

# Música y protesta

Pablo Espinosa

La música no tiene significación pero guarda un sentido.

El aserto de Jean-Paul Sartre abre la ventana a un horizonte descomunal: la relación música-protesta.

Abstracta como ninguna otra expresión artística, la música guarda sin embargo entraña política.

La historia de la música es disruptiva. Su línea de tiempo está construida con enmiendas.

Se trata en consecuencia de un arte subversivo.

Posee el poder de transformar al ser humano. Durante siglos lo ha influido profundamente.

Cuando juntamos las palabras música y protesta viene a la mente de inmediato el lugar común: “música de protesta”.

Las dictaduras militares latinoamericanas movieron la música cantada durante décadas.

El florecimiento de las peñas, la proliferación de los instrumentos autóctonos y la invención de tonadas folclorizantes enmarcaron a la literatura de protesta con vocablos fijos: proletariado, capitalista, siembra, obrero, opresión, libertad.

Violeta Parra, Víctor Jara, Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Silvio Rodríguez.

Mientras en París los prolegómenos del mayo del 68 vivían en las gargantas roncadas de Édith Piaf, Georges Brassens y Jacques Brel. Luego vendrían Serge Gainsbourg y Georges Moustaki.

Esa relación música-protesta en el ámbito latinoamericano resulta muy obvia si observamos por contraste la fuerza disruptiva mayor de la música en el siguiente ejemplo, esclarecedor porque no se trata de una significación lineal:

Toda la música barroca es música de protesta.

La manera de enfrentar la cruda realidad de una era de guerras religiosas, epidemias de peste y sobre todo penurias económicas fue crear belleza.

El arte barroco es un exceso de belleza como respuesta al exceso de fealdad del mundo en aquel momento.

Tal espíritu pervive, pues hoy en día, cuando aquellos factores socioculturales han tomado formas diferentes, la música de Bach nos proporciona alivio, bienestar, sonrisas.

En música la protesta se ejerce con belleza.

Se cumple el axioma propuesto por John Cage: crear orden donde hay desorden y poner desorden donde hay exceso de orden.

Es así que los amigos daneses del poeta Alberto Blanco atacaron *La Sirenita*, esa estatua-emblema de Dinamarca. Pusieron un poco de desorden en medio de tantísimo orden que hay en aquel país, como señala Blanco.

No confundir protesta con panfleto y propaganda.

Propaganda es sinónimo de dictadura, horror y locura: Hitler, Mussolini, Stalin. Locos de atar. Maestros de la propaganda.

Crearon sin proponérselo mucha música-protesta: la *Entartete Musik*: “Música degenerada”, escrita por un ejército clandestino antes de emigrar para salvar la vida: Arnold Schoenberg, Ernst Krenek, Kurt Weill, Anton Webern, Alban Berg.

¿Quién bautizó así tal música? Los nazis, melómanos irredentos.

En los restos de una de las guardias de Adolf Hitler hallaron tras su muerte, en-

tre otras alegorías, montones y montones de discos de música clásica.

Josef Mengele solía silbar melodías de Beethoven y Wagner mientras seleccionaba entre los prisioneros en el campo de concentración a quienes enviaría a la cámara de gas.

Beethoven, Wagner y Bruckner. Esos eran los autores que el Partido Nazi aceptaba como música decente. La demás era degenerada: *Entartete*.

La música degenerada alemana fue la gran música de protesta que engendró vertientes varias para el avance de la música: la música de teatro-cabaret, cuyos representantes máximos fueron Kurt Weill con Bertolt Brecht, la música para cine, producto de la diáspora hacia Hollywood y la consolidación de la gran ruptura, la que encabezó Arnold Schoenberg con su dodecafonismo. Cacofonías.

La gran revolución de Arnold Schoenberg demolió los cimientos de toda la arquitectura musical existente. Fulminó el *do re mi fa sol* para vivir fuera de la tonalidad. Fundó un nuevo reino en el atonalismo.

Esa fue su protesta.

Demasiado orden. Propuso entonces buscar el futuro de la música en el desorden.

Esa disrupción en la línea del tiempo de la historia de la música no sería definitiva. La música dodecafónica continúa, en el siglo XXI, como un ente raro, apta para especialistas. Su masificación nunca fue una meta.

La protesta de quienes escribieron “música degenerada” tenía un búnker en su contra, desde donde les lanzaban mil misiles: la Cámara de Música del Reich, la Reichsmusikkammer, cuyo propósito obsesivo era “conservar la pureza de la música”.



Édith Piaf

ca alemana”, depositada en los compositores mencionados: Beethoven, Wagner y Bruckner.

El primer director de esta pomposa cámara oscura de censura fue Richard Strauss, un nazi declarado que luego sería muy amigo de uno de los autores que figuraban en la lista de los perseguidos: Gustav Mahler.

Contra ellos lanzó misiles Joseph Goebbels, ministro para la Ilustración Pública y Propaganda: bombardeaba al pueblo con música de Beethoven, Wagner y Bruckner a través de la radio y de los discos.

La diáspora que tal estrategia produjo repartió veneros insospechados, como los que escandió el compositor alemán Hans Werner Henze, cuya protesta se dirigió directamente contra la música alemana, toda.

Emigró a Italia, donde se afilió al Partido Comunista y radicó un año en Cuba, como docente. Entre su obra tan variopinta figuran partituras dedicadas a Hồ Chí Minh y al Che Guevara.

Diásporas. La línea del tiempo de la historia de la música vive de diásporas.

El trasterramiento cruel produjo arquitecturas invencibles cuyas raíces reptaron entre el dolor, el canto y el trabajo forzado.

La esclavitud en Estados Unidos quiere tornarse en ámbitos bucólicos y en cierto romanticismo rural mediante la propaganda de Hollywood.

El secuestro sin petición de recompensa de personas que vivían en África y fueron llevadas a los plantíos de algodón en “el país de las oportunidades” constituyó uno de los episodios más cruentos de la historia.

La protesta que ahí anidó produjo un concepto: el blues, que suele confundirse con música.

El blues es un estado de ánimo, un puño cerrado, dientes chirriando por el dolor, sudor y agotamiento físico. Los cantos de trabajo son en realidad una bella forma de protesta.

Y esa protesta tomó cauces caudalosos, como el agua lodosa que bautizó a uno de sus profetas: Muddy Waters, aguas lodosas. Tumultuosas.

Las manos africanas son tenazas vegetales en los diapasones de las guitarras. Los dedos son tan largos que el instrumento se convierte en artefacto de sonidos guturales, cavernosos, saetas y centellas.

Si la pobreza es tanta, la guitarra puede fabricarse con cualquier palo y algún alambre. La protesta busca su camino como el agua que se vierte, vuelca, rebosa y rompe su recipiente.

El *shout*, la cantinela, el murmullo, el *spiritual*, el *gospel*, las formas de la protesta son bellas y vibrátiles.

Podemos seguir la línea de tiempo de la historia de la música en el filamento

blues con un ejemplo fundacional, una canción de blues rural que se convirtió con el tiempo en grupo de rock y después en una canción emblema y también en una revista especializada en periodismo musical.

Me refiero a la pieza “Rollin’ Stone”, de Muddy Waters, que se convirtió en grupo de rock con el nombre de The Rolling Stones, en canción emblema con el nombre de “Like a Rolling Stone”, de Bob Dylan y en publicación especializada con el nombre de la revista *Rolling Stone*.

La historia se remonta a 1941, cuando un músico rural, Robert Petway, compuesto, en el corazón del delta del Misisipi, el blues titulado “Catfish Blues” y cobró fama descomunal y animó los jacalones de madera donde se reunían todos a bailar blues.

Siete años después, el músico McKinley Morganfield, que pasó a la historia con el nombre artístico de Aguas Lodosas: Muddy Waters, retomó parte de la letra y la música de esta pieza original, “Catfish Blues”, y la grabó y registró con su nombre, Muddy Waters, con el título cambiado a “Rollin’ Stone”.

Lo que era un blues romántico, ensoñador, libertario, cobró mayor viveza con el estilo de Muddy Waters, quien al igual que Petway provenía del delta del Misisipi pero ya se había asentado en Chicago, donde fundó el gran movimiento musical que influyó a la música rock, especialmente a los músicos ingleses, como Eric Clapton, Jimi Hendrix y los grupos Led Zeppelin, The Rolling Stones, así como también el grupo AC/DC acusa influencia del músico moreno.

La letra del original, escrita por Robert Petway, habla del anhelo de libertad de los esclavos negros mediante una metáfora: al convertirse en pez, en este caso en bagre (*catfish*), podrían nadar en el profundo océano y bajo el cielo azul. Libres.

Mientras que el músico rural habla del pez que nada y esquiva los ganchos que le lanzan los pescadores para aniquilarlo, Muddy Waters pone en lugar de pescadores a bellas mujeres que quieren atraparlo.

Pero todas esas ideas quedaron atrás y se convirtieron en poesía gracias al genio de Bob Dylan, quien dio un giro a la historia con un poema al que puso música y

a partir de una pregunta machacona: ¿qué se siente?

Puso así a temblar al *establishment*, a la sociedad cuestionada, analizada, puesta bajo el microscopio.

¿Qué se siente estar sin casa, como un completo desconocido, tal cual una piedra que rueda?

¿Qué se siente estar contigo mismo, solo, sin dirección a casa, como un cualquiera, como una piedra que rueda?

Y esta canción continuó a su vez su camino haciendo historia. En 1995, los Rolling Stones grabaron su sexto álbum en vivo, titulado *Stripped* y ahí rindieron homenaje a Muddy Waters, quien les dio el nombre para su grupo y a Bob Dylan, a quien rindieron homenaje con una interpretación hirviente de “Like a Rolling Stone”.

La cereza en el pastel la habría de poner Jimi Hendrix cerrando el círculo, es decir, regresando al original, “Catfish Blues”, en una versión descomunal que incendia las bocinas.

Música y protesta, entonces, es una combinación que da brinco en la historia y se manifiesta de maneras insondables y eso data de la antigua Grecia, donde la música fue la insignia de la libertad, y cuando Platón escribió sus tratados sobre música y política y música y democracia.

Con el tiempo, el pensador Jacques Attali habría de retomar el tema para plantear que la política es un escenario musical.

Eso terminó con el intento fallido de Ígor Stravinsky de erigir el arte sonoro con la supuesta existencia de una música “absoluta o pura, que no quiere expresar nada sino en términos puramente musicales”.

También ha privado otra tendencia chata: reducir la música a lo emocional “para que todo mundo pueda entenderla”.

Cuando acompaña un texto, la música-protesta puede pendular desde la poesía hasta el panfleto.

Pero es la música sin texto la que protesta con mayor fuerza, dado su contenido intrínseco, sus dimensiones colosales metafísicas.

Así por ejemplo, la música espiritual de Arvo Pärt es una protesta rotunda, desde el silencio y la meditación, contra el totalitarismo ruso, del que se exilió. Con

belleza, protesta contra la fealdad del mundo convertida en violencia.

La música espiritual de Arvo Pärt tiene que ver con la religión ortodoxa rusa. Pero no es música religiosa. No al menos en el sentido que tuvo la música atada al poder de la Iglesia, y eso la convierte en aliada de todo aquello negativo con lo que ha establecido alianzas en la historia: las dictaduras en América Latina, las fuerzas de derecha.

La música espiritual de Arvo Pärt es un buen ejemplo de música de protesta. Ajena al panfleto, ligada a la belleza.

La música protesta también está ligada a las historias paralelas, a su contexto.

Un ejemplo por lo menos divertido es el de la *Sinfonía de los Adioses* de Joseph Haydn.

Quiere la leyenda que la siguiente historia pase a la Historia como “poco probable” que haya sucedido realmente así.

Quiere el lenguaje musical desmentir a los desmentidores. Porque la partitura cuenta una historia mediante la instrumentación o, mejor dicho, la disposición instrumental, que no solamente distribuye entradas, dúos, unísonos y *tuttis*, sino que obliga a ir haciendo mutis a los instrumentistas uno por uno hasta sumar solamente dos en escena.

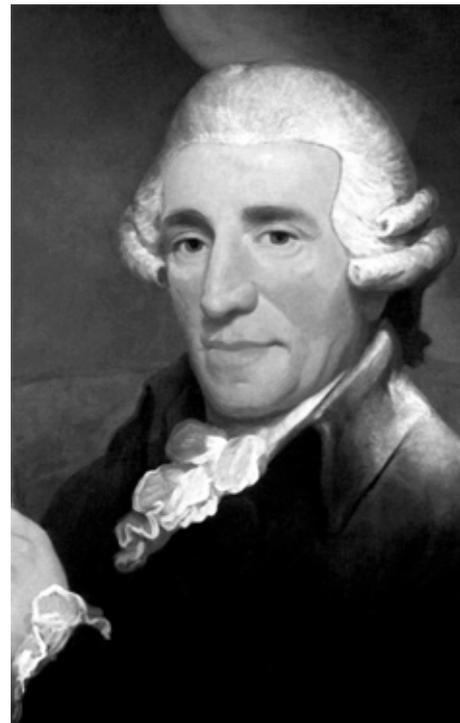
Antes de contar la historia, van los antecedentes:

Franz Joseph Haydn trabajaba 16 horas diarias para su mecenas, el culto príncipe Paul Anton “Nikolaus” Esterházy, como segundo (en nivel, no en sucesión) *Kapellmeister* en su palacio de Eisenstadt. Relación laboral que duró 30 años.

Qué digo laboral, dependencia, pues en esa época los músicos no eran reconocidos como trabajadores especializados sino como meros mozos.

Habrán quienes quieran calificar a Haydn como *workaholic* porque trabajaba 16 horas diarias. Sus tareas consistían en dirigir la orquesta y escribir la música para los conciertos en el palacio, para los invitados del príncipe. Lo hacía con profundo amor.

La historia, es decir la anécdota que quiere la leyenda es la siguiente: Esterházy se llevó a sus músicos a su palacio de verano, en Eisenstadt, y se encontraba tan a gusto que decidió alargar el veraneo, mien-



Joseph Haydn

tras los músicos acusaban cansancio y nostalgia del cuchicuchi, el piojito y los mimos caseros.

Quiere la leyenda que Haydn ideara una manera de expresar la protesta ante el príncipe de la manera más suave y elegante y fue así como escribió la *Sinfonía 45*, que habría de pasar a la Historia como la *Sinfonía de los Adioses* porque en el movimiento final de la obra, un adagio poco usual en el formato sinfonía que él inventó, va eliminando uno a uno los instrumentos hasta que sólo quedan dos violinistas para terminar la sinfonía.

Quiere la leyenda que el príncipe entendió el mensaje y dispuso el retorno a casa al día siguiente.

Lo que no es leyenda es que la partitura indica el siguiente orden de salida: primer oboe y segundo corno francés, fagot, segundo oboe y primer corno, contrabajos, violonchelos, violines, viola, para quedar solamente dos violines.

Uno a uno iban apagando la vela de junto a sus *particelli* y salían en silencio y de puntitas.

Resultan divertidas las ocasiones en que hoy en día se montan interpretaciones de Los Adioses con luz de vela o de lámpara de foso de ópera para los atriles y van saliendo uno a uno los músicos.

Y usted, ¿de qué manera protesta con música? **U**