

Guerra y paz

Pablo Espinosa

Sonaba una música.

Así fue en el principio: ¡bang!

Un gran ¡bang! Un *big bang*.

Así fue como todo comenzó. Con el sonido. Y desde entonces el sonido es el gran poder.

Y como todo poder, se asocia con otros poderes. Y es así como tenemos la presencia de la belleza, es decir la música, en medio del horror, es decir la guerra.

Guerra y paz. O guerra y mundo, como prefieren traducir algunos expertos en Tolstoi.

¡Vaya contradicción! ¡Música y guerra!

La conexión es sencilla y complicada al mismo tiempo.

Sencilla: marchas, redobles, sonidos energizantes, dinamogénicos.

Complicada: salmos, invocaciones, sonares del alma.

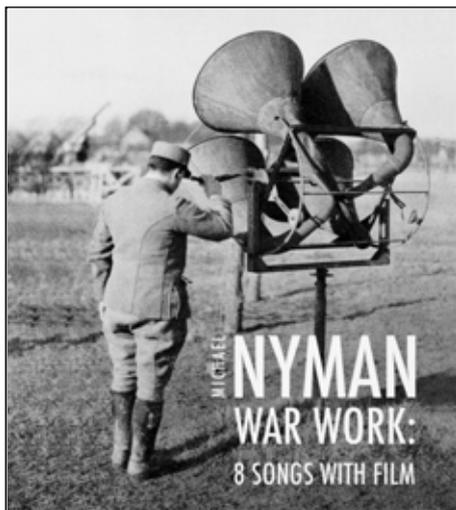
Esos dos caminos conducen a la guerra. Por igual la música fácilmente identificable como “guerrera”, que de pronto como la más blanca paloma que se convierte en ave voraz, sangrienta.

Thomas Carlyle lo narra así:

“Profunda oscuridad; silencio; ruido de pasos: un granadero prusiano comienza a cantar, de nuevo con profunda voz de tenor, música sacra, un himno conocido, semejante al familiar *Te Deum*; pronto se unen a él veinticinco mil voces y las bandas de todos los regimientos”.

Y fue así, nos cuenta Tim Blanning, como la noche del 5 de diciembre de 1757, en la localidad silesia de Leuthen, Federico el Grande y su ejército de 33 mil prusianos infligieron una aplastante derrota al ejército austriaco, cuyo tamaño era dos veces superior.

Desde siempre, hay quienes piden a Dios que los ayude a matar al prójimo.



Los cánticos a la hora de matar, es decir en los campos de batalla, se fueron haciendo laicos en la medida en que la Iglesia —que como es un poder se asocia con otros poderes— fue declinando en su capacidad de decisión en el tablero del juego de guerra que es el planeta.

A continuación, una frase que duele citar: “La música es la única entre todas las artes que colaboró en el exterminio de los judíos organizado por los alemanes entre 1933 y 1945. La única solicitada como tal por la administración de los *Konzentrationslager*. Hay que subrayar, en detrimento suyo, que es la única que pudo avenirse con la organización de los campos, del hambre, de la miseria, del trabajo, del dolor, de la humillación y de la muerte”.

¿Y no la música es una de las más bellas expresiones del alma humana?

Sí. Lo es.

La música es una de las más bellas expresiones del alma humana.

Y entonces, ¿por qué su asociación con el horror?

Es una asociación, me respondo, que no le compete a la música. Ni a quien escribió esa música.

Se trata de una asociación forzada. Una manipulación. Un uso indebido o perverso de lo sublime.

Porque hay quienes usan canciones de cuna para torturar prisioneros de guerra, o a simples sospechosos.

El mal existe. Es innegable. Todo depende de si uno decide abrirle la puerta de su corazón.

Entonces, hay personas malas porque deciden ser malas. Así como hay personas que buscan evitar los actos torpes. Los budistas, por ejemplo.

La verdad histórica que encierra la dolorosa cita anterior, que corresponde al escritor francés Pascal Quignard, de su libro *La haine de la musique* (*El odio a la música*), refiere la música grabada en discos que acumuló un desequilibrado, Adolf Hitler, en su búnker, para hacerla sonar mediante poderosos altavoces, en las cámaras de gas. Música para amenizarse sus carnicerías.

Por eso hay personas que se precian de ser malas, de ser violentas.

Pero no me imagino a ningún compositor escribiendo una música que sirva para matar a otros.

En su búnker, Adolf Hitler tenía música de Schumann, Mendelssohn, Bach, Brahms, Beethoven y, por supuesto, Wagner.

En su estremecedor libro *La guerra no tiene rostro de mujer*, Svetlana Alexiévich, da voz a “A. Rátkina, cabo, transmisiones”:

Recuerdo muchas pancartas a lo largo de las carreteras, parecían cruces: “Esta es la maldita tierra alemana!”. Todos recuerdan esa pancarta...

Y todos esperaban ese momento... Lo veremos... Lo entenderemos... ¿De dónde procedían?, ¿cómo era su país?, ¿serían personas normales y corrientes? ¿Vivirían igual que nosotros? En el frente ni me imaginaba que sería capaz de leer de nuevo a Heine. Y antes era mi poeta preferido. Ya no podría volver a escuchar la música de Wagner... Crecí en una familia de música.

cos profesionales, me encantaba la música alemana: Bach, Beethoven. ¡El gran Bach! Los borré de mi mundo. Habíamos visto... Nos enseñaron los crematorios... El campo de concentración de Auschwitz... Montañas enteras de ropa de mujer, de zapatitos infantiles... La ceniza gris... Después la habían utilizado como fertilizante en los campos donde cultivaban lechugas... No fui capaz de seguir escuchando música alemana... Tuvo que pasar mucho tiempo hasta que volví a Bach. Hasta que toqué de nuevo a Mozart.

Lo dicho: no hay música escrita para asesinar. Hay el uso arbitrario o perverso de la música.

Y lo anterior sirve para finiquitar la eterna discusión acerca de “la intención totalitaria” en la música de Richard Wagner.

Montañas de libros se han escrito sobre el tema. Hasta la fecha nadie ha podido demostrarlo.

Cierto, Adolf Hitler usó a Wagner, como lo han hecho tantos que para el público masivo resultó lógica y coherente la escena aquella del filme *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, cuando el ejército aéreo estadounidense bombardea con napalm el territorio de Vietnam, y además del cargamento letal de dinamita y químicos mortales, esos pequeños aviones llevaban enormes bocinas que reproducían, a un volumen estremecedor, la *Cabalgata de las valquirias*. Sí, de Wagner.

Vietnam. La guerra de Vietnam. Detonadora de buena parte de la cultura de los jóvenes de Occidente: he ahí a los Rolling Stones cantando, en su momento, en plena guerra de Vietnam, “Gimme Shelter”, que no es otra cosa que una protesta contra esa guerra y para ello enuncian palabras antes inimaginables en una canción que se transmite desde entonces por la radio y se escucha y se aplaude por doquier:

War, children, it's just a shot away
Rape, murder!
It's just a shot away
It's just a shot away

Guerra, violación, asesinato. Es un disparo a la distancia. Es, dicen los Stones, para burlar la censura, “un acto cobarde esa

guerra, es tirar la piedra y esconder la mano” (*it's just a shot away*).

También desde la música, desde la poesía, Robert Zimmerman les dice algo semejante:

Come you masters of war
You that build the big guns
You that build the death planes
You that build all the bombs
You that hide behind the walls
You that hide behind desks
I just want you to know
I can see through your masks
You that never done nothin'
But build to destroy

Tú, cabrón cobarde. Así, sencillamente, traduciría yo los versos anteriores y me apoyarían los hermeneutas, los eremitas, las hadas y los elfos y los integrantes de la Academia Sueca: cabrones cobardes, miserables *Masters of War*. Ah, también Robert Zimmerman estaría de acuerdo en la traducción, pues no otra cosa sino eso quiso decir.

Música y guerra, extraña pareja que actúa en son de ataque pero también de retirada, no de derrota, sino de decisión de abandonar el absurdo campo de batalla.

Así lo gritó Jimi Hendrix con su guitarra en llamas en el Festival de Woodstock, cuando entonó con ella, su ardiente guitarra, el himno nacional de Estados Unidos pero con sonidos distorsionados y fondo en los monitores y las bocinas con sonidos de bombardeos, sirenas de guerra, tableteo de municiones y horror. Una suerte de mural *Guernika* pero con sonidos.

Sonido. El sonido es un poder. Y como todo poder, se asocia con otros poderes. Para bien. También para mal.

Siempre han viajado juntas, música y guerra.

En la antigua Grecia, nos cuenta lo que vio el ciego Homero, el ingenioso Odiseo, “cual hábil citarista y cantor”, hace pender de la clavija una tripa de oveja, para armar su gran arco, pendulante y mortífero. “Seguidamente —nos cuenta lo que vio el ciego Homero— probó la cuerda, asiéndola con la diestra, y dejóse oír un hermoso sonido muy semejante a la voz de una golondrina”.

Música y guerra. Suenan unísonas.

Cada vez que releo la *Iliada*, escucho el silbar de las lanzas en el aire y su tintineo cuando rebotan contra los escudos de los aqueos y responde el zumbido de los arcos aqueos, como un pasaje poderoso de una sinfonía de Bruckner que ataca en masa la sección de contrabajos de la Filarmonía de Berlín.

Tan suenan unísonas desde el inicio del mundo música y guerra, que ya el sabio Sun Tzu dejó establecidas sus condiciones en su obra maestra: El arte de la guerra: “hay sólo cinco notas musicales, pero sus combinaciones son tantas que no se pueden escuchar todas”, y luego: “como no se puede oír la voz durante la batalla, se usan los tambores y las campanas”.

Tambores. Campanas.

Pareciera obviedad, pero generalmente la música de guerra se reduce a marchas (tambores) y partidas (campanas). Música de furia y funeral.

El *Réquiem de Guerra* de Britten, por ejemplo, es música fúnebre, doliente, muy pesadosa.

La así llamada Segunda Guerra Mundial es la que más partituras ha producido. Su variedad es asombrosa: *Un sobreviviente de Varsovia*, de Arnold Schoenberg, para coro masculino y orquesta, contrasta como luz de vela frente a *Metamorphosen: Studie für 23 Solostreicher*, ese vasto mural de la furia que pintó con sonidos Richard Strauss.

El caso de Olivier Messiaen resulta estremecedor, por la manera como escribió la obra, pero más por la fuerza espiritual que de ella emana: *El cuarteto para el final de los tiempos*, que escribió para una distribución instrumental inusual: los instrumentos que tenían cuatro músicos que coincidieron en el campo de concentración. Desde su primera parte, esta partitura conmueve, estremece, eleva. Se titula: *Liturgia de cristal*.

También la así llamada Primera Guerra Mundial ha producido obras maestras. La más reciente la escribió Michael Nyman y esa música, producto de una sesión de concierto y cine, está documentada en su disco titulado *War Work: 8 Songs with Film*.

Se trata, esencialmente, de un ciclo de canciones presentado en dos grupos de

cuatro, precedidas y separadas por música instrumental.

Los textos fueron escritos por poetas prácticamente desconocidos que murieron durante la Primera Guerra Mundial, con excepción del pintor y poeta inglés David Bomberg.

El punto de partida, explica Michael, es el título de un poema de Gaston de Ruyter: *Chansons vieilles sur d'autres airs* (*Canciones antiguas montadas en otras melodías*), con lo cual estructura un andamiaje fascinante: las canciones antiguas pertenecen a poemas de escritores británicos, franceses, alemanes y un húngaro, mientras las otras melodías fueron seleccionadas por Nyman de entre obras de Rossini, Beethoven, Gibbons, Schubert, Bull, Chopin y Franck.

Y así entrelaza su música (vestida de canciones antiguas) con otros aires. El resultado es fascinante, como sucede en el *track* 18, el momento más intenso, bello, magistral de todo el disco: *Abschied*, a partir de un poema de Alfred Lichtenstein y el movimiento lento de la sonata póstuma de Schubert.

¿Cómo una música tan triste puede ser tan bella? Porque alcanza lo sublime. ¿Cómo una música cuyo tema es el horror de la guerra puede ser sublime? Porque otorga respuesta contundente al horror con el antídoto ideal: la belleza. En esta obra, la de Michael Nyman es música de una belleza suprema.

Abschied (despedida, en alemán) plasma el dolor de una despedida y extiende su sentido hacia lo metafísico, lo metafórico y lo simbólico. Es una música de gran intensidad poética. Es, sencillamente, genial.

No solamente por el título, sino también por su alta calidad estética, recuerda de manera inevitable el *Abschied* de Gustav Mahler en *Das Lied von der Erde*, pero en el caso de Nyman la verosimilitud dramática resulta superior, sin rozar el melodrama mahleriano, sin perder, en cambio, el espíritu poético. Todo el disco es un gran poema en música.

Todo este trabajo está concebido, de acuerdo con su subtítulo, para convivir con imágenes en movimiento. Conozco varios pasajes del filme y puedo decir que efectivamente se potencia el efecto estético de

manera fabulosa. Y observo que el valor artístico de esta gran obra, *War Work*, es tan elevado y tan logrado que la pura materia acústica es suficiente para consagrar al autor. La música por sí misma, sin la imagen, tiene un poder devastador, monumental. Conmueve, emociona, eleva, enaltece, de una manera como solamente lo logra la poesía verdadera. Así, Michael Nyman pasa a la historia como un gran compositor, de dimensiones colosales.

Y este disco está poblado de demostraciones contundentes de este aserto, por ejemplo el *track* 3, donde la música de Nyman dialoga (como lo hace en las ocho canciones con distintos compositores) con la obra de Orlando Gibbons (1583-1625), ese gran maestro renacentista, el más importante del siglo XVII en Inglaterra. Y el resultado es sencillamente sublime y demuestra cómo Nyman es el eslabón más reciente de la reciedumbre de la música británica. Ese puente Gibbons/Nyman es una prueba contundente del valor histórico de este gran trabajo logrado en el disco más reciente de un autor, Michael Nyman, que ha aportado elementos distintivos a la evolución del lenguaje musical.

Uno de esos elementos distintivos está patente en el bello *track* 4, que parece una invocación, un himno, una plegaria, un coro bellísimo en instrumentos de alientos-maderas y metales. Magia pura. Es magia pura este rejuego de saxos, con especial encanto en el sax barítono, trompeta, corno francés, trombón y magia, mucha magia.

Como el uno es todo y el todo es uno, el sistema de vasos comunicantes que tiene *War Work* nos lleva a atisbos, deslumbramientos y rendijas a, por ejemplo, la *Entartete Musik* de Kurt Weill y Hanns Eisler (esos grandes precursores de la música para escena y cine) y en el lindo jugueteo instrumental que es el *track* 13, *The Mechanical Horse*, otra vez el paisaje distintivo de las obras de Nyman, universales por locales: pintan el paisaje sonoro inglés y se extienden por el cosmos y encuentran guiños tales como el jugueteo rítmico de Silvestre Revueltas.

Las ocho canciones son interpretadas por la contralto Hilary Summers, quien realiza un *tour de force* impresionante, pues

su tesitura se extiende en todo su rango, borrando incluso la frontera hacia el territorio mezzosoprano y conviviendo todo el tiempo con la potencia sonora de toda la Michael Nyman Band, con sus metales atronadores.

War Work también es un ejercicio magistral de prosodia, patente todo el tiempo pero asombrosa en momentos determinados: los *tracks* 5, 8, 18 y 19. En el primero de ellos, *Urtod* (muerte primigenia), el juego prosódico se entabla con un poema de August Stramm, ese gran precursor del Expresionismo alemán.

Michael Nyman al piano dialoga con la contralto, sobre un manto sonoro plantado por la orquesta, en torno a vocablos en alemán que entretejen un discurso prosódico prodigioso: *Raum, Zeit, wegen, Regen, Richter, drehen, wirgen, wirbeln* (habitación, tiempo, a causa de, lluvia, juez, girar, estrangular, hacer remolinos) en un flujo asombroso de aliteraciones, bloques ascendentes y descendentes en las palabras que con un simple cambio de una letra adquieren sonidos brutales en sonido y significado.

La tersura de la voz humana, entre mezzosoprano y contralto, produce magia, que crece cuando la voz se va hacia los tonos graves de contralto. La intensidad poética permanente a lo largo de todo el ciclo. La variedad de los materiales musicales. La poesía, esa hermosa dama, que habita en este disco.

Toda esa suma de elementos hace de este disco, *War Work*, una verdadera obra maestra.

La obra maestra de Michael Nyman.

Guerra y música. Tema interminable. ¿Seguirán sonando los disparos?

¿Seguirá sonando música contra esos disparos, junto a esos disparos, después de esos disparos?

El origen del universo parece haberlo predeterminado.

Y como el mal existe y uno puede elegir si abre su corazón al mal, o al bien, yo elijo quedarme con el sonido "om", que es el sonido primordial del universo, según el budismo.

Pero la cultura occidental se obstina.

La ciencia dice que el primer sonido del universo fue un:

¡Bang! **u**