la protección que se le da a una canción de Milli Vanilli o a un dibujo de Mickey Mouse. En cualquier caso, en este momento podemos predecir con total seguridad que el Congreso de Estados Unidos no va a extender más los derechos de autor. Apenas unos años después de que se aprobara la ley mencionada, las principales compañías

tecnológicas –Apple, Google y algunas otras con un fuerte interés por limitar los derechos de autor– ya formarían grupos de presión más poderosos que los de las empresas dedicadas al entretenimiento.

La victoria de las discográficas sobre Napster, una popular plataforma para compartir música a través de internet, puede considerarse como la última batalla ganada en una guerra perdida. La industria se empleó a fondo en ese combate, sirviéndose de toda su fuerza legal y logrando en 2001 un requerimiento judicial que acabó llevando a la bancarrota a este servicio de transmisión de música. La Asociación de la Industria Discográfica de Estados Unidos (RIAA, por sus siglas en inglés), el gremio que llevó a cabo este ataque, habría hecho mejor adquiriendo Napster y expandiendo su plataforma para convertirla en un canal de distribución directa desde los sellos discográficos a los consumidores; de ese modo, tal vez hubieran evitado la posterior primacía de iTunes, YouTube, Amazon, Spotify y otros intermediarios. Pero para eso la cultura de la industria tendría que haber estado centrada en satisfacer las necesidades de los consumidores, en vez de dominada por la visión del mundo legalista, basada en amenazas y en vivir de espaldas a la realidad que prevalecía en los despachos de los magnates del negocio de la música.

Las ventas de discos alcanzaron su punto álgido en 1999, el mismo año en que la RIAA lanzó su ataque legal contra Napster. Los ingresos de la industria caerían hasta la mitad a lo largo de la siguiente década y, aunque hubo breves periodos de recuperación, nunca se acercarían a la época gloriosa del siglo xx. Las victorias de Bono y contra Napster serían los últimos hurras de un modelo de negocio anticuado. Cuando Apple sacó el iPod en 2001, los sellos discográficos tuvieron que hacer frente a un dilema. Apple tenía más influencia política que ellos y también unos clientes más fieles; el iPod, como los demás productos de la empresa, era el resultado de largas investigaciones en relación con las preferencias de los consumidores, algo en lo que ninguna compañía discográfica “desperdiciaría” dinero intentando averiguar o

satisfacer. Por otra parte, nadie podía igualar el durísimo departamento jurídico de Apple (en la actualidad, la compañía tiene en nómina a más de quinientos abogados). Y, sin embargo, el iPod no era más que el principio. La aparición de YouTube y su posterior adquisición por parte de Google indicaron que la plataforma de internet más poderosa del mundo aspiraba a dominar la distribución de la música en la red y a *pagar por ello lo menos posible*.

Pensemos por un momento en lo que esto supuso desde un punto de vista empresarial. Para RCA, en los viejos tiempos, la música aparecía en el balance de resultados como una fuente de crecimiento y de beneficios; para Google, se trata de un coste que ha de reducirse, mantenerse al mínimo, incluso eliminarse por completo si es posible. El servicio de *streaming* Spotify, por su parte, declaró, en el informe anual que presentó a sus accionistas en 2015: “Nosotros no vendemos música”. La compañía vende suscripciones y el acceso a las canciones; la música es el coste que debe afrontar para hacer funcionar su negocio. Pero este cambio en el plano económico apenas permite vislumbrar en parte el daño que el ecosistema de la música sufrió a causa de todas las mencionadas alteraciones. Cuando RCA y Columbia inventaron nuevas plataformas musicales, en décadas anteriores, seguían considerándose en primer lugar propulsores del talento creativo. La mayoría de los músicos más importantes del mundo tenían un contrato con estos sellos, y había cierta relación simbiótica entre el intérprete y la plataforma. Eso ahora había terminado, ya que la gente conseguía las canciones a través de unas compañías que no tenían ningún compromiso emocional, por no hablar del económico, con las carreras de los músicos. Estos gigantes tecnológicos incluso ofrecerían la música gratis si eso les sirviera para llevar a cabo otras estrategias corporativas –por ejemplo, vender dispositivos o espacios para la publicidad–, y en algunas ocasiones lo hicieron. Hasta cierto punto, la base de su estrategia consistía en devaluar la música.¹

Los sellos discográficos más grandes pensaban que les encantaban la revolución, la subversión y la perturbación del

orden, pero cuando les tocó estar al otro lado, estas cosas ya no les gustaron tanto. Y esta vez, los nuevos jefes supremos de Silicon Valley bien podrían llevar a cabo el antiguo sueño de la revolución permanente, es decir, derrocar a la vieja guardia de manera irreversible. El desafío que habían planteado Elvis y los Beatles no era nada comparado con las incursiones de Apple y Google, las empresas más ricas de la historia del capitalismo. Cuando se hacen con el poder, ¿quién puede desbancarlas?

Al aparecer estas nuevas amenazas, los amos de la música se dieron cuenta de que necesitaban una revolución propia, algo tan potente y emocionante que les permitiera dictar las reglas e insistir en sus prerrogativas. Lo que se les ocurrió resultaría divertido si no fuera tan triste: los concursos de canto televisivos fueron la principal innovación musical procedente de la industria del entretenimiento a comienzos del siglo XXI. Desde luego, no se trataba de una idea nueva. El Festival de la Canción de Eurovisión era un evento anual que tenía lugar en Europa desde 1956 y la competición de la “noche de los aficionados”, celebrada en el Teatro Apollo de Harlem, data de los años treinta. De hecho, ya en el mundo antiguo había concursos de canto. Pero estas competiciones se convirtieron en una moda descontrolada en el nuevo milenio, con docenas de *reality shows* en los que aparecían aspirantes a estrellas tratando de complacer a los jurados y a los espectadores que los veían desde sus casas. A pesar de lo banales que son, estos programas ofrecen un nuevo giro en relación con los rituales sacrificiales, con un flujo constante de músicos a los que se les ofrece la posibilidad de degustar brevemente el estrellato moderno en los medios de comunicación, primero como héroes y después como víctimas, tal como estipula la teoría de Girard, antes de que, al final, un triunfador (o un superviviente) surja del grupo. Estos concursos son bastante fáciles de montar e imitar y todos los mercados televisivos del mundo pronto tuvieron sus propias variantes. En China el público se volvió tan adicto a este tipo de programas que el Gobierno acabó interviniendo para limitar su influencia. Hay quien ha sugerido que el verdadero temor de las autoridades chinas es que el hecho de que los

espectadores voten a su cantante favorito puede inculcar una peligrosa preferencia por los procesos democráticos. Pero esa interpretación subestima el potencial subversivo que las canciones tienen por sí mismas, que en la actualidad sigue dando lugar a prohibiciones y censuras en todo el mundo tal como hizo en el pasado. Dejar que la gente escoja su música favorita siempre será peligroso; se trata de una libertad que tiene ramificaciones políticas.

Al final se ha visto que no hacía falta intervenir de ningún modo para controlar la moda de los concursos de canto; se ha destruido a sí misma saturando el mercado con fórmulas atenuadas y formatos indistinguibles. Los programas no han desaparecido del todo, pero van adquiriendo un tono cada vez más absurdo y autoparódico. Esto es evidente, por ejemplo, en *The Masked Singer*, que se emitió por primera vez en la cadena Fox a comienzos de 2019 y es una competición entre celebridades de segunda fila que llevan unos atuendos de lo más ridículo. Aquí los concursantes salen al escenario disfrazados de caniche, de hipopótamo, de conejo, de unicornio o con algún otro *alter ego* igualmente bufo. Tal vez, en la evolución de este formato televisivo, ya hayamos alcanzado la fase del sacrificio de animales, a la que siempre se llega cuando las características de los rituales ya han comenzado a perder su fuerza y encanto.

El número de superestrellas surgidas de todo esto es muy pequeño. Tanto Kelly Clarkson como Carrie Underwood aprovecharon su victoria en el programa de televisión *American Idol* para convertirse en auténticas estrellas, del mismo modo que en el pasado el concurso de Eurovisión había ayudado a convertir a ABBA y a Céline Dion en artistas con unas ventas millonarias. Pero casi todos los que han triunfado en estos programas luego han tenido unas carreras deslucidas a pesar de su gran presencia en los medios de comunicación. En muchos casos, a los perdedores les ha ido mejor que a los ganadores. One Direction quedó tercera en *The X Factor*, pero cinco años más tarde esta *boy band* pop estaba ganando más de cien millones de dólares al año. Cuando tenía doce años, Beyoncé Knowles fue eliminada, junto

con su grupo Girl's Tyme (que más adelante se convertiría en Destiny's Child), de *Star Search*, uno de los precursores de los *reality shows*, pero después llegaría a la cima del mundo de la música. Lo cierto es que resulta difícil imaginarse a alguien verdaderamente innovador o rebelde saliendo victorioso de esos contextos tan artificiales. Los intérpretes un poco provocadores de vez en cuando salen en pantalla en esos concursos, pero siempre son expulsados del programa mucho antes de la última ronda. Puede bastar con hacerle un comentario altisonante a un miembro del jurado para perder el favor del público y quedar eliminado pronto. Nadie que aspire a convertirse en el próximo John Lennon o Bob Dylan, por no hablar de Sid Vicious o Kurt Cobain, tiene muchas probabilidades de superar la primera criba. Y la razón es evidente: estos programas no cambian el gusto del público mayoritario, sino que se limitan a reflejar las arraigadas preferencias de quienes votan desde sus casas. Cualquiera que haya estudiado la historia de la música se acordará de los concursos de canto de los *Meistersinger* en el Renacimiento, que recompensaban a quienes se mostraban más sosos, no cometían errores y tenían un aspecto inofensivo.

A pesar de todo, el auge de los concursos de canto refleja una necesidad auténtica. La industria de la música siempre había contado con los marginados y la sangre joven. En cierta medida, estas competiciones nacionales no eran tan distintas de los viajes que los sellos discográficos emprendían en los años veinte para realizar grabaciones sobre el terreno. En ambos casos, los intereses comerciales intentaron crear un proceso estandarizado para canalizar las innovaciones musicales. Este mismo deseo, la ambición por desarrollar un sistema cuasiobjetivo para lanzar nuevos artistas comerciales, ha motivado a los representantes artísticos, en las últimas décadas, a montar sus propias bandas realizando audiciones, una práctica que se fue haciendo cada vez más frecuente a medida que la industria de la música se volvía más cauta y recurría más a fórmulas de demostrada eficacia. Y algunos de estos grupos, como New Kids on the Block, los Backstreet Boys o las Spice Girls, gozaron de un enorme éxito comercial

durante un tiempo, aunque no perduraron cuando los adolescentes que constituían su público inicial se hicieron mayores. Como demuestran los numerosos ejemplos de las décadas –e incluso de los siglos– anteriores, la verdadera innovación musical tiene que ver con la perturbación de un orden, no con la estandarización. Cualquier intento de organizar una auténtica revolución musical a partir de un programa de televisión o de una banda montada siguiendo una fórmula está condenada al fracaso prácticamente desde el inicio.

En el pasado, la música siempre se ha revitalizado gracias al surgimiento de nuevos géneros; se trata de algo que sucede cada pocos años. A lo largo del siglo xx, el blues, el jazz, el rock, el hip-hop y otros estilos insurgentes redefinieron y aportaron nuevas energías a una escena musical que, de otro modo, tal vez se habría estancado. Sin embargo, en los primeros años de la era digital, pareció suceder lo contrario: había demasiados géneros y subgéneros y ninguno tenía la capacidad de influencia suficiente como para crear una revolución que afectara a la sociedad en su conjunto y, desde luego, no al nivel que se vivió durante la “era del jazz” de los años veinte o el Summer of Love. De hecho, cuando el servicio de *streaming* Spotify decidió definir todos los estilos musicales, la compañía elaboró una lista con 1.387 categorías (algunos ejemplos: electro latino, neo mellow, christian dance, cinematic dubstep, laboratorio, stomp and whittle, neurofunk y pop Christmas).

Esta proliferación de estilos musicales no es muy distinta de una estrategia llamada “expansión de marca”, que se lleva a cabo con otro tipo de productos, desde patatas fritas hasta pasta de dientes, y que consiste en analizar las preferencias de los consumidores en un intento por identificar un grupo demográfico dispuesto a pagar un recargo a cambio de algo más personalizado. Pero precisamente el éxito en la microgestión de los nichos de mercado, que genera una agradable complacencia y un cierto estrechamiento de miras en el usuario final, reduce las oportunidades de un cambio transformativo a gran escala. Cuando se presiona demasiado al público, sus decisiones con

respecto a qué música escuchar comienzan a parecerse a las de los clientes de un *pub* que tuvieran que examinar una lista interminable de cervezas artesanas. En un entorno delimitado en el que todo el proceso de selección está rigurosamente controlado y las sorpresas se reducen al mínimo, surge la ilusión de que uno puede elegir sin restricciones.

A comienzos del siglo *xxi* había cuatro categorías de música comercial que seguían dominando el mercado, a pesar de la constante incorporación de micronichos al ecosistema: el rock, el pop, el country y el hip-hop. En otros géneros tradicionales pueden producirse innovaciones y aparecer artistas del más alto nivel –como ha seguido sucediendo en los campos de la música clásica y el jazz, entre otros–, pero estos estilos no generan beneficios ni inspiran cambios sociales de un modo comparable a como lo hicieron en su época de gloria.

¿Algún estilo de música podría desafiar a los cuatro líderes? La música electrónica de baile –también llamada “dance”–, pareció ser durante un tiempo la candidata más prometedora. Surgida de las cenizas del antiguo movimiento disco, la escena de los clubs de baile había incorporado una serie de innovaciones de la era digital, y cada nuevo programa o artilugio que saliera al mercado ampliaba las herramientas de que disponían sus creadores. Este fértil campo de experimentación ya había creado unos vibrantes hábitats urbanos para nuevos géneros que simbolizaban nuevos estilos de vida, lo cual condujo a la aparición del tecno de Detroit, el house de Chicago, el dubstep de Londres y otros movimientos locales y regionales. Parecía que a cada rato surgía un nuevo estilo de moda, y a medida que las nuevas tecnologías debilitaban las viejas maneras de hacer música, se convertían en un poderoso motor de cambio en el ámbito de la música comercial, ampliando constantemente las paletas sonoras de quienes se encontraban a la vanguardia.

Sin embargo, estas tecnologías a menudo acabaron siendo menos importantes que las actividades rituales que rodeaban su diseminación y empleo. De hecho, resulta sorprendente hasta qué punto la música dance, pese a sus ornamentos futuristas, recrea

los rituales destinados a provocar un trance extático en los orígenes de la música. Las raves y los clubs en los que suena demuestran una vez más el poder que tiene la música como camino hacia la trascendencia y los estados mentales alterados. No es casualidad que la droga ilegal más vinculada a la escena dance se conozca popularmente como “éxtasis”, el mismo término que se emplea para describir el estado mental al que aspiraban los místicos tradicionales y la condición hipnótica de los participantes en las antiguas bacanales. Cuando Mircea Eliade publicó su obra seminal sobre el chamanismo en 1951, lo llamó *El chamanismo y las técnicas arcaicas de éxtasis*. La rave es la versión moderna de estos rituales. Por otra parte, en los principales géneros musicales de la actualidad resuenan, al menos en cierta medida, algunos de los imperativos de las canciones prehistóricas. Las estrellas de rock evocan los chivos expiatorios de los antiguos rituales de violencia simbólica. Los artistas de country recrean las bucólicas piezas de los pastores, que empleaban la música para tranquilizar a los animales domésticos y para celebrar su modo de vida estable y hogareño. Los hiphoperos recuperan el canto monofónico que sirvió para unir las primeras comunidades humanas, las pandillas más antiguas que existen. Las estrellas de pop atraen a su público con un estilo erótico y unos pasos de baile que nos recuerdan a los ritos de fertilidad que alumbraron las canciones de amor. Las reuniones en torno a la música dance, en este contexto, son una aplicación moderna de la música al más persistente de los dilemas humanos: cómo elevarse del rutinario aquí y ahora y alcanzar la dicha, o al menos algo equivalente, aunque sea efímero, una felicidad temporal inspirada por las canciones y fomentada por ciertas sustancias químicas.

Por supuesto, todos estos géneros no se limitan a repetir los antiguos patrones, sino que van más allá. Sobre unas bases atemporales se superponen fastuosas capas sonoras y de significado. Pero este estilo también regresa a los principios más simples por la sencilla razón de que la música siempre es más que un mero entretenimiento. Incluso en el siglo XXI, la música funciona como un instrumento dinámico para hacer frente a los

desafíos fundamentales de la vida, en cuanto individuos y miembros de una comunidad. Los medios de comunicación y los intereses comerciales pueden tratar las canciones como una forma de escapismo, pero todas las actividades sofisticadas que se llevan a cabo con una intención –desde el atletismo de élite hasta la neurocirugía– emplean la música en un intento por mejorar sus resultados. Los intérpretes de dance (a los que suele llamarse productores y *disc jockeys*) están rodeados por todo tipo de artilugios de alta tecnología cuando se presentan en un escenario o cuando trabajan en su estudio, pero la canción es la tecnología más antigua de todas, y nadie se burla de ellas por este carácter antiguo. En el siglo XXI, como en todas las fases anteriores de la historia humana, la música es una fuente muy fiable de poder transformador.

Pero, aunque la música dance prometa movilizar a un público joven y nuevo, los sellos discográficos no están bien preparados para aprovechar la oportunidad. Esta música ejerce un impacto mayor cuando forma parte de un evento, no cuando se presenta como una pista digital. La auténtica experiencia del dance no se puede transmitir por medio de una plataforma de *streaming* o de una *app* para *smartphone*. Los aficionados deben emprender un peregrinaje. Ciertos destinos globales –Ibiza, Goa, Las Vegas– han publicitado su vinculación con la música dance y la emplean para atraer al turismo. Pero la gente viaja a Ibiza en busca de algo más que un artista o una canción: quiere vivir una experiencia consistente en la inmersión total en un estilo de vida, algo que se resiste a la posibilidad de convertirse en una mercancía y venderse por internet. Incluso algunos productores estrella de dance, como Skrillex, Calvin Harris, David Guetta y deadmau5 a veces son tratados como un elemento más de un espectáculo mayor. O, cuando los ficha un sello discográfico, se encuentran sirviendo de apoyo técnico para artistas de rap o de pop; forman parte de la élite y cobran muy bien, pero en cualquier caso necesitan la participación de un nombre más potente, de una Rihanna o un Justin Bieber, para superar la codiciada cifra de mil millones de visualizaciones en YouTube. En un entorno sociocultural distinto,

los grandes maestros de la música electrónica podrían adoptar el papel de chamanes modernos, movilizar a toda una generación y definir nuevas formas de vivir. Pero en el mundo de la música del nuevo milenio, ávido de dinero y acostumbrado a consumir una tendencia tras otra, lo normal es que se vean encasillados como “creadores de ritmos” que cualquiera puede contratar, trovadores errantes como los del pasado, pero que llevan un portátil en vez de una lira.

La mercantilización de la música –de unos álbumes físicos o de unos contenidos digitales– pudo considerarse en otro tiempo como una oportunidad, pero ahora cada vez más es una carga. Es difícil ver las canciones como algo mágico cuando uno les ha asignado un valor económico por medio de microtransacciones, las ha convertido en productos o servicios baratos o, en algunos casos, en obsequios que ayudan a vender una suscripción o un dispositivo. Pero la magia permanece, a pesar de todas estas degradaciones, al menos para aquellos que saben cómo llegar a ella. Y no podemos ignorar por completo estas transacciones, especialmente si las canciones nos importan. Los cambios drásticos que han tenido lugar en la economía de la creación musical en el nuevo milenio no solo producen efectos en el flujo de caja; también modifican las canciones. En cierto modo, estas alteraciones son apasionantes. El desplome de los intermediarios y el aumento de la conectividad global permiten que la música se desplace por el mundo con una rapidez sin precedentes. Las canciones pop de Corea y Japón tienen fans en Europa y crean unas vías de difusión que eran completamente inimaginables hace apenas unos años. El sonido del blues del desierto, procedente de Mali, o una banda *molam* electrificada de Tailandia pueden conseguir una cantidad inesperada de seguidores en Estados Unidos y, en algunas ocasiones, recibir incluso más aclamación que en sus lugares de origen. Un vídeo musical subido a la red en Nueva Zelanda o en Australia puede estar viéndose en todo el planeta unos momentos después. Grupos que solo han tocado para un público imaginario en un garaje pueden volverse virales sin tener que presentarse a una audición ni firmar un contrato

discográfico. Todo esto también es un tanto mágico, si lo pensamos.

En las páginas precedentes, hemos visto una y otra vez cómo la música prospera en los crisoles culturales y las ciudades portuarias. El mérito de internet es que nos ha colocado a todos en el centro del crisol cultural. Vivamos donde vivamos, estamos en un lugar privilegiado: un portal que da al mundo entero y a todo lo que este puede ofrecer. Aunque el ecosistema musical esté en gran medida amenazado por la economía digital, esto es algo que debemos valorar y celebrar.

Pero ay, las amenazas son reales. Los cambios radicales que se han producido tanto en el ámbito económico como en el tecnológico han creado enormes obstáculos para quienes pretenden ganarse la vida con la música. Internet ha hecho que para los nuevos artistas resulte más fácil lanzar y distribuir su música, pero la recompensa que trae aparejada el éxito ha disminuido considerablemente. Los ingresos que generan los discos han caído en picado. Muchos clubs nocturnos han tenido que cerrar ante una competición virtual procedente de todas partes. El surgimiento de nuevas fuentes de ingresos, como el *streaming* y la concesión de licencias, no compensa en absoluto la desaparición de las antiguas. Es cierto que siempre ha sido difícil ganarse la vida como músico, pero en una época en la que decenas de millones de fans han decidido que ya no necesitan poseer un disco, ni siquiera comprar el derecho a hacer una descarga digital, resulta casi imposible. Algunos consideran que los ya mencionados servicios de suscripción pueden ser la salvación, pero ¿acaso los músicos pueden pagar el alquiler cobrando micropartes de unas microtransacciones? En este nuevo entorno, los modelos económicos tienden a recompensar más a las compañías tecnológicas que a los creadores musicales, que ahora se conocen con el poco inspirador nombre de “proveedores de contenidos”. Los músicos miran desde el banquillo, mientras su futuro está en juego, cómo los gigantes tecnológicos luchan por el territorio, e incluso los artistas más talentosos sufren las consecuencias. ¿Cómo lograrán sobrevivir en un sistema que

contempla cada vez más las canciones como algo que los líderes regalan para poder vender otra cosa?

Los artistas más exitosos tienden a seguir el rumbo marcado por Apple y Google: se convierten en bandas “multiusos” y a veces llegan a ganar más dinero en su faceta de empresarios de lo que jamás podrían ganar como intérpretes. Cuando la revista *Forbes* publica su lista anual de los músicos más ricos, las ventas, hoy en día, tienen un impacto sorprendentemente escaso en el *ranking*. Jay-Z llegó hace poco a lo más alto de dicha lista, pero sobre todo gracias a que tiene acciones en diversos negocios, como la marca de champán Armand de Brignac o el coñac D’Ussé. Superó por poco al rapero Sean Combs, más conocido como Puff Daddy, cuyos ingresos proceden principalmente de los mundos de la moda y de las bebidas alcohólicas. Cuando Beyoncé adelantó a Taylor Swift y se convirtió en la mujer que más dinero gana del mundo de la música, poco después del lanzamiento de su aclamado álbum *Lemonade*, muchos aficionados tal vez asumieran que su éxito económico se basaba ante todo en las ventas de sus discos. Pero la verdad es que el emporio empresarial de Beyoncé consiste en una cartera sumamente diversificada en la que se incluyen una línea de moda, una marca de zapatos, perfumes, actuaciones, ventas de entradas, acciones del servicio de *streaming* Tidal (que su marido Jay-Z adquirió en 2015 por cincuenta y seis millones de dólares) y diversas colaboraciones con Pepsi, Emporio Armani, American Express, Tommy Hilfiger y otras compañías. Solo en el ámbito de los perfumes, Beyoncé ha vendido productos por un valor aproximado de quinientos millones de dólares.

No todos los músicos tienen las capacidades necesarias para triunfar en el mundo empresarial. Kanye West acumuló unas deudas de más de cincuenta millones de dólares en sus intentos por poner en marcha varios negocios. Incluso cuando sacó su exitoso disco *Yeezus* y se embarcó en una gira que le reportó veinticinco millones por solo dieciocho conciertos, West tuvo que pedir créditos bancarios y contar con el apoyo de algunos inversores para que le cuadraran las cuentas. En épocas anteriores, un músico con dificultades económicas habría confiado en las

ventas de los discos y en los ingresos procedentes de las giras para salir del aprieto, pero en la economía de la música del siglo XXI, son los discos y las giras los que causan los problemas financieros. West incluso tuiteó una petición a Mark Zuckerberg, el fundador de Facebook, para que invirtiera mil millones de dólares en sus empresas. Parece absurdo, pero en realidad no lo es. En un mundo en el que los titanes tecnológicos controlan la música, los intérpretes que aspiran a llegar a la cima deben actuar como titanes tecnológicos. En algunos casos, incluso las superestrellas de la música tienen que ver las canciones como inversiones a fondo perdido: algo necesario para mantener con vida la marca, de modo que pueda llevar a cabo otras actividades más lucrativas.

En ningún otro momento de la historia ha habido tantos cambios tecnológicos y económicos en el campo de la música. Sin embargo, en medio de todo este caos, la creatividad todavía logra surgir y florecer, aunque puede detectarse una creciente separación entre las apasionantes y diversas actividades de los músicos de todo el planeta, que cuentan con herramientas tecnológicas y plataformas de distribución de una fuerza sin precedentes, y el cada vez más estrecho enfoque de los poderes económicos que creen que gobiernan el mundo de la música. Si consideráramos solo a estos últimos, podríamos concluir que una sensibilidad pop se ha apoderado del mundo de la canción en su conjunto. Taylor Swift empezó su carrera como una estrella del country, pero llegó a lo más alto del estrellato tras pasarse al pop. Katy Perry se dedicaba al rock cristiano, pero se cambió al pop y vendió cien millones de discos. Los artistas de hip-hop y los productores de dance que más venden intentan llegar a un público mayoritario colaborando con estrellas de pop de primera línea. La música asiática casi nunca conectó con el público occidental hasta que las estrellas del J-pop japonés y del K-pop coreano demostraron que podían jugar a este juego tan bien como los norteamericanos. Ni siquiera el jazz y la música clásica son inmunes a esta demanda de música con orientación popera. En todos los lenguajes musicales, los puristas lamentan este impulso hacia la ampliación del público, pero el dinero y el poder no son

lo único que lo motiva. Hay toda una escuela de crítica musical conocida como *poptimismo* que ha surgido para alimentar y celebrar la nueva sensibilidad dominante.

“La suavidad es lo que caracteriza nuestro presente –declaró hace poco el filósofo Byung-Chul Han–. Es lo que tienen en común las esculturas de Jeff Koons, los iPhones y la depilación brasileña”. Han ve esta suavidad por todas partes y la vincula a la misma ideología de positivismo que reduce las interacciones sociales a *likes* en Facebook y promueve el empleo de imágenes tratadas con Photoshop, lo que da lugar a una fantasía de rostros sin imperfecciones y cuerpos perfectamente contorneados. No menciona la música contemporánea en su discurso sobre el culto a lo suave, pero dicha música también forma parte del espíritu de nuestra época, por lo menos si la juzgamos por los artistas más promocionados y los imperativos del mercado. Tras décadas de apoyarse en el *bending* de las notas y en timbres complejos, entre otros rasgos procedentes de África, los temas de éxito están volviendo a emplear notas puras, pitagóricas, que a veces los cantantes entonan directamente y en muchos casos se manipulan por medio del Auto-Tune. Parece, en algunas ocasiones, que los productores hubieran olvidado la revolución que supuso en el canto la influencia africana, y que hubiese regresado la idea de lo que es cantar que había en 1890. Los arreglos vocales también se han vuelto mucho más blancos. La sensibilidad pop de la actualidad no solo ha abandonado los acordes de blues, sino que casi nunca emplea el tritono, ese intervalo mordaz que ha sido clave en la armonía funcional durante siglos. Las síncopas casi han desaparecido de las melodías y los ritmos de base, y estos tienden a ser patrones continuos, suaves y repetitivos. Si uno estuviera rediseñando la música a partir de una página en blanco, con el objetivo de lograr la máxima suavidad posible, tomaría precisamente estas decisiones.²

Sin embargo, la idea más fútil de la historia de la estética es la noción de que los impulsos creativos pueden domesticarse y convertirse en patrones ordenados. Precisos, regulares y desprovistos de tensión. Esto es sencillamente falso, y nuestros

crecientes conocimientos sobre la manera en que el cerebro reacciona ante el arte demuestran hasta qué punto es errónea dicha idea. Los circuitos neuronales del córtex prefrontal se excitan ante los elementos musicales *inesperados*. Ansiamos escuchar patrones repetitivos, pero también deseamos la alteración. La subversión, desde un punto de vista musical, es algo para lo que nuestro cuerpo está programado. Sin embargo, la búsqueda de la simetría musical pocas veces ha sido más intensa que en la actualidad. Incluso en las mejores sesiones de grabación, a los baterías se les suele pedir que toquen con una claqueta: un metrónomo que marca un pulso fijo y que garantiza que no haya ninguna desviación de un tempo matemáticamente puro. A veces toda la aportación que hace el batería se reduce a unos pocos segundos de música, un par de compases que se repiten a lo largo de todo el tema empleando la función de copiar y pegar. Hemos llegado a un punto en el que todas las canciones que escuchamos se apoyan en un pulso absolutamente perfecto, inmutable y preciso. Curiosamente, esta práctica reproduce una tendencia de hace un siglo, cuando los ingenieros de la compañía de pianolas Aeolian intentaron imponer una regularidad similar en las interpretaciones musicales. Esta tecnología, llamada a veces “cuantización”, acabó suponiendo una limitación desastrosa en aquel momento –pues las canciones no sonaban igual de bien cuando se sometían al control de las matemáticas–, pero ha resurgido hoy en día bajo una nueva apariencia digital.

Como muestra el ejemplo de la pianola, las generaciones anteriores también trataron de alcanzar la máxima suavidad posible en el ámbito de la música. Pero las canciones suaves siempre se han visto desplazadas, antes o después, por un sonido más subversivo. En el siglo XIX, los editores musicales difundieron unas canciones de salón que pretendían complacer a todo el mundo con unos temas inofensivos y sentimentales, pero la música afroamericana alteró todo eso. A lo largo del siglo XX, algunos géneros musicales –jazz, rock, hip-hop– hicieron lo mismo, modificando, cada vez que aparecía uno nuevo, tanto los estilos vocales como la sociedad en su conjunto, en una serie de

momentos que fueron decisivos y que nunca podrían haberse previsto. En todos estos casos, la música suave fue desplazada por algo más fuerte, menos amable, más polémico. ¿Acaso esta vez la historia va a acabar de una manera distinta? Probablemente no: cuatro mil años de historia de la música nos dicen lo contrario.

A veces parece como si todos los elementos del ecosistema musical quisieran convertir las canciones en un mero entretenimiento (o incluso peor, en un entretenimiento *nostálgico*: en los últimos años han proliferado las giras de reunión, las giras de despedida, los discos homenaje y los grandes triunfos de artistas que se hallan en la última fase de sus carreras). Tal vez este sea el único punto en el que están de acuerdo los sellos discográficos y los tecnócratas que dirigen las plataformas digitales, a pesar de todos los conflictos superficiales entre Hollywood y Silicon Valley. Ambos contendientes desean también que todo sea lo más suave posible, e incluso cuentan con ciertas investigaciones académicas en las que apoyar su posición. Cuando tratan a las canciones como “contenidos” para el entretenimiento de las masas, no están muy lejos del psicólogo y profesor de Harvard Steven Pinker y su reduccionista afirmación de que la música no es más que una “tarta de queso auditiva” para el cerebro, similar a una droga recreativa o a un *pack* de seis latas de Budweiser. La misma palabra *contenido* implica que la música es algo genérico, un bien fungible sin importancia social ni un propósito que vaya más allá de su consumo –sin “valor de supervivencia”, en términos de Pinker– salvo (¡por supuesto!) el de reportar un beneficio económico a sus proveedores.³

En cierta medida, el elemento humano de la música incluso se trata como a un obstáculo y se remplaza, siempre que es posible, por un algoritmo. De hecho, la segunda fase de la revolución digital en el campo de la música se basa en la aplicación de un *software* y un análisis de datos para tomar prácticamente todas las decisiones que hace falta tomar en el ecosistema musical. En realidad, el algoritmo, a pesar de todo su lustre altamente tecnológico, es poco más que un bucle de retroalimentación que planifica el futuro mirando el pasado. Las canciones que nos

recomendarán la semana que viene se parecerán a las que escuchamos la semana pasada; no es un enfoque muy prometedor si uno espera un cambio que perturbe el orden establecido, pero ¿puede haber algo más suave? La idea de que las canciones puedan evaluarse sin que nadie las escuche puede parecer rara, pero se trata de una oferta irresistible para las empresas de alta tecnología que dominan cada vez más el negocio de la música. En la actualidad, se emplea la inteligencia artificial para componer música, interpretarla, seleccionarla, analizar sus posibilidades comerciales y, por último, vendérsela a los clientes. Los robots incluso consumen canciones. Hay músicos que ya contratan robots para que hagan clic en sus temas que hay *online*: por 299 dólares uno puede comprar 100.000 reproducciones de una canción. En un extraño proceso de autorreafirmación, estas “reproducciones” convencen a los todopoderosos algoritmos de que una canción merece escucharse. “¿Soñarán los androides con guitarras eléctricas?”, pregunta el periodista especializado en temas tecnológicos Nic Fildes. Si es así, tendremos ante nosotros un bucle cerrado que encerrará a la música desde su creación hasta su consumo sin que haya ningún ser humano implicado: el modelo de negocio más suave que se pueda imaginar.⁴

Pero en cuanto apartamos la mirada de Hollywood y Silicon Valley, esta imagen desaparece. Las canciones son tan subversivas como siempre lo han sido, y la vinculación entre la música y la violencia ha demostrado ser imposible de erradicar. No es casualidad que haya habido tantos actos de terrorismo y violencia a gran escala dirigidos contra actuaciones musicales. El 1 de octubre de 2017 tuvo lugar la mayor masacre perpetrada con un arma de fuego de la historia de Estados Unidos en el festival Route 91 Harvest de Las Vegas, donde un hombre disparó más de mil tiros desde la ventana de un hotel, matando a 58 personas e hiriendo a otras 851. Por lo visto, el asesino se había preparado asistiendo a varios conciertos y observando con atención todo lo que sucedía allí; incluso había alquilado algunas habitaciones con vistas a otros festivales. Solo seis meses antes, una bomba explotó tras un concierto de Ariana Grande en Mánchester, Inglaterra, y

acabó con la vida de 22 personas y dejó a 120 heridas. Menos de un año antes de este incidente, un tirador mató a 50 personas en Pulse, un club nocturno de Orlando, Florida. Siete meses antes, hubo un ataque terrorista en un concierto de rock que se celebraba en la sala Bataclan de París; se saldó con 90 muertos y 200 heridos. Otros asesinatos en masa relacionados con la música y producidos en lugares que van desde Indonesia hasta Suecia refuerzan este patrón. La música es una fuerza muy poderosa que suscita sentimientos sumamente intensos y pasiones violentas, y no siempre para bien; esto es tan cierto en la actualidad como cuando los antiguos jefes militares llevaban músicos a la batalla. Mientras los intereses empresariales tratan de vender la música como un entretenimiento escapista, los clubs nocturnos forman a sus porteros intentando convertirlos en expertos en terrorismo; las celebraciones del fin de semana de los Premios Grammy incluyeron hace poco una serie de “informaciones antiterroristas”: hubo una sesión de un día entero de duración para que los músicos y los miembros de su entorno estuvieran preparados para esos momentos en los que las canciones generan una reacción mortal.

Pero la rabia y las reacciones violentas contra la música van mucho más allá de los actos de terrorismo. Incluso en el nuevo milenio, los Gobiernos temen el poder de las canciones. En China las autoridades han impedido que algunos artistas de hip-hop actúen en televisión. En Egipto unas estrellas de pop fueron encarceladas recientemente por sus sugerentes vídeos musicales. En Rusia las integrantes del grupo de punk rock feminista Pussy Riot se convirtieron en un foco de atención y un símbolo de la protesta tras ser juzgadas y condenadas por “socavar el orden social”. Se intentó implementar una campaña para erradicar la música rap, lo cual resultó imposible, pero Vladimir Putin anunció un plan b para “liderar” y “dirigir” el hip-hop ruso (una declaración desconcertante que desde el primer momento pareció destinada al fracaso). En Etiopía el cantante Teddy Afro se convirtió en la mayor estrella de pop del país solo porque la policía suspendió la fiesta de lanzamiento de uno de sus discos.

En Tailandia el Gobierno se puso tan nervioso a causa de un tema de rap que reaccionó no solo con amenazas y denuncias, sino con un vídeo musical propio. Nadie parece haberles contado a los gobernantes de estas naciones que la música es solo una tarta de queso auditiva. La ven como algo subversivo y, basándonos en la larga historia de la canción, podemos concluir que probablemente tengan razón.⁵

Pero la capacidad de generar cambios que tiene la música también es muy valorada, ya que puede producir efectos positivos. Cuando le hablo a la gente de su poder de encantamiento y transformación, suelo encontrar reacciones escépticas. Muchos creen que eso no son más que supersticiones. Y, sin embargo, a cada año que pasa, la ciencia corrobora un poco más la magia de la música y son más los visionarios que la aplican en numerosos campos. Los entrenadores deportivos han aprendido que sincronizar el tempo de una lista de reproducción musical con el pulso de un atleta puede aumentar su resistencia y su velocidad, mejorando así su desempeño. Los psicólogos han demostrado que la gente que asiste a conciertos y que va a bailar obtiene mejores puntuaciones en una amplia variedad de parámetros y se siente más satisfecha con respecto a sus relaciones, su entorno y sus trayectorias vitales. Cada vez hay más pruebas que confirman que la música altera la química corporal, aumentando la cantidad de linfocitos T y reforzando en sistema inmunitario del cuerpo. De hecho, los médicos han sido los que más entusiastas se han mostrado a la hora de emplear la música como herramienta para mejorar su propio desempeño: el 90% de los cirujanos pone música en los quirófanos –el rock es el género más oído– y está muy extendida la idea de que las canciones mejoran su concentración y el resultado de sus intervenciones. En algunos casos, incluso el instrumental quirúrgico está formado por instrumentos musicales de alta tecnología que emplean ondas sonoras para hacer frente a todo tipo de problemas, desde cataratas hasta cálculos renales. Orfeo curaba con su lira y el médico moderno recurre a un litotriptor, pero en ambos casos su magia se basa en la energía del sonido.

Incluso en la intimidad de nuestros hogares, confiamos en la capacidad catalítica de las canciones. Cuando la socióloga Tia DeNora estudió cómo se prepara la gente para las citas románticas y los momentos íntimos, se dio cuenta de que casi todo el mundo tiene una fe enorme en la fuerza transformadora de la música con respecto al amor y al sexo. Siempre se busca un acompañamiento musical adecuado para cerrar el trato. “Es una cosa un tanto mágica y mística”, explicó una mujer al comentar cómo elegía la música de fondo para un encuentro amoroso, casi las mismas palabras que emplearían los participantes en los rituales de fertilidad de nuestros antepasados, en los que, por cierto, abundaban las canciones. Cada vez hay más investigaciones que apoyan este punto de vista, mostrando que la música no solo ayuda a que la gente se empareje y se vaya a la cama, sino que incluso realza el placer cuando durante el sexo se recurre a una lista de reproducción adecuada.⁶

De hecho, es posible que la música sea el más fiable de los afrodisíacos. Su eficacia se corrobora en muchos otros contextos, al margen del dormitorio, incluso en esta época dominada por la alta tecnología en la que parece haber una *app* o una pastilla para satisfacer todas las necesidades y todos los deseos humanos. John Sloboda, un psicólogo especializado en la integración de la música en la vida cotidiana, ha demostrado en docenas de estudios científicos que la gente emplea las canciones como agentes de cambio de casi todas las maneras imaginables. En un experimento se interrumpía a los participantes en momentos del día escogidos al azar y se les pedía que contaran sus actividades más recientes. En el 44% de los casos aparecía de algún modo la música, pero casi nunca como entretenimiento o diversión; al contrario, las canciones se integraban en diversas actividades, que se llevaban a cabo con mayor vigor y éxito gracias a ese elemento auditivo. Los participantes estaban “más positivos, alerta y centrados en el presente” en sus actividades, entre las que se contaban hacer deporte y ejercicios para mantenerse en forma, escribir y hacer el trabajo de oficina, realizar viajes de mayor o menor distancia, hacer recados y tareas domésticas, meditar,

convalecer y cuidarse, planear actividades futuras, lavarse y vestirse, leer y estudiar, cocinar, comer, dormir, caminar y casi cualquier otra actividad que se nos ocurra. Una y otra vez, la gente declaraba sentirse “más positiva, estimulada y atenta” cuando empleaba canciones para acompañar esas actividades. Y no necesitaba pastillas ni recetas médicas.⁷

Por lo tanto, nos enfrentamos a una paradoja. Existen dos visiones de la música y no solo son distintas, sino que parecen incompatibles. Por una parte, hay unos poderosos intereses que quieren que la música se mantenga dentro de las predecibles fórmulas de la industria del entretenimiento, que de manera creciente se hallan representadas por los algoritmos que prometen eliminar cualquier dificultad y obstáculo del consumo de la música. La inteligencia artificial escogerá siempre la canción perfecta, adaptada a nuestro estado de ánimo, gusto y estilo de vida. No habrá nada discordante o perturbador que se inmiscuya en nuestro limitado ecosistema musical, que las compañías tecnológicas prefieren concebir como un hábitat de una única persona, un individuo conectado a un dispositivo digital. En una época que aspira a una estética de la suavidad, nada podría resultar más suave. El mismo tiempo, la realidad de la música – algo que se experimenta, que la gente vive– se resiste a este proceso reduccionista, a este imperativo, guiado por el ánimo de lucro, de vender las canciones en el mercado por medio de microtransacciones dirigidas a un público receptivo y perfectamente definido. La gente insiste en usar la música de formas inesperadas y rebeldes, en sacar partido a sus diversas energías, muchas de las cuales se niegan a convertirse en mercancías. En algunos casos, esta potencia es como la magia negra, peligrosa e incontrolable. Otras veces es inspiradora y positiva, y realmente puede cambiar la vida. Todos los que se encuentran en posiciones de poder –los gobernantes autoritarios, los líderes religiosos, los tecnócratas de Facebook y Google– son conscientes de esto. Quieren controlar la música y emplear su poder en favor de sus propios intereses. Pero también la temen, sabiendo que los movimientos tumultuosos o revolucionarios

pueden utilizar las canciones contra ellos.

Así que cada uno debe escoger la visión que prefiera: la música como reconfortante accesorio de un estilo de vida o la música como un subversivo motor de cambio. Es una disyuntiva que ha existido siempre. El conflicto entre estas dos visiones ha funcionado como un motor de cambio a lo largo de toda la historia de la canción. Incluso cuando creemos que hemos llegado a una época dichosa en la que la música es puro entretenimiento, una nueva era llena de turbulencias debe de estar esperándonos a la vuelta de la esquina, como suele suceder; y los robots y la inteligencia artificial serán incapaces de evitarlo. Pero cuando llegue esa nueva revolución en el ámbito de las canciones, su poder para alterar la sociedad será efímero. Acabará siendo legitimada y aceptada por el público mayoritario y por las mismas instituciones que anteriormente la habían combatido. Las canciones serán readaptadas mientras su historia se reescribe para servir a unos nuevos planes. Que cada uno, pues, decida y escoja la música que quiera, pero que no se acomode demasiado. Es casi seguro que por ahí habrá alguna canción –otro *big bang* en la interminable serie de *big bangs* que constituyen la historia de la música– que hará que todo el proceso vuelva a empezar.

- 1 Informe anual de Spotify de 2015, p. 3.
- 2 HAN, Byung-Chul (2018): *Saving Beauty*, Daniel Steuer (trad.), Medford, Massachusetts, Polity Press, p. 1.
- 3 PINKER, *op. cit.*, p. 534.
- 4 FILDES, Nic (2 de diciembre de 2016): “Rise of the Robot Music Industry”, *Financial Times*. Disponible en <https://www.ft.com/content/5ac0ff84-b7d9-11e6-961e-a1acd97f622d> [consultado el 20/10/20].
- 5 JONES, Owen (18 de diciembre de 2013): “Pussy Riot: A Beacon of Hope in Russia’s Dark Days”, *The Independent*. Quien quiera saber más sobre el plan de Vladímir Putin para liderar y dirigir el rap ruso, puede consultar KRAMER, Andrew E. (16 de diciembre de 2018): “Putin on Rap Music: It’s the Drugs That Really Bother Him”, *The New York Times*. Disponible en <https://www.nytimes.com/2018/12/16/world/europe/putin-russia-rap-music.html> [consultado el 20/10/20].
- 6 DENORA, Tia (2000): *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 116.
- 7 SLOBODA, John; O’NEILL, Susan A. e IVALDI, Antonia (primavera de 2001): “Functioning of Music in Everyday Life: An Exploratory Study Using the Experiences Sampling Method”, *Musica Scientiae*, vol. 5, n.º 1, pp. 9-32.

EPÍLOGO
Esto no es un manifiesto

No me gustan los manifiestos. Y soy consciente de que la lista de cuarenta preceptos que figura a continuación parece, a primera vista, un manifiesto más. Pero esto no es un manifiesto (es decir, un intento de imponerle al mundo un sistema de valores). Esta lista representa lo contrario: incluye algunas verdades que la música impuso a mis valores y creencias.

Nunca las busqué. Nunca fueron hipótesis que yo haya formulado y verificado. Me forzaron a prestarles atención y se ganaron mi lealtad gracias a la vehemencia con la que se afirmaron durante el curso de mis investigaciones. Forman una serie de principios rectores que fui entendiendo gradualmente, a lo largo de los años, como resultado de mis esfuerzos por encontrar la esencia y trazar la evolución histórica de las canciones.

En casi todos los casos, comprender estos preceptos me obligó a modificar mis creencias. En ese sentido, deberían considerarse un antimanifiesto, o una especie de intromisión de la cruda realidad en el ámbito de la teoría. También pueden servir como una base para futuros intentos de aplicar las enseñanzas principales de este libro a otros contextos.

1. La música es un agente de cambio en la vida humana, una fuerza transformadora y hechizante.
2. La música es universal en la medida en que la gente tiene similares necesidades, aspiraciones, imperativos biológicos y demandas evolutivas en relación con su comportamiento. Negarse a admitir las cualidades universales de la música de una comunidad es equivalente a negarle la pertenencia a la comunidad humana.
3. Las canciones fueron el origen de lo que en la actualidad

llamamos ‘psicología’; en otras palabras, funcionaban como una forma de celebrar las emociones y las inclinaciones personales mucho antes de que la vida interior de los seres humanos se considerara respetable en otras esferas de la sociedad.

4. A lo largo de los siglos, la libertad para cantar canciones ha sido tan importante como la libertad de expresión, y a menudo mucho más polémica y temida debido al poder de persuasión inherente a la música. Con frecuencia, las canciones representan ideas nuevas y peligrosas mucho antes de que ningún político muestre la voluntad de plantearlas.
5. Las listas de las canciones más vendidas pueden leerse como un índice en el que figuran los principales indicadores sociales. Lo que va a suceder en la sociedad mañana puede escucharse en la radio hoy.
6. La música es la tecnología de las comunidades que no tienen semiconductores ni naves espaciales. Por ejemplo, para todas las culturas antiguas, la canción funcionaba como una ‘nube de almacenamiento’ donde se preservaban la historia, las tradiciones y las técnicas de supervivencia del grupo. Las canciones también pueden funcionar como armas, medicinas, herramientas u otros modos de canalizar su potencia intrínseca.
7. Todos los cambios tecnológicos importantes modifican la manera en que canta la gente.
8. Las innovaciones musicales casi siempre proceden de los marginados –esclavos, bohemios, rebeldes y otros individuos excluidos de las posiciones de poder– porque ellos son quienes menos lealtad sienten hacia las formas de actuar y las actitudes dominantes de las sociedades en las que viven. Esto genera inevitablemente nuevos modos de expresión musical.
9. La diversidad contribuye a la innovación musical porque incorpora a los marginados al ecosistema de la música. Pensemos en el papel clave que han desempeñado las

ciudades portuarias y las comunidades multiculturales, desde Lesbos hasta Liverpool, en la historia de la canción.

10. La innovación musical se difunde como un virus, y habitualmente lo hace del mismo modo: por medio del contacto cercano entre grupos procedentes de lugares distintos. La idea de que una canción se vuelve viral es más que una mera metáfora poética. A menudo sucede que los nuevos enfoques musicales surgen en ciudades poco saludables (Deir el-Medina, Nueva Orleans, etcétera).
11. Si las autoridades no intervienen, la música tiende a ampliar la autonomía personal y la libertad humana.
12. Las autoridades por lo general intervienen.
13. A corto plazo, los gobernantes y las instituciones son más poderosos que los músicos. A largo plazo, las canciones tienden a prevalecer incluso sobre los dirigentes más autoritarios.
14. Los reyes y otros miembros de la clase gobernante rara vez son responsables de las innovaciones musicales. Cuando dichas innovaciones se atribuyen a un dirigente poderoso –como ocurrió con el Cantar de los Cantares, el *Shijing*, el canto gregoriano, la lírica trovadoresca, etcétera–, suele ser una señal de que se nos está ocultando algo importante.
15. Todavía necesitamos estudiar estas poderosas figuras de la historia de la música, no por lo que hicieron, sino por lo que ocultaron.
16. La historia no escrita (o borrada o distorsionada) es una medida del éxito de las intervenciones de dichas figuras. Las lagunas que presenta la historia documentada suelen ser muestras de su poder. Por eso los hechos sueltos y aislados que van en contra de los relatos sancionados merecen que los examinemos con la mayor atención posible.
17. Cuando sea posible, conviene ir a las fuentes originales o

más antiguas. Si alguien insiste en que se puede ignorar sin ningún problema una fuente primaria o el acervo popular, probablemente sea una señal de que estamos ante algo que debemos tomarnos muy en serio.

18. En la historia de la música, no hay nada más inestable que un periodo de estabilidad. Si todo parece funcionar suavemente, suele tratarse de una señal de que los estilos interpretativos están a punto de sufrir alteraciones considerables.
19. En la época de Pitágoras y Confucio, se produjo una ruptura epistemológica que trató de extirpar la magia y el trance del ámbito de las prácticas musicales aceptables. Este proyecto siempre está condenado al fracaso –no se puede reducir la música a una serie de reglas puramente racionales (o algoritmos, como suelen llamarse hoy en día)–, pero sus propulsores nunca dejan de intentarlo. En la actualidad, los efectos secundarios de la ruptura pitagórica siguen vigentes.
20. Sigue en marcha la vieja batalla entre dos puntos de vista incompatibles: si la música se construye con notas o con sonidos. Las discusiones sobre la música analógica versus la música digital no son más que la última manifestación de este conflicto, que también puede considerarse una oposición entre las tradiciones europea y africana, así como de muchas otras maneras. Se podría decir que esta es la tensión fundamental en toda musicología.
21. La música siempre es más que las notas. La música está hecha de sonidos. Confundir estas dos cosas no es una cuestión menor.
22. Los sonidos musicales existían en el mundo natural como fuerzas creativas o destructivas (a veces latentes, otras ya materializadas) mucho antes de que las sociedades humanas comenzaran a emplear su energía. En este sentido, la escala pentatónica, el círculo de quintas, la armonía funcional, etcétera, no fueron inventados por los músicos, sino descubiertos por ellos, al igual que fue

descubierto el cálculo.

23. Las recurrentes estructuras y patrones de las composiciones fomentan el análisis, pero la música no puede reducirse a una ciencia pura o a un tipo de matemáticas aplicadas. Algunos de sus aspectos más potentes, relacionados con las emociones, la personalidad o la subversión deliberada, se resisten a esta clase de codificación. Incluso en los contextos más restrictivos y controlados, estos elementos persisten. Y si tienen la oportunidad, acabarán dominando.
24. Podemos aprender mucho sobre la música gracias a la neurociencia, pero la música no sucede en el cerebro. La música sucede en el mundo.
25. Los relatos históricos suelen hablar más del proceso de legitimación y popularización que de las fuentes y los orígenes auténticos de las innovaciones musicales.
26. Quienes forman parte de la cultura dominante tratan de reescribir la historia para ocultar la importancia de quienes están al margen o para redefinirlos de modo que parezca que formaban parte de la cultura dominante.
27. El proceso de legitimación requiere cierta distorsión: hace falta ocultar los orígenes de la música y darle un nuevo uso para satisfacer las necesidades de los que ocupan las posiciones de poder.
28. La legitimación es permanente y acumulativa. En otras palabras, la historia de la música no es distinta de otros tipos de historia: cada generación la reescribe para que encaje con sus prioridades, entre las cuales el relato de la verdad no suele ocupar un lugar muy destacado.
29. El proceso de legitimación suele extenderse a lo largo de un periodo de entre veinticinco y cincuenta años (lo que podríamos llamar 'una generación'). Los intentos por acelerar la popularización de una música radical (por ejemplo, para ganar dinero con ella) harán que ciertas tensiones irresolubles afloren a la superficie. A veces morirá gente como consecuencia.

30. La música siempre ha estado vinculada al sexo y a la violencia. Los primeros instrumentos estaban manchados de sangre. Las primeras canciones trataban de fomentar la fertilidad, la caza, la guerra y cosas similares. La mayor parte de la historia de la música oculta esta vinculación y suprime ciertos elementos que la posteridad considera vergonzosos o poco dignos.
31. Los elementos ‘vergonzosos’ de la historia de la música – el sexo, la superstición, los conflictos sangrientos, los estados mentales alterados, etcétera– suelen estar estrechamente vinculados a los procesos de innovación. Cuando purificamos el relato histórico eliminándolos, nos condenamos a no entender cómo surgen las nuevas formas de hacer música.
32. Incluso las canciones de amor son canciones políticas, porque las nuevas formas de cantar sobre el amor tienden a amenazar el *statu quo*. Todas las figuras de autoridad, desde los padres hasta los monarcas, captan esta amenaza de algún modo, aunque no puedan expresarla claramente con palabras.
33. Las instituciones y las empresas no crean las innovaciones musicales; se limitan a reconocerlas cuando ya se han producido.
34. Normalmente, tratan de ocultarlo –con el propósito de exagerar su importancia–, y a veces lo logran.
35. Si uno realmente quiere comprender la música de nuestro tiempo, no debe fijarse en el escenario, sino en el público.
36. La música en otras épocas formaba parte de la vida de la gente; en la actualidad, proyecta el estilo de vida de la gente. Esto puede parecer una diferencia pequeña, pero la distancia entre estas dos cosas es tan grande como la que hay entre la realidad y la fantasía.
37. La música entretiene, pero nunca puede reducirse a un mero entretenimiento.
38. El público nunca es pasivo y siempre emplea la música

para algo.

39. Las canciones siguen cargadas de magia, incluso para quienes han olvidado cómo acceder a ella.
40. Quienes se dedican a la música vocacionalmente –sean intérpretes, profesores, estudiosos o cualquier otra cosa– pueden ignorar esta magia o pueden desempeñar un papel a la hora de recuperar su poder. En otras palabras: con la música, todos podemos ser magos.

AGRADECIMIENTOS

Me resulta imposible mencionar las numerosas fuentes de inspiración que han iluminado y guiado el camino de este libro; me resulta imposible siquiera recordárselas. Esta obra está en marcha desde comienzos de los años noventa. Todo comenzó cuando planteé una pregunta sencilla que condujo a resultados muy complejos: ¿cómo modifica la música la vida de la gente? Esa pregunta me tentó a meterme en un laberinto del que, durante mucho tiempo, temí no poder escapar jamás. Ahora he salido por el otro lado, pero no sería capaz de hacer un mapa que indique el camino que seguí.

Quien quiera conocer más detalles de las influencias que ha recibido mi obra, puede consultar las extensas bibliografías, notas y agradecimientos personales incluidos en mis tres libros anteriores sobre la historia social de la música (*Work Songs*, *Healing Songs* y *Canciones de amor*). Ahí hay referencias a cientos de estudiosos y a miles de libros, documentos y artículos, y tampoco es un inventario exhaustivo. Sin embargo, puedo expresar una idea muy general: cuanto más me aparté de la historia de la música convencional y más me adentré en otros campos y disciplinas, más cosas interesantes aprendí.

En cambio, mencionar a las personas que me ayudaron a escribir y mejorar el manuscrito es bastante más sencillo. Agradezco a los expertos de numerosos campos que leyeron partes de este libro e hicieron comentarios y críticas que me sirvieron de gran ayuda: Saul Austerlitz, Andrew Barker, Mark Changizi, Barry Cooper, Anthony M. Cummings, Barbara Eichner, David Fallows, Kitty Ferguson, Dana Gioia, Greg Gioia, David George Haskell, John Edward Hasse, Lynne Kelly, Allen Lowe, Michael Marissen, Giulio Ongaro, Melissa Pettau, Louise Pryke, Patrick Savage, George Sawa, Nicholas Stoia, Scott Timberg y J. J. Wright. También me gustaría agradecer la ayuda de Laurence Dreyfus y

John Haines, que me encaminaron hacia algunos documentos muy interesantes. Doy las gracias a todas estas personas y los eximo de toda responsabilidad por las carencias y los excesos del libro terminado.

Tengo la suerte de haber podido contar con la ayuda de un equipo de gente muy talentosa en Basic Books. Estoy especialmente agradecido a mi editora Lara Heimert, que apoyó este libro desde el principio y me proporcionó toda la ayuda posible mientras trabajaba para concluir un proyecto mucho más ambicioso que nada de lo que había hecho anteriormente. También me he beneficiado de la orientación, los consejos y el apoyo de Liz Wetzel, Katie Lambright, Carrie Majer, Nancy Sheppard, Allie Finkel, Melissa Raymond, Roger Labrie, Brynn Warriner y Kathy Streckfus.

Por último, quiero dar las gracias públicamente a mi esposa, Tara, y a mis hijos, Michael y Thomas, que son los cimientos de todo lo bueno y hermoso que hay en mi vida.



La España vacía

Molino, Sergio del

9788416714667

400 Páginas

[Compralo y empieza a leer](#)

Un viaje histórico, biográfico y sentimental por un país deshabitado dentro de España. En solo veinte años, entre

1950 y 1970, el campo español se vació. Las consecuencias de este éxodo marcan el carácter de la España de hoy. Un ensayo emocionante y necesario sobre las raíces de un desequilibrio que hace tanto daño a la ciudad como al campo. Un viaje a los pueblos de la España vacía y un análisis de la literatura, el cine y la historia que los relata. "Hay que viajar muy al norte, hasta Escandinavia, para encontrar en Europa unas densidades de población tan bajas como las de la España vacía".

[Compralo y empieza a leer](#)



Lingo

Dorren, Gaston

9788416714650

374 Páginas

[Compralo y empieza a leer](#)

Bienvenido a Europa como nunca la has visto: a través de las peculiaridades de sus idiomas y dialectos. Gaston Dorren

mezcla la lingüística y la historia cultural y nos conduce a un fascinante tour por el continente, desde el protoindoeuropeo (el antepasado común de las lenguas europeas) hasta el triunfo del inglés, pasando por las complejidades de los plurales del galés y la pronunciación checa. Por el camino aprenderemos por qué el esperanto no prospera, qué les sorprende más a los extranjeros que intentan aprender español y por qué el finés es el idioma europeo más fácil de aprender. ¿Preparados? Sorprendente, ingeniosa y lleno de datos extraordinarios, "Lingo" cambiará nuestra forma de entender el lenguaje. "A través de estas sesenta historias sobre la lingüística europea aprendemos muchísimo sobre Europa [...] Una guía entretenida y accesible". — The Financial Times "El recorrido de Dorren por el continente se convierte en una práctica enormemente divertida. Tiene algo interesante que decir sobre casi todo [...] brillante". — The Guardian

[!\[\]\(8af806fb1314382d09bc5ec5b767526c_img.jpg\)mpralo y empieza a leer](#)



Historia mínima de España

Fusi, Juan Pablo

9788415427650

304 Páginas

[Compralo y empieza a leer](#)

¿En qué siglo aparece el nombre "España"? ¿Es cierto que la reconquista duró ocho siglos? ¿Pudo haberse mantenido el califato de Córdoba? ¿Quién creó la Inquisición y para qué? ¿Cuál fue el gran error de Felipe II en Flandes? ¿Cómo afectó a España la independencia de los países americanos? ¿Quién fue el primer militar que presidió el gobierno español? ¿Fue alguna vez la agricultura española un sector próspero? ¿Cuándo empezó el bando republicano a perder la Guerra Civil? ¿Para qué sirvieron los pactos de la Moncloa? ¿Se puede hablar hoy de España como una plena democracia europea? Incluye 20 mapas originales, y un completo aparato crítico con cronología exhaustiva, recomendaciones bibliográficas del autor e índice onomástico

[!\[\]\(35e4f762fc1cfea5610d92e2d225d5b4_img.jpg\)mpralo y empieza a leer](#)



Las personas de la historia

MacMillan, Margaret

9788416714889

296 Páginas

[Compralo y empieza a leer](#)

La gran historiadora canadiense Margaret MacMillan, autora del bestseller internacional 1914. De la paz a la guerra, nos

presenta aquí su propia selección personal de las figuras del pasado, hombres y mujeres, algunos famosos y otros menos conocidos, que en su opinión destacan como "personas que hicieron historia". MacMillan examina el concepto de liderazgo a través de Bismarck y su papel en la unificación de Alemania, Willam Lyon Mackenzie King en la defensa de la unidad canadiense, y Franklin D. Roosevelt en la política estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial, y señala los grandes errores o decisiones destructivas de dirigentes totalitarios Hitler, o democráticos como Nixon o Thatcher. También hay espacio para soñadores y aventureros y personalidades únicas menos conocidas pero cruciales en su época. Este libro trata de la relación importante y compleja que establecen la biografía y la historia, los individuos y su tiempo.

[!\[\]\(c8d96c8885d3000a912c2582004aed63_img.jpg\)mpralo y empieza a leer](#)



Cómo escuchar jazz

Gioia, Ted

9788417866860

232 P^ginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Gioia nos presenta una introducción al arte de escuchar jazz: la estructura de la música, los cimientos de la improvisación, y las estrategias de escucha que ayudarán al lector a amar el jazz durante el resto de su vida. Un recorrido por los autores, los artistas, los temas, las versiones y los sonidos que le abrirán las puertas del jazz.

[Compralo y empieza a leer](#)