

SOUND SYSTEM

EL PODER POLÍTICO
DE LA MÚSICA

DAVE RANDALL

Prólogo: **Nando Cruz**



katakarak
liburuak

En la editorial Katakarak hemos decidido apostar por las licencias Creative Commons, por eso los puedes copiar y difundir libremente los libros que publicamos. Aunque pensamos que es la mejor herramienta para difundir la cultura, por desgracia, no todos nuestros libros son CC, aunque sí la gran mayoría del fondo de la editorial.

En el momento actual, las tecnologías permiten que la copia privada de archivos digitales se pueda realizar a coste cero, lo que supone un gran avance para la difusión y para el acceso más democrático a la cultura. Sin embargo, los libros han tenido costes para poder estar disponibles gratuitamente en formato digital. Ha sido necesario el trabajo de muchas personas y la inversión de dinero en la compra de derechos, traducción, diseño, maquetación y edición.

Por eso, te sugerimos que hagas una donación para poder seguir impulsando la producción de textos que luego sean libres.

Dave Randall

SOUND SYSTEM

El poder político de la música

Dave Randall

SOUND SYSTEM

El poder político de la música

Traducción de Luis Soldevila Mataix

Prólogo de Nando Cruz



Título original: *Sound System: The Political Power of Music*

Autoría: **Dave Randall**

Licencia original: Copyright © Dave Randall, 2017. First published by Pluto Press, London. www.plutobooks.com

Primera edición en Katakarak: *Sound system. El poder político de la música*, octubre de 2018

Prólogo: **Nando Cruz**

Traducción: **Luis Soldevila Mataix**

Fotografía: **Xabier Apestegui Murchante**

Licencia de la fotografía: CC-BY-NC-ND 2.0

Diseño de portada: **Koldo Atxaga Arnedo**

Edición y maquetación: **Katakarak Liburuak**

Calle Mayor 54-56

31001 Iruñea-Pamplona

editorial@katakarak.net

www.katakarak.net

@katakarak54



Este libro tiene una licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

Está permitido copiar, distribuir, ejecutar y exhibir libremente esta obra solo con fines no comerciales.

No está permitido distribuir trabajos derivados basados en ella.

ISBN: 978-84-16946-24-2

Depósito legal: NA 2927-2018

Impresión: **Gráficas Alzate**

ÍNDICE

NOTA EDITORIAL.....	11
PRÓLOGO A LA EDICIÓN EN CASTELLANO. LA ÚLTIMA PALABRA (Nando Cruz)	15
AGRADECIMIENTOS	21
1	
RAÍCES	27
2	
CULTURA	33
3	
FIESTA POR EL DERECHO A LUCHAR	55
4	
POLITIZACIÓN	65
5	
LA UNIDAD PERDIDA	89
6	
BREVE HISTORIA MUSICAL DEL NEOLIBERALISMO	105

7	
EL PUNTO DE VISTA DE LAS ESTRELLAS	127
8	
SU MÚSICA	147
9	
ME TOCA	165
10	
LA MÚSICA DE LAS REVOLUCIONES ÁRABES	185
11	
MANIFIESTO POR UNA MÚSICA REBELDE	199
12	
CONCLUSIÓN	219
BIBLIOGRAFÍA.....	229
ÍNDICE TEMÁTICO	233





NOTA EDITORIAL

¿Qué significa la música? A algunas personas, una canción les puede recordar una relación amorosa, a otras un importante acontecimiento social... Pero, la música, ¿tiene algún significado concreto ella misma? ¿Se refiere a algo determinado?

En abril de 2018, el *youtuber* Adam Neely se preguntaba en un vídeo¹ por esta cuestión. Tomando prestadas algunas ideas sobre música y lingüística de Leonard Bernstein, Neely concluía que la música equivale a una metáfora, pero desprovista de la carga semántica. Una metáfora sin referentes lingüísticos. O dicho de una manera menos pedante, la música no significa nada.

Y sin embargo, pese a no tener un sentido semántico, la música *significa* mucho en nuestro mundo. Nos llega por televisión, por la radio, por los hilos musicales de tiendas y bares. Es, como dice Nando Cruz, la única forma de arte que no puedes obviar, llega a tus oídos aunque tú no quieras.

1 <https://www.youtube.com/watch?v=GeoDIVVP20M>

Además, los significados que se le asignan a la música varían con el contexto y la época. A modo de ejemplo, una canción como *Libertad sin ira*, del grupo Jarcha, en su momento un himno contra el franquismo, ha sido después utilizada por los herederos del mismo.

No solamente con las letras se construye el sentido. A principios de los 60, después de la independencia de Jamaica, surgió en la isla el género del ska, que se caracterizaba por un ritmo sincopado a toda pastilla. Años después, con la resaca de la independencia y cuando se constataba que las cosas no habían cambiado tanto, surgió el rocksteady, que era como el ska pero con el *tempo* a la mitad. En los guetos de EEUU la música que suena se ha ido haciendo cada vez más oscura. Del soul de los 60, con su optimismo, se ha pasado a géneros como el trap y el cloud, con una fuerte carga de nihilismo.

Sobre estas cuestiones trata *Sound System*; sobre el papel que la música juega en la política. La música no es el motor de los cambios políticos, pero tampoco es un sonido de fondo que se escuche pasivamente. Como las buenas bandas sonoras, determina nuestra actitud ante los acontecimientos, nos levanta de la silla, nos relaja, o quizá deje una tensión sin resolver....

Este libro sigue la estela de otro texto que publicamos un año atrás. Se trata de *Sigue adelante. Raza, poder y música en Nueva Orleans*, un ensayo de Matt Sakakeeny, antropólogo y musicólogo, que abordaba la relación entre música y política. Esta vez le ha tocado el turno a Dave Randall, un músico profesional que aborda el tema desde otra perspectiva. Un guitarrista que, además de montar sus propios proyectos y de girar

con artistas de renombre, ha participado en campañas contra la guerra y contra el *apartheid* en Palestina. Su posición dentro de la industria, como «proletario del sonido», hace resonar sus reflexiones con su práctica.

PRÓLOGO A LA EDICIÓN EN CASTELLANO **LA ÚLTIMA PALABRA**

El periodismo musical en prensa escrita se parece cada vez más a un catálogo de venta de armamento. Se nos informa de últimos modelos de rifles y pistolas y de las características de la nueva munición que sale al mercado, pero apenas se nos habla del uso que se hace de ellas, de cómo el contexto determina que ese material resulte vital o mortal, de las heridas que dejará, de dónde se están fabricando y en qué condiciones, de cómo devasta el paisaje de un país, de las secuelas que dejará durante generaciones, de las muy oscuras inversiones que permiten que el negocio siga siendo legal, del contexto geopolítico que blinda un mercado negro tan rentable para unos pocos y tan letal para la mayoría.

Por eso son tan oxigenantes los libros que abordan el complejo asunto de la música desde otras perspectivas. Porque nuestra mirada sobre la música, la más social de todas las artes, no puede limitarse a esas decenas de reseñas microscópicas que nos informan de su contenido y a entrevistas a fabricantes que

se resuelven con titulares como: «Esta vez quería una bala más sutil», «Mis balas solo huelen a mí», «Quiero balas que arrasen estadios», «Siempre quise fabricar balas», «Eres lo que disparas»... La aproximación a la música de Dave Randall apunta en muchas de esas direcciones porque, principalmente, centra su mirada en cómo se relaciona el público con la música y no en la relación del artista con ella, que es de lo que se suele escribir cuando se escribe de música.

Una canción es una unidad de energía. Pese a todo el complejo proceso de fabricación que conlleva, al final lo que contiene es un impulso. Un impulso cuyo objetivo es generar otro impulso en quien la reciba. Y, ya puestos a pedir, que esta persona que ha recibido ese impulso sea capaz de transmitirlo a otra persona, formando así una cadena de transmisión de energía. Para la industria del entretenimiento, esa cadena tiene forma de colas de individuos comprando esa canción, pero la misma canción puede ayudar a cohesionar comunidades, a enfocar objetivos comunes, a ilustrar momentos importantes de nuestra vida.

No es tan fácil como parece gobernar el destino de estas unidades de energía. Ese es el trabajo de las empresas de promoción, pero la energía que un autor imprime a una canción no siempre acaba surtiendo el efecto previsto. A lo largo del libro, Randall nos habla de canciones que pronto se convierten en armas de distracción masiva y de otras, que, compuestas sin apenas medios, pero en un momento histórico muy concreto y convulso, se acaban convirtiendo en himnos imprevistos de revueltas políticas. También nos habla del «momento Camel», en el que descubre cómo una gira de su grupo, Faithless, que todos creen que servirá para apoyar al nuevo gobierno de Nelson Mandela, solo

es un gancho para introducir una marca de cigarrillos entre el público sudafricano.

Los autores tienen mucho menos poder sobre su música del que quieren y queremos creer. Y en este contexto actual, de concentración del negocio en tan pocas manos y de una precariedad galopante, ese poder tiende a decrecer aún más. Los grupos se están convirtiendo en proveedores de contenidos para festivales, plataformas de distribución musical, anuncios de televisión y ciclos de conciertos impulsados por empresas ajenas al mundo de la cultura. Cada vez más, la música es la banda sonora para intereses ajenos, el ruido de fondo de espacios dominados por grandes corporaciones que marcan las reglas del juego y los ingresos que percibirá el autor; tirando a paupérrimos. De repente, se ven cantando un estribillo que se parece sospechosamente al eslogan de esa marca de pantalones. Su concepto de libertad no es el mismo que pretende vender el jefe de márketing, pero ya es demasiado tarde. La canción se le ha ido de las manos. Su unidad de energía está generando impulsos imprevistos. La composición técnica de la bala es la misma, sí, pero sus efectos son otros.

Hay incontables ejemplos de canciones que acaban sirviendo a intereses para los que nunca fueron concebidas. Y no todas responden a la voracidad con que empresas de los más diversos ámbitos se adueñan de ellas para su beneficio privado. En política ocurre cada semana. Mientras en EEUU Pharrell Williams amenaza con demandar a Donald Trump por usar *Happy* en sus mítines, en España la respuesta de Coque Malla al partido ultraderechista Vox por hacer lo mismo con *No puedo vivir sin ti* de Los Ronaldos se ha hecho

viral, ya que, en realidad, esa canción habla sobre la adicción a la cocaína.

Sin embargo, no todos los usos políticos de la música los deciden los partidos políticos. En 1965, los británicos The Animals grabaron *We gotta get out of this place*, una canción de escapismo adolescente que se convirtió en un inesperado éxito en las fábricas de Inglaterra. Los obreros se adueñaron de ella para sublimar su desprecio hacia el patrón berreando: «¡Tenemos que salir de este sitio!». En 1996, la cantante Gala arrasó con el single de eurodance *Freed from desire*, pero la canción resucitó más de dos décadas después y de forma totalmente imprevista cuando los funcionarios y los estudiantes franceses la convirtieron en un himno de protesta contra las políticas de Emmanuel Macron.

Años atrás, Mazoni, un músico catalán, me comentaba con preocupación, casi con ansiedad, una sensación recurrente que le asolaba cuando acababa un concierto y la gente se iba: «Vas al camerino un momento, sales y ya no está toda esa gente. Toda la energía que se había creado en ese local tan pequeño y que se podía casi tocar desaparece». El trovador tecno Joe Crepúsculo no pensaba en esto cuando compuso *Toda esta energía*, pero podemos robarle el estribillo para preguntarnos lo mismo: «Yo quiero saber hacia dónde va toda esta energía». Randall tiene que haber pensado a menudo en este asunto y tras años de reflexionar sobre su oficio da a esa duda casi filosófica una formulación más incisiva. Es la pregunta clave de este libro: «¿Cómo podemos hacer que la música sirva a los intereses de la mayoría en vez de a los de unos pocos?».

Puesto que Randall es de Essex, resulta aún más pertinente rescatar una reflexión de su paisano Billy Bragg, el bardo de Essex. En sus conciertos suele evocar

el día que vio a The Clash en directo y lo hace para explicar que lo más importante de aquel día no fue ver a sus ídolos, sino comprobar que él no era la única persona con esas opiniones y dudas sobre la vida, que había mucha más gente a su alrededor que pensaba como él. Lo importante fue que ese día The Clash reunieron en un mismo lugar y pusieron en contacto a mucha gente afín que no se conocía. Porque, casi siempre, lo más importante de la música no es cómo suena sino qué hacemos cuando estamos juntos escuchándola. Qué nos pasa por la cabeza mientras el grupo toca esa canción, cuando activa esa unidad de energía. Y qué haremos para liberar ese impulso que nos genera.

Uno de los aspectos más importantes que explica Dave Randall en torno al poder político de la música es que la trayectoria de las canciones nunca está predestinada. Que la dirección que les imprime su autor no siempre es la que acabarán tomando. Que una canción por sí sola es como una bala sin percutir: un trozo de metal. Que su impacto depende de muchos factores y, en última instancia, del público. Que nosotros, como receptores, tenemos más poder para intervenir en el destino de una canción de lo que nos quiere hacer creer la industria del ocio cuando nos invita a ser meros consumidores. Que los versos de un estribillo significarán lo que nosotros queramos que signifiquen. Que haciendo sonar una canción en un momento o entorno concreto podemos modificar el efecto que se le suponía. Que como sociedad tenemos capacidad para transformar, para desactivar o para empoderar cualquier música: de la jota al reggaeton. Que podemos y que debemos moldear la cultura en nuestro beneficio. Que está en nuestras manos conseguir que la cultura nos represente. Que podemos lograr que la música

sirva a los intereses de la mayoría y no a los de unos pocos. En definitiva, que la última palabra sobre una canción, sobre la música, sobre la cultura que nos rodea, la tenemos siempre nosotros.

Y lo mismo que sucede con la música ocurre con la literatura. El impacto del libro que tienes entre manos depende principalmente del uso que tú quieras darle. El colectivo Left Book Club, el Club de Libros de Izquierdas que impulsó su publicación en Inglaterra, nació en los años 30 con el objetivo de potenciar la capacidad de transformación social de la literatura. El prólogo de la edición inglesa acaba con el siguiente deseo: «Esperamos que los libros sean usados en círculos de lectura, grupos de discusión y otras actividades educativas y culturales relevantes para desarrollar, compartir y diseminar ideas de cambio en beneficio de la gente corriente de nuestro país y del extranjero». De nuevo, una unidad de energía cuya trayectoria dependerá de nuestras decisiones.

Nando Cruz

Barcelona, noviembre de 2018

AGRADECIMIENTOS

Este libro, pese a ser breve, tuvo una gestación larga. Es la culminación de innumerables conversaciones y gran cantidad de momentos que compartí con mucha y muy buena gente, demasiada como para hacer aquí una lista. Estoy en deuda con todas esas personas. Hay, sin embargo, unas cuantas que no puedo menos que nombrar. Permittedme que empiece por mi brillante editor David Castle, que de algún modo les vio potencial a las notas dispersas que tenía en un principio y las encaminó con mucha paciencia en la dirección adecuada. Gracias también a Emily, Melanie, Kieran, Neda, Robert, Simon, Chris y todos los demás miembros del equipo de Pluto Press. Es un placer trabajar con vosotros. Es además todo un privilegio que se me publique como parte del Left Book Club, una iniciativa extraordinaria. Quedo muy agradecido a Jonathan Maunder, el primero que me puso en contacto con Pluto Press y cuyo entusiasmo por el libro me ha animado enormemente. Un buen número de amigas y amigos me han proporcionado consejos y orientaciones impagables.

Chris Nineham, Gareth Mason, Carol Robinson, Tony Horner y Robin Gibson fueron muy amables prestando ojos expertos a los primeros borradores. Les debo unas cuantas pintas de la mejor cerveza de Brixton.

Una parte del contenido se puso a prueba en un ciclo de eventos que tuvieron por título «The Rest is Noise: Brixton» que organicé inspirándome en el festival de nombre similar que se celebraba en el South Bank. Gracias a Alex Ross, autor de *El ruido eterno*¹, por darle su beneplácito a dicho ciclo, y a Jude por animarme cuando propuse la idea y por su apoyo constante. También a Gillian Moore, que habló en el primero de los eventos y a todas las personas que colaboraron, entre ellas Dominic Murcott, Susanna Eastburn, Denys Baptiste, Colin Wilson, Estelle Cooch, Simon Behrman, Anindya Bhattacharyya y Heidi Heidelberg. Gracias a David Byrne por prestarme amablemente su copia de *Stockhausen Serves Imperialism* de Cornelius Cardew. Debo reconocer también mi deuda con Antonio Gramsci, el gran marxista italiano. No se le menciona en el libro, pero sus ideas están detrás de los temas fundamentales. Un montón de amigas y amigos me han animado y ayudado de maneras muy diversas: Kai Brown, Sudha Kheterpal, Chris Sly, Alix Wilding, Simon Mylius, Jamie Catto, Yasmin Khan, Andy Marlow, Tania Matos, Steve Jones, Rob Owen, Mark Bergfeld, John Rees, Sylvia Ferreira, Ben Windsor, Emma Quinn, Andy Richardson, Jenny Adejayan, Chipu Chung, Pete Miser, Shingai Shoniwa, Tom Robinson, Bobby Whiskers, Steve Hack, Henna Malik, Andy Sankey, Mark Bergin y Alex Forster, por nombrar algunos. Gracias también a Jami-

1 El título original del libro de Alex Ross es precisamente *The Rest is Noise* en referencia a un célebre verso de *Hamlet*. Esta referencia se pierde en el título de la traducción al castellano [N. del T.].

lla y a toda la familia Afrane por cuidar de mí en Ghana y a Ann-Marie y a toda mi familia de Trinidad por el tiempo tan memorable que pasé en Puerto España.

Me gustaría mandar un saludo lleno de cariño a todos los músicos con los que he tenido el privilegio de trabajar en el transcurso de mi carrera hasta hoy. Mención especial merecen los componentes de Slovo, Faithless, 1 Giant Leap, Sleeping in Vilna, Emiliana Torrini, Sinéad O'Connor, Roland Gift, Doudou Cissoko, Jean-Jacques Plante, Fausat Abioye y todos los músicos de «The Happening». Gracias también a Rita Ray y Max Reinhardt de los magníficos Mwalimu Express, Raye Cosbert de Metropolis Music, Paul Bolton de X-Ray Touring, Herman Verkade de Brixtown Records y a Sean McLoughlin y Colette Bailey de Metal. Un abrazo fuerte para los demás artistas, coreógrafos y cineastas con quienes he tenido el placer de colaborar, en particular para Feeding The Fish, Ahmed Masoud y Al-Zaytouna, y para mi compañera en el Pac-woman, las palomitas y las cervezas por Brooklyn: la irreductible, infatigable e increíblemente talentosa Jen Marlowe. A mis queridos mamá y papá... Gracias por todo. En último lugar, pero con el grado sumo de importancia, amor y gratitud sin límites para mi increíble compañera Lucy Angell John. ¡Va por ti!

Para Lucy Angell John

1

RAÍCES

Échale un vistazo a una calle concurrida, a un autobús o a un vagón de metro, y verás que casi en cualquier parte del mundo encuentras gente disfrutando de la música. Brota de un mar de auriculares y resuena desde tiendas, coches, bares, puestos callejeros, lugares de culto y hogares. Nuestras vidas están impregnadas de esa sustancia. Nos arrulla cuando somos bebés y nos ayuda a adquirir el lenguaje. Forma parte de nuestros juegos en la infancia y expresa nuestra identidad según nos abrimos paso hacia la edad adulta. Nos acompaña al altar y nos aparta de la guerra. Parafraseando a Quincy Jones, es «la loción de emoción» que se aplica a anuncios y películas. Nos ayuda a crear una atmósfera apropiada para seducir amantes, hacer hijos y acordarnos de todo ello cuando seamos viejos. Y, cuando todo acaba, suena con un toque metálico por los altavoces del crematorio mientras nos deslizamos al otro lado del telón final.

Para mí, además, la música es un trabajo. Escribo estas líneas desde el asiento 27H de un Boeing 777 de

American Airlines, a 11.000 metros de altura sobre el Atlántico. Mi jefa, la cantante irlandesa Sinead O'Connor, está sentada unas cuantas filas más adelante, en clase *business*. Volamos a Los Ángeles, junto al resto de su nueva banda, donde debemos tocar dentro de un par de días. He tenido suerte en mi carrera. Que me llamaran para tocar la guitarra con Sinead ha sido un caso más de buena fortuna. En los últimos veinte años he estado de gira por cuatro continentes e innumerables países con artistas impresionantes. He conocido gente, lugares y acontecimientos que un chaval corriente de Essex como yo jamás habría visto de otro modo. Antes de unirme al grupo Faithless, allá por 1996, apenas había salido de Gran Bretaña. También hay contras, claro. Más nocturnidad, vuelos largos y copas gratis de las que recomendaría ningún médico y una persistente sensación de inseguridad económica, mitigada de vez en cuando por una gira grande, pero nunca por mucho tiempo. Pero no son estas cuestiones de salud y dinero las que me dan vueltas a la cabeza como viejos discos de pizarra. Desvelado como estoy en mitad de este largo viaje, pienso más bien en asuntos musicales. No hay duda de que a la gente le importa la música pero, ¿cuál es su impacto en la sociedad? ¿De qué modo refleja esta actividad humana universal los cambios en economía, tecnología y política? ¿Cómo ha moldeado la música nuestro mundo, y qué aportación puede hacer en la lucha por uno mejor?

Empecé a politizarme cuando no era más que un adolescente. Me había criado en los 80 en una ciudad con mar, famosa por tener un *rhythm & blues* proto-punk cargado de mala baba y un muelle larguísimo (de más de 2 km). A los músicos locales les gusta hablar de esa zona como «el delta del Támesis». No sé muy

bien cómo, ascendí del codiciado puesto de «chico de los sábados» en la tienda de guitarras de la ciudad al de pipa de The Hamsters, héroes del blues-rock. Mi mundo pasó a ser el asiento de atrás de una furgoneta y los pubs, los clubs de moteros y las estaciones de servicio a altas horas de la noche por todo Reino Unido. La política podría perfectamente haber permanecido para siempre lejos de mi radar, de no haber sido por una noche de agosto en algún lugar de Northamptonshire. Unos colegas me habían invitado a un festival de música llamado Greenbelt, organizado por cristianos de izquierdas. En una carpa abarrotada, en un parón entre bandas, el DJ pinchó un tema de Special AKA: *Free Nelson Mandela*. Yo no tenía ni idea de quién era Nelson Mandela, pero hacia el final de la primera estrofa ya quería que lo liberaran. En aquel momento, rodeado de miles de festivaleros que cantaban el estribillo a voz en cuello, aprendí (lo supe instintivamente) que el futuro está por escribir² y que la gente corriente como yo podía tener algo que decir. La música, entonces me di cuenta, es nuestra arma.

En 1996 llegó mi primer golpe de suerte de verdad. Después de tocar para una recua de bandas semiprofesionales, por fin me ofrecieron algo a tiempo completo. Faithless había empezado siendo un proyecto de estudio diseñado por Rollo Armstrong, un ambicioso productor de música de baile. Como el tema *Insomnia* triunfaba en las listas de éxitos de toda Europa, empezaron a llegar propuestas de gira de gran cantidad de *managers* y agencias. Todo el mundo parecía convencido de que una banda en directo «como

2 Referencia a *the future is unwritten*, frase icónica de Joe Strummer, líder de The Clash, que entre otras cosas da título a un documental de 2007 dedicado a su memoria [N. del T.].

es debido» garantizaría unas ventas y una estabilidad difíciles de alcanzar en formatos con DJ. Yo fui un afortunado beneficiario de aquel pronóstico. Hasta ese día, me había tenido que contentar con retorcerme en furgonetas, pero a partir de ahí mis viajes pasaron a ser en autobuses de lujo y aviones.

Formar parte de una banda que irrumpe en el circuito internacional es muy emocionante. No creo que nadie contemplara, en aquellos primeros días, la posibilidad de que Faithless creciera hasta generar uno de los mayores eventos de música de baile de la historia reciente (ni tampoco que Dido, nuestra cantante ocasional, vendiera algún día más de 30 millones de discos por su cuenta). En aquel momento, el simple hecho de subir a un autobús, ir en avión a un bolo y tener un equipo de gente a nuestro servicio ya eran señales emocionantes de que «lo estábamos petando». Una de las primeras cosas que debimos aprender fue el dialecto de las giras. En Europa no se había implantado aún la unión monetaria, así que cada día significaba una moneda distinta. A todas ellas se les llamaba «cagonas»,³ como en la frase: «¿te queda alguna cagona?» Las distancias se medían en «clics», los fans eran «clientes», la cinta americana pegada a la suela de tus zapatos era «mojón de bolo» y los abrebotellas «cruzabolos». Las reglas del autobús incluían dormir con los pies por delante (así era menos probable que te rompieras el cuello en caso de accidente) y no cagar en el baño (solo pis). Si en una parada nocturna en una gasolinera te bajabas del autobús para ir al baño, debías asegurarte de que el conductor lo sabía. Nuestro percusionista aprendió esa lección de la manera más dura. En alguna estación de servicio de Alemania, salió del lavabo en

3 *Shitter* en el original [N. del T.].

calzoncillos y camiseta justo a tiempo para ver cómo el autobús desaparecía en la distancia. No fue hasta la prueba de sonido, unas doce horas y dos fronteras nacionales más tarde, que nos dimos cuenta de que lo habíamos perdido. Los tíos del equipo (en aquella primera gira eran todos hombres) parecían ser viejos lobos de la carretera. Se hacían querer, a veces daban miedo, otras muchas veces te hacían reír, y eran de lejos los profesionales de la música más trabajadores y más bebedores que he conocido. Uno de sus mantras, repetido con seca ironía, era: «Date prisa... Y espera». Había un montón de esperas.

Free Nelson Mandela había introducido en mi cabeza una semilla. Poco después de escuchar esa canción, otros artistas captaron mi atención. Billy Bragg, Public Enemy, The Disposable Heroes of Hiphoprisy, Ani DiFranco y Rage Against The Machine, todos ellos suscribían la idea de que la música podía ser una fuerza política en el mundo. Y ahora yo mismo estaba en una banda revelación, y quería saber más acerca de ese poder extraño. Así que decidí usar todo ese tiempo de espera para leer sobre política en el pop.

2

CULTURA

Los bobos de la gramola

Pronto descubrí que la relación entre música y política había sido objeto de estudio desde hacía bastante tiempo. Ya en el año 380 a. C. Platón dejó constancia de la siguiente advertencia de Sócrates: «Se ha de tener, en efecto, cuidado con el cambio e introducción de una nueva especie de canto en el convencimiento de que con ello todo se pone en peligro; porque no se pueden remover los modos musicales sin remover a un tiempo las más grandes leyes».⁴ Los emperadores chinos pusieron en marcha un Ministerio de la Música que se encargaba de supervisar la música de la corte y permanecía también atento a la música de las masas, pues se creía que en ella se podían detectar descontentos sociales latentes. También en la Europa de la Reforma, y durante los cien años de terror patrocinado por el Estado que siguieron, ambos bandos

⁴ Platón, *La república*, libro IV, 424c (citamos la traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano en *La república*, Madrid, Alianza, 2018, pp. 271).

hicieron uso de la música. La Iglesia Católica, tras el Concilio de Trento a mediados del s. XVI, llegó incluso a montar un jurado de cardenales al estilo *Tú Sí Que Vales Edición Vaticano* con la misión de elegir al compositor que pudiera noquear musicalmente a los protestantes (Giovanni Pierluigi da Palestrina ganó el concurso).

En la era moderna, un intelectual alemán llamado Theodor Adorno reflexionó sobre el asunto, y fue en los años 40 cuando escribió sus ensayos más importantes. Simon Frith, sociólogo y promotor de los premios Mercury de la música, consideraba que el de Adorno era «el análisis más sistemático y agudo de la cultura de masas, así como el mayor desafío posible para cualquiera que pretenda atribuirle una pizca de valor a los productos que salen de la industria musical».⁵ Adorno fue verdaderamente prolífico. Escribió cerca de un millón de palabras acerca de la música y encontró tiempo también para prepararse como pianista clásico. Admiraba especialmente a Arnold Schoenberg, el rompedor compositor austríaco, y estudió composición durante tres años con Alban Berg, que en su día había sido alumno de Schoenberg. La devoción de Adorno por la nueva música Europea y sus retos era innegable, pero como sugiere Frith, no le gustaba nada el pop.

Adorno formaba parte de un grupo de académicos de izquierdas conocido como Escuela de Frankfurt. El ascenso de los nazis obligó a los miembros de la escuela a trasladarse a la ciudad de Nueva York en 1935. Pese a que EEUU le ofreció a Adorno un refugio a salvo de los nazis, él nunca vió el país como «la tierra de las personas libres».⁶ Por el contrario, Adorno insistía en

5 Frith, Simon, *The Sociology of Rock*, Londres, Constable 1978, pág.195 [edición en castellano: *Sociología del rock*, Madrid, Júcar, 1980].

6 *The land of the free*; uno de los versos más conocidos de *The Star Spangled Banner*, himno oficial de EEUU [N. del T.].

que EEUU tenía más cosas en común con la Alemania nazi y con la Rusia de Stalin de lo que la gente creía. Allí también, el orden social se basaba en un sistema económico que daba el monopolio del poder a unos pocos. Al centrar su atención en los frutos de la primera factoría de éxitos de EEUU (una calle de Nueva York repleta de compositores y sellos discográficos apodada «Tin Pan Alley»)⁷ Adorno elaboró su juicio inculpatario. Lo mismo que las latas de alubias o cualquier otra mercancía fabricada en masa, los éxitos del pop, afirmaba, salían de las cadenas de producción de una «Industria Cultural» cínica según fórmulas estandarizadas. Por supuesto, las melodías cambiaban un poco de una canción a otra, pero solo para dar una falsa impresión de originalidad y autenticidad. Recibida con entusiasmo por un público masivo que no conocía nada mejor, era una música diseñada para mitigar nuestro deseo de pensar por nosotros mismos. En palabras de David Byrne:

Adorno veía en la gramola una máquina de atraer «bobos» a los bares con una promesa de disfrute y felicidad. Sin embargo, igual que una droga, en vez de proporcionar felicidad real, lo único que creaba la música que se oía en las gramolas era el deseo de más de lo mismo. Tal vez tenía razón, pero también podía ser que se tratara de un tipo que jamás había pasado un buen rato en un tugurio.⁸

7 Literalmente, «el callejón de la sartén de hojalata». Grupo de productores y compositores musicales que dominaron los primeros años de la industria musical (1885-1930) desde un pequeño enclave de Manhattan, entre Broadway y la Sexta Avenida. Más adelante, quedó en el léxico popular como sinónimo de música comercial. Algunos nombres célebres asociados a Tin Pan Alley son Fats Waller, George Gershwin o Irving Berlin [N. del T.].

8 Byrne, David, *How Music Works*, Edimburgo, Canongate Books, 2002, pág. 135 [edición en castellano: *Cómo funciona la música*, Barcelona, Reservoir Books, 2017].

Adorno nunca hizo distinciones, en realidad, entre el pop comercial *mainstream* y otros sonidos populares no tan hechos a base de fórmulas. Si se hubiera tomado su tiempo para apreciar la música popular más allá de Tin Pan Alley, variada y a menudo antisistema, quizá habría elaborado un juicio más matizado. Es, de hecho, sorprendente que no lo hiciera, porque lo cierto es que había un montón de esa música. Durante la República de Weimar, en la Alemania natal de Adorno, Kurt Weill y Bertolt Brecht acercaron la ópera socialista a las masas con una adaptación de la *Ópera del Mendigo* de John Gay titulada *Ópera de Tres Peniques* (artistas tan diversos como Ella Fitzgerald, Michael Bublé, Pet Shop Boys y Tom Waits harían más tarde versiones de las canciones de la obra). Otros exploraron asuntos sociales y celebraron la diversidad sexual en la escena decadente del cabaret berlinés. Mientras tanto, en EEUU, una coalición de intelectuales de izquierdas entre los que se contaba el influyente folklorista Alan Lomax, afirmaron que la cultura popular proporcionaba una palestra importante para hacer política. En consecuencia, promovieron el trabajo de músicos de folk y blues como Woody Guthrie y Leadbelly y defendieron que las tradiciones musicales afroamericanas como el jazz de Nueva Orleans eran «una forma de protesta y una muestra de orgullo proletario». Nada de esto pareció calar en el mundo de Adorno, ni afectar lo más mínimo a sus posturas. Permaneció firme en su creencia de que solo era posible encontrar progreso en una música seria como la de Schoenberg, una música que desmantelase las aproximaciones tradicionales a la armonía y las reemplazase por nuevos sonidos que estimularan el intelecto al tiempo que removían el alma: «La música de Schönberg exige que también el oyente componga

simultáneamente su movimiento interior, y en vez de la mera contemplación le impone la praxis».⁹

En sus últimos años, Adorno admitió que había algo de valor en eso que él llamaba «arte de baja estofa»:

La diferencia entre el entretenimiento y el arte autónomo tiene su sustancia en las cualidades de la cosa si no se cierra ni contra lo gastado del concepto de nivel ni contra lo que se agita por debajo sin reglamentación.¹⁰

No obstante, sus ideas se mantuvieron idénticas en lo fundamental a las que había desarrollado en los años 40. El pop no podía más que reforzar la musculatura del poder establecido:

Incluso el reformador más sincero, que en un lenguaje desgastado recomienda la innovación, al asumir el aparato categorial prefabricado y la mala filosofía que se esconde tras él, refuerza el poder de la realidad existente que pretendía quebrar.¹¹

Aparentemente en las antípodas de Adorno encontramos una rama de la teoría cultural que celebraba todo lo pop en su gloria kitsch y consumista. Sus defensores, al tiempo que desechaban la jerarquía implícita en las conclusiones de Adorno (la música difícil es arte y es buena, la música popular es mala), rechazaban también el estrecho foco de la musicología. No solo les preocupaba el sonido y la estructura de la música en sí misma, sino que también les interesaban los mensajes legibles en la ropa, las portadas de discos, las

9 Adorno, Theodor W., *Crítica de la cultura y sociedad I*, Madrid, Akal, 2008, pág. 134.

10 Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004, pág. 414.

11 Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2016, pág. 54.

fotos promocionales y todas las demás herramientas del marketing musical. Hacia finales de los años 70, esta corriente se había convertido ya en parte de un nuevo campo académico conocido como *estudios culturales*. Pensar en serio acerca del pop se convirtió en algo aceptable, molón incluso. Pero sin duda persistía en todo aquello algo de esnobismo. Sencillamente, algunos intelectuales se entregaron a su fascinación por lo exótico del proletariado y sus extrañas costumbres. Igual que lo habrían hecho ornitólogos entusiastas, los sociólogos se pusieron a discutir sobre los divertidos rituales de apareamiento y el colorido plumaje de la clase obrera. Sin embargo, otros partieron de una posición de solidaridad. Algunos marxistas entre los que se contaban Stuart Hall y Dick Hebdige percibieron en las subculturas juveniles orgullo de clase y una resistencia política simbólica. Identificarse como «teddy boy», «mod», «rocker», «skinhead», «punk» o lo que fuera, era reclamar algo de control sobre la propia vida, elegir activamente una identidad. La música que acompañaba esa identidad era, por tanto, nada menos que la banda sonora de la lucha de clases. Con esta creencia, los izquierdistas que practicaban la teoría cultural se sumaron a una larga tradición de progresistas que habían promovido el folk y la música popular a partir de la siguiente consideración: puesto que la clase dominante tiene su tan cacareada «alta» cultura, nosotros debemos celebrar nuestra propia cultura «popular».

Así pues, tenemos por un lado a Adorno que ve en la música popular un arma siniestra de distracción masiva. Por otro lado, a los distintos defensores de la cultura popular que nos animan a celebrar la música popular, con todas sus baratijas y sus encantos de mer-

cadotecnia, como si de la verdadera voz del pueblo se tratara.

Para complicar aún más las cosas, en los 50 y los 60 apareció otro grupo de melómanos de izquierdas que se enfrentaron al aparente dilema rechazando tanto la música «seria» como el pop comercial. Entre ellos había un grupo de músicos con base en Morley College, en el sur de Londres, que se unieron en torno a la figura del compositor británico Cornelius Cardew. Schoenberg y los compositores de su cuerda, decidieron, eran demasiado formales en su acercamiento a la música, demasiado difíciles técnicamente y, por tanto, elitistas. El pop comercial estaba demasiado simplificado, fabricado en masa y adocenado. La música, sostenían, debería ser más libre en las formas y más abierta en términos de quién puede participar. Decidieron crear una orquesta con la mayor parte de su repertorio improvisado y que acogía en sus filas a músicos con formación clásica, músicos de otras tradiciones y gente que no sabía nada de música. El resultado fue la Scratch Orchestra, formada en 1969. Como afirmaba uno de sus miembros: «lo que mantiene unido al variado personal de la Scratch Orchestra es una experiencia común de que existen dos bloques de opresión en nuestro entorno social y cultural: por un lado está la música «seria» y el arte de la élite, por otro lado está el pop, lo comercial, etc».¹²

Me parece que cada una de las perspectivas anteriores ofrece algo útil. Las tres nos ayudan a formular las preguntas adecuadas, a expandir el asunto del que hablamos cuando hablamos de música. Adorno nos obliga a considerar la posibilidad de que la música fa-

12 Rod Eley, citado en Cardew, Cornelius, *Stockhausen Serves Imperialism*, Londres, Latimer New Dimensions, 1974, pág. 11.

bricada por un turbio complejo empresarial pudiera ser un obstáculo para nuestra liberación. Si comparas el silencio nivel *poblado del lejano oeste* que suele acompañar a la mayoría de elecciones sindicales con el alboroto mediático que envuelve a los concursos de talentos y a los cotilleos de los famosos, las ideas de Adorno tienen bastante sentido. Se nos anima a preocuparnos más por quién gana *La Voz* que por quién podría hacer que nuestras propias voces se escucharan. De otro lado, la cuadrilla de amantes del pop que practica los estudios culturales nos recuerda que se puede transmitir mensajes políticos mediante cualquier elección artística (incluso un peinado). Con esto último estarían de acuerdo funcionarios de la censura del mundo entero (muchos han prohibido canciones, portadas y videoclips, mientras que otros han llegado incluso a rapar a la fuerza las cabezas de músicos o fans cuya imagen consideraban subversiva). Y la Scratch Orchestra, lo mismo que otros músicos de improvisación que siguieron rumbos creativos similares, nos animaron a ensanchar nuestra idea de qué significa ser músico, cómo debería hacerse música y cómo debería sonar. Eso es importante en un mundo en el que a demasiada gente se le niega el placer de hacer música por intimidación, porque parece una habilidad extremadamente especializada. Demasiados de nosotros pensamos que somos «sordos musicales» y nunca se nos ha empujado a soltar nuestras inhibiciones y sumarnos a la banda.

Pero a pesar de sus contribuciones, pienso que la premisa principal de las tres posturas es problemática. Todas parten de asumir lo siguiente: que el impacto social de la música viene determinado por el estilo (cómo se hace y cómo suena). A partir de ahí, nos piden queelijamos un bando: bien «clásica», bien «popular»

o bien «improvisación libre». ¿Pero están en realidad tan separados los estilos? Un vistazo rápido a cualquier historia de la música mínimamente rigurosa nos enseña que, a lo largo de los siglos, las formas folclóricas y populares han influenciado a la música clásica (o «artística») y viceversa. Las categorías han sido siempre más fluidas de lo que muchos pensamos. ¿De verdad tiene sentido aceptar la idea de que la «alta cultura» es cosa de «ellos» y la «cultura popular» es «nuestra»? ¿Acaso lo contrario? ¿En serio que deberíamos rechazar ambas en favor de un experimento musical, igualitario en las formas pero inaccesible para la mayor parte del público? La *Scratch Orchestra* quiso cambiar las ideas de la gente, pero en sus primeros años rara vez había más gente en el público que sobre el escenario. Sobrevivían gracias a becas del *Arts Council* y se resistían a «hacer concesiones al público». Parece que al elitismo no se llega solo a través de partituras enrevesadas o determinados planteamientos formales. Tal y como reconoció más tarde Rod Eley, miembro de la orquesta:

Fue la típica reacción en favor de la «autonomía del arte» por parte del artista burgués alienado, en retirada de su responsabilidad social. En su peor versión, las ambiciones de la orquesta tenían sus raíces en la pretensión romántica que Keats expresó así: «Todo arte aspira a la condición de la música». Que la música es una «experiencia pura», inmaculada, ajena a los problemas humanos o sociales... Ninguno de nosotros entendió entonces que los dos grandes bloques de opresión que padecíamos (la cultura de la élite burguesa y el pop comercial) no eran más que dos caras de un mismo sistema global de opresión: el sistema capitalista.¹³

Yo lo diría de otro modo: ningún género actúa exclusivamente como arma de distracción masiva y

13 *Ibid.*, pág. 13.

ningún género está por defecto y siempre del lado del progreso. Todos los tipos de música pueden estar al servicio de un sistema de opresión, pero todos pueden también formar parte del relato de nuestra liberación. Su significado social no está fijado. De hecho, la misma pieza de música o evento musical puede tener varios sentidos a la vez, algunos buenos y otros no tanto. Esto es algo que aprendí en 1997 cuando al grupo Faithless nos invitaron a realizar una gira por la Sudáfrica de Nelson Mandela. Vi la gira como un gesto de solidaridad y celebración (una banda multirracial que visitaba ese país multicolor tanto tiempo boicoteado y recientemente liberado). No me cabe duda de que muchos de nuestros fans lo entendieron igual. Pero cuando, en la cena de bienvenida organizada por la promotora, le pregunté a la joven que estaba sentada a mi lado cuál era su trabajo, me contestó con cierto candor y una dulce sonrisa: «hacer que la gente de 18 a 25 años fume». Resultó que la gira estaba patrocinada por la marca de cigarrillos Camel y muy ostensiblemente además. Para nuestros patrocinadores, nuestra función era la de caballo de Troya para una nueva ofensiva de lucro empresarial a costa de la salud pública en un país lleno de problemas.

Me quedó claro que el significado de la música, de cualquier música, está *en disputa*. El estilo cuenta, pero no tiene la última palabra. Incluso cuando el compositor ha expresado claramente sus intenciones, si la música se oye en un contexto determinado, su significado puede ser capturado y puesto al servicio de otras causas. Tomemos el ejemplo del folk acústico, que durante mucho tiempo se asoció a hogueras a la intemperie, vidas nómadas, *hippies* y protesta. Algunos de sus fans en los años 60 estaban tan convencidos de

que la política progresista y la guitarra acústica eran indisociables que cuando Bob Dylan, en 1965, se subió al escenario del Newport Folk Festival con una Stratocaster, fue abucheado por una parte del público que consideraba que esa decisión (musical) lo convertía en un vendido (político). Hoy en día es más probable que escuches folk acústico en un anuncio que en un piquete. Esas mismas asociaciones simbólicas las utilizan las empresas de publicidad para darles a las marcas un aire casero, un encanto nostálgico, ecológico y de familia. La vanguardia clásica sufre a veces este mismo tipo de apropiaciones cínicas. Por otro lado, en las circunstancias apropiadas, una canción pop facilona puede dar fuerza a quienes se encuentran en mitad de una revolución.

La balada *E Depois do Adeus* [Y después del adiós] vio la luz como candidata por Portugal al concurso de Eurovisión de 1974. No consiguió más que unos míseros tres puntos y acabó la última. Pero ese mismo año, poco más tarde, la canción fue utilizada para indicar el inicio de la Revolución de los claveles, un levantamiento de masas que destituyó al dictador Marcello Caetano. La canción candidata de Italia de aquel mismo año causó también controversia política, debido igualmente a su contexto histórico particular. Titulada Sí, el gobierno italiano se empeñó en que era un intento de propaganda subliminal en favor de un referéndum sobre el aborto tremendamente controvertido. Se decidió no retransmitir la competición. A Sí le fue bastante mejor que a *E Depois do Adeus*. Solo el *Waterloo* de Abba pudo apartarla de lo más alto. Incluso canciones pop aparentemente inocuas pueden desarrollar un aura de terror en tiempos turbulentos. Mientras el que fuera presidente de Uganda, Idi Amin, se hacía violentamen-

te con el poder, la radio pública emitió todo el día *My Boy Lollipop*, intercalando sus estrofas empalagosas con amenazas de militares y avisos de toques de queda. La escritora Yasmin Alibhai-Brown, que vivió el golpe y los días brutales que le siguieron, me contó que a día de hoy es incapaz de escuchar esa canción.

Los Beatles, el Kremlin y la CIA

El yo adolescente que veía en la música un arma estaba en lo cierto. Pero se trata de un arma que puede ser esgrimida por cualquiera de los bandos de un conflicto. La misma pieza o espectáculo musical puede ponerse al servicio de distintas agendas al mismo tiempo. La cultura está en disputa y el contexto es clave.

Para empezar a comprender las complejidades de esta disputa por el significado de los productos culturales será útil repasar algunos ejemplos. Empecemos por el grupo más famoso de la historia y la época en que dominaron el mundo. El primero de los relatos que vamos a contar acerca de los Beatles revela que incluso cuando la clase dominante establece un marco en el que la cultura parece apoyar sus valores, unos sencillos trucos pueden a veces subvertirlo todo. Unas pocas palabras de John Lennon, bien escogidas, consiguieron justo eso una tarde de 1963.

La Royal Variety Performance es una revista de variedades anual que se celebra normalmente en el Palladium de Londres y se televisa para todo el mundo. Malabaristas, magos, acróbatas, cantantes y bailarines compiten por impresionar a un público de alta cuna y finalizan sus florituras con pulcras reverencias y sentidas genuflexiones en dirección al palco real. Conocidos originalmente como Royal Command Performances, estas sesiones han ayudado desde hace mucho tiem-

po a reforzar la idea de que toda la sociedad británica, incluidas sus estrellas más populares, es consciente de su lugar en la jerarquía de clases y todo el mundo es feliz siendo súbdito de la Reina. Esto sí que es cultura popular puesta a la vanguardia de la batalla por la reproducción de los valores de la clase dominante. Lennon fue lo bastante listo como para leer la situación y decidió saltarse el guión. Al presentar la última canción del repertorio de los Beatles le dijo al público, incluida la Reina Madre: «Para nuestro último número me gustaría pedirles ayuda... La gente de las butacas baratas, ¿podría dar palmas? Los demás, ¿serían tan amables de menear sus joyas?». No era la primera vez que un músico hacía una gracia con conciencia de clase en público. Las óperas de Mozart y Verdi están llenas de retratos del mal comportamiento y la hipocresía de la nobleza. Lo rompedor era que aquel espectáculo en el que un tipo de clase obrera hacía que los ricos se retorcieran en sus asientos había sido transmitido en directo para todos los hogares de Gran Bretaña. Gracias a Lennon, un evento que los organizadores habían diseñado como un despliegue de educada subordinación había proporcionado al país su primera sonrisilla sediciosa sincronizada a escala nacional. Lennon, al estilo del *jiu-jitsu*, había usado la fuerza de los poderosos, su capacidad para captar la atención de todo el país con una retransmisión pública, contra ellos mismos. Se había atrevido a malversar el poder de la industria cultural, aunque fuera de un modo muy limitado, contra la clase propietaria de esa industria.

Mientras tanto, sin que la banda fuera consciente de ello, los Beatles se estaban convirtiendo en iconos de la rebelión también al otro lado del Telón de Acero. Los regímenes estalinistas intentaban mantener un

control estricto sobre la cultura popular y miraban con suspicacia hacia el pop occidental. Los acordeones y los bailes tradicionales recibían apoyo oficial pero el rock and roll permaneció siempre fuera de los límites de lo aceptado. El periodista musical ruso Artemy Troitsky describió así la escena del momento:

Yo era un joven radical y odiaba todo aquello porque me parecía lo más carroza que te podías echar a la cara, completamente antimolón. Todos los cantantes tenían peinados cutres, vestían como funcionarios de oficina y cantaban como Brezhnev en el Congreso del Partido Comunista. La cultura soviética era de todo menos sexy.¹⁴

Los melómanos de ese lado del muro ansiaban que llegaran a sus manos los últimos lanzamientos de Occidente, especialmente cualquier cosa de los Beatles. A mediados de los 60 encontraron un arma secreta en las cabinas de grabación que se instalaron en algunas cunetas para que los soldados nostálgicos grabaran mensajes para sus madres. A altas horas de la noche, los piratas se dejaban caer por aquellas cabinas con cintas de los Beatles grabadas ilícitamente de Radio Luxemburgo y radiografías recogidas de las papeleras del área de rayos de los hospitales, que hacían las veces de vinilos improvisados. Tal y como lo contó Leslie Woodhead: «surgió un mercado negro que se alimentaba de ‘discos con costillas’. Los chavales podían escuchar *I Feel Fine* sobre los pulmones del tío Sergei». Los flexis (que era como se conocía a estos discos) de rock and roll se ocultaban con portadas falsas y se vendían a tres rublos en callejones oscuros. Pese a los peligros que comportaba para compradores y vendedores, el virus

14 A. Troitsky, entrevistado en el documental *How The Beatles Rocked The Kremlin* (2009) de Leslie Woodhead.

de los Beatles recorrió todo el imperio soviético. Para finales de los años 60 llegaron las grabadoras compactas de cassette, lo que dio lugar a un circuito pirata aún más masivo que el de los «discos con costillas». La *beatlemania* se propagó como una epidemia. Según Troitsky, es difícil exagerar si hablamos del impacto de la banda:

El «gran villano» que era Occidente tenía instituciones enormes que gastaron decenas de millones de dólares en (intentar) minar el sistema soviético. Estoy seguro de que el impacto de todas aquellas instituciones estúpidas de la Guerra Fría fue muy, pero que muy inferior al impacto de los Beatles.¹⁵

La historia de los Beatles en la URSS revela hasta qué punto puede la música erigirse tanto en motivo como en símbolo de rebelión política para los aficionados corrientes. El modo concreto en que se interpretaba a los melenudos de Liverpool podía depender, entre otras cosas, de la perspectiva de cada fan. Incluso para algunos de los más adeptos al sistema soviético, la banda confirmó que la vida era mejor en el Oeste. Otros sintieron que su lucha era la misma que la de los Cuatro Fantásticos: contra los valores rancios de las generaciones anteriores a ambos lados del muro. Es cierto que la banda suponía una molestia para el Kremlin pero no necesariamente en beneficio de Washington.

Lo que sí sabemos es que Washington creía en el valor de la cultura como propaganda. En pleno apogeo de la Guerra Fría, se inyectaron millones de dólares en organizaciones al amparo de la CIA que tenían la misión de plantear una guerra cultural. Este capítulo quizá poco conocido de la *realpolitik* durante la Guerra Fría subraya la relevancia que los Estados le reconocían al poder de la cultura. La piedra angular de esta campa-

15 *Ibid.*

ña encubierta fue el Congreso por la Libertad Cultural, organizado por el agente de la CIA Michael Josselson desde 1950 hasta 1965. Su misión era promover la cultura y generar oportunidades creativas que ayudaran a alejar del marxismo a la intelectualidad de la Europa del Este y reorientarla hacia una cosmovisión más «ajustada a la manera americana». Según Francis Stonor Saunders: «Les gustara o no, lo supieran o no, había pocos escritores, poetas, artistas, historiadores científicos o críticos en la Europa de posguerra cuyos nombres no tuvieran algún tipo de conexión con este proyecto secreto».¹⁶

Los músicos también tuvieron su papel en la trama. De hecho, la «División para el Control de Información» de Josselson tenía una sección específica sobre música presidida por Nicolas Nabokov, un compositor emigrado de la Rusia Blanca. Sobre el papel, su trabajo era supervisar la purga de nazis de la música alemana, pero la verdadera prioridad era armar un baluarte cultural simbólico contra la URSS. Nabokov hacía la vista gorda con el historial criminal incluso de nazis de alto rango si consideraba que eso podía ayudar a Occidente a tomar la delantera en esta guerra fría cultural. Un ejemplo fue Elizabeth Schwarzkopf, cantante y afiliada al partido nazi que había dado conciertos para las SS. Goebbles la describió como una «bendición divina» cuando empezó a interpretar papeles protagonistas en sus películas de propaganda. En los años de posguerra, después de una operación de blanqueo por parte de la Comisión de Control de los Aliados, su carrera despegó

16 Saunders, Francis Stonor, *Who Paid the Piper?: The CIA and the Cultural Cold War*, Londres, Granta Books, 1999, pág. 2 [edición en castellano: *La CIA y la guerra fría cultural*, Barcelona, Debate, 2013].

de nuevo. Más tarde llegaría a ser nombrada Dama del Imperio Británico.

Stalin también se embarcó en la guerra cultural. Al detectar una oportunidad de maniobra con la que superar a sus oponentes, aceptó enviar una delegación de máximo nivel a la «Conferencia Cultural y Científica por la Paz Mundial» que tendría lugar en el hotel Waldorf de Nueva York en marzo de 1949. Los delegados tuvieron que abrirse paso entre piquetes de ultraderechistas, furiosos porque se les hubiera concedido una tribuna así a los «comunistas», y grupos de monjas enviadas allí para rezar por las almas de aquellos participantes enajenados por «seducción satánica». El dramaturgo Arthur Miller, que había sido invitado a moderar uno de los debates de la conferencia, explicó así su decisión de asistir:

Para mí (...) la conferencia era un esfuerzo por continuar una tradición que a día de hoy está amenazada (...) El giro brusco de postguerra contra los soviéticos y en favor de una Alemania aún no desprovista de nazis no solo parecía innoble sino que comportaba la amenaza de otra guerra que podría, es cierto, destruir a Rusia pero también acabar con nuestra propia democracia.¹⁷

El compositor en jefe de la CIA, Nicolas Nabokov, tenía otros planes: martirizar a la estrella de la delegación soviética, el afamado compositor Dimitri Shostakovich, que se mostraba esquivo. Nabokov se presentó en una mesa redonda en la que estaba hablando Shostakovich y llegado el momento se le concedió la palabra:

[En tal fecha, en el número X] del diario *Pravda* apareció un artículo sin firmar que tenía toda la pinta de ser un editorial.

17 *Ibid.*, pág. 48.

Hablaba de tres compositores occidentales: Paul Hindemith, Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky. En dicho artículo, a todos ellos, a los tres, se les asignaba la etiqueta de «oscurantistas», «formalistas burgueses decadentes» y «lacayos del capitalismo imperialista». La representación de su música debería por tanto «quedar prohibida en la URSS». ¿Coincide personalmente el señor Shostakovich con esta postura oficial según fue publicada en *Pravda*?¹⁸

«Provokatsya!» (¡Provocación!), exclamaron los delegados rusos al tiempo que los agentes del KGB susurraban apresuradamente instrucciones a un Shostakovich que se había quedado de piedra. Poco a poco el compositor se incorporó, cabizbajo, y murmuró en ruso: «Coincido completamente con dicha postura oficial según fue publicada en *Pravda*».

Es interesante que uno de los «lacayos del capitalismo imperialista» mencionados en el artículo de *Pravda* fuera Arnold Schoenberg, el favorito de Adorno. El austríaco había explorado nuevas vías en el campo de los sonidos atonales, entre las que estaba un enfoque de la composición conocido como «dodecafonismo» o «serialismo». En su versión más estricta, estipulaba que cada una de las doce notas de la escala cromática debía ser empleada antes de repetir ninguna. El nuevo método ayudó a los compositores a alejarse de los enfoques tradicionales de la armonía que algunos consideraban que estaban recluyendo a la música en un mundo de clichés y fórmulas muy trilladas. Para fans como Adorno, los inquietantes sonidos resultantes expresaban con elocuencia las contradicciones y tensiones del momento. Quizá a Stalin le disgustaba esa música por la misma razón: quería que a los oyentes de la URSS se les inculcase armonía social, progreso, orgullo nacional

18 *Ibid.*, pág. 50.

y el triunfo del «socialismo en un solo país», no que se les agitara con disonancias escalofriantes. Nabokov vio una oportunidad.

Ahora que Stalin había proscrito la nueva música difícil, pensó, debía parecer que Occidente la celebraba activamente. Eso demostraría al mundo el compromiso de Occidente con la libertad artística. Diseñó un festival que se vendería como «una mirada optimista hacia el futuro», la Conferencia Internacional de Música del Siglo XX. Tendría lugar en Roma en abril de 1954. Nabokov le envió la primera invitación a Igor Stravinsky, que aceptó encabezar el equipo de asesores musicales del festival. Doce compositores noveles (todos ellos influenciados de algún modo por el serialismo) competirían por un premio, según quedó establecido, siendo el ganador designado por un jurado especial. Era, si se quiere, una especie de Operación Triunfo de altos vuelos, dodecafónico, en plena Guerra Fría. Puede que los concursantes creyeran que sus composiciones estaban ayudando a liberar la música de las viejas leyes de la «lógica interna de la música», pero habría mucho que debatir acerca de cuántos aficionados corrientes a la música asociarían sus composiciones a las ideas de libertad y progreso. El mismo Pierre Boulez, un entusiasta aventurero de los más alejados confines de la experimentación musical, pensaba que la competición erraba el tiro y metía con calzador la nueva música en un bizarro *cul de sac* modernista. En una carta iracunda, afirmó que Nabokov y sus miembros del jurado no tenían ni idea del proceso creativo y los acusó de fomentar la mediocridad. Su conclusión era que la siguiente edición del Congreso debería mostrar mejor gusto y para ello proponía

que se ofreciera una conferencia sobre «la función del condón en el siglo XX».

Estuviera o no justificada la cólera de Boulez, quienes militaban en el bando estadounidense de esta guerra fría cultural tenían preocupaciones mayores que las selecciones musicales de Nabokov. El talón de Aquiles de su campaña de propaganda era el tratamiento que se le daba a la población negra en EEUU. En 1946 James Byrnes, Secretario de Estado estadounidense, intentó protestar por la negativa soviética al derecho a voto en los Balcanes. Solo le sirvió para que los soviéticos le recordaran que «a los negros del propio estado de Mr. Byrnes», Carolina del Sur, se les negaba el mismo derecho. De nuevo fue la cultura la carta que jugaron los expertos en guerra psicológica de la CIA en su empeño por mejorar la imagen internacional de las relaciones raciales en EEUU. Montaron en secreto un Comité de Representación Cultural encargado de concertar giras internacionales para artistas afroamericanos. Y fue en parte gracias a esta campaña clandestina que Leontyne Price, Dizzy Gillespie, Marian Anderson y William Warfield alcanzaron el circuito internacional. *Porgy and Bess*, descrita por un asesor como «la gran ópera folk negra», recibió igualmente apoyo encubierto y durante más de una década estuvo de gira por Europa occidental, Sudamérica e incluso el Bloque Soviético como «prueba fehaciente de que los negros americanos forman parte de la vida cultural americana».¹⁹ Además de estas giras, en la guerra cultural se empleó también la cadena de radio Voice Of America (VOA) para llevar el mensaje estadounidense aún más lejos. En palabras de un artículo del New York Times con fecha del 6 de noviembre de 1955:

¹⁹ *Ibid.*, pág. 291.

El arma secreta de EEUU es una «blue note»²⁰ en tonalidad menor. Hoy por hoy su embajador más eficaz es Louis (Satchmo) Armstrong. El tempo acelerado de una banda de Dixieland es una buena herramienta de propaganda cuando suena a través de Voice of America en la lejana Tánger. El jazz estadounidense se ha convertido en un lenguaje universal. No conoce fronteras. Todo el mundo sabe de dónde sale y dónde se puede conseguir más.²¹

Es revelador cómo Willis Conover, asesor musical para la VOA en los años 60, definió la cadena como «el brazo radiofónico de la Agencia de Información de EEUU (USIA por sus siglas en inglés)», la cual, según Frank Kofsky, «supervisaba la difusión de propaganda proestadounidense y antisocialista por todo el mundo». ²² A los oyentes, atraídos por la buena música, se les bombardeaba con noticias y contenidos que promovían el punto de vista del gobierno de EEUU acerca de los más variados acontecimientos mundiales. Kwame Nkrumah, el primer presidente de Ghana, describió las emisiones de la USIA en África como «el brazo ejecutor de una estrategia de guerra psicológica, que glorifica a EEUU mientras desacredita a aquellos países (como Ghana bajo la presidencia de Nkrumah) que mantienen una política exterior independiente». ²³



Cuanto más aprendía, más claro veía un cuadro bien distinto al que nos solían pintar. La música, según se nos hace creer, no es más que entretenimiento.

20 Nota característica que se emplea en el lenguaje melódico de la tradición afroamericana [N. del T.].

21 Felix Belair en el New York Times, 6 de noviembre de 1955, citado por Frank Kofsky en *Black Nationalism and the Revolution Music*, Atlanta, Pathfinder, 1970, pág. 109 nota al pie.

22 *Ibid.*, pág. 110.

23 *Ibid.*

Puede que esté en todas partes, que la adoren muchas personas y que las pocas que dirigen el negocio extraigan enormes beneficios, pero no puede cambiar el mundo. Pensar que sí, de hecho, es un autoengaño infantil. Pero quienes mandan han entendido siempre, secretamente, el poder de la música. Reconocen que la cultura es un campo de batalla fundamental en la lucha por los corazones y las mentes, una herramienta importante no solo para hacer dinero, sino para fabricar asentimiento.

3

FIESTA POR EL DERECHO A LUCHAR

Echemos un ojo a ese terreno en el que coinciden cultura y contestación política. Hay un primer asunto que es obvio: quien paga manda. El campo de juego está visiblemente inclinado a favor de los dueños de las cadenas de radio, los periódicos, las discográficas, las plataformas digitales, las agencias de representantes, los festivales, las promotoras y toda la pesca. Si se considera que un artista es demasiado polémico en cuestiones políticas, los porteros de la industria pueden denegarle la entrada, dejar que sus discos se pudran en el almacén y pasar de contratarle. A veces un asunto así puede tener forma de lista negra más o menos oficial, pero lo más común es que se haga de manera más sutil, dejando de lado, sin más, la carrera en cuestión. Sea como fuere, a pesar de que todas las probabilidades parezcan estar en contra, se puede conseguir mucho con algo de determinación y creatividad. La relación entre economía y cultura es compleja. Es cierto que una élite económica en la sombra posee formalmente las industrias culturales, pero eso no quiere decir que consigan

todo lo que se proponen. Después de todo, para atraer a un público de masas, la música debe hablar de las experiencias vitales y de los sentimientos de ese público. La gente no siempre quiere escuchar un mensaje dictado o aprobado por la clase dominante. De lo contrario, la banda sonora de nuestras vidas sería probablemente una ristra de canciones publicitarias compuestas por Gary Barlow interrumpida solo de vez en cuando por *God Save the Queen*.²⁴ En cambio, queremos escuchar música que hable de nuestras dificultades, tribulaciones, esperanzas, miedos, amores, desamores, derrotas y altibajos. Para seguir dando beneficios, la industria musical nos da algo de lo que queremos. En ese «algo» hay un mundo de oportunidades.

También es esperanzador el modo en que la limitación en los medios conduce a menudo a innovaciones importantes. El dinero da poder, pero quienes carecen de él tienen con frecuencia las mejores ideas. Cuando los deseos de expresarse de la gente se topan con carencias económicas, surgen soluciones creativas. Un ejemplo al que le tengo especial cariño es el origen del sonido de la guitarra eléctrica. Los primeros experimentos al respecto arrancaron tras los recortes presupuestarios que sufrieron las bandas de swing en los años 30. Al principio, los guitarristas trataban de imitar el sonido del saxofón, porque durante la Gran Depresión muchas bandas prescindieron de sus saxofonistas. Vemos el mismo tipo de innovaciones creativas cuando la gente se enfrenta a la represión política. Quizá el ejemplo más reseñable sea la historia del carnaval. En una visita reciente a la isla caribeña de Trinidad, aprendí que muchas de las ricas tradiciones

24 Canción patriótica, usada tradicionalmente como himno oficial de Reino Unido y de la familia real británica [N. del T.].

del carnaval emergen directamente del conflicto entre gente corriente decidida a reclamar algo de tiempo, espacio y placer para sus vidas y la clase dominante.

Mi aprendizaje empezó en el *Carnival Village* de Puerto España, donde conocí a Barry, representante de la unión de bandas de percusión tradicional con tambores metálicos de Trinidad y Tobago, un tipo anciano y tirando a irascible. Al conocer mi nacionalidad, le apareció una chispa en los ojos. Pronto comprobé que no se debía a ningún cariño hacia los británicos, sino más bien a gloriosos recuerdos de la revuelta contra ellos. Barry extendió un dedo huesudo en dirección a un asiento vacío y yo lo entendí como una invitación a acompañarle. Entonces, con una mirada a medio camino entre el orgullo estoico y el desinterés calculado, me contó la historia del carnaval. Comenzó así: la tradición de celebrar una fiesta de disfraces justo antes de la cuaresma desembarcó en la isla con los terratenientes franceses que tuvieron que salir de Haití por la revolución de 1791-1804. Como era de prever, a los esclavos no se les dejaba participar en los festejos. Tras la abolición formal de la esclavitud en la década de 1830, los antiguos esclavos y otros trabajadores decidieron hacer su propia celebración paralela llamada «Canboulay». Barry suponía que el nombre venía del francés *cannes brulées*, cañas quemadas. La gente le daba fuego a los cultivos, que eran símbolo de opresión, y desfilaba por la ciudad celebrándolo. Todo el mundo llevaba máscaras para ocultar su identidad, que era el mejor modo de impedir que los propietarios identificasen y castigasen a individuos sueltos. Cuando, en 1846, las autoridades prohibieron las máscaras, en su lugar se emplearon barro y pintura. Aún a día de hoy, quienes

participan en el carnaval siguen cubriéndose de barro y pintura durante la procesión de *J'ouvert* (madrugada).

Los orígenes musicales del carnaval se remontan al *kaiso* del África occidental, un tipo de canción narrativa conducida por los *griots*, una especie de maestros de ceremonias, utilizada por los esclavos desde mucho tiempo atrás para parodiar a sus opresores. Por supuesto, los dueños de las plantaciones odiaban el *Canboulay*. Lo percibían como un potente desafío simbólico a su autoridad. Un informe de la década de 1840 concluía que:

No nos extenderemos acerca de las escenas desagradables e indecentes que pudimos ver en nuestras calles. No diremos a cuántas personas vimos en un estado tan próximo a la desnudez que ofendía a la decencia y sacudía la modestia... Pero sí diremos que la costumbre de que durante el carnaval se permita a las capa más baja de la sociedad recorrer las calles con disfraces de mal gusto pertenece al pasado y debe ser abolida en nuestros días.²⁵

A lo largo de las décadas siguientes, se fueron imponiendo más restricciones al carnaval hasta que, en 1881, la autoridad colonial británica intentó cancelarlo. El capitán Baker y sus tropas intimidaron a la multitud con porras, pero la gente respondió dando lugar a los legendarios disturbios de *Canboulay*. Después de varias horas, la policía se vio forzada a retirarse y el carnaval pudo continuar. Hubo división de opiniones entre la clase dominante sobre qué hacer a continuación. Una investigación de R.G. Hamilton para la administración colonial en Londres aconsejaba:

25 Cowley, John, *Carnival, Canboulay and Calypso: Traditions in the Making*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pág. 30.

Por muy cuestionables que sean algunos de los rasgos característicos del carnaval, creo que la gente trabajadora del lugar desea que llegue esa fecha por ser el único festivo del que dispone la mayor parte de la población, que disfruta mucho con él. Pienso por todo ello que cancelarlo sería una medida percibida, y con razón, como hostil y podría producir una seria insatisfacción en parte de la clase trabajadora.²⁶

En 1883 las autoridades adoptaron finalmente una nueva estrategia. No prohibirían la procesión, sino su latido musical, el «tambor de piel» (similar al *djembé*). Los músicos respondieron creativamente, y decidieron que si se prohibían los tambores, encontrarían una alternativa y listo. Se pusieron a explorar las cualidades percusivas del bambú, un recurso natural abundante en la isla. Parecía que distintas longitudes y grosores producían tonos diferentes al darle al suelo con las cañas y al golpearlas con un trozo de madera. Los grupos de bambú, o *tamboo bamboo* (de *tambour*, tambor en francés) se convirtieron muy pronto en la banda sonora del carnaval por toda la isla. Los músicos solían proceder las partes más duras de la ciudad y eran muy comunes las batallas callejeras entre grupos rivales. Pero es poco probable que la seguridad ciudadana fuera la razón principal que las autoridades tenían en mente cuando, en 1934, volvieron a intervenir, esta vez para prohibir el *tamboo bamboo*.

En Trinidad, las demandas de autogobierno y sufragio universal habían ido en aumento en las primeras décadas del siglo XX. Hubo que enviar tropas del ejército a poner fin a una huelga de estibadores en 1919, y a medida que las dificultades de la Gran Depresión se dejaban sentir en las islas, las ideas y organizaciones nacionalistas iban ganando terreno. El gobierno colo-

26 *Ibid.*, pág. 2.

nial se puso nervioso y trató de mantener a la gente alejada de las calles, temeroso de cómo podría escalar cualquier conflicto en una atmósfera cada vez más politizada. En 1936 se aprobó la ordenanza 23, que prohibía los bailes provocativos, las canciones profanas, o las «canciones que insultaran a miembros de la clase alta».²⁷ El estallido de la II Guerra Mundial dio a las autoridades un pretexto para suspender el carnaval. Los músicos aguardaron su momento, y exploraron posibles alternativas al bambú. En el momento en que EEUU entró en guerra, su marina ocupó gran parte de Trinidad, y dejaron tirados por la isla un montón de bidones de combustible. En los barrios bajos como Laventille, al este de Puerto España, los músicos se pusieron manos a la obra. Los más avispados se dieron cuenta de que el tono que producían los bidones al principio de una sesión cambiaba a medida que al tambor le iban saliendo abolladuras. Con el tiempo, se desarrolló un sistema de afinación y en las celebraciones del día de la Victoria Aliada en 1945 ya se pudo ver algo parecido al tambor metálico que ahora nos es tan familiar.

El muy querido *steel pan*, uno de los pocos instrumentos acústicos inventados en el siglo XX, existe únicamente gracias a la creatividad y determinación de gente corriente que hizo frente a la represión política. Este instrumento simboliza nuestro deseo infatigable de expresarnos a través de la música.

Barry siguió contándome cómo en 1951 se envió una delegación con los mejores intérpretes de tambor metálico a representar a Trinidad y Tobago en el *Festival of Britain*, y que ahí empezó una historia de amor entre el instrumento y «la madre patria». A los británicos

27 Gilkes, C., «Trinidad Carnival, Afri-Caribbean Resistance», Trinicentre.com, 23 de febrero de 2003.

les embelesó el sonido de las orquestas de *steel pan*. Se concertó apresuradamente una gira de tres semanas y algunas emisiones de radio. Como detalle significativo, Sterling Betancourt, un miembro de la orquesta, decidió quedarse a vivir en Londres. Betancourt le enseñó los secretos del tambor metálico al músico de jazz Russell Henderson, que enseguida montó la Russell Henderson Steel Band. El 3 de agosto de 1964, un año después de que Trinidad y Tobago obtuviera la independencia, la banda actuó en una fiesta callejera al Oeste de Londres. Había sido organizada por Rhaune Laslett, trabajadora social y activista comunitaria. Ella buscaba darles un día de diversión a los críos de la zona cuyos padres no podían permitirse llevárselos de vacaciones. Lloyd Bradley describió el modesto acontecimiento:

Lejos de ser ningún tipo de celebración caribeña, era algo del propio barrio... La chiquillería que acudió era una especie de Naciones Unidas juvenil en la que había ingleses, polacos, irlandeses, africanos, rusos, portugueses y caribeños. Las actividades que se habían programado para ellos eran también variadas, e incluían un carro tirado por burros que habían donado los comercios del mercado de Portobello, un percusionista africano que tenía un tambor hecho con la pata de un elefante, un payaso, una caja de bigotes falsos y la Russell Henderson Steel Band.²⁸

En algún momento, la banda decidió emprender un desfile improvisado por las calles aledañas. Según recordaba Russell Henderson:

Fue realmente emocionante y la gente se dejó llevar, así que nosotros simplemente seguimos adelante... Como si fuéramos el flautista de Hamelin. La policía no hizo nada porque pensaron que si nos paraban habría problemas. Se unió tam-

28 Bradley, Lloyd, *Sounds Like London: 100 Years of Black Music in the Capital*, Londres, Serpent's Tail, 2013, pág. 79.

bién un montón de gente inglesa, y la mayoría estaba feliz de ver una cosa así, aunque algunos no sabían ni de qué se trataba. Al ver a tanta gente caribeña desfilando pensaron que era una manifestación y nos gritaban: «¿A santo de qué os manifestáis? ¡Si tenéis alguna queja volveos a vuestro país!» El caso es que era verdad que en aquellos tiempos íbamos a las manifestaciones, solíamos acudir por ejemplo a las manifestaciones contra la guerra, cuando el recorrido comenzaba en Aldermaston nos solíamos unir al paso de la cabeza por Kensington y tocábamos hasta Hyde Park. Así que algunas personas pensaron que éramos otra vez los de la banda de *steel pan* de manifestación.²⁹

De este arranque espontáneo surgiría el carnaval anual de Notting Hill, que hoy en día es la fiesta callejera más grande del hemisferio norte y atrae a más de un millón de participantes cada año. Las orquestas de «*steel pan*» siguen siendo una parte central de la celebración. ¿Cuánta de esa gente que acude hoy en día a la fiesta, me pregunto, sabe que el evento le debe su existencia a una secuencia más o menos ininterrumpida de actos de ingenio y resistencia política que se remonta hasta la revolución haitiana de 1791?



A menudo se presenta la música y la política como dos esferas separadas. Son asignaturas diferentes en la escuela, secciones diferentes de los periódicos, separadas, distintas. Por supuesto, se sabe que algunos artistas están comprometidos políticamente. Y algunos actos políticos incluyen un poco de música conmovedora antes de que hable alguien, o incluso un concierto, normalmente al final de la jornada para que los asistentes se relajen y tomen algo. Pero por regla general tendemos a creer que la política ocurre en

29 *Ibid.*, pág. 82.

el parlamento y a veces también en los piquetes y las manifestaciones, mientras que la cultura es sinónimo de ocio y entretenimiento. Sin embargo, la historia del carnaval evidencia que cultura y política están íntimamente relacionadas. Nos demos cuenta o no, muchos de los placeres y las celebraciones que forman parte de nuestro cotidiano son resultado de luchas políticas. Y exageraría, pero no mucho, si dijera que los conflictos políticos tienen lugar a veces en pistas de baile, y que se ganan o se pierden dependiendo de quién tenga los mejores temas.

4

POLITIZACIÓN

Del highlife al soul

Hace unos pocos años tuve la suerte de que me pidieran viajar a París para trabajar en un álbum de un intérprete senegalés de kora llamado Doudou Cissoko. La kora es un hermoso instrumento de 21 cuerdas del que se suele decir que es el arpa africana. Me enamoré de su sonido desde el mismo momento en que la escuché por primera vez, cuando era joven, gracias a los auriculares del puesto de escucha de la sección de «músicas del mundo» de una tienda de discos. Doudou y yo nos hicimos amigos enseguida. Durante aquellas sesiones en París, me habló de una generación de líderes políticos que había confiado abiertamente en el poder de la música.

Antes del colonialismo y el comercio transatlántico de esclavos, la música formaba parte de la estructura de la sociedad de clases tradicional del África occidental. Los músicos, conocidos como *griots* o *jalis*, dependían del patrocinio de personas acaudaladas. No sorprende, por tanto, que muchas de sus

canciones las escribieran para halagar a sus empleadores. Sin embargo, las comunidades esperaban de los músicos que también hicieran llegar a sus jefes algunas preocupaciones del pueblo llano, que contaran la verdad. Es decir, la música como forma de mediación. Los cantantes reforzaban el poder y el estatus de los ricos, pero también les recordaban sus obligaciones hacia el resto de la sociedad. La música facilitaba un diálogo cuyo objetivo era la paz social. Su papel era, por tanto, conservador.

El colonialismo minó completamente las sociedades de todo el África occidental. Las élites tradicionales pasaron a recibir órdenes de un nuevo grupo de forasteros. Ese cambio en el poder político modificó la función desempeñada por la música. Aquello que en tiempos había contribuido a la armonía social empezó a representar un orgullo cultural nacionalista, o de hecho panafricano, y se asoció también al movimiento por la autodeterminación. Pero la mayor parte del movimiento no estaba liderado por músicos, sino por trabajadores organizados. La acción en el campo de la industria se había ido extendiendo por toda la región desde comienzos del siglo XX. En 1945, la primera huelga general de la historia de Nigeria paralizó la máquina colonial durante seis semanas, y en 1947 una huelga del ferrocarril en Senegal se convirtió en un factor relevante para el nacimiento del movimiento nacionalista. Pero la política ha ido siempre estrechamente ligada al arte en África occidental. Cuando Senegal obtuvo la independencia en 1960, fue un poeta, Léopold Senghor, quien fue elegido presidente. Senghor escogió la kora como nuevo símbolo de orgullo nacional y uno de los intérpretes de kora más conocidos del país, Soundinoulou Cissoko (padre de mi amigo) pasó a ser embajador cultural.

Pese a que los trabajadores organizadores eran quienes en realidad lideraban los movimientos de liberación, los músicos hicieron algo más que simplemente celebrar la independencia después de que se alcanzara. Muchos tuvieron un papel destacado en la lucha (especialmente quienes tocaban música popular en los centros urbanos). El highlife de Ghana, una música de baile en la que destaca la guitarra y que tuvo gran influencia por toda la región, se asociaba en sus inicios con el vino de palma y las fiestas. Hacia la década de 1940, ya empezó a reflejar el creciente apoyo que recibía el movimiento por la autodeterminación de Ghana, liderado por el carismático Kwame Nkrumah. Los grupos empezaron a cambiarse el nombre: los Burma Jokers pasaron a llamarse Ghana Trio tras un acontecimiento clave: los disturbios de Acra en 1948, provocados por el asesinato de un manifestante pacífico a manos de la policía colonial. Los African Brothers adoptaron su nombre a partir de que el presidente Nkrumah pusiera en marcha la Organización por la Unidad Africana en 1963. Músicos de todas partes enviaron mensajes de solidaridad. Young Tiger, el cantante de calypso de Trinidad, exportó 20.000 copias de su canción *Freedom for Ghana* al África occidental y el rey del calypso, Lord Kitchener, disfrutó de un éxito enorme con *Birth of Ghana*, que celebraba la independencia del país en 1957. Nkrumah agradeció todo ese apoyo y su partido auspició un buen número de conciertos y giras enteras antes y después de la independencia. Nkrumah veía la cultura como una piedra angular de la nueva nación independiente y animó a artistas, coreógrafos, escritores e intelectuales del África occidental y su diáspora a establecerse en Ghana.

Hasta ahí todo bien, excepto porque no todos los africanos occidentales se sentían empoderados por esos cambios. Muchos de los partidos políticos que luchaban por la independencia se definían a sí mismos como practicantes de algún tipo de «marxismo-leninismo». Pero en la práctica no querían ver una transferencia real de poder hacia la gente, lo que querían era que una élite africana tomara el poder en nombre de la gente. Cada vez más, los nuevos gobiernos buscaron controlar los movimientos autoorganizados de trabajadores y tranquilizar a los inversores extranjeros. A resultas de ello, pese a que las mayorías sociales del África occidental estaban encantadas de asistir al fin del dominio colonial, mucha gente sentía que los nuevos regímenes en realidad tampoco les representaban. En realidad, habían cambiado muy pocas cosas. La juventud, en concreto, estaba frustrada por la cantidad de miembros de la generación de sus padres que parecían copiar, sin más, las maneras de hacer de los colonos. Estaban intentando ser «más ingleses que los ingleses» o «más franceses que los franceses». A esos jóvenes no les interesaba demasiado, por ejemplo, la música tradicional promovida oficialmente en países como Senegal. Hasta el highlife favorecido por Nkrumah parecía pasado de moda. En su lugar, la gente joven buscó nueva música, estilos que reflejaran su propósito radical de forjar una nueva identidad en el mundo postcolonial. Desde luego, en su búsqueda de inspiración no querían fijarse en las subculturas juveniles de las antiguas metrópolis. Pero, a finales de los 60, apareció un nuevo movimiento cultural que puso sus ojos en la diáspora negra del otro lado del Atlántico, en concreto en el Caribe y EEUU.

Para muchos jóvenes del África occidental, este giro fue conscientemente político y progresista. Vieron en el reggae, y aún más en el soul estadounidense, una música de resistencia frente al racismo, el colonialismo y los valores conservadores de sus padres. La banda de highlife Jaguar Jokers, y muchas como ella, empezaron a vestir monos con lentejuelas y a versionar *Say It Loud-I'm Black and I'm Proud* de James Brown. Las bandas que no adoptaron un estilo americano empezaron a perder público en favor de los nuevos grupos de versiones de soul o «bandas *copyright*» como se les conocía entonces. Las magníficas fotos de los 70 de Malick Sidibé nos muestran hasta qué punto eran populares en Mali los estilismos provenientes de EEUU. El director de cine Manthia Diawara retrataba la escena con estas palabras:

Para mí y muchos de mis amigos, liberarnos significaba exponernos a más canciones de R&B y estar al corriente de las últimas proezas de Muhammad Ali, George Jackson, Angela Davis, Malcolm X y Marthin Luther King Jr. Todo eso se estaba convirtiendo en un capital cultural alternativo para la juventud africana... Nos permitía subvertir la hegemonía de lo francés tras la independencia.³⁰

Esto ocurrió en un momento en que, precisamente, muchos afroamericanos estaban, al menos simbólicamente, mirando a África. Habían escuchado a Marcus Garvey, W.E.B. Du Bois y Malcolm X y quisieron adoptar una identidad africana con el objetivo de distanciarse de los valores de la América blanca racista. Así que cuando los africanos miraron con anhelo a EEUU en busca de libertad, se encontraron con

30 Manthia Diawara, citado en Veal, Michael, *Fela: The Life and Time of an African Musical Icon*, Filadelfia, Temple University Press, 2000, pág. 56.

afroamericanos que les devolvían la mirada también con anhelo. Los afroamericanos empezaron a visitar el África occidental en delegaciones organizadas por grupos como el Congreso por la Igualdad Racial (CORE por sus siglas en inglés, *Congress of Racial Equality*), de forma que en Accra surgieron chistes como este: «¿Cómo distinguirías a los afroamericanos de sus anfitriones ghaneses? Muy fácil, los afroamericanos son los que llevan los trajes tradicionales de Ghana y las *agbadas* bien sueltas, mientras que los ghaneses son los del traje americano impecable».³¹

En cualquier caso, no todo el mundo en África occidental se extasiaba con el soul. Un periodista nigeriano se vio obligado a preguntar:

¿Cómo diantres podría un nigeriano ser condescendiente con el soul? Tal y como nos quieren hacer creer esos James Browns nigerianos, este asunto del soul es más que un baile. Es fraternidad, encanto negro, ritmo negro... Todo. Pero yo os pregunto: ¿Qué tiene de negro el soul? Los afrodescendientes de Brasil usan instrumentos africanos y sudan de verdad la gota gorda por Yemoja, las olvidadas divinidades Yoruba... Lo que están haciendo los negros de EEUU, y lo que están contagiando a la juventud de Nigeria, es una perversión de la música africana.³²

Hubo quien empezó a cuestionar el impacto político de la escena. Se había dejado de lado algunos modos de vida coloniales europeos, pero su lugar lo estaba ocupando otro producto de importación, que algunas veces parecía darle prioridad a los pantalones de campana con lentejuelas y a la diversión antes que a reclamar el poder para la gente. ¿Acaso estaban las

31 Shipley, Jesse Weaver. *Living the Hiplife*, Durham, Duke University Press, 2013, pág. 42.

32 Periodista del *Daily Times* citado en *Fela*, *op. cit.*, pág. 59.

hermanas y hermanos africanos más entusiasmadas con bailar y salir de fiesta que con plantarse frente a la injusticia y luchar? A los líderes políticos empezó a preocuparles que las tendencias culturales reflejasen un nuevo imperialismo camuflado. Lo que empieza con *Sex Machine* de James Brown puede terminar con los B52 de Richard Nixon, o al menos con el dominio del capital estadounidense. Basándose en este razonamiento, Julius Nyerere, primer ministro de Tanzania, prohibió la música soul en 1969. Nunca sabremos si Nkrumah, el presidente de Ghana, tenía planes parecidos. En 1965 había tramado prácticamente él solo la expulsión de la Commonwealth de la Sudáfrica del *apartheid* y ese mismo año hizo un llamamiento a la unidad panafricana para la destrucción del neocolonialismo, en su célebre libro *Neocolonialismo: la última etapa del imperialismo*³³. EEUU reaccionó retirando 35 millones de dólares de ayudas a Ghana y doblando de la noche a la mañana la presencia de la CIA en Accra. Lo siguiente fue un golpe de Estado militar en 1966, mientras Nkrumah estaba de visita oficial en China. Nunca volvió a Ghana. En 1971, el país celebró su día de la independencia con un enorme concierto de soul en la plaza de la Estrella Negra, que contó con figuras como Wilson Pickett, Ike y Tina Turner, Roberta Flack, los Staple Singers y Santana.

Aunque la intención fuera buena, la prohibición de la música soul por parte de Nyerere debería ponernos nerviosos. Las censuras gubernamentales rara vez son algo bueno. Además, incluso si aceptamos la lógica de la decisión, este tipo de intentos de controlar la cultura desde arriba en aras del interés general casi nunca resultan sostenibles en el tiempo. ¿Recordamos la in-

33 Nkrumah, Kwame, *Neocolonialismo: la última etapa del imperialismo*, México, Siglo XXI, 1966.

útil estrategia de prohibir la *beatlemania* en la URSS? Una solución mucho mejor a la ambigüedad política de la nueva escena fue la que ofreció el músico nigeriano Fela Kuti. Fela combinó los mejores aspectos del soul y el funk con el highlife y otros sonidos del África occidental. Con el añadido de letras explícitamente políticas, había nacido un nuevo género llamado afrobeat. Merece la pena dedicarle aquí unas pocas palabras a la historia y la música de Fela, puesto que ambas captan con claridad las complejidades y contradicciones del África occidental postcolonial.

En su rompedor libro *Los condenados de la Tierra*, Frantz Fanon describe tres fases por las que pasaron muchos de los más importantes líderes anticoloniales, o «intelectuales nativos»:

1. Fuerte identificación con el amo colonial, normalmente a continuación de un periodo formativo en la metrópoli.
2. Una reacción a la primera fase durante la cual el intelectual celebra acriticamente su sociedad natal y rechaza cualquier cosa asociada al amo colonial.
3. El intelectual nativo madura y supera el romanticismo de la fase anterior, agudiza su pensamiento crítico y lo dirige también hacia su sociedad natal.

Podemos observar estas tres fases en la vida de Fela. Nacido en 1938 en una familia izquierdista de clase media, persiguió su sueño de convertirse en músico con un periodo de formación en Londres. Mientras que su ocupación oficial era asistir al *Trinity College of Music*, lo que hacía según varios testimonios era pasar la mayor parte de su tiempo tocando jazz en clubes como el de Ronnie Scott. Volvió a Nigeria en 1963 para trabajar con su banda de highlife influenciado por los ritmos latinos y el calypso, los Koola Lobitos. Por aquella época, mostraba poco interés por la política. Pero

en 1969, durante una gira por EEUU, que por lo demás fue un completo desastre, empezó una relación con una mujer llamada Sandra Smith. Smith era una Pantera Negra y había pasado un tiempo en prisión acusada de haber atacado a un agente de policía durante los disturbios de Los Angeles de 1967. En una de las muchas ironías de esta historia, fue Smith quien introdujo a Fela en los textos de Nkrumah, Malcolm X, Angela Davis y demás. Algunos expertos dicen que Fela tuvo que ir a EEUU para descubrir África. Es cierto que el viaje fue una experiencia de politización clave. Volvió a Nigeria radicalizado. Cambió el nombre de su banda, primero a Nigeria 70 y más tarde a África 70 según crecía su compromiso con el panafricanismo. Las canciones de esta época, como *Buy Africa* y *Black Man's Cry*, expresaban su recién descubierto orgullo africano.

Fela consideraba a los cantantes melódicos unos mendigos y abrazó una tradición menos conocida que él mismo etiquetó como «canciones del abuso». Acusaba a los antiguos poderes coloniales y a las empresas multinacionales de mantener empobrecida a África. Pero, cada vez más, consideraba cómplice al gobierno militar de Nigeria. Las autoridades respondieron atacándole y encarcelándolo en varias ocasiones.

Resolvió el dilema de la lengua, al que se enfrentaron la mayoría de escritores postcoloniales, sin adoptar las lenguas locales que habrían reducido su público (en su caso el yoruba) y sin optar tampoco por la lengua del colonizador (el inglés en el caso de Nigeria). Lo que hizo fue usar el «pidgin» y la jerga que podría resultar más familiar a un público masivo. Fela se dirigía conscientemente a la gente pobre y a la clase obrera. En consecuencia, su fama creció como la espu-

ma a finales de los 70 y llegó a anunciar varias veces su candidatura a la presidencia del país.

Sus ataques sin tapujos a la corrupción y la hipocresía no eran solo un desafío para las autoridades nigerianas. También obligaron a los nacionalistas negros a mirar más allá de un análisis de la opresión basado únicamente en la cuestión de la raza. Después de todo, Fela subrayaba que mientras que el dominio blanco había llegado a su fin en Nigeria, la pobreza y la represión violenta no. En una entrevista para el documental de 1980 *Music is the Weapon*, se explicaba así:

En Nigeria van y montan un comité sobre el *apartheid*... Hacen reuniones sobre Namibia en Nigeria... ¿Cómo va a hablar Nigeria de Sudáfrica? Sudáfrica es *mejor*³⁴ que Nigeria. ¡Está clarísimo! Mira... Decimos que los blancos están maltratando a los negros en Sudáfrica. Vale. Eso está mal. Es racismo... Tienen un motivo para hacerlo. Los negros están maltratando a los negros en Nigeria... ¿Cuál es el motivo? ¡Eso es peor! La policía apalea a la gente, en la calle, como perros. Quiero decir, en Sudáfrica lo hacen, pero saben que se enfrentan a la opinión pública, así que se lo piensan antes de hacerlo. Pero en Nigeria... En EEUU se habla de Nigeria como el mejor de los países africanos, pero Nigeria es el *peor* de ellos. Están ocurriendo las *peores* cosas, peores que en Sudáfrica.³⁵

Fela fue un bohemio, un inconformista y un provocador punk. Él mismo forjó su propio rumbo político, idiosincrático, a menudo contradictorio. No consiguió ver ningún problema representación sexista de la mujer en su club, The Shrine, así como en algunas de sus canciones. Esto es especialmente sorprendente dado que él mantuvo siempre una relación muy cercana

34 En cursiva en la transcripción original, así como el resto de ellas a lo largo de la cita [N. del T.].

35 F. Kuti entrevistado en la película de 1980 *Music is the Weapon*, 00:10.

con su madre, Funmilayo Kuti, que fue una líder socialista nigeriana y una luchadora por la liberación de las mujeres. Se dice también que Fela trataba fatal a sus músicos y que gobernaba con puño de hierro la comuna en que vivía. Pero pese a todos sus defectos, consiguió crear un nuevo espacio en la música popular del África occidental en el que disputar una guerra sin cuartel contra el colonialismo, el neocolonialismo y la corrupción. Y lo que es quizá aún más importante: demostró que las letras políticas sin concesiones podían tener su sitio entre los ritmos irresistibles de temazos rompepistas.

Tras la fiesta, el partido (y viceversa)³⁶

Líderes de todas las áreas políticas reconocen el poder de la cultura. Cuanto más sé, más me parece que eso ha sido así siempre. Desde los faraones a los señores feudales, de muftis a maharajás, republicanos y monárquicos, quienes mandan siempre han tenido un criterio musical. Todos ellos han ofrecido mecenazgo a algunos músicos y muchos han intentado eliminar ciertos tipos de música.

¿Pero qué hay de los músicos? ¿Cómo han dado a conocer sus opiniones? Ya hemos visto a John Lennon subvertir una emisión de la televisión pública; a músicos en África occidental unirse a luchas por la independencia y a cantantes de Trinidad mandar mensajes solidarios. Hemos visto a estrellas estadounidenses invitar a una generación entera a estar orgullosos de ser negros y a Fela Kuti afirmar su derecho a desafiar la corrupción y la violencia de Estado sea

36 El original es «Parties behind parties» aprovechando la homonimia en inglés, intraducible, entre «party» (fiesta) y «party» (partido político) [N. del T.].

cual sea la etnicidad de quienes la ejerzan. ¿Qué otros ejemplos podemos encontrar de artistas que actúen de forma conscientemente política? ¿Qué les motiva a hacerlo y qué impacto tiene su música?

Ya que *Free Nelson Mandela* me había colocado en la casilla de salida de mi viaje por el mundo de la música y la política, decidí preguntar a su autor, Jerry Dammers, acerca de la historia que había tras esta canción fundamental. Todo empezó en el verano de 1983, cuando Jerry asistió a un concierto en el Alexandra Palace organizado por un músico sudafricano en el exilio de nombre Julian Bahula. El bolo era una celebración del 65 cumpleaños de Nelson Mandela, un líder del Congreso Nacional Africano (ANC por sus siglas en inglés) encarcelado, del que Dammers ni siquiera había oído hablar. La noche lo dejó muy impresionado y decidió averiguar más sobre el tema y actuar. El resultado de aquello fue la canción de Special AKA *Free Nelson Mandela*, que salió a la luz en marzo de 1984. Poco después de su publicación, Dammers recibió la llamada de Danny Tambo, el hijo de Oliver Tambo, presidente en el exilio de la ANC. Él fue quien convenció a Dammers para que le ayudara a organizar Artistas Contra el Apartheid Reino Unido. Los años siguientes, la organización programó con éxito numerosos conciertos por todo el país para informar y concienciar sobre el *apartheid* sudafricano, incluido uno en Clapham Common al que acudieron unas 200.000 personas. El éxito de este último evento animó a los organizadores a pensar aún más a lo grande, lo que condujo al concierto por el 70 cumpleaños de Nelson Mandela, organizado por el Movimiento Anti-Apartheid y celebrado en el estadio de Wembley en 1988. El concierto tuvo en cartel a algunas de las estrellas más deslumbrantes del momento, entre

las que se contaban Stevie Wonder, Whitney Houston, Tracy Chapman, Miriam Makeba, George Michael, Dire Straits y Youssou N'Dour. Dammers subió al escenario para dirigir una interpretación apabullante de *Free Nelson Mandela*. El acontecimiento fue televisado por cerca de 100 cadenas nacionales y lo vieron, según estimaciones, unos 600 millones de personas de todo el mundo. El siempre modesto Dammers cerró su relato hablándome del desconocido músico sudafricano que lo empezó todo: «lo que prueba que grandes cosas pueden surgir de cualquier pequeño acto, como en el caso de la iniciativa de Julian Bahula».

Lo que más me impresionó de toda esta historia fue la cooperación activa entre artistas y organizaciones políticas, en este caso la ANC, Artistas Contra el *apartheid* y el Movimiento Anti-Apartheid. Las organizaciones políticas necesitan buenas canciones. Pero las buenas canciones también necesitan organizaciones políticas. Sin la idea de la ANC de lanzar una campaña más ambiciosa, el impacto de la canción de Dammer se habría disipado. En lugar de eso, su energía se encauzó hacia un movimiento que con el tiempo captaría la atención de millones de personas y que, sin faltar a la verdad, podemos decir que ayudó a cambiar el mundo.

La importancia de la organización política se puede apreciar también en la historia de una de las canciones más poderosas del siglo XX. *Strange Fruit* es la cautivadora recreación de los linchamientos racistas que Billie Holiday hizo famosa. El gran baterista de jazz Max Roach describió así el impacto de la canción al ser publicada en 1939:

Cuando Billie la grabó, aquello fue más que revolucionario. Ella hizo una afirmación que nos afectó profundamente

a todos en tanto que personas negras. Nadie había hablado así de claro. Nadie había alzado así la voz. Ella se convirtió en una luchadora más, aquella hermosa dama que podía cantar y emocionarte. Se convirtió en una voz de la gente negra y la gente la quería.³⁷

El público blanco también entendió la carga de significado de la canción. Según redactó Samuel Grafton para el *New York Post*:

Es como si se hubiera acabado un juego de hacer como si no pasara nada y una cantante de blues que había estado barriendo sus verdaderas penas bajo una alfombra de canciones de amor levantara de pronto la alfombra y nos contara lo que de verdad le hacía llorar... Se ha acabado la cortesía en las conversaciones entre razas. Si la rabia de los explotados crece lo suficiente en el Sur algún día, aquí tiene su Marsellesa.³⁸

La canción la había escrito un profesor de primaria judío y miembro del Partido Comunista llamado Abel Meeropol. Sus motivos los tenía muy claros: «Escribí *Strange Fruit* porque odiaba los linchamientos, porque odio la injusticia y odio a la gente que la perpetúa». La versión de Holiday de la canción no habría existido nunca de no ser por la ayuda de activistas políticos y organizaciones de izquierda. Antes de que ella escuchara la canción ya había sido interpretada por un buen número de cantantes progresistas, entre ellos un cuarteto afroamericano en una gala de recaudación de fondos para la lucha antifascista en la Guerra Civil Española. El coproductor de aquel evento fue un activista llamado Robert Gordon que también llevaba parte de la programación del Café Society de Greenwich Villa-

37 M. Roach citado en Margolick, David, *Strange Fruit: The Biography of a Song*, Nueva York, Ecco, 2000, pág. 23.

38 S. Grafton citado en *ibid.*, pág. 77.

ge, un garito nocturno radical. La atracción estrella del Café Society en diciembre de 1938 era Billie Holiday, que acababa de dejar la banda de Artie Shaw. Shaw, el primer líder blanco de una banda de swing que había contratado a tiempo completo a una cantante negra, recibió muchas críticas por parte de ejecutivos de la industria musical, que querían una cantante más «comercial». El público del Sur era también bastante hostil a Holiday y ella dejó la banda finalmente, después de sufrir la humillación de verse obligada a usar el montacargas en un concierto en el hotel Abraham Lincoln de Nueva York debido a la prohibición de que las personas negras subieran en el ascensor principal. El Café Society era uno de los pocos locales de la ciudad de Nueva York que no estaban segregados racialmente. Gordon le recomendó a Meeropol que se pasara por el club y fue allí donde por primera vez él se sentó al piano y tocó *Strange Fruit* para Holiday. Pronto, esta interpretación de la canción estuvo en boca de toda la ciudad. El escritor inglés Leonard Feather, especializado en jazz, visitó el Café Society en abril de 1939. Escribiendo para *Melody Maker*, retrató cómo Holiday «se quedaba plantada bajo un pequeño haz de luz con su expresión más melancólica... Y cantaba un tema compuesto especialmente para ella, *Strange Fruit*, una pieza sombría y conmovedora sobre los linchamientos allá en el Sur». También anotó que «con jóvenes izquierdistas entre bambalinas, no sorprende que la música sea magnífica aquí, ni que no se aplique la norma generalizada de no admitir la entrada de gente de color».

En Columbia Records, que era el sello de Holiday a finales de los años 30, había cierta incomodidad por lo que a ellos les parecía una radicalidad política impropia de una canción y no querían tener nada que ver

con ella. Se la cedieron a Commodore Records, un pequeño sello de izquierdas que se dedicaba a promover artistas progresistas, para que la grabara y la publicara.

El olvido absoluto

Parece que las organizaciones políticas (a veces en secreto, a veces abiertamente) se toman la cultura muy en serio. Ha habido organizaciones políticas progresistas que han impulsado a artistas y canciones a los que la industria musical dominante no se había ni acercado (inicialmente). Al hacerlo, esas organizaciones han aportado riqueza a la cultura y han cambiado la sociedad.

En cualquier caso, es importante recordar que los músicos son igualmente capaces de ponerse del lado malo de la historia. Ya sea por avaricia, miedo o convicción, siempre ha habido músicos que proporcionaban a los sectores más reaccionarios de la sociedad canciones con las que levantar el ánimo a sus tropas. Algunos de los ejemplos más desalentadores pudieron verse durante las dictaduras europeas del siglo XX. Como señala el escritor y crítico musical del *New Yorker* Alex Ross:

Para cualquiera que acaricie la idea de que existe alguna bondad espiritual inherente en los artistas de gran talento, la época de Stalin y Hitler supone toda una desilusión. No sólo fracasaron los compositores a la hora de alzarse en masa contra el totalitarismo, sino que muchos le dieron activamente la bienvenida. En la batalla campal capitalista de los años 20 se habían enfrentado a la cultura de masas con la ayuda de las tecnologías, que introdujo una nueva aristocracia de estrellas de cine, músicos pop y celebridades sin cartera. Tras depender durante tiempo de la Iglesia, las clases más acomodadas y la alta burguesía, los compositores se vieron metidos de repente en la Edad del Jazz y sin apoyos claros. Algunos empezaron a

soñar con un caballero político de armadura resplandeciente que llegaría para socorrerlos. Los dictadores representaron ese papel a la perfección.³⁹

Stalin y Hitler se interesaron con pasión por la música. Ambos concedieron privilegios a los compositores que conseguían dar el tono correcto a su propaganda, y ambos se dieron prisa en terminar con las carreras de los que no. Lo más probable es que pocos compositores les vieran por mucho tiempo como «caballeros de armadura resplandeciente». Una ópera con mala acogida podía valerte un boleto de ida a un gulag, un campo de concentración o acabar aún peor. Shostakovich lo sabía de primera mano. En 1936, más de una década antes del humillante viaje a Nueva York del que hablamos en el capítulo dos, Stalin y el politburó se presentaron en el estreno de su montaje de *Lady Macbeth*. Cuando el compositor cogió su batuta después del tercer acto, varios testigos afirmaron que estaba «blanco como la cera». Tenía razones para estar asustado. Stalin consideró el montaje vulgar y el diario estatal *Pravda* le puso el siguiente titular a su reseña de la pieza: «Más que música, follón». Condenaba la música por ser «deliberadamente disonante» y concluía con el escalofriante pronóstico de que el autor estaba jugando a un juego «que podría acabar muy mal». En una decisión que probablemente le salvó la vida, Shostakovich abandonó su Cuarta Sinfonía, que ya estaba bastante avanzada. En 1937 volvió a ganarse el favor del gobierno y el calor del público con una Quinta Sinfonía musicalmente más conservadora. Pero no todo el mundo considera que Shostakovich agachara completamente las orejas. Escuchad el final de la Quinta

39 Ross, Alex, *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*, Barcelona, Seix Barral, 2009, pp. 277-278.

Sinfonía. Es justo decir que para los estándares del autor es insulsa, hecha de fórmulas y chabacana. ¿Estaba jugando a lo seguro o había sarcasmo en toda esa pompa y ampulosidad demasiado previsible? ¿Acaso lo que escuchamos en esos compases finales no es el equivalente musical de hacerle un calvo al politburó?

Cuando, tiempo después, preguntaron al editor del *Pravda* por qué se había señalado a Shostakovich con la reseña «Más que música, follón», este dio una respuesta fascinante: «Teníamos que empezar con alguien. Shostakovich era el más famoso, y un golpe contra él tendría repercusiones inmediatas y provocaría que sus imitadores en la música y en otros campos se sentaran y tomaran buena nota».⁴⁰

No pasa solo en los regímenes totalitarios que los poderosos escarmientan a ciertos artistas para crear un clima de miedo y que el resto no arriesgue y se autocensure. Ciertamente, la tensión era mayor en los tiempos del terror de Stalin, pero incluso en las democracias liberales de hoy en día los artistas se cortan a menudo de hacer declaraciones políticas porque les preocupa que sus carreras descarrilen. El grupo tejanos Dixie Chicks estaba de gira por Europa a principios del 2003, al tiempo que tomaba cuerpo la oposición a la Guerra de Irak. Vieron que las protestas culminaban el 15 de febrero con millones de personas tomando las calles por todo el mundo. En Londres, dos millones de participantes hicieron de aquel día la mayor protesta política de la historia británica. Menos de un mes más tarde, nueve días después de que empezara la guerra, el grupo tocó en el Shepherd's Bush Empire de Londres. Aprovecharon la ocasión para expresar su solidaridad con las protestas y añadieron que se aver-

40 *Ibid.*, pág. 290.

gonzaban de su presidente. La multitud les jaleó, pero cuando esa afirmación llegó a los medios estadounidenses, el grupo fue señalado por canales de televisión y cadenas de radio de todo el país. Su versión de *Landslide* de Fleetwood Mac cayó de golpe en las listas de éxitos, la venta de entradas se desplomó y hubo que cancelar conciertos. En shock por la reacción, el grupo publicó una disculpa, pero el daño comercial ya estaba hecho. Bruce Springsteen y Madonna fueron dos de los artistas que defendieron el derecho de las tejanas a expresarse libremente. Pero es revelador que, al observar esta respuesta, la propia Madonna pospuso el lanzamiento de su álbum *American Life* para grabar otro vídeo. En el original había escenas de guerra, modelos de pasarela en uniforme militar y bailarines/soldado aparentemente traumatizados que se escondían en letrinas. Acababa con Madonna lanzándole una granada de mano a alguien parecido al presidente Bush. El vídeo suplente presentaba simplemente a Madonna cantando a cámara delante de varias banderas nacionales. Abundan ejemplos como este. El miedo lleva a los artistas a crear trabajos que se abstienen de cualquier tipo de comentario social, encubren contradicciones e impiden la expresión honesta de sentimientos. Los que mandan demonizan a la disidencia con el objetivo de ganar batallas sin necesidad de combatir.

Hitler también entendió el poder de la cultura. Según lo retrató el revolucionario ruso Leon Trotsky en sus esclarecedores comentarios sobre el ascenso de los nazis, el éxito del *Führer* no dependió solo de la parálisis de la política convencional y los desastres tácticos del comunismo alemán, sino también de la manipulación cultural y emocional, el «masaje del alma» en

palabras de Goebbels. Los músicos fueron cómplices. El compositor rupturista Richard Strauss fue uno de tantos directamente reclutado por el Tercer Reich. Otros aparentemente aportaron inspiración. En más de una ocasión Hitler declaró que el *Rienzi* de Wagner le había inspirado para meterse en política. En esta misma línea, había más que un parecido razonable entre los ademanes característicos del *Führer* y el estilo de Gustav Mahler (compositor judío) como director de orquesta, a quien había visto dirigir el *Tristan und Isolde* de Wagner en Viena en 1906. Como indica Ross:

Aquí está produciéndose un extraño desplazamiento, teniendo en cuenta que un judío ocupaba el podio durante lo que es posible que fuera la experiencia musical más extraordinaria de la vida de Hitler. ¿Era Mahler un símbolo atormentante de poder judío en medio de los fracasos de Hitler? ¿O se identificaba ese hombre joven con el aura de Mahler, con su capacidad para dar órdenes a sus huestes con un movimiento de brazos?⁴¹

El legado de los nazis fue devastador tanto para la gente como para la música europea. Además de matar a millones de personas, el holocausto erradicó eficazmente escuelas enteras de composición que habían prosperado en el periodo de entreguerras en ciudades como Berlín, Viena y Praga.

Algunos autores europeos sí se pronunciaron contra la oscuridad que envolvía el continente. En las trastiendas de los cafés de la Varsovia ocupada, Andrzej Panufnik y Witold Lutoslawski producían sin pudor canciones de resistencia e interpretaban las obras prohibidas de Mendelssohn, Gershwin y Chopin. En Atenas, el compositor Iannis Xenakis tomó las ar-

41 *Ibid.*, pág. 391.

mas frente a la ocupación. Su historia es reveladora. Demuestra la verdad incómoda de que no eran únicamente los dictadores europeos quienes despreciaban la voluntad de la gente corriente.

Xenakis es considerado por muchos como uno de los compositores más importantes de la vanguardia de posguerra. Nacido en Rumanía en 1922, fue a Grecia a la edad de diez años para ingresar en un internado de la isla de Spets, en el mar Egeo. En 1938, en vísperas de la II Guerra Mundial, se mudó a Atenas para ir a la universidad, pero sus estudios se interrumpieron en el momento en que los ejércitos de la Alemania nazi y la Italia fascista desfilaron por la ciudad. Era el inicio de una ocupación que duraría más de tres años. Xenakis se unió al Frente de Liberación Nacional (EAM por sus siglas en griego) que organizaba manifestaciones, huelgas, sabotajes y resistencia armada contra la ocupación. Hacia 1943, el EAM decía contar con dos millones de miembros, casi un tercio de la población, sumando activistas y simpatizantes organizados en comités populares en cada pueblo y ciudad. En otoño de 1944, Xenakis y sus camaradas consiguieron expulsar a las fuerzas de ocupación. Cabe pensar que el primer ministro británico, Winston Churchill, mandara un mensaje de felicitación. En lugar de eso, envió a las tropas británicas a aplastar a la izquierda victoriosa y restaurar la monarquía. Se impuso el estado de excepción y Grecia se sumió en una guerra civil. Los británicos se aliaron con los fascistas locales y Xenakis se vio de nuevo en el punto de mira. Mientras estaba refugiado en casa de un camarada, un proyectil de tanque británico impactó contra el edificio matando a su amigo y arrancándole la mitad de la cara a Xenakis. Es un milagro que sobreviviera, pero la pesadilla estaba

lejos de acabar. Tan pronto como los británicos y sus socios griegos tomaron el control del país, se impuso un clima de «terror blanco». Entre febrero y julio de 1945, se sucedieron arrestos en masa de unos 20.000 militantes y simpatizantes del EAM, y tras una serie de farsas judiciales cerca de 3.000 fueron condenados a muerte. Temiendo por su vida, Xenakis se escondió. En noviembre de 1947, escapó de Grecia hasta París a través de Italia. En una de sus últimas entrevistas, Xenakis confesó su sentimiento de culpa al dejar el país. Aquellos sentimientos apuntalaban su devoción por componer música:

Durante años me atormentó la culpa de haber abandonado el país por el que luché. Dejé a mis amigos (algunos en prisión, otros muertos, otros consiguieron escapar). Me sentía en deuda con ellos y creía que debía reparar esa deuda. Y sentía que tenía una misión. Tenía que hacer algo importante para recuperar el derecho a vivir. No era solo cuestión de música, era algo con mucho más significado.⁴²

Xenakis nunca se presentó como un artista político. Tampoco dijo de sí mismo que hiciera afirmaciones políticas en su obra. Pero escuchad la primera pieza importante que escribió después de la guerra, *Metastaseis*, y decidid por vosotros mismos si podría haber sido concebida por alguien que no hubiera visto con sus propios ojos toda la falta de moral, la violencia y la destrucción de la que es capaz la humanidad.

Xenakis no fue el único compositor que experimentó en sus propias carnes los horrores de la guerra. Karlheinz Stockhausen trabajó como celador en un

42 Varga, Bálint András, *Conversations with Iannis Xenakis*, Londres, Faber and Faber, 1996, pág. 47.

hospital de campaña en el frente occidental. Tiempo después, recordaba sus intentos por revivir a soldados que habían sido víctimas de los bombardeos aliados: «A menudo intentaba encontrar con una paja un agujero hasta la boca para introducir algún líquido y así alimentar a estos hombres que aún se movían, pero no había más que una masa redonda y amarillenta sin signo alguno de un rostro».⁴³

Bernd Alois Zimmermann y Luciano Berio fueron llamados a filas muy jóvenes y el compositor inglés Benjamin Britten quedó horrorizado por lo que vio en una gira con Yehudi Menuhin por la Alemania derrotada en julio de 1945. A todos ellos les produjo una profunda impresión que la música hubiera participado de la matanza, acompañando a los hombres en su marcha hacia la guerra y respaldando las afirmaciones de los líderes. Una generación entera de compositores sintió que era su deber asegurarse de que nunca volviera a pasar algo así. Era necesario hacer trizas ese canon Occidental que había cedido tan fácilmente a las demandas de los demagogos. La nueva música, pensaron, debía rechazar cualquier noción de heroísmo, virtud, conquista u orgullo. Se rehuía de la armonía y las estructuras musicales tradicionales y, cada vez más, los compositores se abstendrían de intentar expresar verdades humanas universales, quizá con miedo de cuáles pudieran ser esas verdades. Muchos incluso se apartaron de su propia subjetividad hacia composiciones aún más rígidamente adscritas al serialismo y generadas por combinaciones «al azar». Adorno resumió la situación en su *Filosofía de la Nueva Música*: «[La nueva música] ha asumido para sí toda la oscuridad y la culpa del mundo. Toda su dicha

43 K. Stockhausen citado en Ross, Alex, *op. cit.*, pág. 428.

procede de reconocer la desdicha; toda su belleza, de rechazar la apariencia de lo bello. (...) La nueva música apunta espontáneamente a esta última experiencia que la música mecánica padece hora tras hora, a la condición de olvido absoluto. Es el verdadero mensaje dentro de una botella».⁴⁴

44 T. Adorno citado en Ross, *op. cit.*, pág. 443.

5

LA UNIDAD PERDIDA

Ya hemos visto con qué determinación puede expresarse la gente a través de la música, incluso en circunstancias difíciles. Los poderosos han intentado controlar eso, y la izquierda radical les ha intentado arrebatarse ese control. El poder político de la música se volvió tan evidente para una generación de compositores europeos, que se espantaron de las fuerzas que sin querer podían desatar. El resultado fue una vanguardia de posguerra manipulada e intervenida por agentes de los bandos rivales de la guerra fría. Mientras tanto las masas se movieron hacia el pop, que también era un campo de disputa política en todos los sentidos que ya hemos visto. Parece que da igual el estilo de música queelijamos, todos ellos emergen de (y están sujetos a) conflictos en marcha. El complejo tira y afloja político continúa, aunque muchas veces de manera encubierta. La cultura es un campo de batalla. Pero incluso aunque la batalla siga sin que importen nuestras preferencias musicales, esas preferencias son, pese a todo, reveladoras. En una habitación de hotel, en algún lugar de

Noruega, me recordaron que los distintos sonidos musicales y canciones del mundo ofrecen valiosas pistas sobre las sociedades en las que son producidos y escuchados.

Incapaz de dormir, pillé el mando a distancia para intentar aclararme con un complicadísimo sistema de canales y buscar señales de vida. Tras navegar pantalla abajo por menús que parecían no acabar nunca, finalmente encontré un episodio de *Human Planet*. Protagonizaba el fascinante programa un grupo conocido como los *bayaka* que han sobrevivido hasta el día de hoy con un modo de vida tradicional basado en la caza y la recolección en las espesas selvas tropicales de la cuenca del Congo. El narrador decía que los *bayaka* consideraban que la música era el mayor regalo de la selva. A partir de la tarea colectiva de lavar la ropa en un río surgió la capacidad de golpear de distintos modos la superficie del agua de forma que el propio río se convierte en un instrumento de percusión, y de imitar los sonidos de los animales de la selva surgió un estilo de canto a coro singular y hermoso. Los *bayaka* son un ejemplo de grupo que preserva una forma de vida anterior a la sociedad de clases. Hubo un tiempo en el que todos los humanos vivían como ellos, cazando y recogiendo frutos juntos, compartiendo comida y techo y trabajando en comunidad sin divisiones de clase ni propiedad privada. Nos recuerdan que es en la íntima conexión entre los seres humanos y la naturaleza donde tiene su origen la música.

Cuando al día siguiente, en la prueba de sonido, choqué contra el muro de ruido sintetizado que salía de los monitores, reflexioné acerca de lo lejos que ha ido la cultura desde aquellos días en los que los sonidos del mundo natural dieron forma a nuestra música. Una de

las primeras etapas de ese largo viaje fue el desarrollo de la agricultura. Sus herramientas se convirtieron en instrumentos musicales. Tomemos por ejemplo a los grupos camíticos del valle del Nilo que han sido pueblos agrícolas desde la Antigüedad. Ataban dos palos y los golpeaban entre sí rítmicamente para ahuyentar las plagas de sus cosechas. Al acabar la jornada de trabajo, la misma herramienta sonora acompañaba danzas rituales que aseguraban la fertilidad de las cosechas. Este instrumento se sigue usando hoy en día.⁴⁵

La música estaba también estrechamente asociada a la tarea de llevar algo de comer a la mesa en la antigua China. Durante los cambios de estación y a menudo en las bifurcaciones de los ríos, coros de hombres y mujeres se congregaban para cantar versos de ocho sílabas una y otra vez en una especie de competición que simbolizaba los dos polos creadores del universo, el yin y el yang. Se creía que este tipo de rituales favorecían las cosechas abundantes. Para cerciorarse de alcanzar un equilibrio espiritual y una relación armónica con la naturaleza, a los cánticos les seguían ritos sexuales.

En los arrozales abancalados javaneses, en el sudeste asiático, un nuevo sonido musical evolucionó junto a las mejoras en la producción de arroz. Cañas huecas de bambú se colocaban con sumo cuidado sobre pivotes para extraer agua de los canales de riego, los cuales, cuando se llenaban, volcaban hacia fuera suministrando agua al bancale de abajo. Una vez vacía, la caña, milimétricamente equilibrada, volvía a inclinarse hacia su posición inicial hasta golpear una piedra, por lo que emitía un peculiar sonido a intervalos regulares.

45 P. Crossley-Holland en Robertson, A.; Stevens, D. (eds.), *The Pelican History of Music 1*, Londres, Penguin, 1960, pág. 18.

El propósito era alertar a quienes se ocupaban de esos campos de cualquier interrupción en el caudal de agua, pero el melodioso sonido inspiró a algunos granjeros que se pusieron a experimentar con cañas de diferente tamaño y con distintos intervalos de basculación. El resultado lo describió con mucho encanto Peter Crossley-Holland:

Aquí tenemos ya un precursor de las orquestas de campanas del sudeste asiático así como la textura fundamental de su música: sonidos y ritmos lo bastante variados y mezclados como para tejer una pauta intrincada y, con ello, perder sus identidades separadas como si fueran hilos en una tela. Y si, al caer en el hechizo de tales sonidos oídos continuamente en el campo un día tras otro, un hombre le presta su voz al conjunto con una melodía improvisada libremente (y para cualquiera que tenga sensibilidad musical resulta difícil resistir) se añade un elemento creativo libre y la composición queda completa.⁴⁶

El escritor estadounidense Sydney Finkelstein pensaba que el arte refleja nuestra experiencia colectiva, sea cual sea el estado de desarrollo social en el que nos encontremos:

Hay muchas maneras de registrar el mundo exterior, lo objetivo, que no son arte: las ciencias naturales, los textos de historia, el periodismo, la sociología, las estadísticas, la economía, la fotografía usada simplemente como medio de documentación. La cualidad singular del arte, una cualidad que a veces toca las actividades enumeradas más arriba y las hace entrar (accidentalmente, por decirlo así) en el reino del arte, es que revela el mundo interior y genera una relación de correspondencia con el exterior. En otras palabras, muestra lo que significa vivir en un momento determinado, o en una cierta etapa de desarrollo de la vida social y la conquista de la naturaleza. Sustituye un hecho por un modelo. No muestra un

46 *Ibid.*, pág. 77.

acontecimiento como tal, sino una pauta de funcionamiento del mundo exterior, como una fuerza que opera sobre los anhelos y los sentimientos humanos.⁴⁷

Así que si la música habló alguna vez de nuestra conexión íntima con la naturaleza y las tareas comparadas de trabajar la tierra, ¿qué nos dice ahora?

Bien, empecemos por revisar algunas de las canciones con las que todos hemos crecido, canciones que han ayudado a definir la cultura popular de las últimas décadas, el menos en el mundo occidental. La tabla 1 muestra las diez canciones que más dinero han generado en toda la historia.⁴⁸

Tabla 1: Las diez canciones que más dinero han generado en toda la historia

Título de la canción	Autoría	Total recaudado
1. Happy Birthday	(atribuida a) las Hill Sisters	34 millones euros
2. White Christmas	Irving Berlin	27 millones euros
3. You've Lost That Lovin' Feelin	Barry Mann, Cynthia Weil, Phil Spector	23 millones euros
4. Yesterday	John Lennon y Paul McCartney	22 millones euros
5. Unchained Melody	Alex North y Hy Zaret	20 millones euros
6. Stand by Me	Ben E. King, Jerry Leiber y Mike Stoller	19,5 millones euros
7. Sta. Claus is Coming to Town	Haven Gillespie y Fred J. Coots	19 millones euros
8. Every Breath You Take	Sting	15 millones euros
9. Oh, Pretty Woman	Roy Orbison y Bill Dees	14,5 millones euros
10. The Christmas Song	Mel Tormé	14 millones euros

47 Finkelstein, Sydney, «The Artistic Expression of Alienation», en Solomon, Maynard (ed.), *Marxism and Art*, Detroit, Wayne State University Press, 1979, pág. 278.

48 Documental de la BBC Four, *The Richest Songs in the World*, presentado por Mark Radcliffe, 2012.

Ciertamente, podemos comprobar que la Navidad tiene una pegada que resiste al paso del tiempo. Las demás canciones, con la única anomalía del número uno, tienen en común temas de arrepentimiento y pérdida, así como el deseo de que la cosas cambien. Incluso una canción de Navidad de ventas millonarias como *White Christmas* [Blanca navidad] de Irving Berlin está cargada de melancolía y nostalgia por el pasado. Para Berlin la pena era muy personal: su primer hijo falleció por muerte súbita el día de Navidad, más de una década antes de que él escribiera este éxito. Pero millones de personas se vieron reconocidas en ese sentimiento, o al menos compartieron una percepción nostálgica de que algo esencial se está echando a perder en el mundo moderno.

Muchos otros éxitos indican también que el gran público se identifica con sentimientos de soledad y con una sensación general de insatisfacción o ansiedad. A decir verdad, esto es cierto en los casos de la mayoría de artistas con los que he trabajado. El protagonista del mayor éxito de Faithless se define a sí mismo como solitario, y busca desesperadamente una cura para el insomnio⁴⁹: «ruidos chirriantes me hacen estremecer, necesito dormir algo, no consigo dormir». El tema más vendido de Sinéad O'Connor es aquel lamento por el amante que escribió Prince: *Nothing Compares 2 U* [Nada es comparable a ti]. En el vídeo ella canta mirando fijamente a cámara mientras las lágrimas ruedan por sus mejillas.

Hace poco he tenido el placer de trabajar con otro artista que tuvo un éxito tremendo a finales de los 80, Roland Gift de los Fine Young Cannibals. Un verso que

49 En el texto original, el autor juega aquí con el título de la canción a la que se refiere; *Insomnia* [N. del T.].

siempre corean sus fans con emoción es esa pregunta cargada de «pathos» del tema *Johnny Come Home*: «¿Qué pasa con mi vida, que me tengo que emborrachar cada noche?» Incluso *Thank You* de Dido es la celebración de un solo día destacable en una vida por lo demás insatisfactoria y gris. Y lo cierto es que fue la estrofa sombría de la canción y no el refrescante estribillo lo que Eminem sampleó en *Stan*, el cuento macabro que catapultó a Dido a un público masivo.

Realicé un estudio rápido de las listas *Billboard* de los éxitos más vendidos de los años 80, 90 y 2000, y coloqué cada canción en una categoría amplia según el tema principal de la letra. Sin duda, la categoría ganadora fue «soledad/miedo a estar solo/insatisfacción» con más de un tercio del total. El sexo acabó en segundo puesto, las descripciones del enamoramiento junto con el cajón desastre «otros» empataron en el tercer lugar y las canciones cómicas o paródicas quedaron últimas. Prueben ustedes mismos... Traigan a la memoria unos cuantos éxitos populares y piensen sobre el estado emocional que describen. Desde luego que hay un montón de excepciones pero es sorprendente cuántas canciones dicen algo parecido, en esencia, al memorable estribillo de *Creep*, el exitazo de Radiohead: «I don't belong here» [No pertenezco a este lugar].

Parece que nos hemos ido apartando, no solo de la naturaleza sino de los demás e incluso de una idea con sentido de nosotros mismos. Las canciones expresan sentimientos de alienación. Al hablar de ellos, nos confirman que no somos los únicos que nos sentimos así. Como poco, esto nos consuela y nos hace la vida más llevadera. La música nos ayuda a soportar la alienación. Pero en el mejor de los casos, la música puede servir de palanca para abrir las grietas que dejan pasar

la luz, parafraseando a Leonard Cohen, e iluminan el camino hacia un mundo mejor. Al recordarnos lo bien que nos sentimos cuando conectamos emocionalmente con los demás, la música nos invita a imaginar un futuro menos alienado. Para el escritor austriaco Ernst Fischer, todo el arte expresa el anhelo de una sensación de unidad que de alguna forma hemos perdido. Nos da la posibilidad de situar nuestros sentimientos más personales y subjetivos en una especie de conciencia colectiva compartida.

Por supuesto, uno tiene que ser capaz de imaginar un futuro para imaginar uno menos alienado. Cuando escucho algunas de las músicas que han surgido en el siglo XXI (especialmente la nueva música electrónica de baile) oigo fragmentación, caos y nihilismo. ¿Es eso el sonido que hace la gente al rendirse, al abdicar de su futuro, al darle la espalda a la sociedad o al menos a la posibilidad de cambiarla? Pongamos como ejemplo a Skrillex, la leyenda del dubstep estadounidense. Si nunca habéis escuchado su música, pensad en una combinación entre viejas máquinas de recreativos y un territorio en guerra. Pitidos, sirenas y metralla de acordes de sintetizador se dividen y subdividen sobre una percusión entrecortada y el «bub» bestial del bajo tambaleante. La letra es escasa y de significado ambiguo. ¿Es esto una representación musical del torrente de información y estímulos al que estamos sometidos en un mundo cada vez más digital y atomizado? No me entendáis mal, soy fan de Skrillex. Su música rebosa originalidad y energía. Más de una vez he abusado del buen corazón de mis vecinos por ser incapaz de resistirme a poner *Bangarang* a todo volumen. Pero la experiencia no es como escuchar, digamos, bebop. No nos invita a embarcarnos intelec-

tualmente en las aventuras creativas de los músicos. Tampoco es sensual en el mismo sentido que sí lo es buena parte de la música de baile más típica. No es una invocación a algún tipo de comunión sexual en la pista de baile. En lugar de ello, la euforia proviene de una rendición incondicional ante el asalto sonoro que tiene lugar mientras uno bota y se deja llevar por la percusión y el bajo.

En sus mejores días, formaciones abiertamente políticas como Public Enemy o Rage Against The Machine suscitaban un espíritu de rebelión y ponían puntos de mira líricos sobre aquellos contra quienes hacía falta rebelarse. Skrillex, por el contrario, suministra una ofensiva sonora visceral aparentemente desprovista de crítica social. ¿Acaso va ganando el sistema? ¿Es esta música para gente a quien le resulta más fácil imaginar el fin del mundo que un cambio sistémico, gente resignada en palabras del filósofo Slavoj Žižek a «vivir en el fin de los tiempos»? «Estamos condenados de todos modos, así que... ¿Por qué no salir de fiesta a tope?» Tal vez. Si la nueva música políticamente ambigua nos ayuda a despertar al revolucionario que llevamos dentro o al nihilista que también llevamos dentro, eso lo determinará el contexto que creemos para ello. En parte dependerá de si la gente (la gente joven en particular) tiene una sensación de posibilidad y esperanza.

Si mucha de nuestra música favorita expresa y alivia nuestros sentimientos de alienación, lo cierto es que los conciertos nos ofrecen una vía de escape temporal. Nos dan la oportunidad de saltar, bailar y cantar juntos en una muestra colectiva de gozo. Esto pasa también en clubes nocturnos, fiestas en casa, disco-móviles en la calle y otros espacios en los que la gente se junta y se reproduce música. Pero los concier-

tos ofrecen una emoción añadida: el espectáculo de la música que se va haciendo en directo. Una conversación que tuve con un artista experimentado me hizo pensar sobre las razones por las que la música en directo atrae tantas miradas. Me contó que su trabajo era hacer que el público, la mañana del lunes, en su puesto de trabajo, deseara ser como él. Al principio no supe muy bien qué quería decir. Pero luego empecé a reflexionar sobre el hecho de que, al contrario de la mayoría de trabajadores, los artistas sí parecen expresarse a través de su trabajo. Parecen combinar sus cualidades físicas, intelectuales y creativas (incluso su alma) en un acto de producción tangible, inmediato. Se presentan frente a nosotros con el tentador espejismo del trabajo no alienado (un trabajo que es, de hecho, profundamente satisfactorio) y nos dejan con los dientes largos fantaseando acerca de sus glamurosas vidas. Después de todo, lo que podría ser un momento álgido del verano para cualquiera del público, parece una realidad cotidiana para el músico que sale de gira. ¿Qué podría despertar más nuestra curiosidad y ser más atractivo que eso?

La verdad, por supuesto, es más complicada. Sé demasiado bien que los músicos sufrimos muchas de las frustraciones y miedos que son de lo más común en otros oficios. En cuestión de alienación, quienes vamos de gira estamos de hecho más apartados de lo colectivo (en ciertos sentidos más alienados) que la mayoría. Podemos hacer que se junte mucha gente, pero lo hacemos a costa de vidas itinerantes y separadas de la sociedad, metidas en una burbuja de autobuses, hoteles, vestuarios y zonas VIP. Tal y como el siempre pesimista Adorno dijo una vez:

La práctica de la música está asociada históricamente a la idea de vender el talento de uno, e incluso el propio «yo»,

directamente, sin intermediarios, más que el trabajo de uno congelado como mercancía, y así es como en todas las épocas el músico, como el actor, ha recibido una consideración muy cercana a la del lacayo, el bufón o la prostituta. Aunque la interpretación musical exige un trabajo previo de lo más duro, el hecho de que el artista aparezca en persona y la coincidencia entre su aparición en público y su éxito, generan la ilusión de que lo hace por diversión, de que se gana la vida sin necesidad de esforzarse honestamente. Y esa ilusión se explota con mucha facilidad.⁵⁰

Esto puede ser difícil de leer para la gente que trabaja en la música (por no mencionar a actores y actrices, humoristas y personas que se dedican al trabajo sexual) pero no hay duda de que la industria musical fomenta el espejismo del trabajo no alienado. A los músicos no se nos paga solo por tocar, sino también por actuar, por hacer como si estuviéramos conectados emocionalmente con la música y con el momento tanto si lo sentimos así como si no. La idea de que «estamos viviendo nuestro sueño» vende. También hace de nuestro trabajo uno de los más deseados, y eso tira hacia abajo los sueldos y las condiciones de contratación. En mi lado de la industria, a decir verdad, la vida es bastante precaria. Pese a que muchos de nosotros somos miembros del Sindicato de Músicos, es habitual que nos surja trabajo en virtud de acuerdos verbales que pueden ser rescindidos en cualquier momento sin compensación. Nunca he tenido derecho a una baja laboral, ni vacaciones pagadas y a veces he tenido que insistir durante meses para que me pagaran trabajos pendientes. En otros casos, simplemente me he dado por vencido. Y las cantidades que cobramos son mu-

50 Adorno, Theodor W.; Eisler, Hanns, «Sociology of Music», en Solomon, *op. cit.*, pág. 376.

cho más bajas de lo que mucha gente cree. Tenemos que salir a tocar con millonarios famosos, pero pagar el alquiler es a veces una agonía. El estrés asociado a este tipo de vida laboral se refleja en la frecuencia con la que en la industria se abusa del alcohol y las drogas.

Las estadísticas del gobierno de EEUU revelaron hace poco que el 11,5% de las personas adultas que trabajan en el sector de las «artes, ocio y entretenimiento» admitían haber bebido mucho el último mes. Esta cifra está por encima de todos

los demás sectores con las únicas excepciones de: «alojamiento y restauración» (11,8%), construcción (16,5%) y minería (17,5%).⁵¹ Y sospecho que si nuestra categoría se ciñese a «músicos y personal de gira» estaríamos en lo más alto de la tabla. Ese mismo estrés ayuda también a explicar por qué tantos músicos se ven seducidos por la vida militar. El ejército británico es el mayor empleador de músicos de Reino Unido (hecho que subraya la importancia que el Estado le otorga a la música). Su publicidad para el reclutamiento proclama: «como músico del ejército obtendrás muchos beneficios que nunca tendrías como músico civil. Tendrás un sueldo fijo y seguridad laboral».

Los músicos no están en absoluto libres de explotación o alienación. Pero nuestro trabajo sí que proporciona un espectáculo que mueve a la gente y les ayuda a sentirse conectados emocionalmente. Eso explica en parte por qué los conciertos siguen siendo tan populares. También da pistas del enorme atractivo de los festivales (si un bolo está bien, un montón de bolos que vienen acompañados de cantidad de cosas guapas

51 Estadísticas del Servicio para el abuso de sustancias y la salud mental (gobierno de EEUU) para empleados a tiempo completo de entre 18 y 64 años, 2008-2012, publicado en *Independent*, 25 de octubre de 2015.

tiene que ser algo fantástico). Bien visto, los festivales ofrecen una tentadora muestra de un modo de relacionarnos con los demás menos inhibido y más atento. Pueden dejar una prolongada sensación, tanto a artistas como a asistentes, de que nuestras vidas cotidianas podrían y deberían ser mejores. Nos invitan a creer que otro mundo es posible.

Escenario Pirámide

*Tres horas y bajando.*⁵² Cola en el catering. Acabo al lado de Nora Jones. Parece más, bueno... Más normal de lo que había imaginado (y más encantadora) para nada afectada por su estrellato. La comida es excelente: montones de ensaladas vegetarianas muy ricas, tarta de manzana con helado (mi postre favorito).

Una hora y bajando. De vuelta al camerino para tocar un poco la guitarra. Escalas mayores en tercera, escalas cromáticas arriba y abajo por el mástil (punteo alterno estricto). Aquel punteo raro de C mayor a G7/B, que aprendí de Jim Campilongo. Luego un poco de descanso... Muevo una bolsa aparcada en el sofá del camerino (¿por qué la gente hace siempre eso?) y me echo un rato.

Cuarenta minutos y bajando. Empiezo la rutina de estiramientos que aprendí un día en clase de capoeira, calentando lentamente todo el cuerpo, de la cabeza a los pies.

Diez minutos y bajando. Recojo el aparato de radio y los auriculares. Me fijo el aparato al cinturón, me paso el cable de los auriculares por debajo de la camisa, los enchufo y me los fijo con esparadrapo a las orejas.

52 En cursiva en el original. A continuación, se utiliza la cursiva al principio de varios párrafos a modo de marcador temporal de una narración. Hemos optado por mantener el recurso tipográfico [N. del T.].

Siete minutos y bajando. Masco una barrita energética. Rechazo educadamente la bebida estimulante alta en proteínas que me ofrece Maxi, pero acepto una copa de plástico con un culín de champán rosado Laurent-Perrier. En realidad no quiero, pero le doy un sorbo para mostrar espíritu de equipo.

Cinco minutos y bajando. Sigo al *tour manager* por un pasillo flotante, entre un grupo grande de músicos y buscavidas de la industria que esperan saludar a Stevie Wonder, y por unos escalones de andamio hasta que llegamos a la parte de atrás del escenario, entre bastidores. Me pongo los auriculares y le doy al «on» del aparato de radio, espero a escuchar lo que entra por los micros de sonido ambiente. Ahí está.

Un minuto y bajando. Echo un vistazo al público, compruebo dónde está mi ampli y mi pedal de efectos. Unos botecitos, unos golpes de boxeo al aire, estiramientos, abrazos al resto del grupo, concentración, concentración, concentración... ¡Vamos!

Escenario Pirámide de Glastonbury. Faithless toca en penúltimo lugar (justo antes de Stevie Wonder) la noche del domingo. Durante casi dos décadas he sido asistente fiel y músico habitual (en escenarios menores) de este extraordinario festival. Con el sol poniéndose lentamente tras una multitud de unas 80.000 personas, en seguida me doy cuenta del hecho de que este preciso momento pasa a ser el máximo favorito al título de punto-álgido-de-toda-mi-carrera. ¡Quién lo habría dicho!

Pocas horas más tarde, estoy muy arriba, gozando de un buen *pogo*⁵³ a ritmo de drum & bass del duro con buenos amigos en Arcadia (el garito de la araña

53 Baile grupal a base de empujones, golpes y patadas a ritmo frenético, típico de la música punk [N. del T.].

mecánica gigante que escupe fuego y que es radar de tendencias para DJs). Mis pensamientos post-bolo, emborrionados por el alcohol, regresan a la imagen de la multitud del escenario Pirámide y a algunas preguntas que llevaba mucho tiempo haciéndome... ¿De dónde viene toda esa increíble euforia colectiva? ¿Por qué se siente uno tan bien cuando se junta de esa manera con otras personas? ¿Y por qué han crecido en popularidad los festivales durante estas últimas décadas? ¿Por qué hemos pasado de las *raves* clandestinas a una escena global de música electrónica *mainstream*⁵⁴ a la que asistimos hoy en día? ¿Se ha intensificado nuestro deseo de escapar de nuestras vidas cotidianas, de atisbar un modo de vida diferente? Si es así, ¿por qué? ¿Se está poniendo peor esto de la alienación? ¿Qué dice todo ello de nuestra etapa de desarrollo o momento social?

No debe sorprender a nadie que no obtuviera respuestas aquella noche. De hecho, no fue hasta mi conversación con Barry en Trinidad, unos cuantos años más tarde, que algo me empezó a casar en la cabeza. El carnaval, comprendí, solo podía ser entendido al mirar atrás y contemplar las luchas políticas del siglo XIX. Quizá entender mis propias experiencias requiera también un poco de perspectiva histórica. El crecimiento en popularidad tanto de los festivales de música como de la música electrónica de baile ha coincidido *grosso modo* con el auge de un modelo económico llamado capitalismo. ¿Es mera coincidencia? Quizá si entendemos qué es el neoliberalismo (cómo

54 El término se ha procurado evitar, pero es de uso corriente en inglés. Hace referencia a los circuitos principales de la industria cultural y a sus productos de mayor éxito. Para este uso específico, nos parece preferible a posibles traducciones como «corriente principal» o «mayoritaria» [N. del T.].

ha afectado a las comunidades y cambiado actitudes) nos será más fácil hacernos una idea de por qué la gente encuentra placer en lo que hace. El próximo capítulo es un intento de esbozar una breve historia musical del neoliberalismo.

6

BREVE HISTORIA MUSICAL DEL NEOLIBERALISMO

Hemos visto que las canciones más conocidas del siglo XX revelan una insistente sensación de alienación, pero no hay duda de que a mediados de siglo hubo un tiempo de esperanza para millones de personas alrededor del mundo. El colonialismo se caía a pedazos, los salarios iban en aumento y en la URSS empezaban a aparecer grietas con la muerte de Stalin en 1954 y el levantamiento húngaro de 1956. En EEUU ganaban terreno las campañas por la igualdad racial, sexual y de género y los movimientos de izquierdas recibían cada vez más apoyo popular en el Caribe y América Latina. En mayo de 1968, París se convirtió en el centro de algo que estuvo de cerca de ser una revolución y que acercó a una generación a la política radical. Las clases dominantes estaban preocupadas. Decidieron revertir la marea, aumentar su capacidad de control social y encontrar el modo de extraer mayor beneficio de los trabajadores a cambio de un sueldo menor. La Escuela de Economía de Chicago perfiló una estrategia que abogaba por la desregulación total del

mercado y la retirada de cualquier obstáculo que se interpusiera a ese fin. El campo de pruebas fue Chile y los primeros obstáculos fueron un presidente de izquierdas electo, Salvador Allende, y un movimiento obrero radical de masas. La solución de los estrategas fue un golpe de Estado orquestado por la CIA que tuvo lugar el 11 de septiembre de 1973 y que costó la vida a más de 10.000 personas, incluido el presidente. Fue ahí, en la destrucción de la democracia, donde nació la encarnación más reciente del capitalismo: el neoliberalismo.

Una de las víctimas del golpe de estado en Chile fue el cantautor, poeta y director de teatro Víctor Jara. Simpatizante del partido Unidad Popular del presidente electo, Jara fue pionero en una nueva forma de música politizada con gran influencia del folk conocida como Nueva Canción Chilena. Phil Ochs, el cantante estadounidense de folk político, le dijo a su hermano después de conocer a Jara: «Acabo de descubrir lo auténtico de verdad. Peter Seeger y yo no somos nada comparados con esto. Este es un hombre que realmente es quien dice ser».⁵⁵ Los días posteriores del golpe, Jara fue arrestado, llevado al Estadio Chile⁵⁶ y torturado antes de que le pegaran un tiro en la cabeza. Cerca de 3.000 personas más entre trabajadores, estudiantes, sindicalistas y activistas fueron asesinadas en ese mismo estadio.

No fue el primer caso de ejecución de un cantante político, pero sí el primero del que fue consciente toda una generación en América y en Europa. El golpe conmocionó al mundo. La gente liberal que antes pensaba que el cambio radical podía abrirse paso pacíficamente por medio de las urnas se llevaron una amarga lección:

55 Citado en Lynskey, Dorian, *33 revoluciones por minuto. Historia de la canción protesta*, Barcelona, Malpaso, 2015, pág. 336.

56 Renombrado en 2003 como Estadio Víctor Jara, nombre que recibe hoy en día [N. del T.].

cuando las clases dominantes no consiguen generar consenso, recurren a la coerción despiadada para alcanzar sus metas. Jara hacía tiempo ya que lo había entendido. Después de que unos matones de derechas lo atacaran en un concierto universitario en 1969, su mujer Joan anotó:

El incidente hizo que Víctor comprendiera con toda claridad lo que podía esperar si seguía expresando en sus canciones lo que, a su forma de ver, había que decir. Pero no hay duda de que su compromiso y su decisión se fortalecieron. Frente a la violencia, dio un paso adelante en lugar de retroceder, y corrió el riesgo con los ojos abiertos.⁵⁷

Los ojos de Jara también permanecieron abiertos ante la batalla encubierta por la fabricación de consenso. Pudo ver más allá de la amenaza inmediata del fascismo y entendió los otros modos, más sutiles, de manipular a la gente. Los cantantes de protesta y sus canciones, comprobó, estaban al alcance de las manio-
bras con las que la élite pretendía controlar la cultura:

El imperialismo norteamericano entiende la magia de la comunicabilidad en la música, e insiste en penetrar en nuestra juventud con toda clase de música comercial. Como hábil profesional, ha tomado sus determinaciones: primero, la industrialización de la canción protesta y su comercialización; segundo, ha levantado ídolos del canto protesta, que le sirven a sus intereses para adormecer la rebeldía innata de la juventud. Son ídolos que sufren las mismas alternativas de los otros ídolos de la canción de consumo: subsisten un instante para después desaparecer. Por eso somos más bien cantantes revolucionarios que de protesta, porque ese término ya nos parece ambiguo y porque ya está utilizado por el imperialismo.⁵⁸

57 Jara, Joan, *Víctor, un canto inconcluso*, Santiago de Chile, LOM, 2008, pág.135.

58 *Ibid.*, pág.127.

Rock contra el racismo

El golpe en Chile supuso una escalada brutal y muy audaz en la ofensiva global por parte de la derecha política. El proyecto neoliberal buscaba arrollar a los movimientos progresistas, permitiendo que los ricos se hicieran aún más ricos y que los demás sufrieran las consecuencias. En 1957 el primer ministro Harold Macmillan les dijo a los británicos que «nunca habían estado tan bien». Y muchos estarían de acuerdo. Pero en 1976, el Fondo Monetario Internacional insistió en que el gobierno laborista de James Callaghan debía afrontar profundos recortes en el gasto público. A medida que aumentaba el desempleo, la juventud de clase obrera buscó maneras de expresar cómo se sentía: traicionada y enfurecida. La psicodelia hippie y el ampuloso rock progresivo fueron descartados por una generación decidida a reivindicar la música como vehículo para la expresión directa y visceral de la rebeldía de clase obrera. Como explicaba el DJ y cineasta Don Letts:

En el Londres de finales de los 70 el clima político, social y económico era bastante malo. Mis colegas blancos estaban muy cabreados. Yo ya estaba cabreado de antes porque era negro y británico de primera generación y tenía muchos motivos para estarlo. Por suerte para mí, yo tenía una banda sonora con la que calmar el dolor, la música reggae. Mis colegas blancos no tenían de eso, la música popular del momento era como rock de estadio (mierda ultra-complaciente con solos de veinte minutos) y no reflejaba lo que se sentía en la calle. Así que mis colegas blancos se pusieron manos a la obra a crear su propia banda sonora: de la gente, para la gente, por la gente. Y de ahí salió el punk rock.⁵⁹

59 Don Letts entrevistado para rapproject.tv, 2007, www.youtube.com/watch?v=SO49fshoM4I (última visita: 14 de noviembre de 2018).

Pero mientras que Letts y sus amigos alter-
naban en garitos de moda en Londres como el Roxy,
otros punks coqueteaban peligrosamente con símbolos
de la extrema derecha, incluso con la esvástica. Esto
sucedió en un momento en que la clase dominante
estaba intentando dividir a las comunidades culpando
a los inmigrantes por las dificultades económicas y la
convulsión social. Para su vergüenza, Eric Clapton, el
músico blanco de blues, cayó en la vieja trampa. Borra-
cho sobre el escenario del Birmingham Odeon, declaró
su apoyo al diputado conservador Enoch Powell y añá-
dió: «pienso que deberíamos mandarlos a todos de
vuelta». También dijo que Gran Bretaña corría el peligro
de convertirse en «una colonia negra». La hipocresía
era impactante: toda la carrera de Clapton se había ba-
sado en la apropiación de música negra y acababa de
publicar una versión del *I Shot the Sheriff* de Bob Mar-
ley que estaba siendo un éxito. No sería la primera vez
ni la última que la izquierda radical organizada des-
empeñara un papel decisivo a la hora de combatir un
peligroso giro a la derecha. Una de sus armas claves fue
la música, en concreto el punk rock y el reggae.

Red Saunders, fotógrafo, aficionado a la música
y activista político, describió la sorpresa y el disgusto
que se llevó mucha gente con el arrebato de Clapton:
«Todo aquello fue más o menos en la época en la que
David Bowie iba por ahí soltando eso de que Hitler ha-
bía sido 'la primera superestrella» y a Rod Stewart le
dio por decir que para él en Gran Bretaña había exceso
de población. Aquello me puso malo, primero en plan
decepción pero luego me agarré un cabreo de la hos-
tia».⁶⁰ Saunders y algunos amigos respondieron con

60 Red Saunders citado en Rachel, Daniel, *Walls Come Tumbling Down: The Music and Politics of Rock Against Racism*, Londres, Pan Macmillan,

una carta publicada en *New Musical Express*, *Melody Maker*, *Sounds* y *Socialist Worker*. Escribieron:

Venga, Eric... Admítelo: la mitad de tu música es negra. Eres el mayor colono de la música rock... Tienes que luchar contra el veneno racista o si no degenerarás y acabarás en las cloacas con las ratas y todos los hombres con pasta que esta-
faron a la cultura del rock con sus chequeras y sus mierdas de plástico. Queremos organizar un movimiento de base contra el veneno racista en el mundo de la música... Pedimos apoyo para *Rock Against Racism*. P.D: ¿Quién disparó al Sheriff, Eric?⁶¹
¡Está más claro que el agua que no fuiste tú!

En un par de semanas la carta recibió más de 600 respuestas y muchas bandas se ofrecieron para tocar por la causa. Tres meses después, en noviembre de 1976, *Rock Against Racism* (RAR) montó su primer bolo en un pub del Este de Londres. El 30 de abril de 1978, este movimiento de base consiguió juntar a más de 80.000 personas para una marcha entre Trafalgar Square y Victoria Park, donde tocaron la Tom Robinson Band, los Clash, Steel Pulse, X-Ray Spex, Buzzcocks, los Ruts, Sham 69 y Generation X. A la cabeza de la manifestación iba Misty in Roots, la banda de reggae afincada en Southall, que tocaron en el remolque de un camión. Hubo una segunda marcha con conciertos, en el Brockwell Park de Brixton, que alcanzó un número aún mayor de asistentes y contó con las actuaciones de Stiff Little Fingers, Aswad y Elvis Costello. Unas 35.000 personas participaron en un carnaval de RAR en Manchester, 8.000 en Edimburgo y 5.000 tanto en Southampton como en Cardiff.

2016.

61 En clara alusión a la versión del tema de Bob Marley *I Shot the Sheriff* mencionado anteriormente [N. del T.].

Los grandes nombres en los grandes eventos importaban, pero lo que resultaba más efectivo de RAR es que animaba a la gente a organizar actos en sus propias comunidades. Hubo varios centenares de ellos a lo largo y ancho del país y del fanzine de RAR, *Temporary Hoarding*⁶² se distribuían millares de copias. Este énfasis en la autoorganización de base funcionó muy bien. Yo no era más que un niño por aquel entonces, pero tengo un recuerdo muy vivo de que, aunque el racismo era un lugar común, no molaba nada. La peña que molaba era antirracista y buena parte de ella le daba al reggae. No tengo duda de que este recuerdo y el declive del racista National Front a finales de los 70 se debió en buena medida al RAR, a su organización hermana Anti-Nazi League y al Socialist Workers Party [Partido Socialista de los Trabajadores], que proporcionaron liderazgo, músculo organizativo y recursos. En una época en la que políticos de alto rango, sectores de los medios de comunicación mayoritarios y algunos famosos nos decían continuamente que temiéramos a la inmigración y rechazáramos el multiculturalismo, RAR contribuyó con éxito a encaminar el «sentido común» de toda una generación hacia el antirracismo. Un miembro fundador de RAR, David Widgery, lo resumió así: «[RAR] curó la esquizofrenia que había entre la política marxista y la cultura moderna... La música negra fue nuestro catecismo... La experiencia nos había dado a conocer una regla de oro de la política: los modos en que la gente encuentra placer, entretenimiento y celebración son también los modos en que encuentra su identidad sexual, su valentía política y su fuerza transformadora».⁶³

62 Literalmente «Vallado Provisional» [N. del T.].

63 Widgery, David, *Beating Time: Riot 'n' Race 'n' Rock 'n' Roll*, Londres, Chatto & Windus, 1986, pág. 56.

La extrema izquierda británica podía haber proporcionado al mundo un modelo de cómo usar la música en la batalla contra el racismo, pero la política neoliberal que había desatado el problema siguió adelante con su agresivo proceso de expansión. Ronald Reagan, presidente de EEUU, recortó servicios públicos a los estadounidenses pobres mientras financiaba en secreto escuadrones de la muerte para desestabilizar a los movimientos sociales de Latinoamérica. En Gran Bretaña, la primera ministra Margaret Thatcher declaró la guerra a los sindicatos y se dedicó a privatizar empresas de titularidad pública.

En EEUU, las víctimas de esta ofensiva encontraron voz en una nueva cultura que surgía de los barrios negros pobres de la ciudad de Nueva York. Uno de los primeros éxitos internacionales del hip-hop, *The Message* de Grandmaster Flash and the Furious Five, no era menos severo al condenar las dificultades por las que pasaba la población afroamericana pobre de lo que había sido *Strange Fruit* casi medio siglo atrás. La canción describe la miseria de la vida en el gueto con la historia de un crío que es utilizado y padece abusos, al que finalmente encuentran ahorcado en una celda.

En la Gran Bretaña de los primeros años 80, despegó el desempleo y saltaron disturbios por todo el país. La canción *Ghost Town*, escrita por Jerry Dammers e interpretada por The Specials, capturó escenas de desolación y sentimientos de rabia que abundaban en las comunidades de clase obrera. Llegó a lo más alto de las listas de éxitos al tiempo que los barrios pobres ardían en llamas.

Artists Against Apartheid y Solidarność

A pesar de todas estas dificultades, aún hubo muchos británicos que encontraron modos de ex-

presar su solidaridad con aquellos que, en cualquier parte del mundo, lo estaban pasando peor. El gobierno de Thatcher les había puesto a Nelson Mandela y a la ANC la etiqueta de «terroristas», pero cada vez más gente apoyaba su causa. En 1984, el *Free Nelson Mandela* de Special AKA alcanzó el número 9 en las listas de éxitos de Reino Unido. Dammers también apoyó el llamamiento que se hizo desde Sudáfrica a imponer un boicot al país, pero fue el guitarrista estadounidense Steve Van Zandt, más conocido por su trabajo junto a Bruce Springsteen y más tarde por su papel protagonista en la serie *Los Soprano*, quien compuso el himno del boicot. Con una alineación estelar de artistas entre los que estaban Bob Dylan, Bruce Springsteen, Miles Davis, U2 y Keith Richards entre otros muchos, *Sun City* se publicó en 1985 bajo el nombre de Artists United Against Apartheid [Artistas Unidos Contra el Apartheid]. Pese a que las radios se resistían a ponerlo, el tema obtuvo un éxito moderado con puestos entre los 40 Principales tanto en EEUU como en Reino Unido, Canadá y Australia. La letra de la canción rogaba a los artistas que no fueran a la Sudáfrica del *apartheid*. El título venía de un famoso complejo de gran lujo a las afueras de Johannesburgo, una especie de mini Las Vegas a tiro de piedra del barrio empobrecido de Soweto. Algunos músicos británicos y estadounidenses ignoraron el llamamiento. Pocos de ellos defenderían a día de hoy su decisión, pero hay mayor división de opiniones acerca de que Paul Simon se saltara el boicot para trabajar con músicos sudafricanos negros en su álbum *Graceland* de 1986. Los fans sostienen que impulsó las carreras internacionales de varios músicos sudafricanos negros y que dio a conocer las grandes riquezas musicales del país a un público global, y que eso fue una contribución

que siguió dando sus frutos mucho después de la caída del *apartheid*. Tal como yo lo veo, *Graceland* es quizá el mejor de los discos que no deberían existir. Los deseos de la mayoría de la población sudafricana, expresados por sus líderes encarcelados y exiliados, deberían haber estado por encima de la publicación de otro álbum de Paul Simon, por bueno que fuera.

Es difícil valorar la contribución que el boicot cultural hizo a la lucha política. Ciertamente, los desafíos más importantes al régimen del *apartheid* provinieron del propio país, concretamente de la ola de huelgas y manifestaciones que las trabajadoras y trabajadores negros sostuvieron en los años 80. Pero también es verdad que el movimiento internacional de solidaridad hizo crecer la concienciación acerca de los crímenes del *apartheid*. Creó un clima en el que grandes compañías empezaron a retirar inversiones del país, con un impacto significativo en la economía. El boicot sigue siendo una de las tácticas más polémicas en el campo de la cultura y la política. Volveré más adelante a este asunto.

Dentro de Sudáfrica la música también desempeñó un papel clave. Es sabido que aquellas enormes manifestaciones y mítines políticos se animaban con canciones, bailes y cánticos. Los conciertos secretos y los discos de contrabando de músicos negros prohibidos también rociaron con gasolina las hogueras de la resistencia masiva. Se practicaba casi cualquier género musical. La aportación que hicieron músicos populares y de jazz como Hugh Masekela, las Mahotella Queens, Miriam Makeba, Abdullah Ibrahim y otros está bien documentada. El punk también hizo su parte. Las bandas que tocaron en los parques de Londres para Rock Against Racism inspiraron a toda una generación de

sudafricanos jóvenes cabreados que formaron bandas como Wild Youth en Durban, Leopard (que eran todo chicas), Screaming Foetus, Power Age, National Wake (que era una banda multirracial de Johannesburgo) y los Kalahari Surfers en Ciudad del Cabo.

A la vez que se inspiraban en la escena antirracista de Gran Bretaña, algunos punks de Sudáfrica miraron también hacia los movimientos revolucionarios que surgían en oposición a los regímenes estalinistas de la Europa del Este. La banda Koos, asentada en Johannesburgo, multirracial y que cantaba en afrikaans, citaba entre sus influencias al teatro polaco y bandas *underground* de la Checoslovaquia de la época. En Durban, los Power Age y los Gay Marines montaron conciertos para recaudar fondos en apoyo al movimiento obrero polaco *Solidarność* [Solidaridad]. La conexión puede no parecer obvia, pero las luchas contra los estados totalitarios del Este de Europa y contra el *apartheid* sudafricano representaron dos frentes fundamentales en la batalla por un mundo mejor de los años 80. Ambas triunfarían al final de la década. El muro de Berlín cayó en 1989, precipitando el colapso de los regímenes de toda la región y Nelson Mandela fue excarcelado en 1990. En 1994 ya era presidente de Sudáfrica.

La ofensiva política e ideológica del neoliberalismo siguió teniendo un gran impacto en todo el mundo en los 80. Algunas personas se dejaron convencer de que empezaba una emocionante nueva era de libertad individual. La aparición de «profesionales jóvenes preparados para el ascenso social» o *yuppies*⁶⁴ en Norteamérica y Gran Bretaña se citaba como prueba de que riquezas incontables podían ser tuyas con solo un poco

64 *Young Upwardly-mobile Professionals* (YUP, yuppies) en el original [N. del T.].

de espíritu emprendedor y trabajo duro. Pero en las comunidades pobres la gente se sentía cada vez más desilusionada. Como señaló Nelson George acerca de la música hip-hop de aquella época:

Los discos de rap decían de manera bastante explícita que la vida para mucha gente joven afroamericana no tenía nada que ver con camisetas de Harvard y pins de hermandad. La brecha entre la cultura callejera y el bienestar de la clase media no parecía tan grande en EEUU de posguerra porque, al contrario que la juventud negra de veinte años atrás, la generación del hip-hop rara vez conectaba con ideas como «esperanza» o «tengo un sueño». El optimismo de los 60 no era ni tan siquiera un recuerdo para la chavalería que compraba discos de rap.⁶⁵

Los líderes políticos hicieron muy poco para generar otros consensos. Simplemente repetían un mantra nuevo: «No hay alternativa». Nótese el crudo contraste con el «Nunca habéis estado mejor» de Macmillan. En un intento de aportar cobertura moral a sus constantes ataques a las condiciones de vida de la gente trabajadora, los políticos de derechas y sus simpatizantes hicieron una lectura sesgada de *La riqueza de las naciones*, escrito en 1776 por el excéntrico economista de la Ilustración Adam Smith. Smith sostenía que la «mano invisible del mercado» guiaría la riqueza, de forma natural, de los bolsillos de los ricos a las manos de los pobres, y al mismo tiempo aumentaría la riqueza material de toda la sociedad. En los años 80 del siglo XX a esta idea se le llamó el «efecto goteo». Pero Smith se equivocaba. Ya en 1867, Karl Marx defendió en su clásico *El Capital* que el razonamiento de Smith tenía fallos y que la lógica del mercado conduciría en reali-

65 George, Nelson, *The Death of Rhythm & Blues*, Londres, Penguin, 1988, pág. 193.

dad a aumentar la brecha entre ricos y pobres. Eso es justo lo que ocurriría en los 80, tanto dentro los países ricos como EEUU y Reino Unido como entre diferentes economías del mundo. En la mayoría de los casos, la riqueza no goteaba hacia abajo, sino que estaba siendo succionada hacia arriba.

Para el momento en que Thatcher obtuvo su tercer mandato, la gente pobre en Reino Unido ya sabía que el goteo no llegaría nunca. Margaret necesitaba un nuevo lema con el que esquivar las críticas y recuperar la fe de quienes creían en ella. Y surgió en 1987, en una entrevista para una revista de mujeres:

Pienso que hemos pasado una época en la que a demasiados niños y a demasiada gente adulta se les ha dado a entender que «si tengo un problema, es tarea del gobierno solucionarlo» o «si tengo un problema, iré y conseguiré una ayuda para solucionarlo». «No tengo casa, ¡el gobierno tiene que darme alojamiento!» y así lo que hacen es delegar sus problemas en la sociedad y, ¿quién es la sociedad? ¡Eso no existe!⁶⁶

El mensaje tras la frase «la sociedad no existe» era claro: las personas pobres solo podían culparse a ellas mismas de su situación y no merecían ninguna ayuda. Muchos británicos aceptaron que este «amor severo» era el único camino hacia la modernización y la reforma. Otras personas vieron en estas declaraciones una cosmovisión tipo «sálvese quien pueda», de una brutalidad apenas velada. Con el movimiento sindical intimidado por las victorias clave de Thatcher contra los mineros y los trabajadores de las imprentas, a quienes rechazaban los planes de la Dama de Hierro les

66 Margaret Thatcher en una entrevista para la revista *Woman's Own*, 23 de septiembre de 1987, disponible online en www.margaretthatcher.org/document/106689 (última visita: 14 de noviembre de 2018).

costó mucho encontrar una voz política efectiva. Pero sí que expresaron su deseo de una visión más acogedora de la comunidad mediante la cultura, y en concreto mediante la música.

Un mundo *rave*⁶⁷

Siempre se ha usado la música para juntar a la gente y aumentar la sensación de comunidad. La música de baile contemporánea tiene sus orígenes en intentos conscientes de hacer precisamente eso por parte de grupos excluidos del grueso de la sociedad. En los años 70 y 80 del siglo XX emergió una nueva música del entorno *underground* negro, lésbico, gay, bisexual y transgénero de una Nueva York en plena decadencia, así como de las ciudades industriales de Chicago y Detroit. Personas que se enfrentaban a la exclusión social derivada de prejuicios (en concreto el racismo, la homofobia y la transfobia) estaban poniendo la música en el centro de un experimento: la creación de un sentimiento alternativo de comunidad. Luis-Manuel García describió la génesis de esta escena:

En la ciudad de Nueva York, a comienzos de los 70, maricas de color (sobre todo de ascendencia afroamericana y latino-caribeña) y muchas aliadas hetero-pero-enrolladas se juntaron para crear pequeñas burbujas en un paisaje urbano así de duro: espacios donde podían estar a salvo, ser ellas mismas, ser otra persona por un rato y estar con otra gente de maneras que no estaban permitidas en el mundo «normal» de todos los días. La música era una parte esencial de aquellos encuentros, y su sonido finalmente evolucionó hasta convertirse en el estilo que llamamos «disco».⁶⁸

67 En el original «Rave New World», en juego intertextual con la novela de Aldous Huxley *Brave New World*, publicada en castellano como *Un mundo feliz* [N. del T.].

68 García, L., «An Alternate History of Sexuality in Club Culture», 2014, disponible online en <https://www.residentadvisor.net/features/1927>

El deseo de crear un sentimiento de comunidad fue conscientemente político desde el principio, tal y como relataba el mítico productor discográfico Nile Rodgers:

Diría que [los pioneros de la música disco] eran incluso más explícitos, políticos y comunitaristas que los hippies anteriores a ellos porque generaban vínculos mediante sus cuerpos, mediante el baile; les impulsaba un nuevo tipo de música *funky*. El baile se convirtió en algo primario y ubicuo, una poderosa herramienta de comunicación, sin duda tan apasionante como un discurso de Angela Davis o tanpreciado como aquel pase de tres días, por dieciocho dólares, para el festival de Woodstock.⁶⁹

Hacia finales de los 70, la música *disco* ya había irrumpido en el *mainstream*, pero para las cabezas intolerantes sus raíces eran demasiado evidentes. Steve Dahl, un deslenguado locutor de radio de Chicago, encabezó el movimiento «El disco apesta» que contaba con una cuadrilla de oyentes justicieros. Tras programar varios eventos antidisco bastante caóticos, Dahl lanzó la convocatoria de una «Noche de la destrucción del disco» en la que se haría volar por los aires discos de música *disco* en un estadio de béisbol durante la pausa entre dos partidos. Al menos 50.000 personas abarrotaron el Comiskey Park de Chicago para tomar parte en aquella extraña celebración del odio, que casi deriva en disturbios. Pese a que fue, de lejos, el mayor acto impulsado por la campaña «El disco apesta», la noche de la destrucción no fue un incidente aislado. Esta efusión de odio fanático sacudió la industria musical al completo. Nile Rodgers contó cómo, alrededor de 1979:

(última visita: 14 de noviembre de 2018).

69 Rodgers, Nile, *Le Freak: An Upside Down Story of Family, Disco, and Destiny*, Nueva York, Spiegel & Grau, 2011, pág. 116.

El movimiento «El disco apesta» y sus violentas réplicas eran tan tóxicos que a la gente de la industria (gente que, a la chita callando, comía de las ventas de la música de baile) le espantaba que se les asociara con nada que tuviera que ver con el disco. Yo lo que veía era la clásica hipocresía: gente que había estado haciendo una fortuna con esta música, de repente la quería arrojar a los pies de los caballos y pasaba de dar la cara por ella ahora que se había convertido en algo incómodo o políticamente incorrecto. Por decirlo de otro modo, ordeñaron las vacas cuando estaban gordas y les dieron la patada cuando se quedaron flacas.⁷⁰

Tanto los artistas como los aficionados a la música *disco* vieron incrédulos y atónitos cómo se despoblaban las pistas de baile y las bolas de espejos acababan en cuartos trasteros a lo largo y ancho de EEUU. Sin embargo, los locutores bocazas y sus peroratas incendiarias no pudieron hacer nada para abatir algo tan básico como el deseo de comunidad. En países como Reino Unido, el aumento del paro y el descenso del gasto público empezaban a destrozar vidas en los barrios de clase obrera. La gente necesitaba buenos ratos y abrazos como nunca antes. La creencia de que la música podía ayudar se propagó pronto. Para finales de los años 80, la gente joven de clase trabajadora (precisamente a quienes Thatcher les había dicho que eso de la sociedad no existía) le sacaba chispas al *house* y al *tecno*, discípulos musicales de la música *disco*. Las *raves*, fiestas masivas e ilegales de música *house*, se convirtieron en la escena *underground* de más rápido crecimiento en los últimos días de la Gran Bretaña de Thatcher. Como rechazo al orden social tipo «la ley del más fuerte» que defendía la primera ministra, la juventud británica creó sus propios veranos del amor en 1988 y 1989.

70 *Ibid.*, pág. 154.

Al igual que la escena del San Francisco de veinte años atrás, de donde tomaron el nombre, los veranos del amor y la escena *rave* que gestaron estaban plagados de contradicciones. Para muchos participantes fueron fuente de sentimientos poderosos (aunque temporales y propulsados por las drogas) de amor, libertad, comunidad y pertenencia. Para muchos de los propietarios de los clubs, camellos y demás emprendedores de la noche, la gente de las *raves* eran vacas lecheras que había que ordeñar a muerte. Estas contradicciones eran sintomáticas de un deseo muy extendido de acabar con la alienación en una época en la que las formas tradicionales de política emancipadora parecían haber fracasado. Lo que se llevaba eran las escapadas temporales del mundo «real», no los intentos de cambiarlo. Con todo, el espectáculo de miles de jóvenes, en su mayoría de clase trabajadora, comunicándose a través de redes clandestinas de folletos y carteles en postes de teléfono y congregándose sin permiso en cualquier lugar (habitualmente en fincas rurales de viejos grandes terratenientes) preocupaba al gobierno. Su respuesta fue una legislación draconiana llamada Ley de Justicia Criminal⁷¹ que fue aprobada en 1994. La sección 5 especificaba que:

Esta sección afecta a cualquier reunión de cien o más personas en un terreno a cielo abierto (tengan permiso o no) junto a la que se reproduzca música durante la noche (con o sin interrupción) de forma que, a causa de su volumen y duración y por la hora a la que se reproduce, pueda causar molestias graves a los habitantes de la localidad; y para tal propósito:

- a) la reunión continúa durante las interrupciones de la música y, en caso de que la reunión se alargue varios

71 «Criminal Justice Act» en el original [N. del T.].

días, se produce en los periodos nocturnos en los que se reproduce música (con o sin interrupciones); y

- b) «música» incluye sonidos completa o predominantemente caracterizados por la emisión de una sucesión de patrones de percusión repetitivos.⁷²

Patrones de percusión repetitivos. En su libro de 1948 *Jazz - A People's Music* [Jazz, una música para la gente], Sydney Finkelstein puntualiza a aquellos críticos que creían oír percusión africana en los ritmos del jazz. Advertía que, aparte de referencias africanas deliberadas en el estilo de virtuosos de la percusión como Max Roach, el jazz era cien por cien estadounidense. Los ritmos del jazz, la síncopa y el swing hablaban de una nueva era optimista, un tiempo de expresión individual y creatividad. Generaban un espacio libre y fluido donde los solistas se veían espoleados a emprender viajes musicales. La percusión tradicional africana, en cambio, hunde sus raíces en la ceremonia y la comunidad (los ritmos entrelazados que aúnan a la gente, la mantienen junta como colectivo). Los solistas pueden despegar por unos instantes, pero siempre para retornar a los sólidos cimientos del hogar. En la era del jazz, «liberación» quería decir libertad para expresarse como individuo, desinhibido de viejos valores y prejuicios. Pero hacia los años 90 del siglo XX, pese a que la lucha por la igualdad estaba lejos de saldarse con victoria, el individualismo había acabado representando una mentalidad de «sálvese quien pueda» completamente insensible. Aunque hay entre ellas grandes diferencias en tiempo, timbre y tecnología, es posible que los ritmos repetitivos de la música *house* tuvieran más en común con la percusión tradicional

72 Véase www.legislation.gov.uk/ukpga/1994/33/part/V/enacted (última visita: 18 de noviembre de 2018).

africana de lo que nunca tuvo el jazz. No hablaban de virtuosismo individual sino de un deseo compartido de fundirse y mezclarse en lo colectivo en un estado como de trance. La música ofrecía un sendero provisional de vuelta a la unidad para quienes, en la tierra prometida del individualismo, no habían encontrado más que comunidades en decadencia, curros de mierda y colas del paro.

Para algunas de las personas que vivieron las primeras *raves*, la escena se convirtió en un modo de vida. El «Exodus Collective» de Luton y algunos más crearon comunas permanentes mientras que sistemas de sonido nómadas como Spiral Tribe recorrían Europa en convoyes para acudir al encuentro de camaradas del *tecno* de todo el continente. Lo que compartían era la creencia de que la fiesta podía cambiar el mundo, o por lo menos sus propias vidas. Un amplio surtido de ideas anticapitalistas y anarquistas fue discutido e intensamente vivido en sofás viejos, caravanas, comunas y entre enormes sistemas de sonido montados a toda prisa en campos a la luz de la luna. Pero la mayoría de participantes de las *raves* era gente que salía solo los fines de semana y compartía historias de éxtasis y excesos los lunes por la mañana junto al enfriador de agua de la oficina según les iba entrando la bajona. Para muchos de ellos, la campaña contra el intento de criminalizar la escena *rave* fue lo más claramente político que ocurrió. Había una especie de eco medieval de las disputas entre comuneros y terratenientes que sí ayudó a generar cierta conciencia de clase, pero el propósito fundamental seguía siendo la huida hedonista de la penosidad del trabajo entre semana o de la monotonía de vivir en paro. A pesar de los cambios en el gobierno, las políticas económicas neoliberales se

impusieron durante los años 90 porque las adoptaron los partidos políticos mayoritarios. La música *house* también se impuso, y se introdujo también cada vez más en el *mainstream*. Las *raves* gratis e ilegales y los ideales de comunidad dieron paso a clubs supercaros, DJs famosos que cobraban un dineral, zonas VIP y todo eso. Un periodista que viajaba con Spiral Tribe a mediados de los 90 se dio cuenta de que aquel encuentro de *sound systems* en algún punto de la Francia rural conocido como «Teknival» representaba, en el fondo, una forma de plantar cara a las fuerzas del mercado que habían transformado el sueño de las *raves* en una fantasía patrocinada por empresas, de enfrentarse al complejo militar-industrial-cultural que había, una vez más, convertido la rebelión en dinero.⁷³

A diferencia de *Strange Fruit*, *Free Nelson Mandela* y los punks de *Rock Against Racism*, la *rave* era un levantamiento cultural sin una organización o movimiento político significativo con el que alinearse. A causa de ello, era más vulnerable a acabar integrada en el mismo sistema del que los primeros practicantes intentaban escapar. Los especuladores de la industria cultural practicaron una llave tipo *jiu-jitsu*. Aquel deseo tan extendido de unidad del que había nacido la escena *rave* fue canalizado con éxito hacia garitos que eran máquinas de hacer dinero y que ofrecían cada vez menos, para cada vez más gente y a cambio de más.

Al final, el mundo cambió la música *house* y no al revés. Pero a pesar del cambio, algo esencial permanece. Es, yo creo, la fuente de toda esa euforia que he presenciado. La música y los eventos musicales ayudan a consolar y apaciguar nuestros sentimientos de

73 Collin, Matthew, *Pop Grenade: From Public Enemy to Pussy Riot - Dispatches from Musical Frontline*, Londres, Zero books, 2015, pág. 90.

alienación. Con el alcance y el impacto que ha tenido el neoliberalismo, esto ha cobrado mayor importancia cada día para un número creciente de personas. La música electrónica de baile tiene ahora un público global que se cuenta por millones y los festivales se han expandido tanto precisamente porque todavía ofrecen cierto alivio (aunque provisional y capitalizado por grandes marcas) de las sensaciones de atomización, dislocación y aburrimiento. Las miras estrechas y la competición cainita caracterizan la cultura del trabajo del mundo neoliberal. La música de baile y los festivales representan un deseo contenido pero muy extendido de explorar otros modos de vida. Pese a todas las contradicciones aparejadas a la mercantilización, siguen siendo una expresión de nuestro deseo de estar juntos: no de animar a una selección nacional, ondear banderas, tomar partido en guerras, adorar a dioses o a reyes, sino de bailar, tocar y celebrar juntos.

7

EL PUNTO DE VISTA DE LAS ESTRELLAS

Cuanto más pienso en la historia de la música de baile, más clara veo una pauta que se repite por todas partes. La música a menudo proviene de, y a la vez potencia, los sentimientos de comunidad. Pero con frecuencia, también la instrumentalizan las élites adineradas con intereses bien distintos. A lo largo de la historia, las clases dominantes han tendido a promover una música que nos invitara a celebrar, no la cooperación ni la convivencia entre iguales, sino a un gran líder (ya fuera un dios, el rey, un dictador o una estrella) o a un nuevo producto. Al glorificar a quien la hace, la música recalca la diferencia entre artista y oyente. Ahí tenemos una diferencia de énfasis sutil, pero fundamental, entre música hecha *por* y *para* nosotros (que refuerza la comunidad) y música recetada *por ellos para nosotros* (que apuntala la jerarquía).

La distinción no tiene su origen en Simon Cowell, ni en la industria publicitaria de posguerra, ni siquiera en los dictadores del siglo XX de los que hemos hablado anteriormente. Es tan vieja como la sociedad de clases.

Tomemos el ejemplo de la Europa medieval, donde el poder estaba concentrado en las manos de los señores feudales y la Iglesia Católica. Les preocupaba que las canciones y los bailes populares con los que disfrutaba la gente corriente pudieran derivar en agitación social. Así pues, en un intento de alejar a las masas de los placeres mundanos y guiarlas hacia la contemplación espiritual, las autoridades eclesiásticas impusieron restricciones a la música. Las pautas rítmicas repetitivas no eran problema aún, pero lo que sí prohibieron fue el uso de ciertas combinaciones de notas o intervalos. Al intervalo más «disonante», o que tenía un sonido más controvertido, el de quinta disminuida o tritono, se le puso la etiqueta de *diabolus in musica* e incluso la tercera mayor, agradable base de la armonía occidental, estuvo prohibida en las iglesias cerca de dos siglos. Del mismo modo que los conservadores de los años 50 temían la influencia del rock and roll, en la década de 1150 la música que se saliera de las octavas, cuartas y quintas cantadas con sencillez se consideraba causa de corrupción moral y una amenaza al orden social.

La catedral de Notre Dame en París era por aquel entonces el centro de la música del *establishment*. A pesar de las restricciones, allí se dieron importantes innovaciones musicales. La práctica del *órganum*, o polifonía primitiva, desarrollada por Léonin y Perotín, fue una revelación. Pero lejos del esplendor parisino se oía un sonido diferente: voces que cantaban juntas a un intervalo de una tercera de distancia y avanzaban en paralelo. Las terceras paralelas dominaron las canciones populares y los dúos para instrumentos como el lur, un viento metal que se extendió ampliamente tras las mejoras en el trabajo del cobre. Era el rock and roll, el hip-hop, la *rave* o el grime de la época: a la gente le

encantaba, los poderosos lo detestaban. Ellos querían que la música nos ayudara a levantar la mirada en actitud de contemplación espiritual. Nosotros queríamos que la música nos ayudara a mover el culo y bajar al barro.

La brecha musical entre las clases dominantes y la gente duró cerca de 200 años hasta que la hambruna arrasó el continente, y tras ella la gran plaga. La amargura y el resentimiento prendieron como nunca. En 1325 los campesinos del oeste de Flandes se levantaron en armas y se negaron a pagar tributos ni a los señores feudales ni a la Iglesia. Solo se les pudo derrotar en 1328, cuando intervino el rey de Francia. En 1358 explotó otra revuelta rural, esta vez en el valle del Sena al norte de Francia. Se atacó a los nobles y los castillos fueron reducidos a cenizas.⁷⁴ Con esta amenaza creciente de los de abajo, las clases dominantes buscaron desesperadamente la manera de hacer calar el mensaje de que el orden social era conforme a la voluntad de Dios y que los intentos por cambiarlo eran, por lo tanto, inútiles y blasfemos. Pero las masas insurrectas no comulgaban con ruedas de molino. A regañadientes, las autoridades eclesiásticas encontraron un modo de facilitar las cosas: aceptaron por fin las innovaciones populares, como por ejemplo las de armonía musical. Aquello fue el comienzo del Renacimiento europeo. En lo fundamental el mensaje de la Iglesia no había cambiado pero, al levantarse las restricciones musicales, al menos sus temas tenían más gancho. Esta nueva actitud permisiva hizo posible el trabajo de Guillaume de Machaut (c. 1300-1377), a quien muchos consideran el

74 Harman, Chris, *A People's History of the World*, Nueva York, Verso, 2017, pág. 150 [edición en castellano: *Historia mundial del pueblo*, Madrid, Akal, 2013].

primer gran compositor de Europa, y todo el canon occidental de música clásica que vino después.

En los siglos que han pasado desde entonces, el mundo y su música se han transformado por completo. Pero seguimos viviendo en sociedades divididas por clases y quienes mandan tienen tanto interés como siempre en que miremos hacia arriba con asombro. Y no me refiero al considerable mercado que aún hay para la música religiosa, aunque sea relevante. Estoy pensando en cómo la industria musical se esfuerza todo lo posible por crear «estrellas».

Las estrellas de la música, en sentido moderno, aparecieron con el ascenso de la burguesía que siguió a la Revolución Francesa (1789-1791). Parece como si la nueva clase quisiera que su descarada ambición, su espíritu aventurero y su deseo de poder se reflejase en la música. El virtuoso italiano del violín Niccolò Paganini encajó perfectamente en el papel. Nacido en Génova en 1782, Paganini debutó en público a los nueve años de edad y a principios de la década de 1800 ya iba camino de convertirse en leyenda. Vestido de negro de los pies a la cabeza, su presencia era cadavérica, un ejemplo de manual de gótico flacucho. No hizo nada por desmentir los rumores acerca de un pacto con el diablo, que en estos tiempos modernos no podían más que aumentar el bombo publicitario. Ganó una fortuna a base de giras por Europa con todas las localidades vendidas pero, aun así, en ocasiones tuvo que empeñar sus violines para pagar deudas de juego. Curtis W. Davis explicaba así su atractivo en la nueva era:

Con el crecimiento acelerado de las ciudades, el solista se perfiló como un héroe individual en potencia, un ideal al que podía aspirar el espíritu revolucionario y progresista de la época. El solista, por otro lado, podía complacer con más eficacia a

mayor número de gente, en salas con capacidad para dos mil personas o más. Tal vez la aristocracia había sido la primera en llenar aquellas salas, pero los banqueros, abogados y comerciantes no le iban muy a la zaga.⁷⁵

En los patios de butacas de las salas de conciertos de toda Europa, banqueros, abogados y comerciantes cultivaron la idea de que la sociedad no debía ya inclinarse ante el trono o el altar, sino ante la ambición y el éxito individuales. Las cumbres musicales alcanzadas por Paganini eran fruto de su propio esfuerzo. Las cumbres económicas que disfrutaba la clase a la que pertenecía la mayor parte de su público, por el contrario, eran el resultado de un nuevo sistema de explotación del trabajo de los demás. Hacía tiempo que habían caído las cadenas del feudalismo, y eso había despejado el camino para que la burguesía organizase la fuerza de trabajo de una forma novedosa, más productiva. Lo que surgió, primero en Gran Bretaña y a continuación por toda Europa y más allá, fue un sistema de capitalismo industrial que transformaría el mundo.

Independientemente de tu posición social, los primeros días del capitalismo industrial fueron inciertos, estimulantes y a veces aterradores. La música respondió a los nuevos tiempos acelerando el pulso. Paganini incitó a compositores como Berlioz y Chopin a alcanzar nuevas cotas de expresión individual. También inspiró a Franz Liszt, el innovador musical más importante de la época. Liszt tenía también cualidades de estrella del rock, que Friedrich Engels describió con deleite en una carta a su hermana con fecha del 16 de abril de 1842:

75 Menuhin, Yehudi; Davis, Curtis W., *The Music of Man*, Londres, Methuen Publishing Ltd, 1979, pág. 168.

El señor Liszt ha estado aquí y ha hechizado a todas las damas con su forma de tocar el piano. Las damas de Berlín estaban tan coladas por él que durante uno de sus conciertos hubo una pelea encarnizada por tomar posesión de un guante que él había dejado caer, y hay dos hermanas que ahora son enemigas de por vida porque una de ellas le arrebató el guante a la otra. La condesa Schlippenbach llenó su bote de colonia con el té que el gran Liszt se había dejado en una taza después de haber vertido la colonia por el suelo. Desde entonces ha sellado el bote y lo ha colocado sobre su escritorio para recordarlo siempre, y se recrea mirándolo cada mañana tal y como puede apreciarse en una tira cómica que se publicó sobre el tema. Nunca antes había habido tanto escándalo. Las jovencitas se peleaban por él, pero él las desdeñó enormemente y prefirió irse a beber champán con una pareja de estudiantes. Hay en cada hogar un par de imágenes del gran, encantador, celestial, genial, divino Liszt. Te voy a dibujar un retrato suyo:



Dicho sea de paso, por aquí debe de haber ganado al menos 10.000 táleros, y la cuenta de su hotel ascendió a 3.000 táleros, aparte de lo que se gastó en las tabernas. Es un pedazo de hombre, así te lo digo. Se bebe veinte tazas de café al día, cada taza de unos 50 gramos de café, y diez botellas de champán, de donde se puede extraer con bastante certeza la conclusión de que vive en una especie de neblina permanente por el alcohol... Ahora se ha marchado para Rusia, y uno se pregunta si allí las damas se volverán también así de locas.⁷⁶

Es revelador que Liszt desdeñara a las mujeres burguesas que lo adoraban y prefiriera emborracharse

⁷⁶ Engels, Friedrich, *Letters of the Young Engels*, Progress, Moscú, 1976.

con estudiantes. Nos recuerda que aunque a la clase dominante le gusta disfrutar del reflejo de la gloriosa luz de las estrellas, las estrellas no siempre quieren darle ese placer. A veces es porque no están de acuerdo con lo que hacen o representan quienes mandan. Es muy probable que Liszt eligiera sus compañías de borrachera con un trasfondo de decepción con la nueva sociedad. Mucha gente pobre fue expulsada de las tierras que trabajaba en virtud de las «leyes de cercamiento» y tuvo que dirigirse a las ciudades a buscar trabajo asalariado en los nuevos, enormes, molinos y fábricas. Las condiciones eran espantosas. El poeta inglés William Blake se hizo eco de las experiencias de millones de personas con su célebre descripción de los molinos como «oscuros y satánicos» en un poema publicado en 1808. Puede que fuera Paganini el que hizo un pacto con el diablo, pero eran los empresarios industriales que había entre su público quienes presidían los infiernos. Quizá la prolífica ingesta de champán de Liszt puede entenderse mejor como un intento por su parte de huir de una de las peores resacas de la historia... Con la molesta luz de la mañana que siguió a las revoluciones burguesas, la gente estaba despertando a la cruda realidad del capitalismo. Tal y como explicó el escritor austriaco Ernst Fischer:

Lo normal era que cualquier artista humanista sincero sintiera una desilusión profunda cuando viera los resultados absolutamente prosaicos, totalmente decepcionantes e incluso preocupantes de la revolución democrático-burguesa. Y que ya no pudiera afirmar un mundo como ese. Y que nunca más pudiera creer que la victoria de la burguesía comportara el triunfo de la humanidad, si es que estaba en su sano juicio.⁷⁷

77 Fischer, Ernst, *The Necessity of Art*, Londres, Verso, 2010 [edición en castellano: *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 2001].

Los compositores exploraron en su música cada vez más temas oscuros relacionados con la muerte y el destino mientras que la gente trabajadora se organizaba contra la explotación. Las canciones populares fueron una vía por la cual compartieron su descontento y expusieron sus demandas de mejores condiciones y derecho de voto. Las letras se imprimían en hojas conocidas como «octavillas» que se hacían circular ampliamente en las comunidades de clase obrera. Pero hacia finales del siglo XIX la nueva tecnología aumentó el control que ejercía la burguesía sobre la cultura popular. Las viejas octavillas, que habían sido tan baratas y rápidas de reproducir, fueron desplazadas (a la vez que, hasta cierto punto, las partituras impresas) por un formato que requería mucha más inversión de capital: la grabación de sonido.

El primer registro sonoro se hizo en 1878 en un fonógrafo que operaba sobre papel de aluminio. Su inventor, Thomas Edison, estaba entusiasmado con la posibilidad de que el papel de aluminio parlante «permitiera conservar y volver a oír... un discurso memorable... las últimas palabras de un moribundo... de una madre lejana, un amante, una pareja».⁷⁸ La reproducción de música estaba en el número cuatro de la lista de prioridades de Edison. En verdad, la escasa calidad del sonido, su aspereza, hacía difícil incluso considerar esa posibilidad. En 1886 Graham Alexander Bell y su primo Charles Tainter montaron una máquina de cilindros de cera que daba una calidad de sonido superior al papel de aluminio de Edison. El fonógrafo de Bell tenía la ventaja añadida de emplear cilindros que podían ser almacenados y reutilizados en vez de

78 Thomas Edison, citado en Hamilton, Marybeth, *In Search of the Blues. Black Voices, White Visions*, Londres, Jonathan Cape, 2007, pág. 30.

destruidos, que era como acababa el papel de aluminio. A su vez, a los cilindros de cera los eclipsó el gramófono que presentó Emile Berliner en 1895, que reproducía discos. La nueva máquina se podía comprar por una pequeña fracción de lo que costaban los modelos de cilindros de cera, en parte porque ofrecía solo la mitad de sus funcionalidades: podía reproducir música pero no grabarla. A los consumidores les pareció bien el ahorro y a la embrionaria industria discográfica le pareció bien aquel nicho de mercado garantizado para sus discos pregrabados.

A lo largo de los diez años siguientes, las ventas de discos y tocadiscos no pararon de crecer. Había nacido la era de las estrellas de la música grabada. En las primeras décadas del siglo XX, en varias partes del mundo se disparó la demanda de grabaciones de música popular. La música se convirtió en una industria con poder económico en aumento, parte importante de aquellos medios de comunicación de masas que conectaron con un público multitudinario a través del fonógrafo, la radio y el cine. La música que la gente trabajadora hacía hasta entonces por placer, los capitalistas podían tomarla ahora, empaquetarla y vendérsela a esa misma gente con la debida ganancia. Este nuevo modo de funcionar tenía sus ventajas musicales. La primera de ellas: la música podía viajar y llegar a nuevos públicos a una escala que antes era imposible siquiera soñar. Pero con el auge de los medios de masas y sus estrellas consagradas vino también la consolidación del control de la cultura por parte de la burguesía. Eso no solo significaba que podían extraer del público beneficios descomunales, sino que tenían además una gran influencia sobre las ideas de la gente. Los mandamases de la nueva industria musical ignora-

ron las canciones obreras subversivas que habían sido populares desde hacía décadas. En su lugar, las ondas se llenaron de temas sentimentales y patrióticos.

Desde entonces, los propietarios de las grandes empresas y los medios de comunicación han moldeado nuestra cultura. En nuestros días, sus esfuerzos por crear esa cosa más bien efímera, pero está claro que muy lucrativa, llamada estrellato rayan en lo ridículo. Tras una prueba de sonido en los premios MTV en Milán, recuerdo que nos acompañaron rápidamente a los camerinos porque le tocaba el turno a Madonna y no quería allí a curiosos ni a nadie que no estuviera autorizado. Un cámara me dijo que tenían instrucciones precisas de no tomar planos demasiado cortos, no fuera que sin querer se colara una arruga en la emisión en directo para todo el mundo. Entonces, cuando estuvieron listas las pruebas de sonido, el maquillaje y el vestuario, a todos los artistas, incluida Madonna, se nos dijo que saliéramos en fila por una puerta de incendios que había en la parte de atrás del edificio y que daba a un aparcamiento sórdido. Para llegar tuvimos que pasar por una cochambrosa cocina municipal y sus cubos de basura. Las limusinas que nos esperaban allá nos llevaron unos 50 metros más allá, a la vuelta de la esquina, para que pudiéramos volver a entrar al mismo edificio pero por la puerta principal, esta vez sobre la alfombra roja, entre los chillidos ensordecedores de los fans y los paparazzi enloquecidos.

Mito:⁷⁹ Somos «estrellas», o cuando menos seres humanos extraordinarios, cuya grandeza y glamour brota sin esfuerzo. No necesitamos hacer pruebas de sonido y siempre tenemos un aspecto estupendo.

79 En cursiva en el texto original (y también el resto de la página) [N. del T.].

Realidad: Aunque algunos músicos son inconcebiblemente ricos, la mayoría somos seres humanos normales y corrientes que trabajamos duro para darnos el pan. Hemos estado en el local toda la tarde con las pruebas de sonido. Algunos de nosotros tienen arrugas.

El líder de Faithless, Maxi Jazz, siempre ha tenido una actitud bastante sana frente a ese extraño carrusel creador de mitos en que se ha convertido la mercadotecnia musical. En primer lugar, ha repetido a menudo que cree que, cuando subimos al escenario, no hacemos más que sujetar un espejo en el que el público ve reflejadas su propia belleza y su propia luz. Les damos la oportunidad de celebrar su propia vida y el hecho de estar juntos. Su actitud es, por así decirlo, propia de la vieja escuela de música de baile, *por nosotros* y *para nosotros* (reforzando la comunidad). Pero hasta él ha sucumbido a las peticiones de fotos promocionales en pose cada vez más mesiánica, a los ofrecimientos de ropa por parte de diseñadores a cada cual más caro y a los viajes en su propio autobús de lujo y en aviones de primera clase, mientras la mayor parte de la banda sigue yendo en turista. La industria lo fomenta. Parece que cuanto más distante y glamuroso te muestres, y cuanto más mimado y dependiente de los *managers* y asistentes te vuelvas, eres una mercancía más rentable. El estrellato puede parecer muy seductor a primera vista. Pero a juicio de un montón de estrellas, la fama se parece pronto a una jaula dorada. John Lennon recordaba la cima del éxito de los Beatles como:

Una opresión constante. Es decir, que tuvimos que pasar por humillación tras humillación por culpa de las clases medias y el espectáculo y los alcaldes y todo eso. Éramos tan condescendientes y tan estúpidos... Todo el mundo trataba de

utilizarnos. Fue especialmente humillante para mí porque no podía callarme la boca y siempre tenía que andar borracho o empastillado para contrarrestar aquella presión. Era un verdadero infierno. Estábamos bajo tanta presión que no teníamos casi ninguna posibilidad de expresarnos, mayormente porque trabajábamos a destajo, estábamos permanentemente de gira y nos mantenían en una burbuja de mitos y sueños. Es bastante difícil, cuando eres el César y todo el mundo anda diciéndote lo estupendo que eres y te dan caprichos y golosinas y chicas, es bastante difícil salirse de eso y decir «Oye, no quiero ser ningún rey, quiero ser una persona real».⁸⁰

Supongo que la lógica de la creación de estrellas, desde el punto de vista de la industria, es que la gente está más dispuesta a desprenderse de su dinero si piensa que está comprando algo extraordinario, si cree que eso le acerca a algún tipo de deidad pagana. ¿Por qué iba nadie a comprar música pregrabada y entradas caras para conciertos solo para oír a un tipo corriente con buena voz y unas cuantas canciones pegadizas? Especialmente cuando hay uno de esos en el bar de abajo que ofrece algo parecido y es gratis. Pero claro, gozar de la luz de una estrella, poder tocar el dobladillo de sus ropajes...

Pese a que lo que hay detrás es sobre todo un cálculo económico, tiene también su trasfondo político. Como vimos en capítulos anteriores, nos encantan los bolos, y más aún los festivales, porque nos proporcionan alivio temporal para unos sentimientos muy extendidos de alienación. Con suerte, nos permiten entrever una manera mejor de relacionarnos con los demás y de vivir nuestras propias vidas. Pero cuanto más se concentra la atención en individuos excepcionales por delante del disfrute colectivo, cobra

80 John Lennon citado por Ali, Tariq, *Años de lucha en la calle*, Madrid, Akal, 2007, pp. 363 y 367.

más fuerza un nuevo mensaje implícito: las estrellas viven vidas extraordinarias porque son especiales. Lo mejor que podemos esperar el resto es la oportunidad de disfrutar de su grandeza durante un par de horas los fines de semana. El público queda relegado al papel de cliente sexualmente frustrado de cabina de *peep show*. Obtiene placer con un destello de su objeto de deseo, pero acaba en el autobús de vuelta a casa, igual de frustrado. Puede que el concierto haya estado genial, pero el trabajo que te espera el lunes por la mañana no es ahora menos irrelevante ni aburrido. Es algo difícil de medir, pero parece que las esperanzas de que eso no sea así merman en proporción directa al crecimiento de la cultura del famoseo. Por parafrasear a Oscar Wilde: aún estamos en las cloacas porque nos distraemos con las estrellas.

Parece que desembocamos de nuevo en la desafiante afirmación de Adorno de que la música popular opera según los intereses de la clase dominante como arma de distracción masiva. El poder establecido cuelga estrellas sobre nuestras cabezas y nosotros miramos a lo alto con fervor. Al tiempo que nos embelesamos con el nuevo vídeo de Rihanna, discutimos sobre el último modelito de Lady Gaga y especulamos acerca de la salud mental de Kanye West, los políticos y sus empresas asociadas siguen empujándonos discretamente al hoyo. Una familia, los Walton, herederos de Walmart, se ha embolsado sin hacer ruido más dinero que el 40% de ciudadanos estadounidenses con menos ingresos, juntos. Y todo ello mientras esta familia se negaba a pagar a sus trabajadores un sueldo digno.⁸¹ Según Oxfam, el cuadro a escala global es aún más grotesco: 62 multi-

81 Cita del senador Bernie Sanders del 31 de julio de 2012 verificada por Molly Moorhead, de politifact.com

millonarios poseen más riqueza que el 50% más pobre de la población mundial.⁸² «Bono acudirá en vuestra ayuda», nos aseguran los multimillonarios mientras se aguantan la risa, beben champán a morro y navegan al atardecer en yates de lujo. ¿Acaso estamos silbando el nuevo estribillo de Adele mientras arde Roma? Quizá... Pero justo cuando parece como si las empresas tuvieran sometida a la cultura popular (cierto que las ideas de Adorno gozan hoy de mayor legitimidad que nunca) ocurre algo que nos recuerda que hasta el más *mainstream* de los entretenimientos de masas está políticamente en disputa.

Beyoncé y Black Lives Matter

Como si se tratara de un eco de las olimpiadas de 1968, todo empezó con unos puños negros al aire, en señal de desafío, en un evento deportivo. Esta vez no se trataba de medallistas en el podium sino de una de las mayores estrellas del mundo del pop y de su astuta coreografía. En su actuación en la edición número 50 de la Superbowl, la gran final de la NFL, liga profesional de fútbol americano, frente a una audiencia de más de 110 millones de personas, Beyoncé Knowles interpretó su canción *Formation*, plagada de referencias a las campañas de Black Lives Matter, a los Panteras Negras, a Malcolm X y al huracán Katrina. Las cámaras también captaron a una de sus bailarinas con un cartel de «Justicia para Mario Woods» (la policía de San Francisco había matado a balazos a Woods el mes de diciembre del año anterior). Como era de prever, la cadena Fox News estalló de ira. El exalcalde republicano de Nueva York, Rudy Giuliani, dijo a los televidentes: «creo que es indignante que ella haya hecho uso de su posición

82 Oxfam Policy Report, 18 de enero de 2016.

para atacar a agentes de la ley». También se informó de que algunas asociaciones de cuerpos y fuerzas de seguridad hacían un llamamiento de boicot a Beyoncé.

La avalancha de reacciones que otros comentaristas y fans produjeron en todos los medios y en las redes sociales fue algo digno de ver. Demostró precisamente la existencia de las grietas y fricciones de las que hablábamos antes. Algunas personas despreciaron todo aquel espectáculo como una distracción vacua. Para esas personas, lo que pasaba era que una estrella del pop, cuyo verdadero objetivo consistía en aumentar su ya inmensa fortuna, se apropiaba cínicamente del sufrimiento de las comunidades negras pobres. Al contrario de lo que se dijo en redes sociales, esta opinión no solo la sostenían críticos blancos que ocultaban objetivos racistas (aunque hubo mucho de eso). Isayaah Parker, un bloguero afroamericano visiblemente enfadado, declaró: «Me siento insultado por lo que hace Beyoncé. El huracán Katrina pasó hace unos diez años y ahí estás tú, una década después, con la poca vergüenza de aprovecharte de aquello para tu propio beneficio en el vídeo de *Formation*. Porque grabaste ese vídeo para ganar millones de dólares». Lo que más parecía molestarle a Parker era la imagen de Beyoncé mostrando su solidaridad con las comunidades negras pobres vistiendo un conjunto de Gucci de 3.000 dólares. Mi amiga Gina Foster, cantante británica negra, siempre lúcida políticamente, compartía la opinión de Parker. Publicó en Facebook una cita de Bobby Seale, cofundador del Black Panther Party [Partido Pantera Negra]: «La gente de clase trabajadora de todos los colores debe unirse contra la clase dominante explotadora y opresora. Permittedme que insista: creo que nuestra lucha es un conflicto de clase, no un conflicto racial». Foster añadía

su propia conclusión: «¡La revolución no será monetizada!»

También hubo quien alzó el puño con las bailarinas y celebró el gesto. «Mira... Siempre nos ha encantado Bey y esta noche ha demostrado que es una de las nuestras, nuestra amiga, nuestra portavoz, nuestra fuente de coraje y orgullo. La revolución SERÁ televisada, y en horario de máxima audiencia». Jessica Williams, de *The Daily Show* afirmó con entusiasmo: «En este vídeo hay mucho de empoderamiento femenino negro. Pero no va solo de quererse a una misma. Quiero decir que ella planta cara a la brutalidad policial y al miedo constante que tiene la gente negra a la policía... ¿Me podéis decir entonces qué tiene de malo Beyoncé? ¿Acaso no os divertisteis?» En la misma línea que los estudios culturales aficionados al pop que tratamos en los primeros capítulos de este libro, los fans como Williams vieron aquí un hito importante en la cultura popular. Beyoncé había propinado un golpe al racismo y al poder establecido. Un golpe arriesgado, valiente y bellamente ejecutado.

Utilicemos pues algo de lo que hemos aprendido hasta ahora para desenmarañar esto. Empecemos por el asunto menos importante: los motivos de Beyoncé. Sí, es posible que su súbito interés por la política fuera una maniobra táctica destinada a atraer la atención de los medios y obtener puestos más altos en las listas de éxitos. También es posible que estuviera siendo sincera, o que hubiera una pizca de cada. No lo sé y no perderé el tiempo en suposiciones. Lo que sí sabemos es la solución política que sugiere para los problemas en cuestión. El último verso de *Formation* dice así: «Mantente siempre elegante, la mejor venganza es

tener papel». ⁸³ En el vídeo, Beyoncé, que luce un estilismo impecable a cargo de Gucci, Chanel, Zimmerman, Fendi, Alessandra Rich, Fallon y demás, deja bien claro lo que significa «papel» frotando su pulgar contra los otros dedos de la mano en el gesto universal del dinero contante y sonante. «Vence a esos cabrones haciéndote rico» es una conclusión a la medida de una de las artistas que más ganan del mundo. Con esa lógica, cuanto más adinerada consiga ser ella, como mujer afroamericana, más capaz es de ser parte de la solución. Otros artistas afroamericanos adoptaron una postura distinta y defendieron que lo que necesitaba EEUU era reducir la desigualdad mediante una redistribución de la riqueza. Para el artista de hip-hop Killer Mike, la esperanza no se encontraba en los movimientos de su cuenta corriente sino en el movimiento de base en apoyo a la campaña presidencial del senador Bernie Sanders, que estaba ganando terreno a pasos agigantados al mismo tiempo que Beyoncé promocionaba *Formation*. Cuando presentó a Sanders en un mitin en Atlanta, Georgia, Mike dijo:

Estoy aquí como partidario de una revolución que afirma que la atención sanitaria es un derecho de todos los ciudadanos. Estoy aquí porque la gente pobre y de clase obrera merece una oportunidad en esto que llamamos libertad de mercado, y sí, si trabajas cuarenta horas a la semana NO deberías estar bajo el umbral de la pobreza... Creo sinceramente que el senador Bernie Sanders es el hombre adecuado para dirigir este país... Porque a diferencia de cualquier otro candidato ha dicho [que quiere] acabar con esta guerra ilegal contra las drogas que afecta de manera desproporcionada a las minorías y a los pobres.... Dice que la educación debería ser gratuita para todos los ciudadanos del país...

83 *Always stay gracious, the best revenge is your paper* [N. del T.].

Puede que Beyoncé y Mike no estuvieran de acuerdo acerca de las soluciones, pero ambos tomaron en 2016 la decisión de meterse en política. Y no se trataba solo del rollo «Tengo un sueño y Obama lo ha hecho realidad» que ya le habíamos visto antes a Beyoncé. Pese a todo el despliegue de alta costura, en el vídeo de *Formation* había referencias explícitas a las prácticas de terrorismo de Estado que, en ese mismo momento, los departamentos de policía estaban aplicando en barrios pobres de todo EEUU. Aquello era rompedor. Las cuestiones más importantes no tienen que ver con los motivos personales de Beyoncé ni con las soluciones que propone, sino con su sentido de la oportunidad... El racismo, la brutalidad policial y la pobreza han sido lacras de las comunidades afroamericanas desde antes de que ella naciera. Las Panteras Negras alcanzaron su cenit hace cerca de cincuenta años y el huracán Katrina ocurrió hace más de una década. Así pues, ¿qué cambió en 2016 para Beyoncé? Como hemos visto a lo largo de este libro, las ideas no llegan a las cabezas de los artistas como caídas del cielo. Todo tipo de arte surge de un tiempo, un lugar y un conjunto de relaciones sociales concretas.

Para entender la decisión de Beyoncé de meterse en política, tenemos que mirar más allá de ella misma. La anécdota de Killer Mike nos da una buena pista de la dirección en que debemos mirar. Él es activista desde hace mucho tiempo y se ha convertido en portavoz de un nuevo movimiento, sin precedentes, por la justicia racial, social y económica en EEUU. El movimiento supone una coalición de activistas de Occupy, trabajadores inspirados por las huelgas de profesores de Chicago y Seattle entre otras y gente de Black Lives Matter. Este último empezó como un *hashtag*, *#blacklivesmatter*, en las redes sociales tras la absolución del asesino del

adolescente afroamericano (completamente desarmado e inocente) Trayvon Martin. Y cobró relevancia a nivel nacional después de las movilizaciones de protesta que siguieron a la muerte a manos de la policía de Michael Brown en Ferguson y de Eric Garner en Nueva York en 2014.

A principios del año 2016 Black Lives Matter tenía repercusión a escala nacional. Personas clave del movimiento apoyaron a Sanders y le auparon, a él que se definía como socialista, al primer puesto en algunos estados, en la carrera por ser el candidato a la presidencia por parte del Partido Demócrata. Esto creó un clima en el que el equipo de Beyoncé consideró conveniente (por una razón o por otra) meterse en política. El factor clave fue el número creciente de estadounidenses corrientes que ya no estaban dispuestos a que se ignoraran sus necesidades o a que sus comunidades vivieran con miedo. De maneras muy distintas, Bernie Sanders y Beyoncé reflejaron y ayudaron a expresar ese tipo de sentimientos. Fue el valor y la determinación de la gente normal, no de las estrellas del pop, lo que empezó a reconfigurar el paisaje cultural y político.

Las campañas de Black Lives Matter y un cierto movimiento, más amplio, por el cambio, siguen creciendo. Y es algo fundamental, ahora más que nunca, a partir de la elección de Donald Trump (que se ha mostrado abiertamente racista y misógino) como presidente de EEUU. El movimiento afronta muchos retos. Uno de ellos es la necesidad de dar con formas efectivas de organización y representación. Al final Hillary Clinton derrotó a Sanders y se convirtió en la candidata del Partido Demócrata para las elecciones de 2016. Un número significativo de votantes, hartos del *statu quo*, decidieron no acudir a las urnas para apoyar a alguien

que pertenecía desde hacía mucho tiempo a la élite política de Washington, y de ese modo consintieron que Trump obtuviera la presidencia. Sanders, aquel izquierdista que tanto entusiasmo despertó entre la gente joven de todo el país, se ha quedado aislado en el Senado, pese a la popularidad de sus ideas. El programa y las alianzas de los demócratas, tan profundamente vinculados a las grandes empresas, hacen que el partido no sea un vehículo apropiado para cambios sustanciales.

Es posible también que algunas interpretaciones estrechas de la política de la identidad, entendida en oposición a conciencia de clase, hagan retroceder al movimiento. Ese tipo de ideas pueden dividir a gente trabajadora de distintas nacionalidades y etnicidades que podrían unirse en torno a conflictos compartidos.

Tal vez es poco probable que multimillonarios como Beyoncé tengan un papel relevante en los movimientos a pie de calle. Pero hitos culturales como su actuación en la Super Bowl con *Formation* suponen oportunidades. Cuando una de las mayores estrellas pop del mundo se mete de esa manera en política, se abre (aunque sea momentáneamente) un espacio para el debate en los medios mayoritarios. Eso le da publicidad al movimiento y la ocasión de crecer. Si se aprovecha o no la oportunidad depende del grado en que sean capaces las personas activistas de convencer a más gente para que se una a la causa y se organice.

8

SU MÚSICA

La actuación de Beyoncé en la Super Bowl es un ejemplo más de las muchas formas en que se puede desafiar la agenda de los poderes mediáticos y las grandes empresas. Más allá de sus motivos personales y de sus limitaciones políticas, Beyoncé prolonga una extensa tradición de músicos que han utilizado la palestra que la música les proporciona para difundir ideas progresistas. Siempre me han desconcertado las reseñas y las columnas de opinión, que se han venido publicando con cierta regularidad, que lloraban la muerte de la «música de protesta». He leído por lo menos una docena de ellas estos últimos años. Es muy común es que se trate de un hombre blanco de mediana edad que observa el mundo con la lupa cada vez más miope de su propio gusto conservador. En realidad, hay un montón de músicos que siguen lidiando conscientemente con asuntos políticos de muy distintas formas. Lo que pasa es, sencillamente, que no suenan como los Clash. Pero si bien es verdad que algunos especialistas necesitan ampliar sus miras, debemos acordarnos de mantener

también la amplitud de las nuestras. Debemos resistir la tentación de seleccionar los ejemplos más claros de músicos que se meten en política mientras ignoramos la mayor parte de la producción de las industrias culturales. Pese a que su cometido es atraer a un público de masas, la cultura *mainstream* la moldean sus patrocinadores (que tienen inmensas fortunas y por tanto una influencia considerable). Lógicamente, tiende a reflejar sus ideas y valores. Así pues, ¿qué banda sonora prefiere la clase dominante para el siglo XXI? ¿Cómo está utilizando la música hoy en día para defender y extender sus privilegios y su poder? ¿Qué nuevas formas han concebido de controlar a las estrellas revoltosas y testarudas?

Falsos ídolos

La banda neozelandesa True Bliss se merece una nota al pie en la historia de la cultura contemporánea, no por su música sino por la manera en que encontraron la fama. En 1999 fueron los primeros en ganar un concurso de talentos de la televisión de Nueva Zelanda llamado *Popstars*. La banda pronto cayó en el olvido, pero el concepto del concurso lo retomó en Reino Unido la London Weekend Television y, después de la primera temporada, los capos de la industria musical Simon Cowell y Simon Fuller lo rebautizaron como *Pop Idol*. En 2002, la final de *Pop Idol* (Reino Unido) atrajo a 15 millones de espectadores y recibió unos 8,7 millones de votos por teléfono (no había límite en el número de votos que podía emitir un solo televidente).

Este tipo de concurso de talentos para la tele se extendió hasta dominar no solo las estadísticas de audiencia sino también las listas de ventas del mundo entero. Un vistazo rápido al formato que todos ellos

comparten puede resultar revelador. Lo primero y principal: la música se presenta como una competición. Una de dos, los artistas son o ganadores exultantes o bien perdedores desconsolados. Su destino, al menos formalmente, está en manos de un público que vota. Hay una pátina de democracia, igual que en los países en que se celebran elecciones al parlamento. Pero los parámetros del proceso democrático (a quién se elige para participar) los fija un jurado de «expertos» que no ha sido votado y que, a su vez, tiene una influencia desproporcionada sobre cómo perciben los espectadores cada actuación. Quienquiera que gane, las multinacionales que se benefician son las mismas, ya que una de las condiciones para entrar en la competición es la firma de un contrato en exclusiva con esas empresas. Así pues, lo que hay es un fetiche de la competición, una pseudodemocracia y unos resultados económicos prefijados que benefician a quienes ya son ricos y poderosos. Es decir, la música como espejo de lo peor de la sociedad capitalista en su conjunto.

Publicidad y patrocinio

Una de las utilidades más antiguas que tiene la música para la clase dominante sigue siendo una de las más importantes, tanto para ellos como para los músicos. A nosotros los músicos se nos viene pagando desde hace mucho tiempo para que aportemos un toque persuasivo y emotivo a los intereses de los poderosos. Hoy en día esos intereses están vinculados a productos que venden empresas. Con el descenso relativo de los ingresos por la venta de discos en el siglo XXI, la composición y las licencias de música para anuncios o películas (en sincronía con la imagen) es cada vez más importante para músicos, publicistas,

managers, productores y diversos buscavidas de la industria. En este caso la música actúa como «loción de la emoción» (en palabras del legendario productor Quincy Jones) aplicada generosamente a imágenes.

Es importante darse cuenta de que la música de los audiovisuales ofrece enormes recompensas a los músicos, no solo en forma de dinero, sino también de reconocimiento. Un buen número de fantásticas piezas de música ha llegado a un público masivo a través de la televisión o las bandas sonoras de cine. Por ejemplo, muchos de nosotros escuchamos la música de György Ligeti y Richard Strauss por primera vez en un pase de 2001, *Odisea en el espacio*; a Bartók en *El resplandor* y a Wagner en *Apocalypse Now*. Las composiciones para la gran pantalla siguen generando buena parte de lo más interesante y emocionante de la nueva música. Por supuesto, el impacto político de la música de cine y televisión depende de los objetivos políticos del programa o película en cuestión. La mayoría de las producciones de gran presupuesto reflejan y refuerzan ideas que se ajustan como un guante a los intereses de las empresas que financian y distribuyen la obra. Y sin embargo algunas realizan alegatos progresistas muy importantes. En todos los casos el resultado depende de una disputa política entre distintas partes que tienen ideas y objetivos distintos.

Hay algo en la publicidad que resulta inevitablemente aún más problemático. Y es que supone utilizar la música de un modo fundamentalmente deshonesto y cínico. Cualquier arte que nos conmueve, lo hace porque mueve nuestras emociones, lo *sentimos*. Para que esto ocurra, los artistas deben explorar y expresar honestamente sus sentimientos acerca de una situación o tema determinado. Puede ser un corazón roto, el deseo

sexual, la frustración en el trabajo, París en primavera, el amor, la guerra, la rebeldía, la muerte o cualquier cosa. Los artistas pueden basarse directamente en sus experiencias o imaginar cómo se sentirían. Pero, en publicidad, la música rara vez se inspira en la experiencia de la compraventa del producto. Los músicos no nos paramos a contemplar una caja de detergente, ni evaluamos la efectividad de sus principios activos, ni comprobamos sus aromas antes de hacer un primer boceto. En su lugar, como hacen todos los creativos publicitarios, tiramos de una lista de emociones deseables surgida de reuniones anteriores (comodidad, vitalidad, fiabilidad o las que sean) y hacemos nuestro parte para persuadir al consumidor de que esas son las cualidades que ofrece el producto, tanto si son ciertas como si no.

Si el cliente se lo puede permitir, se suele escoger para la campaña una canción conocida, con la esperanza de que las asociaciones que el público pueda hacer con la canción las transfiera al producto. Es el mismo engaño, perpetrado a la vista de todo el mundo. Porque todo el mundo sabe que *Heartbeats* de José González no se inspiró en un televisor Sony. Pero Sony quiere hacernos creer que la canción, la impresionante imagen de miles de bolas de colores dando botes a cámara lenta por las calles de San Francisco y su producto, de algún modo, forman una unidad. Nos quedamos ensimismados con la belleza de la música y las imágenes y, en ese preciso momento, el publicista cuela el logo de su cliente en nuestros corazones, abiertos de par en par. Y el caso es que vemos su truco de prestidigitador, pero la experiencia nos seduce igual. Aquí la música funciona como una trampa de miel para moscas: nos tienta con sus placeres y nos provoca deseos inadecuados.

Tanto si adquieren derechos para sus anuncios como si no lo hacen, las empresas también pueden colocar sus marcas bajo el reflejo «molón» de la música patrocinando eventos musicales. Para entender la importancia de esta estrategia, tenemos que recordar por qué se considera que la música y las actuaciones musicales molan. En páginas anteriores afirmaba que la música nos ayuda a sentirnos conectados. Calma nuestra sensación de alienación y nos da una estimulante muestra de unidad. Dicho llanamente, compartir buena música te hace sentir bien. A nadie le sorprende que las empresas quieran asociar sus marcas a esa emoción. El patrocinio empresarial bien visible es hoy en día parte integral de la mayoría de eventos musicales. Se ha convertido en algo tan común que es fácil no reparar en qué opinaría de una combinación como esta la gente que iba a festivales hace apenas unas décadas. Al fin y al cabo, los orígenes de los festivales de música de hoy en día están estrechamente ligados al movimiento hippie y al deseo de crear un espacio alternativo donde pudieran explorarse ideas radicales, al menos implícitamente críticas con el capitalismo. Es cierto que el empeño tenía mucho de inocente y que desde el principio habría oportunistas. Pero solo en las últimas dos décadas hemos empezado a ver zonas dentro de los festivales, y festivales enteros, que llevaban el nombre de marcas comerciales y no de lugares o géneros musicales. Lo mismo pasa con el carnaval, esa tradición nacida de la resistencia política y tanto tiempo reprimida por las autoridades coloniales. Ahora las compañías multinacionales, algunas de las cuales obtienen pingües beneficios extrayendo recursos naturales de los países que en su día fueron colonias, intentan ganarse el favor de la gente patrocinando

escenarios o bandas de percusión. Una de las partes tradicionales del carnaval es el desfile de las máscaras o «mas» (de masquerade). El patrocinio privado del carnaval, según parece, se ha convertido para las grandes empresas en una estrategia de relaciones públicas: una oportunidad para confeccionar, visto de otro modo, máscaras de benevolencia capitalista.

La música tiene una función similar en la radio comercial y las webs musicales. Los estilos pueden variar mucho entre Cadena Dial, Kiss FM, M80 Radio o Los 40 Principales,⁸⁴ pero la función es la misma: la música le proporciona un público a los anunciantes.

La música y el fango del pasado

«El fango del pasado» es la expresión con la que Karl Marx se refirió en una ocasión a las ideas retrógradas y los viejos prejuicios. Buena parte de la industria musical sigue estando bastante enfangada. La historia de los imitadores blancos que son catapultados hacia el éxito por encima de los verdaderos innovadores negros es tan antigua como el negocio de los discos. Y continúa siendo un problema. Cuando los artistas negros aparecen en los medios, con demasiada frecuencia se les presenta de formas que concuerdan con estereotipos racistas: los hombres negros como gánsters o chulos obsesionados por el sexo y el dinero. Las mujeres, especialmente las negras, siguen siendo cosificadas de formas bastante extremas; reducidas a sus traseros en vídeos casi pornográficos o incluso, como en el caso del video de *Blurred Lines*, el exitazo de Pha-

84 La lista del texto original es la siguiente: «Classic FM, Kiss, Heart or the NME». La hemos sustituido por emisoras bien conocidas en el Estado español [N. del T.].

Pharrell Williams y Robin Thicke de 2014, directamente caracterizadas como animales.

Mientras que a los artistas se les recrimina con razón este tipo de decisiones «fangosas», a los verdaderos arquitectos del asunto casi nunca les dice nadie nada. Mientras que a Pharrell Williams lo fríen en las entrevistas y Sinead O'Connor y Miley Cyrus tienen que soportar bombardeos brutales sobre cómo comportarse de manera adecuada, los mandamases de la música empinan sus botellas de Dom Pérignon y se van haciendo cada vez más ricos en su retiro, lejos del mundanal ruido. Y es esa gente la que fomenta este tipo de polémicas y se beneficia de ellas. Es ahí de donde sale el fango y a donde va a parar la pasta. La mayoría de ellos no son guerreros con conciencia de clase que buscan dividir y vencer promoviendo el racismo y el sexismo. Lo que buscan es dinero fácil. Los prejuicios que manejan son probablemente algo menos consciente y menos intencionado que una conspiración, pero pese a todo contaminan nuestras percepciones de nosotros mismos y de los demás. Le dan a la gente, en particular a la juventud, una visión muy estrecha de qué significa ser negro, la masculinidad, la feminidad, lo sexy o lo que mola. Y también pueden ser enormemente perjudiciales para la propia música. Es habitual, demasiado habitual, que para conseguir el apoyo de las grandes discográficas, las mujeres y las personas negras que hacen música tengan que adaptarse para encajar en las categorías cargadas de prejuicios de hombres en su mayoría blancos, ricos y de mediana edad. Lady Leshurr, artista británica de pop/grime, rechazó un contrato con el sello estadounidense Atlantic Records después de que le dijeran: «Nicki Minaj es tu competencia y la vamos a borrar del mapa». Leshurr consideró que «eso

lo que hace es distanciarnos, a las raperas nos asusta trabajar juntas porque ese tipo de competiciones imaginarias nos paralizan. La industria no sabe qué hacer con las mujeres». ⁸⁵ No ayuda el hecho de que solo el 32% de la plantilla de las principales compañías discográficas sean mujeres, cifra que se reduce aún más en puestos directivos. ⁸⁶ Las mujeres no llegaban al 10% en la lista de las 100 personas más influyentes publicada por la revista musical *Billboard* en 2016 y las mujeres negras eran menos del 2%. Cuando la rapera y presentadora A. Dot empezó a trabajar como asesora artística para Parlophone en Reino Unido, se encontró con que era la única mujer de su equipo y la única persona negra de toda la planta. ⁸⁷

El «fango del pasado» permanece también de formas más sutiles más allá del *mainstream*. Tomemos por caso el mercado de las «músicas del mundo». Muchos de los aficionados a los diversos géneros que se agrupan bajo esta ambigua etiqueta-paraguas se consideran relativamente ilustrados. Después de todo, se han esforzado más que la mayoría de la gente en explorar con sumo respeto y entender otras culturas. Pero incluso dentro de esta escena cosmopolita persiste la huella de las ideas retrógradas, como pude comprobar cuando me pidieron que reseñara el recopilatorio de música africana contemporánea *Africa 13*, publicado en dos CDs por el sello Rough Trade. Era, sin duda, una de las compilaciones mejor seleccionadas y editadas de las que habían visto la luz aquel año. Pero la idea de que un continente tan enorme geográficamente y

85 Lady Leshurr citada en *The Guardian*, 20 de abril de 2013.

86 Informe sobre «Destrezas Culturales y Creativas» citado por Lara Baker en el *Huffington Post*, 21 de junio de 2013.

87 A. Dot en una charla del festival *Women of the World*, Londres, 12 de marzo de 2016.

tan diverso culturalmente como África pueda representarse adecuadamente en dos CDs es problemática. Y lo que es peor, la recopilación parecía reflejar una cierta nostalgia por parte de sus responsables que conducía a una imagen deformada de lo que era África en pleno 2013. Con algunas muy honrosas excepciones, se le daba mayor protagonismo a la música de generaciones anteriores que a los sonidos que en realidad sería más probable escuchar por la calle en las capitales del continente. Los nuevos géneros surgidos en Ghana, el hip-life y el azonto, tremendamente populares, no aparecían en la recopilación, pero en cambio sí se incluía a Ebo Taylor, un veterano del highlife. El afrobeat de los 70 tenía sus representantes, pero no así los afrobeats nigerianos de hoy en día (esa «s» final indica que hablamos de un género completamente distinto, inspirado en los ritmos y en los bajos de la música urbana estadounidense que arrasó por todo el país en la primera década del siglo XXI). No hay nada inherentemente malo en ello: es justo reivindicar el highlife y el afrobeat y acercarlos a un público más amplio. Pero este tipo de nostalgia es de lo más habitual en las estrategias de mercado de las «músicas del mundo». Y sospecho que refleja un deseo inconsciente por parte de algunos aficionados de acentuar las diferencias. Para ellos, las «músicas del mundo» abren una vía de escape a un lugar imaginario de gran autenticidad y exotismo. Cuanto más «inocente» o «primitivo» suene, mejor. ¿Cansado de esta carrera de locos? Viaja a un paraíso precapitalista donde los sonidos que producen los nativos sonrientes mitigarán el estrés de la modernidad... Incluso aquí, en una escena asociada a la curiosidad respetuosa por otras culturas, las percepciones y las expectativas de la gente están distorsionadas todavía

por valores cuasi coloniales. Incluso aquí encontramos rastros de alienación, racismo y desigualdad.

También encontramos un caso innegable de tufillo a fango del pasado en la historia de la música electrónica. En el extremo opuesto a las «músicas del mundo» de todo el arco del mercado discográfico, es el género que más se asocia a las nuevas tecnologías. Y ha tenido la suerte de contar con un número relativamente alto de mujeres entre sus pioneras. Antes incluso de que fuera aceptada como música por parte del *mainstream*, Daphne Oram y Delia Derbyshire del Radiophonic Workshop de la BBC ya ponían de su parte para popularizar el género. Es bien sabido que Derbyshire creó el tema principal y buena parte de la música de la serie *Doctor Who*, tremendamente popular en la televisión británica. Todas las semanas, una gran masa de telespectadores se entusiasmaba con sus sonidos, nuevos y radicales, y de esa forma allanaba el camino a otros innovadores de la música electrónica. Entre los nombres más importantes de la época había una buena cantidad de mujeres como Wendy Carlos, Doris Norton, Suzanne Ciani, Éliane Radigue, Clara Rockmore, Pauline Oliveros, Cynthia Webster y Laurie Anderson. Sus aportaciones se pasan por alto con demasiada frecuencia. Y eso hace que las estadísticas disponibles sobre género y música electrónica sean aún más desalentadoras. La iniciativa *female:pressure* en favor de la música electrónica hecha por mujeres recabó datos para determinar los porcentajes en los que cada género se encontraba representado en lanzamientos discográficos, carteles de festivales y listas de discos más vendidos. Descubrieron que «una proporción del 10% de artistas mujeres puede considerarse superior a la media» ya que la mayoría de indicadores situaban la

representación femenina entre el 5% y el 8%. Si estas cifras son correctas, los porcentajes de la música electrónica son aún peores que en el resto de la industria. En 2016, la Performing Right Society (PRS), una agencia británica de recaudación de derechos para compositores e intérpretes, publicó que el 16% de sus miembros eran mujeres. A pesar del papel crucial que han desempeñado en la historia de la música electrónica, es más probable encontrar mujeres ligeras de ropa en los diseños de portada que en los títulos de crédito por haber escrito o producido el disco.

La música clásica también emite su propio hedor. Asombrosamente, la Filarmónica de Berlín no le concedió un puesto entre sus músicos a ninguna mujer hasta 1982 y la Filarmónica de Viena siguió siendo inexpugnable para las mujeres hasta 1997. Las cosas han mejorado significativamente en estos últimos años, pero el director de la Filarmónica de Oslo, Vasily Petrenko, consideró aceptable, ya en 2014, afirmar que las orquestas responden mejor ante directores hombres. Aseveró que los hombres «tienen a menudo menos energía sexual y pueden concentrarse más en la música» y añadió que «una chica guapa en el atrio puede hacer uno se ponga a pensar en otra cosa». Cuando tuvo conocimiento de estas declaraciones, la reconocida directora estadounidense Marin Alsop dijo: «Los comentarios de Petrenko son sintomáticos de la aceptación encubierta de la que goza el sexismo en el mundo de la música».

A menudo, cuando los periodistas y demás opinadores se enfrentan a algún tipo de prejuicio, alimentan otro. Combaten el fango con más fango. Por ejemplo, parece que muchos de ellos solo son capaces de detectar sexismo u homofobia en el hip-hop, el

grime o el reggae, con lo que dejan al descubierto su propio racismo. De un modo parecido, hay quien examina con un celo a todas luces desproporcionado las decisiones de las artistas que se visibilizan como mujeres. Y eso es sexista aún en el caso de que la conclusión sea que la artista pone demasiado empeño en satisfacer la mirada masculina. Hay mucha hipocresía en este tipo de peleas en el fango.

Y tenemos, por último, la cuestión de la clase. Sea cual sea tu género o tu etnicidad, tienes más probabilidades de triunfar si vienes de buena familia. Los empleos más glamurosos de esta industria, como en cualquier otra, tienden a caer en manos de niños ricos. En 2016, *The Economist* publicó que entre las estrellas del pop hay, en proporción, el doble de personas con educación privada que entre el resto de la población.⁸⁸ Apostaría a que en las salas de reuniones de la industria musical, esta desproporción es aún más llamativa. La idea de que venir de buena cuna te ayuda a escalar posiciones en el mundo de la empresa es tan obvia que pocas personas se atreverían a argumentar en su contra. Como dijo Chris Bryant, parlamentario laborista y exministro de cultura en la sombra⁸⁹: «La verdad es que la gente que más subvenciona el arte son los propios artistas. Y eso, claro, te lo pone todo mucho más difícil si vienes de un entorno en el que no te puedes permitir un gran gasto». La estrella del pop James Blunt (rico, blanco, hombre) se mostró en desacuerdo. Su respuesta a Bryant, asquerosa y retrógrada, por lo menos intentaba hacer gracia:

88 Cifras del *Sutton Trust* publicadas en *The Economist* el 27 de febrero de 2016.

89 En la política parlamentaria británica, un «ministro en la sombra» es aquel político de la oposición que se encarga del tema en cuestión, aunque sin responsabilidades de gobierno [N. del T.].

Estimado parlamentario Chris Bryant,

Es usted un clasista estúpido... Y un maestro de la política hecha a partir de celos. En vez de celebrar el éxito y buscar la manera de propiciarlo como hacen los estadounidenses, a lo que se dedica usted es a hablar de cómo ponerle trabas y «nivelar el terreno de juego». Tal vez no se ha dado usted cuenta de que la única ventaja que me dio mi escuela para moverme en el negocio de la música, donde la GRAN mayoría de la gente NO viene de un internado de élite, es que me enseñó a apuntar alto. Quizás aquello me protegió de un pensamiento de miras estrechas, autocomplaciente, derrotista, improductivo y del tipo «borremos el Gran de Gran Bretaña» como el suyo, que se basa en contemplar el éxito de los demás y decir: «no es justo».

Que te den,

James.⁹⁰

A lo que Bryant respondió:

Estimado James,

... Me alegro de que te las hayas arreglado bien por tu cuenta. Pero es realmente difícil labrarse una carrera en el mundo del arte si no puedes pagar las altísimas tasas para matricularte en la escuela de arte dramático, si no conoces a nadie que te pueda echar un cable, si tus padres no pueden mantenerte unos años hasta que te hagas un nombre y si no puedes permitirte aceptar unas prácticas sin sueldo.

Necesitamos que haya más diversidad a todos los niveles en el campo de las artes (en iniciación, en la formación superior, en pantalla, en el escenario y entre bambalinas) y hace falta que derribemos todas las barreras que impiden el acceso, para que todas las personas con talento tengan su oportunidad.

Tuyo con toda franqueza,⁹¹

Chris.⁹²

90 J. Blunt citado en *The Guardian*, 19 de enero de 2015.

91 *Yours bluntly* en el texto original, que sin duda supone un juego de palabras con el apellido del destinatario de la misiva, imposible de conservar en la traducción [N. del T.].

92 C. Bryant citado en *The Guardian*, 19 de enero de 2015.

Aún hoy, según nos acercamos al final de la segunda década del siglo XXI, la industria de la música sigue estando bajo la influencia de viejos estereotipos relacionados con su propia composición social. Las ideas dominantes de nuestra época continúan siendo las de la clase dominante. De formas tanto sutiles como evidentes, el fango del pasado sigue contaminando nuestra cultura y, con ella, nuestras comunidades y nuestras mentes.

Expertos en triquiñuelas secretas y colonización cultural

En capítulos anteriores hemos abordado el tema de la implicación de la CIA en una especie de guerra fría cultural encubierta. Le pregunté a Frances Stonor Saunders, autora de un libro excelente sobre este tema (*La CIA y la guerra fría cultural*)⁹³ si pensaba que este tipo de operaciones continuarían hoy en día. Respondió que si estaban bien dirigidas, no sabríamos nada de ellas, pero me habló de una conversación muy esclarecedora que había tenido con Gordon Brown, exprimer ministro británico. Al parecer, a él le había encantado el libro pero por lo que fuese no había captado el punto de vista implícito de la autora, de que tales interferencias clandestinas en la cultura eran algo malo. Tras poner la obra por las nubes, comentó que el gobierno británico debería contemplar la posibilidad de utilizar las mismas tácticas a día de hoy para combatir el «extremismo». Sospecho que la CIA se le ha adelantado. En su libro *Living the Hiplife*, Jesse Weaver Shipley cita a un agregado cultural de EEUU en Accra, de quien no da el nombre. Esta fuente admite que hay agencias gubernamentales estadounidenses que promueven activamente el hip-hop en África, por que consideran

93 Saunders, *op. cit.*

que mejora la imagen de EEUU y opera como polo de atracción alternativo al Islam radical.⁹⁴ La cosa tiene tela. Si eso es cierto, la situación que tenemos es que una música creada por descendientes de esclavos se ha convertido en una herramienta de promoción de la imagen de EEUU en aquellos países de los que salieron encadenados sus antepasados. Es una triquiñuela política prodigiosa. A decir verdad, se trata de una contradicción que los mandamases estadounidenses probablemente habrían preferido evitar. No creo que el hip-hop fuera la primera opción para la diplomacia musical de la entonces Secretaria de Estado, Hillary Clinton. Pero igual que la música soul conquistó los corazones y las cabezas africanas en los años 70, parece que el hip-hop es la música estadounidense que resuena con más fuerza en la actualidad. Desde el punto de vista del poder, cuando las voces de las comunidades marginadas empiezan a tener resonancia a escala global, hay que silenciarlas o apropiarse de ellas.

La Agencia de Información de EEUU se disolvió en 1999, pero la radio Voice of America sigue emitiendo en cinco versiones distintas en inglés, además de en otras cuarenta y una lenguas. Cuando hace poco visité Ghana, la VOA era lo que solía sintonizar mi anfitriona cuando nos metíamos en un atasco. Cuando le pregunté por qué había elegido esa emisora, se encogió de hombros y me dijo que era la que mejor música ponía. Las voces críticas siguen acusándola de ser una herramienta de propaganda, subrayando el hecho de que el Secretario de Estado aún se sienta en su junta de gobierno.

Incluso sin operaciones encubiertas, la pegada económica de la industria cultural estadounidense le

94 Shipley, *op. cit.*, pág. 18.

permite captar la atención de un público global. Quienes controlan la cultura en EEUU tienen una influencia desproporcionada sobre el resto del mundo. El resultado no es solo que por todas partes haya gorras de béisbol, hip-hop y expresiones del inglés americano, sino también una sensación generalizada de que EEUU «mola». Si a un presidente se le ve pasar el rato con Jay Z y Beyoncé, la gente joven de todo el mundo se lleva una impresión favorable de ese presidente. El impacto es imposible de medir pero, tal y como los líderes africanos Nyerere y Nkrumah se temían en los 60, la exportación de la cultura estadounidense sigue allanando el camino a otros tipos de intervención.

9

ME TOCA

Un mayor conocimiento de lo que está pasando implica la responsabilidad de pasar a la acción. En mi caso, estaba en una banda de éxito con una presencia mediática en aumento: eso me puso en una palestra, en una posición de cierta influencia. Me pareció que merecía la pena utilizar aquello para difundir ideas progresistas y provocar debates. Mis tentativas empezaron modestamente. La primera vez que salí en el programa musical *Later With Jools Holland* me puse una camiseta que mostraba mi solidaridad con los estibadores de Liverpool, que estaban en huelga por aquel entonces. Conseguí que se proyectaran logos de «Love Music Hate Racism»⁹⁵ en las pantallas gigantes durante toda una gira de Faithless por grandes estadios de Gran Bretaña, que coincidió con una campaña electoral en la que se presentaba el partido racista British National

95 «Ama la música, odia el racismo», optamos por conservar el original en inglés al tratarse de una formulación clásica desde los años 80 hasta hoy para apoyar desde la música distintas campañas antirracistas y antifascistas [N. del T.].

Party. Entre gira y gira, hacía música explícitamente política con mi propia banda, Slovo, y convencí a Maxi Jazz, de Faithless, para que viniera conmigo a tocar en un concierto en Trafalgar Square para la plataforma Stop The War. También escribía artículos de opinión, concedía entrevistas y, en general, me mantenía activo en los movimientos contra la guerra y en la izquierda radical. Durante un tiempo, fui miembro del Socialist Workers Party. La primera vez que me pidieron que me afiliara, les dije que los artistas debían ser políticamente independientes. No les costó mucho convencerme de que mi respuesta había sido una chorrada con ínfulas. Pese a que ya no soy militante del partido, todavía pienso que tenían razón en eso. Es bueno unirse a cosas. Estoy seguro de que aburrí soberanamente a mis compañeros de banda con mis soflamas de taburete de bar o de autobús. Pero, en líneas generales, respetaban y aprobaban mis actos. Era feliz con mi trabajo y mi activismo. De hecho, me sentía tremendamente afortunado y realizado. No buscaba ninguna otra causa política, pero una me encontró a mí. No tenía ni idea de que el viaje que estaba emprendiendo me llevaría a recibir amenazas de muerte, a que la cadena Fox News me considerase un personaje «malvado» y a que los jefes de la banda para la que había trabajado con orgullo durante casi dos décadas me pusieran el sambenito de problemático.

La cuestión del boicot cultural

Todo empezó en 1999, la primera vez que Faithless visitó Israel. Habíamos tocado en una fiesta en la playa en algún lugar al sur de Tel Aviv y lo que vino después del concierto fue una maraña confusa de mojitos, júbilo y baños a altas horas en el Mediterráneo.

La mañana siguiente, con un buen dolor de cabeza y la boca más seca que el desierto del Néguev, estuve pensando a qué dedicarle mi día libre. La mayor parte de la banda acabó en la playa de nuevo, pero yo me monté otro plan. Había oído algunas cosas sobre la situación política de la región y quise ver con mis propios ojos cómo era la vida de los palestinos.

Salí a la calle, donde hacía cada vez más calor, para emprender el corto pero complicado trayecto que va de Tel Aviv a Gaza. El dramaturgo David Hare comparó en una ocasión ese mismo viaje con ir de California a Bangladesh. Ciertamente, la pobreza de la que fui testigo cuando llegué a Gaza me impactó. A espaldas de la calle principal, que recibe el nombre de calle Al Nassar, unos cuantos adolescentes escuálidos llevaban burros por calzadas cubiertas de arena mientras que unos zapateros artesanos arreglaban calzado en máquinas con pinta de antigualla. Entre los escombros de uno de los campos de refugiados de Gaza, varios grupos de hombres, a los que no se les permitía cruzar a Israel para trabajar, se amontonaban en torno a partidas de backgammon, y unos chiquillos andrajosos pateaban naranjas de un lado para otro o jugaban al pilla-pilla en medio de la polvareda. Era evidente que Gaza recibía pocas visitas: la gente me miraba con amable curiosidad. Me gritaban «bienvenido a Gaza» desde los coches que pasaban y por todas partes me ofrecían asiento y tacitas de té moruno. Tenía la sensación de que aprobaban y agradecían que me hubiera atrevido a visitarles. Cuando se supo mi nacionalidad, me aleccionaron con severidad acerca de algo llamado Declaración Balfour. Aparentemente, dicho documento implicaba a Gran Bretaña en todo este asunto. En un parque roñoso en el que había un monumento a los mártires de la patria,

una joven que llevaba hiyab se me acercó, deseosa de practicar su inglés. Me explicó que los israelíes habían convertido Gaza en una cárcel, una cárcel para todos aquellos cuyo único crimen era ser palestinos.

En 2005 Faithless regresó para tocar en un festival en Haifa. Para entonces yo había hecho ya varios viajes a Palestina, la mayoría a Cisjordania, donde había trabajado con un colectivo de hip-hop llamado *The Ramallah Underground*. El rapero Boikutt había participado incluso en mi segundo álbum con Slovo. Puesto que Ramallah quedaba tan cerca, invité a Boikutt al concierto de Faithless. Él me lo agradeció, pero me explicó que los puestos de control, el muro de «separación» y las carreteras solo para israelíes que atravesaban Cisjordania harían de ese corto trayecto una misión imposible. Añadió que, como partidario del boicot cultural a Israel, él preferiría que no tocáramos allá. En aquel momento, yo no sabía de ninguna banda o artista occidental que apoyara el boicot. Muchos se habían convencido de que Israel era más bien una víctima inocente de las convulsiones políticas de la región y no un Estado responsable de practicar el terrorismo y el *apartheid*. No en vano esa era la versión difundida por la mayoría de medios británicos, que reproducían fielmente las afirmaciones de los gobiernos de Reino Unido y EEUU. Desde los años 50, esto lo supe más tarde, ambos países habían considerado que entre sus intereses estratégicos estaba dar cobertura política a Israel, así como apoyo económico y militar. Poco después de aquella conversación con Boikutt, las posturas públicas empezaron a modificarse, debido principalmente a las brutales acciones emprendidas por el Estado de Israel.

Primero fue el asalto masivo sobre Líbano en 2006, supuestamente en represalia por el secuestro de

dos soldados israelíes por parte de Hezbolá. El conflicto le costó la vida al menos a 1.200 personas (la mayoría de ellas ciudadanas de Líbano) y acabó en derrota para el ejército israelí. Luego vino la Operación Plomo Fundido, el impactante bombardeo de Gaza por parte de Israel entre diciembre de 2008 y enero de 2009, en el que fueron asesinados 1.385 palestinos, 318 de ellos niños.⁹⁶ Solo un año más tarde, una flota internacional de barcos intentaba llevar ayuda humanitaria a Gaza, que seguía en estado de sitio, y fue atacada por el ejército de Israel en aguas internacionales. Un informe de la ONU concluyó que los soldados israelíes abrieron fuego con munición real antes de abordar ilegalmente una de las embarcaciones. Nueve activistas murieron, seis de los cuales (un estadounidense y cinco ciudadanos turcos) fueron ejecutados. No hubo bajas israelíes. A cada uno de aquellos acontecimientos le siguió un brote de rabia en forma de manifestaciones y ocupaciones estudiantiles por todo el mundo.

El asedio de Gaza me afectaba profundamente. Una misión de reconocimiento de la ONU lo describió como «un ataque deliberadamente desproporcionado diseñado para castigar, humillar y aterrorizar a la población civil, reducir radicalmente la capacidad de la economía local tanto para trabajar como para abastecerse, e instaurar una sensación creciente de dependencia y vulnerabilidad».⁹⁷ Aprendí más acerca

96 Informe *B'Tselem*, 29 de diciembre de 2009, disponible online en www.btselem.org/gaza_strip/20091227_a_year_to_castlead_operation (última visita: 18 de noviembre de 2018).

97 Informe *Goldstone* de la Misión de Reconocimiento de las Naciones Unidas sobre el conflicto de Gaza para el Consejo de Derechos Humanos, 29 de septiembre de 2009, disponible online en https://www2.ohchr.org/english/bodies/hrcouncil/docs/12session/A-HRC-12-48_advance1_sp.pdf (última visita: 18 de noviembre de 2018).

de la Operación Plomo Fundido tras una oferta de mi amiga Jen Marlowe, cineasta, escritora y activista estadounidense. Me pidió que compusiera la música de *One Family in Gaza*, un cortometraje suyo que cuenta la historia de la familia Awajah, una entre las miles de afectadas por el ataque. En el corto, Waffa Awajah cuenta cómo un soldado israelí ejecutó a su hijo Ibrahim (un niño de nueve años desarmado) de un disparo a bocajarro, delante de su familia. Cuando Waffa suplicó que dejaran con vida a los otros niños, el soldado se rió. Como se veían incapaces de rescatar el cuerpo de Ibrahim por miedo a que también los mataran, la familia se escondió toda la noche. Waffa estaba ahí mirando mientras los soldados israelíes utilizaban el cuerpo de su hijo para hacer prácticas de tiro.⁹⁸

La constatación pública, cada vez mayor, de los crímenes de Israel supuso que más gente corriente se sintiera impelida a alzar la voz, músicos, escritores y artistas entre muchos otros. La sociedad civil palestina pedía que a Israel se le impusiera un boicot, desinversiones y sanciones (BDS). Las posibilidades de hacerlo realidad iban en aumento.

En 2010, Faithless recibió otra invitación para actuar en Israel. Maxi Jazz planteó por primera vez el tema del boicot en una cena a la que asistió toda la banda menos una persona. Después de una breve discusión, todo el mundo estaba de acuerdo en que debíamos sumarnos al boicot y en que Maxi escribiera un comunicado explicando a los fans el porqué:

«Todas las razas, todos los colores, todas las religiones tienen las mismas necesidades».

Hola, soy Maxi Jazz y este es uno de los versos que canto

98 *One Family in Gaza*, disponible online en <https://vimeo.com/18384109> (última visita: 18 de noviembre de 2018).

cada noche con mis amigos de Faithless. Y esta breve nota es para todos los fans y la familia de la banda en Israel. Sería justo decir que durante catorce años hemos estado fomentando la bondad, la confianza y la armonía por todo el mundo a nuestro modo, humildemente, ¡pero haciendo mucho ruido! Vale. Nos han pedido que hagamos algunos conciertos este verano en vuestro país y, con profundo dolor de mi corazón, he tenido que rechazar la invitación. Mientras que a haya seres humanos a los que se les nieguen repetidamente no solo sus derechos sino sus NECESIDADES, las de sus hijos y abuelos, tengo la honda convicción de que no debo mandar señales, ni siquiera tácitas, de que todo es normal, de que todo está «ok». No debo apoyar ese estado de las cosas y no lo voy a hacer. Me apena que hagamos llegado a este punto y rezo cada día para que los seres humanos cuiden los unos de los otros, convencido de que somos todo lo que tenemos.

Somos 1. maxi⁹⁹

Por aquella época, otros cuantos artistas se unieron al boicot, entre ellos Elvis Costello, los Pixies, Massive Attack, Gil Scott-Heron, Santana, Roger Waters, Devendra Banhart, Tindersticks, Pete Seeger, Cassandra Wilson y Cat Power. El crecimiento de la campaña preocupó tanto al gobierno de Israel como a sus aliados internacionales. A principios de 2012, un grupo de 30 altos ejecutivos, agentes y abogados de la industria musical fueron convocados en el despacho de abogados de Ziffren Brittenham en Los Angeles por petición de una entidad llamada Creative Community for Peace [Comunidad creativa por la paz]. Este grupo, bien financiado, lo pusieron en marcha David Renzer, expresidente y CEO de Universal Music Publishing Group y Steve Schnur, director mundial del departamento de música de la empresa de videojuegos EA. El único objetivo de la reunión era evitar que más artistas

99 Véase www.wallssofsilence.org

se sumaran al boicot.¹⁰⁰ Cuando la cantante Macy Gray expresó sus serias dudas acerca de actuar en Israel, Renzer y Schnur dieron un paso al frente. Replicaron que las actuaciones en Israel beneficiaban tanto a israelíes como a palestinos y añadieron que si ella iba, financiarían una ambulancia nueva para United Hat-zalah, una organización de profesionales sanitarios israelíes voluntarios. Macy aceptó ir.

Algunas personas críticas con el boicot se preguntan por qué se señala a Israel cuando son tantos los Estados que tienen un largo historial de malas prácticas. Merece la pena detenerse en esto, porque lo que hay detrás es una lógica perversa que dice que no podemos criticar a un Estado solo porque hay otro aún peor. La gente que plantea esta objeción a menudo la acompaña de una acusación más o menos implícita de antisemitismo. Sostienen que criticar a Israel es ser antijudío. Esta idea confunde el sionismo (el movimiento político que fundó el Estado de Israel) con el judaísmo. Los sionistas han intentado sistemáticamente fusionar esas dos ideas. Yo me opongo a esta confusión. Tal y como afirman los editores del libro *A Time to Speak Out* [Es hora de alzar la voz] de la organización Independent Jewish Voices [Voces judías independientes]:

Ya que sucesivos gobiernos israelíes se arrojan la representación de los judíos en general, algo que es tan infundado como ofensivo, resulta de vital importancia alzar la voz. Y más cuando, en Reino Unido, quienes afirman hablar por el colectivo de judíos británicos (o permiten que esta impresión se extienda sin matices) tienden a reflejar una sola postura acerca de los conflictos de Israel: la del gobierno israelí. En realidad, sin embargo, existe un amplio espectro de opinión entre los judíos de Gran Bretaña (igual que lo hay entre cual-

100 JewishJournal.com, 25 de abril de 2012.

quier otra población judía de cualquier parte del mundo) sobre Israel y sobre el sionismo. Muchos judíos se niegan a ver estos temas a través de una lente estrecha y etnocéntrica. Basan sus opiniones, en cambio, en principios universales como la justicia y los derechos humanos. Y se niegan a aceptar que el Estado de Israel sea quien ofrezca la única identidad judía posible.¹⁰¹

Tildar de antisemitas a todas las personas críticas con Israel es como tildar de antiblancas a las que se opusieron al *apartheid* en Sudáfrica. De hecho, quienes más desgastan la lucha contra el antisemitismo son precisamente aquellos sionistas que se arrojan la representación de todos los judíos y denuncian como antisemita toda oposición a las políticas del gobierno de Israel. Eso es más bien una táctica de acoso dirigida a erradicar la oposición. En palabras de David Clark, ex-consejero del gobierno británico laborista en la década de los 90:

Cuando oigo que alguien afirma que a Israel se le señala injustamente, me gustaría creer que lo que quieren decir es: «Ojalá a la gente le preocupara tanto la población del Tíbet, Darfur y Zimbabue, como le preocupan los palestinos». Pero... Sospecho que a menudo lo que quieren decir es: «Ojalá a la gente le importaran tan poco los palestinos como la población del Tíbet, Darfur y Zimbabue».

Además, que no haya llamamientos al boicot cultural en otras partes no demuestra necesariamente que Israel esté sometido a un señalamiento crítico especial. El boicot no es una solución universal que pueda aplicarse a cualquier situación. Es una táctica política. En la mayoría de situaciones puede no ser la mejor opción. Muchos artistas se oponen a los regímenes brutales de Arabia Saudí y Baréin, por ejemplo,

101 Karpf, Anne *et al.*, (eds.), *A Time to Speak Out: Independent Jewish Voices*, Londres, Verso, 2008, pág. VIII.

pero no tiene sentido plantear un boicot si nunca te han pedido tocar allí. Israel, por contra, es un sitio en el que un boicot cultural puede tener verdadero impacto. El gobierno del país dedica grandes esfuerzos a colgarse la medalla de ser el centro de la región para todo aquello que sea molón, sexy y occidental. Tel Aviv se promociona como una ciudad festiva, abierta y hedonista, una imagen que resulta creíble gracias a las frecuentes visitas que recibe por parte de algunas de las bandas y DJs más conocidos del mundo. Esta imagen de diseño tiene gran importancia para Israel. El mensaje implícito es que es un país liberal y de progreso. Los amantes de la música pueden bailar, beber y salir de fiesta hasta altas horas de la noche, felizmente apartados del sufrimiento de los palestinos. En efecto, la música ayuda a ahogar los llantos de los oprimidos en una sociedad que se empeña en negar su papel de opresora. Yo decidí apoyar el boicot cultural porque lo veía como una negativa a ser un cómplice más de este crimen. Es una manera no-violenta y efectiva de visibilizar la realidad de lo que ocurre y de presionar para que cambie. Y lo que es aún más importante, el boicot es lo que la sociedad civil palestina (las víctimas de la opresión) nos había pedido.

Quienes se oponen al boicot cultural argumentan a veces que con él se castiga a la gente equivocada, porque los amantes de la música están entre quienes más a menudo se oponen a las políticas de su gobierno. Pero los conciertos no se dan en un vacío económico ni político. Independientemente de lo ilustrado que sea el fan de un determinado artista, o lo progresista que sea el mensaje de la banda, actuar en Israel puede interpretarse con demasiada facilidad como un acto de conformidad con un Estado que practica el *apartheid*.

El gobierno israelí lo sabe. Lleva tiempo utilizando el poder político de la cultura. Según explicó Brian Eno cuando decidió no consentir que la compañía israelí de danza Batsheva usara su música:

A mi entender, la Embajada de Israel (y por tanto el gobierno israelí) patrocinará las próximas actuaciones y, dado que hace varios años que vengo apoyando la campaña BDS, es una situación que me resulta inaceptable. Quienes se oponen a la campaña BDS suelen decir que no debe utilizarse el arte como arma política. Sin embargo, dado que el gobierno israelí ha dejado bastante claro que usa el arte precisamente de ese modo (con el fin de promocionar la «Marca Israel» y desviar la atención de la ocupación de tierras palestinas) considero que mi decisión de denegar el permiso es una manera de arrebatarles dicha arma de las manos... Me parece que vuestro gobierno explota a artistas como vosotros y juega con vuestro deseo natural de seguir trabajando, incluso si eso significa entrar a formar parte de una estrategia de propaganda. Es posible que vuestra compañía de danza no pueda distanciarse formalmente del gobierno israelí, pero yo sí puedo y lo voy a hacer: no quiero que ningún evento financiado por la embajada de Israel obtenga la licencia necesaria para usar mi música.

He discutido esta decisión con mi amiga Ohal, artista israelí que también apoya la campaña BDS, y sé que ella y sus compañeros de BDS Israel entienden la necesidad de un boicot. Como artistas debemos tener libertad para responder a las injusticias que comenten los gobiernos, ya sea el vuestro o el mío.¹⁰²

Cuando Faithless se sumó al boicot, nuestro *manager* y un miembro destacado de la banda se opusieron con firmeza a la decisión. Presionaron a Maxi para que rectificara, creyendo que los demás haríamos lo que él nos dijera. Otros artistas con los que he hablado cuentan historias similares de presión por parte de los *managers* y otras personas de la industria. Muchos

102 Carta abierta de Brian Eno publicada en septiembre de 2016

adoptan una solución de compromiso que consiste en rechazar cualquier invitación para tocar en Israel pero sin decir nunca públicamente por qué.

También existe presión por parte de adversarios políticos que no están en la industria de la música, como descubrí al grabar una cuña de radio para South African Artists Against Apartheid mientras estaba de gira con Faithless. En la cuña decía: «Hola, soy Dave Randall de Faithless. Hace veinte años no habría tocado en la Sudáfrica del *apartheid*, hoy en día no toco en Israel. Ponte del lado bueno de la historia. No amenices el *apartheid*. Únete al boicot internacional a Israel. Yo apoyo a www.southafricanartistsagainstapartheid.com». Cuando la cuña se emitió en 5FM, la cadena especializada en pop de la red pública de la SABC, tanto la emisora como la promotora de nuestros conciertos recibieron quejas. Se nos advirtió de que habría protestas a la salida de los bolos y la promotora tuvo que contratar un montón de personal de seguridad extra para escanear a todos los asistentes, lo que alimentó la sospecha de que también habían llegado amenazas de muerte más o menos veladas. Mientras esperaba para salir al escenario, el técnico de las guitarras me sonrió y me dio una palmadita en la espalda. «No me pienso poner en medio si te disparan, Dave, pero no te preocupes: les quitaré la sangre a las guitarras». Nos entró una risa nerviosa. Al final las amenazas se quedaron en falsa alarma. No hubo ningún tipo de protesta y el estruendoso público de Ciudad del Cabo no nos dio más que amor.

Desgraciadamente, no podemos decir lo mismo de lo que ocurría entre bambalinas. Al enterarse de lo de la cuña de radio, el *manager* me pidió explicaciones por crear una «tormenta de mierda». Le dije que lo sen-

tía si así era como lo había vivido, pero añadí que yo creía haber hecho lo correcto. Le dio una calada bien larga a su cigarro y, como si fuera un padre hartado de reñir a un hijo insolente, me dijo: «el motivo por el que la gente se ha disgustado es que ellos han vivido los tiempos del *apartheid* y por eso saben de primera mano lo equivocado que estás con Israel». En tanto que oportunidad para explicar mi postura, su comentario era todo un regalo. Sin que él lo supiera, ese mismo día yo había aceptado una invitación a comer por parte de Ronnie Kasrils, antiguo líder del brazo armado del ANC y ministro en el gobierno del ANC. Yo le había escrito un email antes de salir de Gran Bretaña en el que le pedía una entrevista para «Randall Report», una serie de vídeos que estaba preparando a modo de diario de la gira. Durante la entrevista Kasrils había refutado categóricamente la afirmación de nuestro *manager*. Estaba convencido de que Israel practica, en la actualidad, una cierta forma de *apartheid*, y apoyaba plenamente el movimiento BDS. Añadió que también lo apoyaban tanto el arzobispo Desmond Tutu, veterano de la lucha contra el *apartheid* sudafricano, como el Congreso Nacional de Sindicatos de Sudáfrica. En palabras de Nelson Mandela, «nuestra libertad no está completa sin la libertad de los palestinos». Se lo conté al *manager*. Le echó otro tiro a su cigarro con la mirada perdida, en un gesto que interpreté como de aceptación de que no iba a ganar la discusión política.

Pero, como comprobaría más tarde, dar respuestas inteligentes a *managers* cabreados tiene sus inconvenientes. Creo que en ese momento dejé de ser para él un «izquierdista entrañable al que hay que atar en corto». Pasé a la categoría de «tipo problemático al que hay que purgar». Al día siguiente apareció en

la página web de Faithless un comunicado en el que se pedían disculpas por «cualquier ofensa que hayan podido causar las opiniones vertidas por el guitarrista Dave Randall» y se aclaraba que dichas opiniones «no representaban las del resto de la banda». Fue una reacción extraña, porque lo que consiguió fue atraer más atención sobre un asunto que hasta ese momento no había salido del dial sudafricano. Y se basaba en la rara premisa de que *algunos* de los miembros de la banda no tienen derecho a mostrar sus opiniones. ¿O es acaso que los miembros de la banda no tienen derecho a mostrar *ciertas* opiniones? ¿O las dos cosas? Maxi ha dicho en muchas entrevistas que es budista y amante de las carreras de motos. A ningún *manager* se le ocurrió publicar nunca un comunicado en el que se asegurara a los fans que el resto no éramos una panda de adictos a la gasolina y que no íbamos por ahí cantando *namyo-herengi-kyo*. La diferencia, claro, es que lo que yo pienso sobre Israel se consideraba potencialmente dañino para la marca Faithless. Los últimos años se había cerrado un número cada vez mayor de acuerdos publicitarios, presumiblemente muy lucrativos, los últimos con Coca-Cola, Tesco y Fiat. El *manager* quería conservar una imagen «amable» de cara a los inversores y un guitarrista que daba la lata con Palestina no estaba en el guión previsto.

Mi canción de campaña

Una vez que fui consciente de los problemas a los que se enfrentaban los palestinos, pensé que otro pequeño gesto de solidaridad que podría tener sería una canción. Merece la pena contar esta historia porque arroja algo de luz sobre los cambios fundamentales

y las nuevas oportunidades que han surgido a comienzos del siglo XXI.

Billy Bragg señala a menudo que en los años 60, 70 y 80 las canciones eran el medio a través del cual la gente joven comunicaba ideas y mensajes políticos. Sugiere con ello que ahora los blogs y las redes sociales cumplen esa función. Desde luego que las redes sociales les proporcionan a los activistas herramientas con mucha fuerza, pero es erróneo decir que ya no importan las canciones. Siempre va a hacer falta la música para describir el mundo e iluminar contradicciones de formas que las palabras, por sí solas, no alcanzan. El hecho de que hoy en día se puedan compartir al instante reflexiones y datos con millones de personas no cambia la cosa. Lo que internet sí cambia es la relación entre artistas y público. Nos da la posibilidad de pasar por encima de los viejos guardianes de la industria musical y los medios de comunicación y utilizar redes alternativas para llegar a la gente. El modesto éxito que tuvo mi canción no habría sido posible antes de internet.

Escribir buenas canciones no es fácil, por no hablar de las que, además, consiguen comunicar un mensaje político. Yo sabía que no podía complacer a todo el mundo. A quienes ya apoyaban las cuestiones políticas podía no gustarles la canción y a quienes admiraban mi carrera musical podía no gustarles mi orientación política. Cualquiera que ha intentado hacer música abiertamente política se ha enfrentado a esta clase de problemas. Decidí probar suerte de todas formas... ¿Para qué sirve la música si no puede, aunque sea de vez en cuando, «consolar a los desconsolados e incomodar a los acomodados»?¹⁰³

103 En inglés «*comfort the disturbed and disturb the comfortable*», lema que

Cualquier crítica a Israel provoca polémica, al menos en Europa y Norteamérica, por las razones indicadas anteriormente. El objetivo político de mi canción era introducir la solidaridad con Palestina en la esfera pública. Hay mucho y muy buen hip-hop árabe que habla de Palestina en tono áspero. Yo quería escribir algo que llegara a un público diferente, a gente que no supiera nada del tema. Tenía que ser una canción animada, accesible, desafiante (incluso un poco «hortera»). La música debía aportar un toque reconfortante, familiar, a una letra que más de uno consideraría provocadora. También hacía falta que representara la amplitud, el carácter inclusivo y el internacionalismo del movimiento de solidaridad, con colaboradores de distintos países, culturas y bagajes. Este internacionalismo, además, debía reflejarse en el nombre del artista.

Tenía una importancia capital que los palestinos apoyaran la canción y se mostraran conformes con sus objetivos. Poco después de que se me ocurriera la idea, visité Cisjordania y hablé largo y tendido con distintos activistas, entre los que estaban Omar Barghouti y Jamal Juma, del Boycott National Committee y de la campaña Stop The Wall, respectivamente. Me animaron y grabaron unos mensajes de apoyo. El resultado fue la canción *Freedom for Palestine*, publicada en julio de 2011 bajo el seudónimo colectivo OneWorld. Tocaban en ella la mayoría de los miembros Faithless incluido Maxi Jazz, mi viejo amigo Jamie Catto de 1 Giant Leap, el virtuoso británico-iraquí del laúd Attab Haddad, miembros del London Community Gospel Choir y, desde Sudáfrica, el Durban Gospel Choir, al que grabé y filmé en un extenuante día libre de la gira sudáfricana de Faithless de 2011. Comparada con la de

popularizó el artista callejero Banksy [N. del T.].

Sun City, el himno *antiapartheid* de los 80 plagado de estrellas, teníamos una alineación modesta. Pero fue suficiente para hacer que se propagara el mensaje. Por otro lado, el movimiento de solidaridad con Palestina se encontraba en un estado de desarrollo diferente al alcanzado por el movimiento contra el *apartheid* sudafricano en los 80. Mi canción suponía un pequeño paso en la dirección correcta, poco más. Todos los beneficios irían destinados a proyectos en Palestina a través de la organización benéfica War on Want, con sede en Reino Unido.

Por las mismas fechas en que se publicó el tema, invitaron a una veterana activista de War on Want, Yasmin Khan, al programa de humor *10 O'Clock Live*, del Channel 4. Fuera de emisión, Yasmin aprovechó la oportunidad para hablarle de la canción a una de las presentadoras, Lauren Laverne de BBC 6 Music. Laverne le advirtió de que la cuestión política haría muy difícil que eso se escuchara en la BBC. Y tenía razón. No conseguimos que la pusieran ni una sola vez. En el siglo XX, un single independiente sin presupuesto para la promoción, sin sonar en la radio y sin recibir ningún tipo de apoyo de los medios de comunicación lo más seguro es que hubiera pasado completamente desapercibido. Pero en 2011 ya se habían abierto nuevos circuitos con gran potencial para compartir música. En una reunión en el centro de Londres, grupos de activistas entre los que estaban War on Want, la Palestine Solidarity Campaign, la plataforma Stop The War, Friends of Al-Aqsa, Jews for Justice for Palestinians, Israeli Committee Against House Demolitions UK y el Russell Tribunal acordaron usar la canción como piedra angular de una campaña coordinada en redes sociales.

Por medio de aquellas redes, comenzamos a llegar a un público que se encargó de difundir el mensaje.

En cuestión de días nos llovieron los apoyos de todos los rincones del planeta. La novelista estadounidense Alice Walker mandó una emocionante reseña de la canción: «Esto es lo que puede hacer el arte, y lo que tiene que hacer, ayudarnos a salvar lo que nos queda de humanidad. *Freedom for Palestine* me puso en pie para bailar con cualquiera que, en cualquier parte del mundo, distinga el bien del mal y elija unirse y disfrutar de la fiesta mundial de las personas justas». Roger Waters, de Pink Floyd, también mandó su mensaje de apoyo: «Aplaudo a Dave Randall y a Maxi Jazz, y a todos los músicos que se han juntado para grabar *Freedom for Palestine*. Comparto y apoyo al cien por cien los sentimientos que expresan en su canción. Más poder para ellos y para quienes se unen a la lucha por una Palestina libre. Venceremos».

La canción circuló también en la propia Palestina. Mi amigo Boikutt me contó satisfecho que toda Ramallah estaba hablando de eso. Hubo incluso gente joven de Gaza que creó un vídeo nuevo para la canción y lo subió a YouTube.

Y aún hay más. Billy Bragg y Massive Attack publicaron muestras de apoyo en sus páginas de Facebook, y con ello encendieron discusiones online gigantescas. Entonces Coldplay, una de las bandas más importantes del mundo en aquel momento, compartió la siguiente frase en Facebook: «Algunos amigos nuestros están implicados en el nuevo tema *Freedom for Palestine* de OneWorld» junto con un enlace a la página web de OneWorld y al vídeo. Esta publicación la vieron varios millones de seguidores. Era una afirmación muy breve y cauta, pero hizo estallar una discusión online

masiva con miles de respuestas tanto a favor como en contra. El periódico israelí *Haaretz* informó del apoyo de Coldplay, igual que el *Guardian* británico y un montón de blogs políticos de todo el mundo. Yo estaba encantado. Se estaba generando una ola en torno a la canción. Poco después, nos llegó la noticia de que el arzobispo Desmond Tutu había grabado un vídeo recomendando la canción y que un parlamentario liberal británico la había elogiado en una intervención en la Cámara de los Comunes. Este parlamentario pidió al gobierno que «uniera sus fuerzas a las de los gobiernos de todo el mundo para presionar a Israel y forzar el cumplimiento de las resoluciones de la ONU».

Y entonces llegó el momento más divertido, de largo, de toda la campaña. En un programa de Fox News para EEUU, presentado por Glenn Beck, se describió la canción y a sus creadores como criaturas del mal. Glenn Beck es un locutor incendiario de la derecha estadounidense. Dedicó diez minutos a denunciar la canción, poner un trozo largo del vídeo y leer una lista de apoyos, que incluía a Coldplay, para acabar haciendo un llamamiento a creativos de Hollywood para que diseñaran una respuesta. No podríamos haber conseguido mejor publicidad.

Pese a la falta de emisiones por radio, la canción entró en los diez primeros puestos de las listas independientes y alcanzó el número 79 de la lista comercial en Reino Unido. No fue espectacular, pero los puestos en las listas nunca fueron el verdadero objetivo. Nuestra misión era despertar conciencias y provocar una discusión que llegara a un público mayor, que se colara en el *mainstream*, y lo habíamos conseguido.

En los días previos a internet, una canción publicada en un minúsculo sello independiente con un

seudónimo colectivo perfectamente desconocido, y encima ignorada o excluida por los medios de comunicación, no podría haber alcanzado jamás semejante éxito. No obstante, deberíamos ser precavidos y no exagerar acerca de hasta qué punto internet y las redes sociales han cambiado o «democratizado» el panorama cultural. Las diferencias entre las listas independientes y las comerciales nos hablan del dominio que ejercen las grandes discográficas. De los ochenta primeros puestos de aquella semana, setenta los ocupaban productos de grandes compañías. Incluso la lista independiente está dominada por empresas enormes como XL Recordings. Las grandes fortunas siguen mandando sobre la cultura de masas y la vida es precaria para los peces chicos de la industria de la música. Nuestros logros, modestos pero ciertos, no se deben únicamente a internet. Igual que tantas otras canciones antes que la mía, *Freedom for Palestine* no habría prosperado de no ser por las organizaciones y redes activistas que la sostuvieron. Fue la combinación de redes sociales y movimientos sociales la que hizo posible un éxito así.

10

LA MÚSICA DE LAS REVOLUCIONES ÁRABES

Algo por el estilo podría decirse de la cadena de acontecimientos, bastante más relevantes, que conocemos como «Primavera Árabe». Los opinólogos de los medios sobrestiman a menudo el papel de las redes sociales e insisten en que Facebook y Twitter fueron factores fundamentales. Al parecer, no tienen en cuenta que la abrumadora mayoría de las revoluciones más importantes de la historia tuvieron lugar mucho antes de que existiera internet. Pero si a veces se exagera el impacto de las redes sociales, lo que casi siempre se ignora es el papel que tiene la música. Estas revueltas están entre los acontecimientos de mayor importancia de la historia política reciente, así que merece la pena prestarle atención a sus bandas sonoras. El relato musical que viene a continuación traza la misma parábola trágica que la Primavera Árabe en su conjunto. Empieza con un tema de hip-hop optimista hecho por alguien que tiene 21 años y acaba con el cuerpo de un cantante varado a orillas del río Orontes.

La Primavera Árabe comenzó en Túnez a finales de 2010 con una serie de protestas y huelgas que recorrieron el país y tuvieron como consecuencia la caída del dictador Zine El Abidine Ben Ali, apoyado por EEUU. La historia de la revuelta empieza, según muchas versiones, el 17 de diciembre de 2010 con el suicidio trágico del vendedor de fruta Mohamed Bouazizi. No hay duda de que el acto se convirtió en un punto de inflexión para las masas de Túnez, oprimidas desde hacía mucho tiempo, pero anteriormente hubo otros catalizadores. Uno de ellos fue un tema grabado por Hamada Ben Amor, joven artista de hip-hop amante del rapero estadounidense Tupac Shakur. En noviembre de 2010, bajo el seudónimo de El General, subió a YouTube la canción *Rais Lebled* (Señor Presidente). El vídeo, autoproducido, comenzaba con imágenes de un viejo informativo en el que el dictador tunecino hacía llorar a un chiquillo sin pretenderlo en mitad de lo que quería ser una escenificación de su popularidad y campechanía. La letra se dirigía directamente al presidente: «Tú sabes qué palabras pueden hacernos llorar, pero ningún padre quiere hacer daño a sus hijos; esto es un mensaje de uno de tus hijos que te cuenta lo que sufre; estamos viviendo como perros».

Aunque la canción hacía un retrato muy duro de la vida bajo el mandato de Ben Ali, no llegaba a pedir que se fuera. Se trataba más bien de una petición de reformas. Se dirigía incluso al dictador como a «un padre». Este tono subordinado, al menos de inicio, se puede encontrar una y otra vez en la historia de las revoluciones. La gente empieza por contarle a los poderosos cómo están las cosas con la esperanza de que se hagan reformas. Cuando se ignora o se responde con represión a estas peticiones, lo que sigue es un proceso

de radicalización y las demandas se vuelven revolucionarias. Podemos apreciar aquí justo ese mismo patrón. *Rais Lebled* se publicó en YouTube y Facebook el 7 de noviembre de 2010 y se difundió rápidamente por las redes sociales. Mohamed Bouazizi se prendió fuego el 17 de diciembre, y a partir de ahí tuvo lugar una explosión de manifestaciones por la democracia. Las protestas recibieron como respuesta gases lacrimógenos, porras y violencia. Esta reacción del gobierno radicalizó a la población. El 22 de diciembre, El General publicó una nueva canción titulada *Tounes Bledna* (Túnez es nuestro país):

¡Túnez es nuestro país, con política o con sangre!

¡Túnez es nuestro país y sus hombres nunca se rinden!

¡Túnez es nuestro país, todo el pueblo mano a mano!

¡Túnez es nuestro país, y hoy tenemos que encontrar la solución!

Ahora ya no intentaba «contarle la verdad al poder». En lugar de eso, con un tono más militante, El General reconocía que la solución estaba únicamente en manos de la gente. Y eso para el régimen era ir demasiado lejos. Alguien consideró que El General era una amenaza tan grande que, el 6 de enero de 2011, 30 agentes de las fuerzas de seguridad tiraron abajo la puerta de su casa y lo llevaron a prisión «siguiendo órdenes del mismo Ben Ali». Por suerte, en cuestión de una semana, las huelgas masivas y las manifestaciones forzaron a Ben Ali a huir del país. El General fue liberado.

Rais Lebled no fue solo una expresión importante de los aires revolucionarios que sacudían Túnez, también pasó rápidamente a Egipto. Esta es una de las mayores virtudes de la música, especialmente en la era de internet. Si no hay una barrera idiomática,

las protestas en las calles de un país pueden adoptar inmediatamente las melodías y los cánticos de la revolución vecina, o de cualquier otra de cualquier lugar del mundo. El lema «el pueblo exige que caiga el régimen» se escuchó por vez primera en Túnez a finales de 2010. Para enero de 2011 ya estaba sonando por todo Egipto.

En la plaza Tahrir del Cairo, un cantautor y estudiante de 23 años llamado Ramy Essam escuchaba los diversos cantos políticos. Se había sentido inspirado por lo sucedido en Túnez y se había unido a las miles de personas egipcias que acudían a la plaza para pedir la marcha del dictador Hosni Mubarak, respaldado por EEUU. A Essam le parecía que los cánticos estaban perdiendo fuerza y se hacían repetitivos. Ganarían mucho, pensó, si se les pusiera música. Equipado nada más que con una guitarra acústica, se puso manos a la obra y se convirtió en el cantante más importante y más reconocido de la revolución egipcia. La simplicidad de las canciones y del instrumento elegido nos da un refrescante contraejemplo a la idea de que la revolución dependía de las nuevas tecnologías, los teléfonos móviles y las redes sociales. Woody Guthrie y Víctor Jara se habrían sentido como en casa tocando con Essam y los demás cantantes de la plaza. La canción más conocida de Essam se titula *Irhal* [¡Vete!].

Somos todos uno, tenemos una sola petición. ¡Fuera, fuera Hosni Mubarak!

La gente quiere que caiga el régimen.

¡Vete! ¡Vete! ¡Vete! ¡Vete!

El 11 de febrero Mubarak se fue, efectivamente, para asombro del mundo entero. Faithless estaba por Sudáfrica aquellos días, así que me uní a una celebración espontánea en solidaridad con el pueblo egipcio

que tuvo lugar en las escalinatas de la catedral de Saint George, en Ciudad del Cabo. Me acuerdo de un pastor con una sotana larga y oscura que estaba al sol, sonriendo, y llevaba bien alto un cartel hecho a mano que decía «Democracia Ahora - Del Cabo al Cairo con amor». Pero aunque Mubarak se había ido, sus generales no. Muchos manifestantes, incluido Essam, se quedaron en la plaza para defender y hacer avanzar la revolución. El 9 de marzo de 2011, entró el ejército. Essam fue identificado y lo llevaron a un museo que el ejército había convertido temporalmente en prisión. Allí fue duramente golpeado y torturado. Unos pocos días más tarde, después de que lo soltaran, Essam volvió a la plaza heroicamente y siguió cantando *Irhal*, pero ahora había cambiado las referencias a Mubarak por otras a los militares. En el momento en que escribo estas líneas, Egipto sigue bajo el mando de los generales. Essam, que se ha visto obligado a buscar asilo en Suecia, continúa cantando.

La revolución egipcia tiene otro aspecto musical fascinante. Al tiempo que hacían suyas las nuevas canciones de Essam y compañía, los manifestantes conectaron la lucha contra Mubarak, apoyado por Occidente, con la lucha antiimperialista que había tenido lugar unos noventa años antes. Y lo consiguieron reactivando la memoria de uno de los grandes rebeldes musicales de la historia de Egipto, Sayed Darwish.

El cantante palestino Reem Kelani me contó una vez que Sayed Darwish era el equivalente egipcio de Woody Guthrie y George Gershwin. Ciertamente, compartía con aquellos héroes estadounidenses sus orígenes humildes. Nacido en 1892 en un distrito de clase obrera de la ciudad de Alejandría, compaginó los estudios de música y el oficio de albañil para mante-

ner a su familia. En 1918 se mudó a El Cairo buscando hacerse un hueco en el teatro musical. Allí conoció a Badî' Khayrî, dramaturgo y poeta, que se convertiría en su amigo y colaborador de ahí en adelante. Juntos crearon una gran cantidad de obras en las que relataban las vidas de la clase trabajadora de Egipto y de aquellas personas que habitaban en los márgenes de la sociedad. Portaequipajes de estación ferroviaria, mujeres trabajadoras, comunidades de la minoría nubia e incluso drogadictos tenían hueco como protagonistas dignificados de sus muy populares canciones y operetas.

Darwish y Khayrî también escribieron canciones contra la polarización religiosa y el sectarismo, canciones que llamaban a la unidad entre musulmanes y cristianos coptos. La historia de la muerte del padre de Khayrî vale como ejemplo de su sinceridad. Darwish fue a dar el pésame a la Iglesia Copta local, pero allí no aparecía ninguna comitiva fúnebre. Confundido y preocupado, se acercó a casa de Khayrî y se encontró a la familia reunida, sentada, leyendo el Corán. El hecho de que los equivalentes egipcios a George e Ira Gershwin no conocieran la religión de cada uno habla bien a las claras de lo poco que les afectaban los dogmas y los enfrentamientos.

Egipto estaba en aquellos tiempos bajo dominio colonial británico. Muchos egipcios habían luchado con los británicos en la I Guerra Mundial y esperaban recibir la independencia como recompensa. La metrópoli, sin embargo, no tenía intención de desprenderse de un territorio de semejante importancia estratégica. Egipto, y en concreto el control del Canal de Suez, eran claves dentro de sus planes imperialistas para la región. La indignación a pie de calle fue en aumento al mismo

tiempo que el fonógrafo (llegado a Egipto por primera vez en 1904) y una mejor distribución de las partituras hacían crecer la popularidad y la capacidad de influencia de los compositores. Darwish empezó a escribir canciones nacionalistas y panarabistas. Cuando estalló la revuelta, en 1919, se convirtieron en himnos. Hay una canción cuya historia demuestra la capacidad que tiene el significado social y político de la música de cambiar según las circunstancias.

En 1919 todo Egipto cantaba en tono desafiante *Bilaadi! Bilaadi!* [¡Mi patria! ¡Mi patria!] de Darwish. La letra del estribillo estaba sacada de un discurso de Mustafa Kamil Pasha, ferviente nacionalista egipcio defensor de la independencia.

*Mi patria, mi patria, mi patria,
Mi amor y mi corazón te pertenecen.*

Los revolucionarios de 1919 lucharon con gran valor contra las autoridades. En una especie de inversión de lo que ocurrió en 2011, cuando el régimen clausuró los accesos a internet vía telefónica en su intento de recuperar el control de las calles, los rebeldes cortaron las líneas de teléfono de El Cairo para impedir que el régimen colonial llamara a Londres pidiendo ayuda. A pesar de su arrojo y su astucia, la revuelta acabó en derrota. En 1922 Gran Bretaña firmó un acuerdo en el que reconocía formalmente la independencia de Egipto, pero fue más un cambio cosmético que una verdadera transición a la autodeterminación y la democracia. Los líderes de la rebelión fueron obligados a exiliarse. En 1923, con solo 31 años, Darwish murió. Algunos dicen que lo envenenaron, mientras que otros creen que sufrió un ataque al corazón tras un atracón de cocaína. En cualquier caso, las élites, aliadas de los

británicos, se alegraron de que desapareciera e hicieron todo lo posible por enterrar su legado. Se borró y se excluyó a Darwish de todos los relatos oficiales de la música y la cultura egipcias. En 1936, cuando El Cairo acogió una conferencia internacional de música árabe, Darwish no recibió ni una triste mención. Pero las cosas cambiaron tras el derrocamiento de la monarquía en 1952 y la elección del líder nacionalista Gamal Abdel Nasser en 1956. Una de las primeras decisiones de Nasser como presidente fue nacionalizar el Canal de Suez, mandando a paseo las amenazas de Gran Bretaña, Francia e Israel. Fue un gesto ilusionante para el mundo árabe. En las calles de Egipto se escuchó de nuevo *Bilaadi! Bilaadi!*, esta vez como himno oficioso del orgullo y la unidad panarabista.

Nasser murió de un ataque al corazón en 1970 y le sucedió Anwar Sadat. Había sido su hombre de confianza, pero Sadat hizo que Egipto tomara un rumbo muy distinto al que Nasser había luchado por mantener. A mediados de los años 70 impuso novedosas e impopulares medidas económicas de corte neoliberal, que condujeron a un aumento del desempleo y a momentos de escasez de pan. Estallaron por todo el país manifestaciones y huelgas. Entonces Sadat firmó un polémico acuerdo de paz con Israel, que la mayor parte del mundo árabe percibió como si estuviera vendiendo a los pobres palestinos. En un momento así de delicado para el panarabismo, Sadat adoptó *Bilaadi! Bilaadi!* como himno nacional de Egipto. Mucha gente lo vio como una traición cínica al mensaje radical de la canción. Por tanto, cuando, en enero de 2011, en el país se celebraba la caída de un dictador respaldado por Occidente con interpretaciones de *Bilaadi! Bilaadi!* rebosantes de orgullo y alegría, no solo se proclamaban

grandes esperanzas para el futuro de la nación, sino que la gente también se reapropiaba de su canción más icónica.

Mientras que los vecinos egipcios cantaban victoria, un número cada vez mayor de personas tomaba las calles de Libia y se rebelaba así contra el Coronel Gadafi, máximo mandatario del país. También tenían su himno. *Sawfa Nabqa Huna* [nos quedamos] la compuso en 2005 el que fuera prisionero político, Adel Al Mshiti, y fue ampliamente compartida por redes a comienzos de 2011. Hacia marzo, esta balada triste se escuchaba en las manifestaciones masivas de las principales ciudades del país. El régimen respondió a las manifestaciones con represión violenta, lo que dio lugar a una guerra civil. A diferencia de lo ocurrido en Túnez y Egipto, las potencias occidentales se implicaron rápidamente por medio de bombardeos de la OTAN que hicieron estragos en buena parte del país. Cayó el régimen y a Gadafi lo mataron en agosto las fuerzas rebeldes, pero esa no era la revolución con la que mucha gente había soñado. Libia estaba hecha pedazos. Los libios de a pie, decididos a reconstruir sus maltrechas vidas, seguían cantando la misma canción:

*Nos quedamos aquí,
hasta que se pase el dolor,
viviremos aquí,
hasta que la vida sea buena.*

Según Rana Jawad, corresponsal de la BBC para el norte de África, *Sawfa Nabqa Huna* estaba por todas partes en Libia: «Salía por las ventanillas de cada coche que pasaba, se oía en cada casa que visitaras y en cada tienda a la que entraras». También circuló por toda la región. Las versiones que se grabaron en Líbano y

Egipto cautivaron los corazones de un público que se identificaba con los temas del dolor, el orgullo y la determinación. Unos cuantos años más tarde también se pudo escuchar en la lejana Dresde, en Alemania, cantada por un coro compuesto por autóctonos y refugiados recién llegados a la ciudad. Como explicaba Samira, del propio coro:

Cambiamos un poco el sentido de la canción *Sawfa Nabqa Huna*. Antes significaba que nos quedábamos allá, en nuestro país de origen. Y ahora lo hemos cambiado un poco a: nos vamos a quedar aquí en Dresde, nuestra ciudad, aunque haya movimientos racistas que quieran echarnos. Lo que queremos decir, como coro, es que nos vamos a quedar aquí y que queremos contribuir a desarrollar nuestra ciudad y a hacer de ella un lugar mejor.¹⁰⁴

La caída de Mubarak en Egipto inspiró también una revuelta popular en Siria contra la dinastía en el poder de Bashar al-Assad. Una de las primeras reacciones del régimen fue tratar de calmar la situación y ganar apoyos reproduciendo canciones patrióticas en sitios públicos. Durante muchos años, la industria siria de la música había estado estrechamente ligada a la casta política. Las canciones y los cánticos de la rebelión solían venir de gente que estaba fuera de esos círculos. Uno de los temas más representativos lo escribió Ibrahim al-Qashoush, que era de Hama, bombero y poeta a tiempo parcial. Aún se puede encontrar online una estremecedora interpretación de la canción, grabada con un móvil en la plaza mayor de Hama el 27 de junio de 2011. Una multitud enorme y vibrante llena la plaza y corea todos y cada uno de los versos que suelta el bombero a pleno pulmón. La canción está basada en

104 Cita de «The Arab Revolution Song That Went Viral», un reportaje de BBC Trending del 22 de agosto de 2016.

formas tradicionales de la música popular del Oriente Próximo tipo llamada y respuesta, en las que encajan a la perfección las consignas políticas. El cántico, con un ritmo muy potente, gira con rapidez en torno a un semitono justo antes de una breve melodía descendente, y se crea así un estribillo de lo más pegadizo que anima a la gente a unirse y corear la coletilla «¡Lárgate Bashar!».

*Tu legitimidad se ha agotado. ¡Lárgate Bashar!
Bashar, eres un mentiroso. A la mierda tú y tus discursos.
La libertad está a las puertas. Es hora de irse, Bashar. ¡Lárgate
Bashar!
Maher, eres un cobarde. Un agente de EEUU.
Nadie humilla a los sirios. ¡Lárgate Bashar!
Bashar, eres un cabrón. Tú y todos los que te apoyan. ¡Lárgate
Bashar!*

Los versos se repiten y la emoción y la intensidad van creciendo. Al final, Qashoush sube un tono, con lo que se crea un momento musical poderoso y estimulante justo cuando se afirma «te derrocaremos con nuestras propias fuerzas, Bashar. Siria quiere libertad». Es sin duda una de las piezas de música revolucionaria más destacables de las surgidas de la breve Primavera Árabe. Pocos días después, el régimen respondía al envite. El 4 de julio de 2011 el cuerpo de Qashoush apareció muerto a orillas del río Orontes. Le habían seccionado la garganta y extirpado las cuerdas vocales.

La historia de la música de las revoluciones árabes es importante. Los músicos rara vez están en la línea del frente de las batallas que cambian el mundo. Aunque a veces sus canciones se vuelvan, más tarde, emblemáticas para ciertas luchas, suelen basarse en testimonios, en lo que alguien les ha contado. Hasta los músicos más comprometidos políticamente

acostumbran a tomarse un tiempo para traducir sus experiencias en buena música. Según explicó una vez Leon Trotsky:

Lo fundamental del asunto es que la creatividad artística, por su propia naturaleza, se queda atrás de otras formas de expresión del espíritu humano, y aún más en el caso del espíritu de una clase. Una cosa es entender algo y expresarlo de manera lógica, y otra muy distinta asimilarlo orgánicamente, reconstruir todo un sistema de sentimientos y encontrar un tipo nuevo de expresión artística que se adecúe a esa nueva entidad. El segundo proceso es más orgánico, más lento, más difícil de someter a un trabajo consciente, y consecuentemente siempre se rezaga. La escritura política de una clase toma la delantera porque corre sobre zancos mientras que su creatividad artística se queda atrás porque avanza con muletas, cojeando.¹⁰⁵

La observación de Trotsky es del todo correcta, según se ha comprobado muchas veces. La música no puede mantener siempre el ritmo de los acontecimientos. El famoso arrepentimiento de Beethoven de haberle dedicado su tercera sinfonía a Napoleón Bonaparte es un buen ejemplo. Para cuando Beethoven acabó la sinfonía, Napoleón había traicionado a la revolución y se había proclamado emperador. Sin duda, no sería la última vez que un compositor decepcionado tachara furioso la dedicatoria de un manuscrito. Pero lo que nos enseñaron las revoluciones árabes es que a veces, en lugar de cojear por detrás de los acontecimientos, los músicos ocupan una posición central en los momentos críticos de una lucha. Suele tratarse de músicos desconocidos, *amateur*, y sus canciones llegan directamente a la gente a través de megáfonos, altavoces o la red, sin la mediación de los guardianes

105 Trotsky, Leon, «Clase y Arte», en Solomon, *op. cit.*, pág. 196.

tradicionales de la industria de la música o los medios de comunicación. Hacen mucho más que proporcionar una banda sonora para «el festival de los oprimidos», como llamó una vez Lenin a las revoluciones. Sus canciones también pueden capturar y definir el espíritu de un movimiento creciente, dando valor a gente que lleva mucho tiempo oprimida y uniéndola en torno a un puñado de demandas. En la corta vida de la Primavera Árabe, los músicos fueron de los primeros en ir a las barricadas, o en tomar las plazas, y de los últimos en irse. Muchos pagaron muy cara su osadía.

11

MANIFIESTO POR UNA MÚSICA REBELDE

Entonces... ¿Qué hacer? ¿Cómo podemos conseguir que la cultura sirva a los intereses de la mayoría antes que a los de unos pocos? ¿De qué manera podría la música cambiar el mundo a mejor? Por supuesto que yo no tengo todas las respuestas, pero si te he convencido de que estas preguntas son importantes, en cierto sentido he cumplido ya con mi labor. Aun así, no me resisto a presentar aquí algunas ideas...

Música comunitaria

En una zona residencial, a unos pocos pasos del centro de Brixton, al sur de Londres, se levanta una vieja taberna del siglo XVIII llamada Effra Hall Tavern. Por debajo del establecimiento pasa completamente inadvertido el río Effra, del que toma su nombre. En el interior corre la cerveza y el ron jamaicano, que mantienen hidratados a los parroquianos. Es una noche de jueves cualquiera, el fútbol ha terminado, y las pantallas gigantes se pliegan mientras la banda abre las fundas de sus instrumentos y saluda a sus amigos entre toda

la gente que ya se agolpa y no para de llegar. Unos pocos minutos más tarde, todo el garito está dando botes. El guitarrista Alan Weekes dirige esta banda de ocho componentes a través de un directo exultante a base de jazz musculoso, blues guarro y ska y reggae de la vieja escuela. No hay escenario y después del primer descanso el poco espacio que había entre los músicos se llena de cuerpos dando vueltas. Pensionistas caribeños de traje impecable hacen piruetas con rubias jóvenes, macarras veteranos y hipsters con barba suben y bajan la cabeza en señal de aprobación y un dandy de bombín rojo, dientes de oro y brillo en la mirada, al que los asiduos apodan «El Boticario», se marca unos pasos de baile rarísimos y levanta las piernas más de lo que resulta físicamente posible para la mayoría de hombres aunque tengan la mitad de su edad, y mientras hace indicaciones a la banda a grito pelado. Es una noche en la que la comunidad al completo se junta, baila, bebe y a veces incluso se enamora. La música es el catalizador para la creación comunal de una atmósfera que, de forma ruidosa, pero sin ostentación, purga los prejuicios y los miedos y saca lo mejor de la gente.

Este tipo de noches nunca aparecen en los editoriales de las revistas de música, ni en las antologías de música de protesta, ni en los salones de la fama del rock and roll. Pero no se puede medir el valor que tienen para la gente en cualquier parte del mundo. Se trata de la música como piedra angular y cemento de la comunidad. Merece la pena pararse a considerar qué hace que funcione en su cometido. La entrada es gratuita y no hay etiquetas ni restricciones más allá de lo que marca la ley sobre la edad mínima necesaria para estar allí. Siempre se forma una mezcla curiosa de gente, que refleja lo diverso de la población local. La

ausencia de escenario parece significativa. Sin una separación física entre la banda y el público, otros códigos que suelen separarnos empiezan también a disolverse. En los grandes conciertos compramos entradas, pagamos gastos de gestión, hacemos cola, nos registra el personal de seguridad, nos movemos en manada y compramos bebida carísima y en vaso de plástico. La experiencia tiene más que ver con un vuelo en aerolínea de bajo coste que con una noche de emoción creativa. Hay vallas, gorilas y zonas para fotógrafos que nos separan de la banda y los artistas emplean gran variedad de trucos teatrales que subrayan lo distintos que son del público: un vestuario elaborado, enormes equipos de iluminación y la última tecnología en tratamiento musical para engordar el sonido. Pero aquí en el Effra el mensaje implícito es que todos somos iguales, nos respetamos y cuidamos los unos de los otros. Los músicos no tienen ninguna pretensión de ser estrellas. No son famosos a los que seguir en redes sociales ni en ningún sitio. No ofrecen más que su música (cruda, directa y en su mayor parte sin amplificar) y la música está genial. Estamos ante un caso de cultura que nos trata como adultos, como participantes en una comunidad, como ciudadanos dignos de confianza y no como vacas cargadas de dinero a las que pastorear y ordeñar hasta la última gota. Cuando a la gente se le trata bien, responde en consonancia.

Por ser del todo claro: no quiero decir que todos los grandes eventos musicales sean malos. Pueden ofrecer una sensación muy intensa de conexión e, incluso, pueden ser una de esas fuentes de inspiración que te cambian la vida. Quienes nos declaramos activistas políticos no deberíamos darles la espalda. Cuanto más podamos influenciar en los mensajes que

circulan en los grandes conciertos y cuantas más vías encontremos para colar en ellos nuestros discursos políticos, mejor. Pero si queremos hacer frente a la alienación que experimentamos en nuestra vida cotidiana, tenemos que construir confianza, seguridad y solidaridad en nuestras comunidades. Tenemos que conocer a nuestros vecinos. Hay pocos sitios mejores para comenzar ese proceso que una pista de baile efímera en un bar, el parque, la calle o el bloque de vecinos. La noche del jueves en el Effra es solo uno de los miles de ejemplos que hay de música que cumple esta función, que crea esta suerte de espacio comunitario. Cualquier tipo de acontecimiento musical, desde las fiestas callejeras de hip-hop hasta los coros de las iglesias de los pueblos, hace que las personas se junten como participantes activas de su cultura. No importa el género de la música y esta no tiene por qué ser en directo. Lo que importa es que la gente organice el evento colectivamente y tenga la sensación de que le pertenece. Cuanto más experimentamos lo satisfactorio que puede ser organizar colectivamente un evento cultural, más confianza tendremos para explorar la posibilidad de que la organización colectiva funcione también en otros ámbitos de la vida. Si podemos hacer una pedazo de fiesta sin famosos, patrocinios, infraestructura profesional, seguridad y todo lo demás, quizá podamos hacer otras cosas de la misma manera.

Hagamos (todos y todas) nuestra propia música

Si la música puede contribuir a fomentar la solidaridad y crear comunidad, deberíamos asegurarnos de que todo el mundo tuviera acceso a ella. La cultura es demasiado importante como para que la dejemos en

manos de quienes trabajan en ella, los profesionales de la música y demás. Sydney Finkelstein escribió estas palabras en 1948 acerca del jazz. A día de hoy siguen siendo un manifiesto excelente para todo tipo de música:

El jazz confirma el hecho de que la música es una cosa que, además de escuchar, la gente hace, y que el arte no es tan solo una profesión especializada, sino que debería estar al alcance de todo el mundo. Recupera la idea de que la creación «*amateur*» debería formar parte de cualquier cultura que se considere sana. Reivindica la música creativa y la creación musical para la gente. Declara que la música es uno de los medios gracias a los que la gente vive, y no solo se gana la vida. Revela lo profundo que es para la gente el deseo de hacer música y la enorme cantidad de recursos que puede emplear. Demuestra, no que la técnica y el conocimiento experto carezcan de importancia, porque la tienen, sino que no son esenciales; que si la gente puede conseguir o fabricar cualquier instrumento musical, aprenderá a tocarlo, y que si no hay instrumentos, usará su voz; que la música es un lenguaje para la comunicación humana y que las personas, si se les da la oportunidad, siempre harán de ello algo que se convierta en arte de verdad porque contiene un brote de la emoción de vivir, permite sentir la presencia de un ser humano.¹⁰⁶

Aún quedan barreras que nos alejan de un ideal de participación democrática en la cultura: acceso desigual a los recursos, jornadas de trabajo largas y salarios bajos, dotación insuficiente de los servicios de cuidados para la infancia, sexismo y racismo, por nombrar solo unas cuantas. Tenemos que derribar estas barreras. Por el momento no es solo que no caigan, sino que hay un riesgo patente de que surjan más barreras que sigan echando a perder la cultura. Los sistemas que se pusieron en marcha para aumentar la diversi-

106 Finkelstein, Sydney, *Jazz, a People's Music*, Nueva York, International Publishers, 1988, pág. 27.

dad en el sector del arte se enfrentan hoy a recortes devastadores que amenazan con deshacer muchos de los avances de las últimas décadas.

Allá donde trabajemos y toquemos debemos hacer todo lo posible por acabar con cualquier injusticia o discriminación que impida que la gente haga música y disfrute de ella. Tenemos que defender las políticas que facilitan el acceso a la música para las comunidades más pobres y marginadas y debemos pensar con ambición y creatividad nuevas medidas que cumplan esa función. Para garantizar que la gente joven tenga modelos a seguir y oportunidades debemos exigir sistemas de cuotas con el objetivo de que haya la misma cantidad de artistas mujeres que de hombres representadas en las listas de la radio y en los carteles de los festivales. Con el tiempo y con la debida planificación y dotación, estas cuotas deberían extenderse para incluir también al personal técnico, la producción, ingenieros de grabación, profesionales de la radio, dirección artística, cazatalentos, puestos ejecutivos de las compañías discográficas y a cualquier otro empleo de la industria. Las cuotas podrían contribuir también a que las personas negras y de otras minorías racializadas tuvieran una representación más justa. La música es una parte potente de una conversación cultural que moldea nuestro mundo. Cualquiera que tenga una mínima preocupación por eso que hemos llamado democracia real debe pelear para conseguir que todas las voces puedan participar en la conversación y ser escuchadas.

Haz buena música

Si se le pregunta qué tipo de música le gusta, un melómano podría responder amablemente *la buena música*. Existe lo bueno y lo malo dentro de cualquier gé-

nero y merece la pena mantener los oídos bien abiertos a los buenos ejemplos de todos y cada uno de los estilos. ¿Pero qué es lo que hace que la música sea buena? La pregunta podría bastar por sí misma como tema central de libros bastante más largos que este, pero pese a todo no me resisto a poner sobre la mesa unas pocas ideas. En su libro de 1959 *La necesidad del arte*, Ernst Fischer identificaba tres cosas que debíamos evitar:

1. El virtuosismo autocomplaciente que solo existe para sí mismo, es decir, el virtuosismo que no se ocupa de resolver problemas estructurales de la música sino solamente del brillo técnico, de la osadía, de la admiración del público.
2. La imitación vulgar, la repetición esclava de los viejos cánones. Las armonías empalagosas en un mundo de disonancias, melodías pastorales románticas diseñadas para sofocar el rugido de los bombarderos sobre nuestras cabezas.
3. La eliminación forzosa de cualquier toque de calor y sentimiento. Aunque hacía falta, tras un periodo de efusividad histérica en la música, una cura de agua fría para librarse del exceso de azúcar así como para recuperar la disciplina y la dignidad perdidas, no podemos aceptar el principio de que la música no tiene nada que ver con la expresión de sentimientos sino que es únicamente una construcción de formas puras.

Sydney Finkelstein, que también intentaba definir qué es lo que hace buena a la música, expresó con aún mayor concisión un pensamiento similar al de Fischer: «La buena música afirma la presencia en su interior de una vida, de un ser humano que piensa y que siente, que explora el mundo a su alrededor. La mala música intenta satisfacer las necesidades del presente repitiendo fórmulas del pasado».¹⁰⁷

107 *Ibid.*, pág. 10.

El buen arte no intenta deslumbrar con su propio brillo, distraernos de la realidad ni repetir como un loro saberes y fórmulas de un tiempo pasado. Se atreve a comunicar honestamente cómo las personas que lo hacen experimentan el mundo a su alrededor. Cuando un artista logra esa sensación, su trabajo resuena y toca las vidas de los demás. La honestidad es clave incluso (o quizá especialmente) cuando los tiempos son difíciles y el mensaje desalentador. Como se pregunta en el poema *Motto* de Bertolt Brecht:

*En los tiempos oscuros,
¿se cantará también entonces?
También entonces se ha de cantar.
Sobre los tiempos oscuros.*

La honestidad artística no se deja ver con facilidad en un mundo en que nuestra cultura y nuestra idea de nosotros mismos han sido deformadas por intereses comerciales, un mundo en el que a los artistas jóvenes se les dice demasiado a menudo que lo que tienen que hacer es imitar a quien tiene éxito y competir entre sí. Pero sigue siendo una meta hacia la que debemos orientar nuestros pasos.

Con mayor frecuencia que en pintura, escultura o literatura, la buena música depende de que funcione la colaboración. Es el resultado de que varias personas trabajen juntas para expresar un sentir compartido, o al menos interpretar con destreza y darle forma a la perspectiva emocional de un individuo. Dicho llanamente, hace falta una buena banda. Una analogía que me ha parecido útil al hablar con estudiantes de música es la de la banda como organismo vivo. Cuando, por ejemplo, el cerebro le manda a las piernas el mensaje de que corran, el corazón y los pulmones reaccionan

en consonancia, garantizando que circule por el cuerpo una cantidad suficiente de oxígeno para que sea posible el movimiento. Del mismo modo, una sección rítmica reaccionará dinámicamente a las elecciones musicales que haga un solista, y la banda en su conjunto a los matices de la interpretación de un cantante.

La analogía tiene sus limitaciones. Para los músicos que aún están en formación, el deseo y la capacidad de reaccionar no siempre surgen de manera natural. La cosa requiere algo de planificación, práctica y esfuerzo. En el fondo, se trata de que haya buena comunicación entre los músicos, y la comunicación depende de la capacidad de oír y del compromiso de escucharse unos a otros. La primera parte, la capacidad de oír, es sobre todo una cuestión técnica. Pasa por una correcta colocación de amplificadores y un buen control de los volúmenes relativos de sonido. Si un instrumento está tapando a otros, hace falta bajarlo, y así hasta alcanzar un equilibrio. La segunda parte, el compromiso de escucharse, es al mismo tiempo una decisión que debe tomar cada individuo y una destreza que debe desarrollarse. Adquirir esa destreza exige un esfuerzo personal constante. El grado en que cada músico desarrolle la capacidad de escuchar afectará a todo el resto de la banda.

Las cualidades que hacen que una banda sea buena son, a escala microcósmica, algunas de las mismas cualidades necesarias para mejorar las relaciones humanas en general. Oír, escuchar, buena comunicación, honestidad. El patrón que sirve para hacer buena música, sirve también para pensar sobre las virtudes que mejoran la sociedad en su conjunto. ¿Puedes oír todas las voces que conforman tu comunidad? ¿Las estás escuchando?

No tengas miedo de la política

Si ya la buena música no es algo que surja fácilmente, la buena música explícitamente política puede ser algo aún más complicado de conseguir. Pero complicado no significa ni imposible ni indeseable. Quienes queremos cambiar el mundo y, además, resulta que somos músicos, debemos intentarlo. Tenemos que pensar de qué manera utilizar la música para abrir mentes y dar poder a la gente de nuestras comunidades y movimientos políticos. La misión va más allá de componer música y escribir letras. Debería incluir un replanteamiento de nuestra experiencia de la música en su totalidad: los medios, el marketing, los eventos, la educación y todo lo demás.

Hay que pasar de quienes dicen que música y política no deben mezclarse. En el mejor de los casos, tienen una idea demasiado estrecha de la política. Lo más probable, en cambio, es simplemente que no tengan el valor de admitir (ni siquiera en su foro interno) que no desean cambiar el mundo. Aceptar que «la política es para los políticos» es aceptar que las cosas sigan como están. Como afirma Ernst Fischer:

La sociedad necesita al artista y tiene derecho a exigirle que sea consciente de su función social. Nunca se ha dudado de este derecho en una sociedad floreciente, entendido en oposición a decadente. La ambición del artista, armado de las ideas y experiencias de su tiempo, no ha sido solo representar la realidad, sino darle forma.¹⁰⁸

Cualquiera que quiera transformar la realidad, cambiar el mundo, necesita antes dar respuesta a dos preguntas. Una la formuló de manera harto conocida Marvin Gaye y la otra Lenin: «¿Qué está pasando?»¹⁰⁹

108 Fischer, E., *op. cit.*, pág. 58.

109 *What's going on?* es el título de un célebre álbum que Marvin Gaye

y «¿Qué hacer?». Una música que intente abordar cualquiera de estos dos asuntos puede ser muy valiosa. Hay demasiadas canciones pop que limitan las posibles respuestas a la primera pregunta a historias del corazón. Y vale que necesitamos canciones de amor, canciones sobre cómo duele el amor no correspondido, canciones de ruptura y demás. Pero también necesitamos canciones sobre el mundo que hay más allá del amor romántico... Canciones que reflejen nuestras vivencias en el trabajo, el estado de nuestras comunidades y las historias de la gente corriente. La canción de Marvin Gaye que formula la pregunta es un buen ejemplo. *Strange Fruit* de Billie Holiday, *Nine to Five* de Dolly Parton, *Ghost Town* de The Specials, *Ill Manors* de Plan B, *Hell You Talmbout* de Janelle Monáe y *Alright* de Kendrick Lamar también lo son. Es más difícil escribir canciones que respondan a la segunda pregunta, o al menos es más fácil que otros las critiquen. Pero eso no es motivo para que quienes hacemos canciones nos abstengamos de expresar demandas abiertamente políticas en nuestra música. Tanto si la gente está de acuerdo como si no, por lo menos habremos comenzado una discusión. La compositora austriaca Olga Neuwirth trató el tema durante su discurso en una manifestación masiva en el año 2000 contra el gobierno de coalición fascista en Austria:

Para mí, como compositora, el sentido de la música no va de tranquilizar a la gente y hacer que se conforme con la promesa de un espíritu comunitario que atraviese todas las fronteras... Me gustaría que quienes me escuchan fueran personas que reflexionaran conscientemente sobre las cosas, que

publicó en 1971, así como de una canción que formaba parte del mismo [N. del T.].

pensaran por sí mismas, que entendieran la música y el arte en general como un espejo para la exploración humana, un espejo para la gente que quiere averiguar cómo son las cosas, deshacerse de imposiciones y adentrarse en lo desconocido...¹¹⁰

Por supuesto, no toda la música puede ni debe ser abiertamente política. Hasta los músicos más comprometidos políticamente lo han entendido así. Woody Guthrie no escribió solo canciones en contra del fascismo y los patrones, también hizo tonadillas disparatadas para críos y extravagantes canciones de amor. En el arte hace falta ambigüedad, margen para la interpretación, una música que invite a conversar acerca de su significado y no tanto que marque una línea clara. Pero incluso cuando la música no es directamente política, siempre podemos entrar en la batalla por el contexto, por los valores que percibimos en los músicos que la crean. Esta tarea fundamental toma muchas formas. Los relatos históricos que nos recuerdan el sustrato radical compartido por figuras canónicas como Beethoven, Mozart, Coltrane, Holiday y Sinatra son una parte importante. Las campañas que invitan a los músicos a adherirse y mostrar su apoyo son otra.

En capítulos anteriores hemos visto los estimulantes logros de Rock Against Racism. Su equivalente hoy en día, Love Music Hate Racism (una iniciativa similar, de base, con el apoyo de sindicatos) ha programado con éxito eventos por toda Gran Bretaña, incluido un carnaval de entrada gratuita en el Victoria Park del este de Londres al que acudieron 80.000 personas con motivo del 30º aniversario del carnaval de Rock Against Racism que se había celebrado allí mismo. Todo esto sucedía mientras la ultraderecha amenazaba de nue-

110 Discurso de O. Neuwirth pronunciado el 19 de febrero de 2000 frente a la Staatsoper de Viena. Disponible online en www.olganeuwirth.com

vo con hacer un gran avance electoral en la zona. El modelo RAR/LMHR ha dado pie a un buen número de campañas exitosas, impulsadas por la música, contra otras formas de discriminación. Los mensajes de los festivales AFROPUNK, que fomentan la nueva música negra a ambos lados del Atlántico, reflejan que hay un reconocimiento cada vez mayor de la naturaleza interseccional de la opresión. En un evento reciente en Londres, artistas como Lady Leshurr, Young Fathers y Grace Jones actuaron bajo una pancarta enorme que decía:

NO AL SEXISMO
NO AL RACISMO
NO AL CAPACITISMO
NO AL EDADISMO
NO A LA HOMOFOBIA
NO A LA GORDOFOBIA
NO A LA TRANSFOBIA
NO AL ODIO

Sin una sola mención a la pobreza o a la clase social, es insuficiente como manifiesto político. Pero es un código de conducta excelente. Debemos seguir los pasos de este trabajo. La táctica del boicot cultural de la que hablábamos antes es otro ejemplo importante del tipo de iniciativas que podemos utilizar para recuperar el control de nuestra cultura y subir el nivel del debate político.

El deseo de las élites de apropiarse de la cultura para sus propios objetivos económicos y políticos es un tema que se ha tratado a lo largo de todo este libro. Las canciones y las campañas explícitamente políticas dificultan, y mucho, ese proceso. Pueden contribuir a dar voz a causas justas, al sentido común, en unos tiempos en los que las élites y los medios de

comunicación siembran por todas partes la división, la distracción y la guerra.

Sé creativo con los lugares y los espacios

Podría haber sido Banksy, el enigmático artista callejero, quien escribiera estas líneas proféticas:

Quiero que las pinturas estén conectadas a las paredes no por cuerdas sino por medio de su significado artístico... Ligadas al propósito de un edificio, al carácter de un espacio... Y no colgadas como un sombrero en un perchero. Las galerías de arte, esos campos de concentración para la belleza y los colores, no sirven más que como apéndice monstruoso de nuestra fea y descolorida realidad cotidiana.

En realidad, las escribió Leon Trotsky en 1908. Del mismo modo que Banksy ha popularizado el arte político y satírico al sacar sus plantillas a la calle, los músicos también debemos ser creativos con el contexto. Debemos seguir saliendo del circuito oficial de salas, emisoras y festivales. Y digo «seguir» porque la historia de la música ha sido siempre, en parte, una historia de convocatorias sociales clandestinas. El carnaval es quizá el ejemplo más importante, pero no el único. Desde los trovadores en los mercados de la Europa medieval hasta la escena del *grime* en el Londres de hoy, la gente ha ido siempre de fiesta, allá donde podía. A menudo la elección del sitio es una decisión pragmática tomada por personas sin recursos. El conflicto con la autoridad surge únicamente cuando este tipo de citas atraen una atención que no desean.

Pero a veces la elección del sitio es deliberadamente provocadora. De hecho, fueron las localizaciones y las puestas en escena de las acciones de Pussy Riot, más que su contenido musical, las que catapultaron al grupo a los medios de todo el mundo y a la cárcel. El

21 de febrero de 2012, cinco miembros del grupo intentaron interpretar su tema *Plegaria punk: Madre de Dios, ¡echa a Putin!* en la catedral de Cristo Salvador de Moscú. La banda protestaba contra el apoyo de la Iglesia Ortodoxa rusa al presidente Putin en la campaña electoral. El personal de seguridad de la iglesia detuvo al grupo después de tan solo cuarenta segundos, pero un vídeo de la acción que se publicó en redes sociales levantó un revuelo enorme.

Pese a que son actos valientes y muy estimulantes, es importante darse cuenta del elitismo inherente a este tipo de estrategias. Tienen que ser planes secretos ejecutados por un pequeño número de activistas entregados a la causa. En ese sentido, el grado en el que contribuyen a la construcción de un movimiento capaz de transformar el mundo es discutible. No obstante, las Pussy Riot merecen nuestra solidaridad. Su apuesta nos enseña a ser creativos y audaces, a seguir buscando maneras frescas de desafiar a los poderosos, y a iniciar un debate. La idea de combinar disfraces llamativos y música en directo para conseguir impacto político también la probaron en Ucrania las Dakh Daughters, que actuaron en la plaza Maidán de Kiev durante las protestas contra el gobierno de diciembre de 2013. Como su nombre indica, igual que las Pussy Riot, también son todo mujeres. Se trata de avances que debemos apoyar y de los que tenemos mucho que aprender.

Allá donde la gente ya se ha apropiado con éxito del espacio público, es necesario que nos mantengamos alerta. El carnaval, los desfiles del orgullo y del amor y los festivales de verano están permanentemente en disputa política. Las autoridades intentarán restringir, esterilizar y despolitizar estos eventos, en parte para atraer lucrativos patrocinios privados. Ne-

cesitamos renovar la carga política, todo el rato. Una iniciativa interesante que pusieron en marcha algunos de los organizadores del carnaval de Trinidad es una representación teatral, anual en la actualidad, en la que estudiantes y personas voluntarias recrean los disturbios de Canboulay de 1881, de los que ya hemos hablado antes en este libro. El escenario Left Field del festival de Glastonbury es otro ejemplo, o la carpa Rebel Soul en el Shambala y demás espacios que acogen debates y música explícitamente política en unos cuantos festivales. Son formas prácticas y creativas de recordarle a la gente los conflictos que hay antes y después de la fiesta y de fomentar el compromiso con las luchas de hoy. Necesitamos más iniciativas como estas.

Al loro con las redes sociales

También tenemos que ser creativos e inteligentes cuando usemos las redes sociales. Visto a toro pasado, mi canción para la campaña *Freedom for Palestine* podría haber tenido bastante más repercusión si hubiera consultado a la persona responsable de llevar a Rage Against The Machine (RATM) al número uno de las listas británicas de Navidad del año 2009, mi paisano de Essex Jon Morter. Harto de que coparan las listas los productos de *The X Factor*, el programa de televisión de Simon Cowell cuyos ganadores llevaban años monopolizando los primeros lugares de la parrilla, Morter pidió ayuda a Tracy, que por aquel entonces era su mujer, y empezó su campaña.

La premisa política de todo aquello era bastante menos arriesgada que la mía y se basaba en una canción, *Killing in the Name*, que ya conocían y apreciaban millones de personas. Pero Morter es digno de admiración por un ingenio, una astucia estratégica, una

irreverencia punk, una cantidad de conocimientos y una tenacidad que dejan al equipo de la campaña *Freedom for Palestine* a la altura del betún. Lo primero que hizo Morter para llamar la atención fue aprovecharse de fisuras en la configuración de los grupos de Facebook para hacerse con la condición de «administrador» de varios grupos ya existentes. Entonces se puso a alimentar astutamente medias verdades y rumores de escándalo para hacer que la campaña fuera noticiable y saltara a los medios. Unos días antes de la semana decisiva en la que se elaboran las listas de navidad, Simon Cowell respondió muy enfadado a una pregunta sobre la campaña, calificándola de «cínica» y «estúpida». Su reacción se hizo viral y disparó la historia hasta la portada del *Daily Mirror*. Morter no se durmió en sus laureles, sino que usó todos los trucos posibles para mantener bien arriba ese pico de atención mediática hasta que se cerraran las listas. Horas más tarde de que se anunciara que el primer puesto era para Rage Against The Machine, Cowell interpretó a la perfección su papel de miembro de la clase dominante y llamó a Morter para disculparse por sus declaraciones y para ofrecerle un empleo muy bien pagado... Si no puedes vencer, compra. Morter rechazó la oferta.

Lo que hizo fue unirse a la campaña para salvar 6 Music, una emisora de radio muy querida propiedad de la BBC. También se sumó al equipo de marketing encargado de obtener el número uno de las listas para *Exile on Main Street* de los Rolling Stones, y, en la que fue sin duda la más política de sus campañas, también contribuyó a conseguir el número uno de Navidad para la versión de *He Ain't Heavy, He's My Brother* que hizo en 2012 el Justice Collective. El tema trataba de sensibilizar a la opinión pública sobre la campaña que habían

iniciado familias por el desastre del estadio de Hillsborough de abril de 1989, en el que murieron aplastados 96 aficionados del Liverpool. La responsabilidad de la policía en aquel incidente se encubrió desde el primer momento y tanto los jefes de policía como los políticos conservadores más conocidos y el diario *Sun* se dedicaron a difamar a las víctimas. El éxito del Justice Collective en las listas recibió mucha menos publicidad que el de RATM tres años antes, pero aun así sigue siendo un ejemplo importante de cómo usar la cultura popular para arrojar luz sobre la injusticia. Los esfuerzos de quienes participaron en la campaña se vieron finalmente recompensados en abril de 2016, cuando una investigación concluyó que los aficionados habían muerto a causa de errores constitutivos de delito y apreció negligencias muy graves en la respuesta de la policía y los servicios de ambulancias.

En una lista que puede ser de gran utilidad si se aplica a cualquier tipo de activismo político, Morter resume su estrategia de la siguiente forma:

- Métete a tus tropas en el bolsillo y mantenlas unidas: Haz que tu red se emocione con la idea de una victoria a la vez que insistes en que solo se podrá conseguir trabajando juntos.
- Encuentra el modo de que tu voz se escuche: Sé creativo y valiente y no juegues según las normas. Las personas que se portan bien no hacen historia.
- No temas cometer errores: Prueba cosas, no te preocupes si no funcionan. Los errores son buenos, siempre que aprendas de ellos.
- Comunica con claridad: Una vez que has captado la atención de la gente, dile claramente lo que quieres que haga.

Conéctate

Cuando más contribuye la música al cambio político progresista es cuando surge de un movimiento más amplio. Según Sydney Finkelstein: «La psicología del compositor, así como la imagen que tiene de los demás, cobra forma según cuál sea el papel que desempeña esa persona en relación con los grandes movimientos sociales de su tiempo, que le afectan tanto como a todo el mundo».¹¹¹

Los músicos debemos buscar la manera de reforzar las manifestaciones, las huelgas y otras formas de lucha, no de competir con ellas. En julio de 2005, alrededor de un cuarto de millón de manifestantes se dieron cita en Edimburgo, donde se celebraba una reunión de líderes del G8, con la exigencia «Haced que la pobreza pase a la historia». Bob Geldof organizó rápidamente un concierto de la serie Live 8¹¹² en el estadio de Murrayfield. Hay un debate interesante sobre si el concierto aportó algo a las protestas o apartó a la gente de ellas e impuso un tono político más blando. Como no podía ser de otro modo, uno de los famosos invitados fue Bono, el multimillonario líder de U2, lo que provocó que alguien con buenas dosis de humor y escepticismo mandara fabricar una tirada de camisetas de «Haced que Bono pase a la historia». Yo actué en aquel concierto con 1 Giant Leap y tuve la oportunidad de conocer a Geldof. Le pregunté por qué había aparecido esa misma semana en los periódicos haciendo buenas migas con un belicista como Tony

111 Finkelstein, Sydney, *Composer and Nation*, Nueva York, International Publishers, 1959, pág. 17.

112 Live 8 fue el nombre que dio Geldof a la serie de macroeventos que organizó durante todo el año 2005 en los países del G8 para presionar a estos gobiernos y conseguir que alcanzaran ciertos compromisos en la lucha contra la pobreza [N. del T.].

Blair, por entonces primer ministro. Él me contestó desafiante «porque me cae bien», justo antes de que los cachas de seguridad me sacaran de allí a la fuerza.

Si se organiza un concierto de forma que contraprograma alguna manifestación convocada por allí cerca, donde tenemos que estar es en la manifestación. La esencia del clásico de Gil Scott-Heron *The Revolution Will Not Be Televised* sigue siendo cierta: no basta con ser espectador o cantar desde un rincón apartado. Debemos unirnos a quienes salen a la calle, paralizan sus lugares de trabajo y demás. Debemos alimentar nuestra creatividad con experiencias de lucha política y viceversa. Lo que intento dejar claro con este libro es que la cultura importa, más de lo que mucha gente cree. Pero no cambia el mundo por sí sola. Cuanto más se aleje un artista de otros espacios de lucha política, tanto menos relevante será su producción artística. En palabras de los Stereo MC's, *Get yourself connected* (Conéctate). Métete en campañas a nivel local, nacional y global. Afíliate a un sindicato y trabaja para que sea más ambicioso y proactivo políticamente. Mira a ver si le encuentras sentido a algún partido político, y si es que sí, hazte militante. Háblale a la gente con la que trabajas y a la que conoces de viaje acerca de los asuntos que te preocupan. Escucha con la mente abierta y aprende de lo que la gente te dice. Construye relaciones duraderas con otros activistas. Y haz música.

12

CONCLUSIÓN

Hace un bonito día de primavera en el centro de Londres y un cuarto de millón de personas marcha a pie por las calles de la ciudad. Están representadas todas las edades, todas las etnicidades y todos los rincones del país. Toda esta gente ha venido para exigir que se ponga fin a la política de «austeridad» del gobierno conservador (toda una serie de recortes al Estado de bienestar, a los presupuestos del sector público, a las pensiones y en definitiva a las condiciones de vida de muchos británicos pobres y de clase media. Mi tarea en la manifestación es pinchar música mientras la marea humana accede a Parliament Square. He puesto temas de Damian Marley, Ana Tijoux, Kendrick Lamar, Kate Tempest, Janelle Monáe, Captain Ska y Young Fathers, por decir algunos. Si alguien te viene con el cuento de que no hay nueva música rebelde lo que le pasa es que no tiene orejas y ya está. Algunos de los clásicos siguen siendo de lo más pertinentes: *Big Yellow Taxi* de Joni Mitchell y *The Message* de Grandmaster Flash and the Furious Five caen como una tormenta. Y, al final,

es una cantante, Charlotte Church, la que capta toda la atención de la prensa y pronuncia el discurso más conmovedor de la tarde:

Tenemos que volver a ganarnos a la juventud, sus conciencias, y librarnos de décadas de dominio «yuppie». La única forma de hacerlo es con ideas frescas, mensajes positivos, teorías nuevas, arte comprometido y más figuras públicas que den la cara... Solo hay una manera de combatir la arremetida de los fanáticos de la austeridad y es aunar esfuerzos, todos a una... No nos callarán.

Con el ruido de los helicópteros de la policía sobre mi cabeza y *War Ina Babylon* de Max Romeo retumbando por todo Whitehall, reflexiono sobre todo lo que he aprendido de esta vocación, de esta pasión mía...

Desde los albores de la humanidad, la música ha reflejado y ha ayudado a transformar nuestras condiciones de vida. Su historia recoge los cambios que se han dado en nuestras relaciones, tanto entre las personas como con la naturaleza. La música surgió de una conexión íntima con el mundo natural. Acompañaba tareas comunitarias como lavar la ropa en los ríos y más tarde se empezó a tocar con herramientas de caza y agricultura adaptadas para ello. Cuando la sociedad humana comenzó a dividirse en clases, la música se dividió con ella. Distintos tipos de música reflejaban las experiencias de las diferentes clases sociales que la hacían o pagaban por ella. La música también servía de apoyo a las distintas fuerzas que se enfrentaban en la lucha de clases que ha moldeado la historia. La ganancia económica ha espoleado a menudo la innovación tecnológica, que a su vez ha ido alterando el sonido y el impacto de la música. Los avances en metalurgia, la

imprensa, las grabaciones sobre cera, el fonógrafo, la cinta y la tecnología digital son casos clave. El impacto de cada uno de ellos vino mediado por un contexto de luchas sociales más amplias. Los músicos hemos reaccionado ante cada una de esas luchas y ante todas las convulsiones de la historia.

Algunas personas han pagado un precio alto por atreverse a desafiar al *statu quo*, mientras que otras han recibido grandes recompensas por defenderlo. Las canciones más populares de las últimas décadas indican que los sentimientos relacionados con la alienación (una persistente sensación de soledad o de dislocación respecto de la naturaleza y del resto de personas) están muy extendidos en el mundo moderno. Parece que la música, una forma artística nacida del trato íntimo con la naturaleza, refleja cada vez más, y a menudo lamenta, lo distante que se ha vuelto esa relación.

Así pues, ¿hacia dónde van las cosas? Bueno, la tecnología sigue cambiando la música, la industria de la música y nuestra relación con ambas. Con tan solo tocar una pantalla, ahora mismo tenemos acceso a casi todo. La mayoría de nosotros necesita ayuda para navegar estos nuevos, vastos océanos de contenido online. La figura del DJ, prescriptor o comisario no ha sido nunca más importante que ahora, en muchos sentidos. Sin esa figura, es fácil sentirse apabullado por la tarea de elegir; sobrealimentado y sin embargo desnutrido. Pero con la ayuda oportuna, las buenas elecciones pueden estimular la curiosidad y la creatividad. Desde luego, hemos visto una gran proliferación de nuevas y muy diversas escenas. Muchas de ellas orbitan en torno a estilos musicales de épocas pasadas. Si te pasas por el Cable Cafe Bar de Brixton Road cualquier martes por la noche encontrarás, por ejemplo, swing de los años

30 que suena auténtico y fresco. Se trata de música que entusiastas de a pie rescatan de los polvorientos archivos de la industria cultural para darle nueva vida. Deberíamos darle la bienvenida a ese tipo de historias.

Además de ofrecer un mayor acceso a la música que ya existe, las tecnologías más recientes también facilitan y condicionan la creación de nueva música, una música que refleja nuestras experiencias en este mundo que cambia tan rápido. En países como Reino Unido hay una cantidad enorme de jóvenes que no pueden permitirse una cerveza en el bar de abajo y se quedan en casa haciendo temas con un ordenador barato, en su habitación, para luego compartirlos en las redes sociales. Mucha de esta música será poco original y aburrida, bucles preprogramados empalmados sin gracia. Pero una parte de ella será mucho más que eso: serán respuestas completamente originales y muy sentidas a las experiencias vitales de sus autores. Mientras que a la especie humana le quede algo de futuro, continuará la evolución de las formas musicales y seguirán apareciendo nuevas.

Por otro lado, la industria de la música se enfrenta a diversos retos: una economía mundial cada vez más inestable; los intentos de algunos artistas de vender sus trabajos directamente a sus fans, sin intermediarios; y una nueva generación que se ha acostumbrado a descargarse la música gratis, por poner unos pocos ejemplos. Hay una infinidad de editoriales de revistas de la industria y de charlas académicas que han abordado estos asuntos. Está claro que las élites temen la amenaza potencial que los cambios suponen para su poder y sus cuentas de resultados. Pero no debemos confundir la salud de la industria musical *mainstream* con la de la propia música. Steve Albini (que fuera

productor de Nirvana, los Pixies, P. J. Harvey y otros muchos) se muestra optimista. Hace poco en una charla desmontaba con brillantez el tópico tantas veces repetido: «Tenemos que encontrar la manera de que la distribución digital funcione bien para todo el mundo».

Vale, ¿quiénes «tenemos»? Te voy a decir quiénes: los departamentos de administración del viejo negocio de la música. Los sellos verticales que tienen el copyright de un montón de música. Ellos quieren encontrar la manera. Ellos quieren marcar la agenda y apañar todo lo estructural. Las bandas, el público, la gente que hace música y la que paga por ella... Esa gente está, obviamente, fuera de la discusión.¹¹³

Dentro de su valoración optimista del impacto de las nuevas tecnologías, Albini explicaba maneras muy concretas en las que hoy en día bandas y público pueden acercarse y estar en contacto sin ser tutelados por los viejos rentistas de la industria. Gracias a internet, la propia banda de Salvini, relativamente desconocida, había conseguido cerrar giras por salas de tierras lejanas. Habían conocido a fans encantados con su música, habían hecho nuevas amistades y habían vuelto a casa con unos cuantos billetes en el bolsillo, todo ello sin necesidad de casa discográfica. Su conclusión era:

Así pues, no hay ninguna razón para insistir en adaptar a los nuevos tiempos las oficinas y los despachos obsoletos de la época pasada. La industria de la música se ha encogido. Al encogerse se ha quitado de en medio, permitiendo que los grupos y su público recompongan su relación desde los márgenes. Y yo creo que eso es sano, y emocionante también. Si hemos aprendido algo en los últimos 30 años es que, si dejas que se apañen solos, los grupos y su público se pueden llevar

113 S. Albini, intervención en la conferencia Face the Music, Melbourne 2014.

bastante bien: los grupos se las arreglan para hacer llegar su música al público y el público se las arregla para recompensarles por ello.¹¹⁴

No todo el mundo comparte el optimismo de Albini. Thom Yorke, David Byrne y Billy Bragg se han unido al coro de voces que advierte que son los artistas quienes están siendo exprimidos a medida que se secan los viejos cauces del negocio. Los viejos dueños de las industrias culturales son ahora los propietarios de las nuevas plataformas digitales y el porcentaje de beneficios que les llega a los artistas es más exiguo que nunca. La empresa capitalista tiene una enorme facilidad para aprovechar las innovaciones y quedarse con la ganancia que generan. Pero Albini tiene razón cuando dice que esto no tendría por qué ser así. El principio de que la gente que hace las cosas y la gente que las usa pueden apañarse entre ellas (sin intermediarios que se lucren de por medio) es la esencia de una imagen ilusionante de un futuro posible.

De momento, la producción y el consumo de todo, desde los huevos hasta la educación, están configurados según «la lógica del mercado», la premisa de que la empresa tiene como fin hacer más ricos a los inversores. Efectivamente, vivimos bajo una dictadura de accionistas cuyo única preocupación, por definición, es el beneficio. Si da más beneficios enviar a la gente a la pobreza o contaminar el planeta, pues eso es lo que ocurrirá. En teoría, los gobiernos electos deberían regular las ambiciones de los accionistas y mantener bajo control la influencia del capital. En realidad, casi todos se han unido a un humillante concurso de limbo en el que compiten para ver quien se dobla más ante las demandas de menor regulación.

114 *Ibid.*

Los gobiernos presumen de haber pasado de una política de papeleo farragoso a otra de «alfombra roja»¹¹⁵ en su afán de demostrar quién pone más facilidades a los inversores. Cuando se les cuestiona la lógica de esta especie de carrera suicida, repiten el mantra de que no hay alternativa. Pero podría haberla. Los lugares de trabajo podrían pertenecer a (y ser gestionados democráticamente por) la gente que trabaja en ellos y las comunidades a las que dan servicio. Las decisiones acerca de qué hacemos, cómo lo hacemos y cómo lo distribuimos podrían estar basadas en las necesidades de la gente. En síntesis, el capitalismo podría sustituirse por un sistema más igualitario y democrático. Los programas, los carnavales, los festivales, las giras y la educación musical comunitaria no dependerían ya de las migajas que caen de la mesa de las empresas patrocinadoras. En unas sociedades en las que se repartiera la riqueza, habría un montón de ese tipo de cosas.

La gente corriente que hoy por hoy pasa todo su tiempo intentando llegar a fin de mes podría finalmente empezar a expresarse creativamente. El «fango del pasado» que refuerza la cultura capitalista podría irse por el desagüe. Se podría extender el acceso a todo tipo de música a cualquiera que tuviera interés; la discriminación o la pobreza no supondrían ya un obstáculo para la participación. Se liberaría la cultura. Llegaríamos finalmente al sueño de Finkelstein de:

... una época en la que desaparecerá la distinción artificial entre «clásica» y «popular»; en la que la música adoptará formas muy diferentes y variadas, formas de canto y de danza y formas de drama profundo o de gran complejidad psicoló-

115 En inglés, «*from red tape*» (cinta roja, metáfora de burocracia y papeleo) «*to red carpet*», un juego de palabras imposible de mantener en castellano [N. del T.].

gica. Pero todas esas formas serán igual de accesibles a todas las personas, y las únicas preguntas serán: ¿es buena o mala? ¿Es honesta o deshonestas? ¿Nos hace disfrutar? ¿Nos ayuda a conocer mejor a nuestros semejantes y el mundo que compartimos con ellos?¹¹⁶

Por supuesto, quienes piensan que tienen mucho que perder y poco que ganar se opondrán a un cambio así. Como hemos visto, la música es un arma que esgrimen para proteger sus privilegios. De vez en cuando, también es un medio a través del cual presentan su visión del futuro. El 9 de septiembre de 2014, los peces gordos de Apple añadieron *Songs of Innocence*, el nuevo álbum de U2, a la colección de música de todos y cada uno de los más de 500 millones de clientes que tiene iTunes por todo el mundo, sin el consentimiento de estos. El golpe de efecto publicitario fue, en líneas generales, mal recibido. La mayoría lo vió como un despliegue ególatra de poder, un acto de bombardeo cultural diseñado no solo para ocupar titulares, sino también para hacer que el álbum estuviera tan presente en todas partes que los ingresos por emisiones en radio, licencias para uso audiovisual y giras cayeran del cielo. La endeble respuesta era que se trataba tan solo de un acto de generosidad, un simple regalo que podía borrarse fácilmente si no se deseaba. Pero, para muchos, la jugada dejó un mal sabor de boca. Tal y como va el *spam*, un álbum de U2 es bastante poca cosa, pero el simbolismo es escalofriante. Revelaba la existencia de una concentración creciente de poder que escapaba al control de la gente corriente y quedaba en manos de una pequeña camarilla global, que no rendía cuentas ante nadie con poderes orwellianos para monitorizarlos e intervenir en nuestras vidas.

116 Finkelstein, Sydney, *Jazz, a People's Music*, pág. 29.

A lo largo de este libro hemos visto varios ejemplos de élites tratando de erosionar la democracia. Desde golpes de Estado sangrientos hasta la manipulación encubierta de la cultura, quienes tienen dinero han empleado cualquier táctica a su alcance para su provecho, sin importarles nada lo que pensáramos el resto. Ahora no nos dejan siquiera elegir nuestra propia colección de música. Ahora en serio, su instinto rapaz de acumular aún más riqueza está conduciendo al mundo a la catástrofe medioambiental. Debemos detenerles.

Las personas que amamos la música tenemos un papel ahí. Tenemos que ser conscientes de los diversos modos en que las élites se apropian de la música y la usan para reflejar y reforzar sus valores, para imponer sus objetivos. Debemos rechazar la idea de que ese uso de la música (esta relación concreta entre música y poder) es natural o inevitable. Siempre que sea posible debemos denunciar y desafiar esa idea.

También tenemos que tomar medidas concretas para que la música sea una herramienta de transformación social, que contribuya a la construcción de un movimiento de masas capaz de cambiar el mundo. La música debe venir de nuestras comunidades y ayudarnos a fortalecerlas. Debemos apoyar los espacios de nuestro entorno cercano, organizar eventos y animar a todo el mundo a tomar parte en la creación de cultura. Debemos mejorar y expandir la educación musical y eliminar cualquier barrera (económica, física, ideológica o del tipo que sea) a la participación. Debemos esforzarnos por hacer buena música, música que sea honesta y salga del corazón. No debemos avergonzarnos de hacer música abiertamente política, música que ponga sobre la mesa asuntos importantes y que

provoque debate. Debemos animar a los artistas a que participen de forma pública en campañas políticas. En ocasiones, esto querrá decir unirse a boicots. Debemos empeñarnos siempre en ser creativos, tanto en nuestra música como en nuestro activismo. Para acabar, tenemos que trabajar juntos de formas coordinadas y efectivas: debemos organizarnos. La tecnología digital y las redes sociales pueden ayudarnos en todas estas tareas, pero conviene que nos aseguremos de que las usamos para dinamizar, y no para reemplazar, los encuentros cara a cara.

De y para las comunidades, o de y para las empresas... Estas dos maneras de concebir la música apuntan hacia dos horizontes distintos para la humanidad. El primero es un horizonte de más democracia, un mundo que se ha desprendido de los dictados del mercado y en el que la gente corriente puede arreglárselas colectivamente. El segundo, un horizonte de más tiranía y explotación constante tanto de las personas como del planeta. Esperanza o negación. Socialismo o barbarie.

El camino que tomemos vendrá determinado por nuestras acciones colectivas. La decisión es nuestra. Quienes decidamos sumarnos a la lucha por un mundo más justo tendremos que utilizar cualquier herramienta y cualquier táctica que tengamos a nuestra disposición. Entender la cultura y recuperar la música no es más que una parte del rompecabezas, pero una parte importante, una parte que nos ayudará a conocer mejor el cuadro completo y nos dará esperanza.

Habrá complicaciones por el camino, así que tendremos que apoyarnos, escucharnos, tocar bien juntos y seguir adelante.

Un, dos, un-dos-tres-cua....

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W., *Crítica de la cultura y sociedad I*, Madrid, Akal, 2008.
- , *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004.
- ; Horkheimer, Max, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2016.
- Ali, Tariq, *Años de lucha en la calle*, Madrid, Akal, 2007.
- Bradley, Lloyd, *Sounds Like London: 100 Years of Black Music in the Capital*, Londres, Serpent's Tail, 2013.
- Byrne, David, *How Music Works*, Edimburgo, Canongate Books, 2002 [edición en castellano: *Cómo funciona la música*, Barcelona, Reservoir Books, 2017].
- Cardew, Cornelius, *Stockhausen Serves Imperialism*, Londres, Latimer New Dimensions, 1974.
- Collin, Matthew, *Pop Grenade: From Public Enemy to Pussy Riot - Dispatches from Musical Frontline*, Londres, Zero books, 2015.
- Cowley, John, *Carnival, Canboulay and Calypso: Traditions in the Making*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

- Engels, Friedrich, *Letters of the Young Engels*, Progress, Moscú, 1976.
- Finkelstein, Sydney, *Composer and Nation*, Nueva York, International Publishers, 1959.
- , *Jazz, a People's Music*, Nueva York, International Publishers, 1988.
- Fischer, Ernst, *The Necessity of Art*, Londres, Verso, 2010 [edición en castellano: *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 2001].
- Frith, Simon, *The Sociology of Rock*, Londres, Constable 1978 [edición en castellano: *Sociología del rock*, Madrid, Júcar, 1980].
- George, Nelson, *The Death of Rhythm & Blues*, Londres, Penguin, 1988.
- Hamilton, Marybeth, *In Search of the Blues. Black Voices, White Visions*, Londres, Jonathan Cape, 2007.
- Harman, Chris, *A People's History of the World*, Nueva York, Verso, 2017 [edición en castellano: *Historia mundial del pueblo*, Madrid, Akal, 2013].
- Jara, Joan, Víctor, *un canto inconcluso*, Santiago de Chile, LOM, 2008.
- Karpf, Anne et al., (eds.), *A Time to Speak Out: Independent Jewish Voices*, Londres, Verso, 2008.
- Kofsky, F., *Black Nationalism and the Revolution Music*, Atlanta, Pathfinder, 1970.
- Lynskey, Dorian, *33 Revolutions per Minute. A History of Protest Songs*, Londres, Faber and Faber, 2011 [edición en castellano: *33 revoluciones por minuto. Historia de la canción protesta*, Barcelona, Malpaso, 2015].
- Margolick, David, *Strange Fruit: The Biography of a Song*, Nueva York, Ecco, 2000.
- Menuhin, Yehudi; Davis, Curtis W., *The Music of Man*, Londres, Methuen Publishing Ltd, 1979.

- Nkrumah, Kwame, *Neocolonialismo: la última etapa del imperialismo*, México, Siglo XXI, 1966.
- Rachel, Daniel, *Walls Come Tumbling Down: The Music and Politics of Rock Against Racism*, Londres, Pan Macmillan, 2016.
- Robertson, A.; Stevens, D. (eds.), *The Pelican History of Music 1*, Londres, Penguin, 1960.
- Rodgers, Nile, *Le Freak: An Upside Down Story of Family, Disco, and Destiny*, Nueva York, Spiegel & Grau, 2011.
- Ross, Alex, *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*, Hampshire, Picador, 2007 [edición en castellano: *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*, Barcelona, Seix Barral, 2009].
- Saunders, Francis Stonor, *Who Paid the Piper?: The CIA and the Cultural Cold War*, Londres, Granta Books, 1999, pág. 2 [edición en castellano: *La CIA y la guerra fría cultural*, Barcelona, Debate, 2013].
- Shipley, Jesse Weaver. *Living the Hiplife*, Durham, Duke University Press, 2013.
- Solomon, Maynard (ed.), *Marxism and Art*, Detroit, Wayne State University Press, 1979.
- Varga, Bálint András, *Conversations with Iannis Xenakis*, Londres, Faber and Faber, 1996.
- Veal, Michael, *Fela: The Life and Time of an African Musical Icon*, Filadelfia, Temple University Press, 2000.
- Widgery, David, *Beating Time: Riot 'n' Race 'n' Rock 'n' Roll*, Londres, Chatto & Windus, 1986.

ÍNDICE TEMÁTICO

A

Adorno, Theodor, 34-40, 50, 58, 87, 88, 98, 99, 139, 140, 229
África occidental, 58, 65-70, 72, 75
afrobeat, 72, 156
AFROPUNK, 211
Alban Berg, 34
Albini, Steve, 222-224
Alibhai-Brown, Yasmin, 44
alienación, 95, 97, 98, 100, 103, 105, 121, 125, 138, 152, 157, 202, 221
Alsop, Marin, 158
amateur, 196, 203
Amin, Idi, 43
Anderson, Marian, 52
Anti-Nazi League, 111
Armstrong, Louis, 53
Artists Against Apartheid, 112, 176

B

Banksy, 180, 212
bayaka, 90
BBC 6 Music, 181
Beatles, 44-47, 137

Beck, Glenn, 183
Beethoven, Ludwig van, 196, 210
Berg, Alban, 34
Berliner, Emile, 135
Berlin, Irving, 35, 93, 94
Betancourt, Sterling, 61
Beyoncé, 140-147, 163
Bilaadi, *bilaadi*, 191, 192
Black Lives Matter, 140, 144, 145
Black Panther Party, 140, 141, 144
blues, 36, 78, 200
Blunt, James, 159, 160
boicot, 113, 114, 141, 166, 211
 a Israel, 166, 168, 170, 172-174, 176
 a Sudáfrica, 113, 114
Bono, 140, 217
Boulez, 51, 52
Bowie, 109
Bragg, Billy, 18, 31, 179, 182, 224
Brecht, Bertolt, 36, 206
Brixton, 110, 199
Brown, James, 69, 71
Bryant, Chris, 159, 160
Byrne, David, 35, 224, 229

C

calypso, 67, 72
Cardew, Cornelius, 39, 229
carnaval, 56, 57
Trinidad, 56-62
Chile, 106-108, 230
China, 71, 91
Church, Charlotte, 220
CIA, 44, 47-49, 52, 71, 106, 161, 231
Cissoko, Doudou, 65
Clapton, Eric, 109
Clash, The, 19, 29, 110, 147
clase, 38, 44, 45, 56-60, 65, 72, 80, 90, 105, 107-109, 112, 116, 120, 121, 126, 127, 129-131, 133, 134, 137, 139, 141, 143, 146, 148, 149, 154, 159, 161, 189, 190, 196, 211, 215, 219, 220
Clinton, Hillary, 144, 162
Coldplay, 182, 183
Coltrane, John, 210
comunidad, 20, 66, 90, 104, 109, 111, 112, 116, 119-124, 127, 134, 137, 144, 145, 161, 162, 171, 190, 200, 202, 204, 207-209, 225, 228, 229, 235
Conferencia Internacional de Música del Siglo Veinte (1954), 51
Congreso Nacional Africano (ANC), 76, 77
Congreso por la Libertad Cultural, 48
Costello, Elvis, 110, 171
Cowell, Simon, 127, 148, 214, 215
Creative Community for Peace, 171

D

Dakh Daughters, 213
Dammers, Jerry, 76, 77, 112, 113
Davis, Angela, 69, 73, 119
Darwish, Sayed, 189-193
Derbyshire, Delia, 157
desfiles del orgullo, 213
Diawara, Manthia, 69

Dido, 30, 95
disco, 118-120
«El disco apesta», 119, 120
discos con costillas, 46, 47
Dixie Chicks 82
dubstep, 96
Dylan, Bob, 43, 113

E

Edison, Thomas, 134
Effra Hall Tavern, 199, 201, 202
Egipto, 187-194
ejército británico, 97
electrónica (música), 96, 103, 125, 157, 158
Eley, Rod, 39, 41
El General, 186, 187
Engels, Friedrich, 131, 132
Eno, Brian, 175
Escuela de Frankfurt, 34
Essam, Ramy, 188, 189
estrellas, 45, 75, 76, 80, 127, 130, 133, 135-140, 145, 148, 159, 181, 201
estudios culturales, 38, 40, 142
Eurovisión, 43

F

Faithless, 20, 28-32, 42, 94, 102, 137, 165, 166, 168, 170, 175, 176, 178, 180, 188
Fanon, Frantz, 72
festival(es), 21, 29, 43, 51, 55, 100, 102, 103, 119, 125, 138, 152, 155, 157, 168, 197, 204, 211-214, 225
Glastonbury, 102, 214
Newport, 43
feudalismo, 131
Filarmónica de Berlín, 158
Filarmónica de Viena, 158
Finkelstein, Sydney, 92, 93, 122, 203, 217, 225, 226
Fischer, Ernst, 96, 133, 205 208
fonógrafo, 134, 135, 191, 221
Formation, 140-144, 146

Fox News, 140, 166, 183
Freedom for Palestine, 180, 182, 184,
214, 215
Free Nelson Mandela, 29, 31, 76, 77,
113, 124
Frith, Simon, 34

G

Gaye, Marvin, 208, 209
Geldof, Bob, 217
Ghana, 53, 67, 70, 71, 156, 162
Ghost Town, 112, 209
Gillespie, Dizzy, 52, 93
Goebbels, Joseph, 84
Graceland, 113, 114
gramófono, 135
Gran Depresión, 56, 59
Grandmaster Flash and the
Furious Five, 112, 219
Gray, Macy, 172
Grecia, 85, 86
grime, 128, 154, 158, 212
griot, 58, 65
Guerra Fría, 47, 48, 51, 52, 89, 161
Guerra Mundial (II), 60, 85
Guerra de Irak, 82
Guthrie, Woody, 36, 188, 189, 210

H

Hall, Stuart, 38
Hebdige, Dick, 38
Henderson, Russell, 61
highlife, 65, 67-69, 72, 156
hip-hop, 112, 116, 128, 143, 158,
162, 163, 168, 180, 185, 186, 202
Hitler, Adolf, 80, 81, 83, 84, 109
Holiday, Billie, 77-79, 209, 210
homofobia, 118, 158, 211
house, 120, 122, 124

I

Ibrahim, Abdullah, 114
identidad, 27, 38, 57, 68, 69, 92,

111, 146, 173
Iglesia Católica, 34, 128
imperialismo cultural, 71, 107
industria(s) cultural(es), 35, 45,
55, 103, 124, 148, 162, 222, 224,
Israel, 166-178, 180, 181, 183, 192

J

Jara, Victor, 106, 107, 188
jazz, 38, 53, 61, 72, 77, 79, 80, 114,
122, 123, 200, 203, 226
Jazz, Maxi, 137, 166, 170, 180, 182
Jones, Quincy, 27, 150
Josselson, Michael, 48
Justice Collective, 215, 216

K

Kelani, Reem, 189
Khayrî, Badî, 190
Killer Mike, 143, 144
Kofsky, Frank, 53
Kuti, Fela, 72, 75

L

Lady Leshurr, 154, 155, 211
Lamar, Kendrick, 219
Later With Jools Holland, 165
Laverne, Lauren, 181
Leadbelly, 36
Lenin, 197, 208
Lennon, John, 44, 45, 75, 93, 137, 138
Letts, Don, 108, 109
Ley de Justicia Criminal (1994), 121
Libia, 193
Liszt, Franz, 131-133
Live 8, 217
Lomax, Alan, 36
Lord Kitchener, 67
Love Music Hate Racism, 165, 210

M

Machaut, Guillaume, 129
Madonna, 83, 136

Mahler, Gustav, 84
Mahotella Queens, 114
Makeba, Miriam, 77, 114
Malcolm X, 69, 73, 140
Mali, 69
Mandela, Nelson, 21, 29, 31, 42,
76, 77, 113, 115, 124, 177
Marley, Bob, 109
Marley, Damien, 219
marxismo, 48, 68
Marx, Karl, 116, 153
Masekela, Hugh, 114
Massive Attack, 171
Meeropol, Abel, 78, 79
Miller, Arthur, 49
Mitchell, Joni, 219
Monáe, Janelle, 209, 219
Morter, Jon, 214-216
Mozart, Wolfgang Amadeus, 45, 210
MTV, 136
música(s) del mundo, 65, 155-157
My Boy Lollipop, 44

N

Nabokov, Nicolas, 48, 49, 51, 52
Nasser, Gamal Abdel, 192
neoliberalismo, 103-106, 115, 125
Neuwirth, Olga, 209, 210
Nueva Orleans, 36
Nigeria, 66, 70, 72-76
Nkrumah, Kwame, 53, 67, 68, 71,
73, 163
Nyerere, Julius, 71, 163

O

Ochs, Phil, 106
O'Connor, Sinéad, 28, 94, 154
OneWorld, 180, 182

P

Paganini, Niccolò, 130, 131
Palestina, 168, 170, 174, 175, 178,
180-182

Palestrina, Giovanni Pierluigi
da, 34
Petrenko, Vasily, 158
Pixies, 171, 223
Platón, 33
Pop Idol, 148
Portugal, 43
Price, Leontyne, 52
Primavera(s) Árabe(s), 185, 186,
195, 197
Public Enemy, 31, 97
publicidad y patrocinio, 149
punk, 28, 38, 74, 102, 108, 109, 114,
115, 124, 211, 213, 215
Pussy Riot, 212, 213

Q

Qashoush, Ibrahim al, 194, 195

R

racismo, 69, 74, 108, 111, 112,
116, 142, 144, 154, 157, 159, 165,
203, 211
Radiohead, 95
Rage Against The Machine, 31, 97,
214, 215
rave, 103, 118, 120, 121, 123, 124, 128
redes sociales, 141, 144, 179, 181,
184, 185, 187, 188, 210, 213, 214,
222, 228
Reforma, 33
reggae, 69, 108-111, 159, 200
Renacimiento (europeo), 129
Renzer, David, 171, 172
revoluciones,
árabes, 185, 188, 189, 11, 195,
196
francesa, 130, 196
haitiana, 57, 62
industrial, 131
de los claveles (portuguesa), 43
Roach, Max, 77, 78, 122
Robinson, Tom, 110
Rock Against Racism, 109, 110,

114, 124, 210
Rodgers, Nile, 119
Royal Variety Performance, 44
Russia, 35, 48, 49, 132

S

Sanders, Bernie, 139, 143, 145, 146
Saunders, Francis Stonor, 48, 161
Saunders, Red, 109
Sawfa Nabqa Huna, 193, 194
Schnur, Steve, 171, 172
Schoenberg, Arnold, 34, 36, 39, 50
Schwarzkopf, Elizabeth, 48
Scott-Heron, Gil, 171, 218
Scratch Orchestra, 39-41
Seeger, Pete, 106, 171
Senegal, 66, 68
Senghor, Léopold, 66
serialismo, 50, 51, 87
sexismo, 154, 158, 203, 211
Shaw, Artie, 79
Shostakovich, Dimitri, 49, 50, 81, 82
Sidibé, Malick, 69
Simon, Paul, 113, 114
Sinatra, Frank, 210
sionismo, 172, 173
Siria, 194, 195
Skrillex, 96, 97
Slovo, 166, 168
Smith, Adam, 116
socialismo, 51, 228
Socialist Workers Party, 111, 166
Solidarność, 115
soul, 65, 69-72, 162, 214
Special AKA, 29, 76, 113
Specials, The, 112
Spiral Tribe, 123, 124
Springsteen, Bruce, 83, 113
Sudáfrica, 42, 71, 74, 76, 77, 113-115, 173, 176-178, 180, 181, 188
sudeste asiático, 91
Stalin, Joseph, 35, 49-51, 80-82, 105

steel pan, 60-62
Stockhausen, Karlheinz, 39, 86, 89
Stop The War, 166, 81
Strange Fruit, 77-79, 112, 124, 209
Strauss, Richard, 84, 150
Stravinsky, Igor, 50, 51

T

tambo bamboo, 59
Tanzania, 71
Tempest, Kate, 219
Thatcher, Margaret, 112, 113, 117, 120
Thicke, Robin, 154
Tijoux, Ana, 219
Tin Pan Alley, 35, 36
Trinidad y Tobago, 57, 60, 61
Trotsky, Leon, 83, 196, 212
Túnez, 186-188, 193

U

U2, 113, 217, 226
Uganda, 43
Ucrania, 213
URSS, 47, 48, 50, 72, 105
Universal, 171

V

Verdi, Giuseppe, 45
Voice of America, 52, 53, 162
Voz, La, 40

W

Wgner, Richard, 84, 150
Walker, Alice, 182
Warfield, William, 52
War on Want, 181
Waters, Roger, 171, 182
Weekes, Alan, 200
Weill, Kurt, 36
Weimar, República de, 36
West, Kanye, 139
Widgery, David, 111

Wilde, Oscar, 139
Williams, Pharrell, 21, 154
Wonder, Stevie, 77, 102

X

Xenakis, Iannis, 84-86

Y

Yorke, Thom, 224
Young Fathers, 211, 219
Young Tiger, 67

Z

Zandt, Steve Van, 113
Žižek, Slavoj, 97

