

J O A Q U Í N B A R A Ñ A O



Un relato de la historia de la música,
desde la prehistoria hasta hoy, a través de
500 curiosidades

Esto no es un listado de curiosidades musicales. Sí, al paso se va a enterar que los Ramones tomaron su nombre del seudónimo que Paul McCartney empleaba para registrarse en los hoteles con la esperanza de guardar el anonimato; o que el bajista de los Rolling Stones se transformó en el yerno de su propio hijo. Pero las casi 500 curiosidades se relatan insertas en su contexto. Tampoco es este un libro estándar de historia de la música, de aquellos que describen los hechos esenciales con desdeñosa indiferencia por la pimienta que acompaña la vida de sus protagonistas.

La meta fue doble: construir una síntesis capaz de oficiar de genuino texto básico de historia de la música, pero a la vez ofrecer una colección de anécdotas integradas orgánicamente a la trama. En pos del primer objetivo, se describen los hechos esenciales, haya o no episodios inauditos de por medio. Las peripecias de los laudistas bíblicos, las fantasías wagnerianas o el advenimiento del MP3 explican su inclusión no por las eventuales excentricidades de sus cultores (que, por cierto, las hay), sino por su importancia en la trayectoria de la música. Para cumplir con el segundo, se ha integrado a la narración una selección de lo mejor del catastro de hechos insólitos recopilados durante doce años en www.datosfreak.org, pero, a diferencia de la web, incrustados en un panorama global.

Lectulandia

Joaquín Baraño

Historia *freak* de la Música

Un relato de la Historia de la Música, desde la prehistoria hasta hoy, a través de 500 curiosidades

ePub r1.0

casc 30.12.2016

Joaquín Barañao, 2015
Diseño: Mathias Sielfeld

Editor digital: casc
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Introducción

Lo que usted está por comenzar a leer no es un listado de curiosidades musicales. Sí, al paso se va a enterar que los Ramones tomaron su nombre del seudónimo que Paul McCartney empleaba para registrarse en los hoteles con la esperanza de guardar el anonimato; o que el bajista de los Rolling Stones se transformó en el yerno de su propio hijo. Pero las casi 500 curiosidades de esta índole no se despliegan de forma aislada, sino que brotan insertas en su contexto, al servicio del relato general. Tampoco es este un libro estándar de historia de la música, de aquellos que describen los hechos esenciales con desdeñosa indiferencia por la pimienta que acompaña la vida de sus protagonistas.

La meta fue doble: construir una síntesis capaz de oficiar de genuino texto básico de historia de la música, pero a la vez ofrecer una colección de anécdotas integradas orgánicamente a la trama. En pos del primer objetivo, se describen los hechos esenciales, haya o no episodios inauditos de por medio. Las peripecias de los laudistas bíblicos, las fantasías wagnerianas o el advenimiento del MP3 explican su inclusión no por las eventuales excentricidades de sus cultores (que, por cierto, las hay), sino por su importancia en la trayectoria de la música. Para cumplir con el segundo, se ha integrado a la narración una selección de lo mejor del catastro de hechos insólitos recopilados durante doce años en www.datosfreak.org, pero, a diferencia de la web, incrustados en un panorama global.

La exclusión de corrientes y exponentes importantes es un resultado inevitable de la decisión de abordar la totalidad del espectro temporal, desde las tinieblas protohumanas hasta aquel delicioso catálogo cuasiinfinito llamado Spotify. Mis sinceras disculpas al gallardo flamenco, al sugerente erotismo del tango y a las pegajosas rancheras mexicanas. Exponentes como aquellos tienen bien merecido su justo espacio de atención, pero advierto que son solo tres ejemplos de las incontables bajas provocadas por la exuberancia de la diversidad musical. La obsesión por la música en el *homo sapiens* es tan ubicua espacial y temporalmente, que basta aislar a un grupo de personas algo mayor que una familia durante algo más que una generación, y alguna nueva ocurrencia estilística asomará sus narices en el horizonte. Es tan amplio el universo de géneros, subgéneros y subsubgéneros (podría seguir añadiendo «subs», no se equivoque), que pretender abordarlos en forma exhaustiva daría pie a una montaña de volúmenes capaz de saturar lo que se ponga por delante, ya sea anaqueles de madera, metálicos discos duros o la paciencia de los lectores.

Donde las omisiones sí son inexcusables es en el enfoque occidental. No queda más que pedir disculpas por las ínfulas de universalidad, contándose entre los ofendidos más notables la riquísima tradicional musical china, el multimilenario

legado indio y los vigorosos ritmos del África ecuatorial. Este déficit de imparcialidad no se explica por una concienzuda reflexión del peso relativo de sus roles históricos, sino por el simple hecho de que se trata de un libro escrito por un occidental y para occidentales, que busca revelar las intrigas detrás de los discos y *playlists* que naturalmente nos son familiares.

Otra consecuencia del prolongado horizonte temporal de *Historia Freak de la Música* es la dispar naturaleza de sus contenidos. El primer capítulo trata sobre las raíces neurológicas de nuestra afición por la música. Ello debiese conquistar el interés de todo aquel que se ha preguntado alguna vez cómo simples variaciones en la presión de aire pueden calar fibras tan hondas de nuestro espacio emocional. El segundo capítulo, sin embargo, tiene más que ver con arqueología y con las bases de la teoría musical que con la endorfina de los conciertos de *rock*. Los cultores más estrictos de la música popular, por tanto, podrían preferir omitirlo (aunque se perderían al búho de Petr Janata reconstruyendo el *Danubio Azul* con su cerebro, así como las «fornicaciones incestuosas» de los navarros; quedan advertidos). Los capítulos 3 a 7 tratan sobre música docta (o mal llamada «clásica», ver Capítulo 5). De nuevo, si lo suyo solo tiene que ver con lo que proviene de los amplificadores y nunca le ha interesado lo que ocurre en una sala de conciertos, puede saltar directamente del Capítulo 1 al 8. Pero mi consejo es que, aun cuando nunca lo haya movido una sinfonía ni le haya entusiasmado una ópera, le dé una oportunidad al vividor de Mozart y a Beethoven el rezongón. Por un lado, los grandes maestros del universo docto son los pilares de casi todo lo que usted escucha, le guste o no su legado. Por otro, sus vidas son bastante menos solemnes y bastante más floridas de lo que evocan sus *adagios*. Presumo que no contemplaba a Puccini desvalijando el órgano de su iglesia para comprar cigarros, ni los delirantes ensayos de Wagner sobre panteras y tigres frugívoros del norte de Canadá.

Por último, una nota de advertencia sobre la verosimilitud del medio millar de rarezas desperdigadas a lo largo de las siguientes páginas.

Howard Chandler Robbins Landon es una de esas vacas sagradas de la musicología. Tras estudiar con Karl Geiringer, una de las máximas autoridades de Haydn del siglo xx, decidió hacer de la vida y obra del compositor un prolongado y exhaustivo proyecto de vida. Cofundó la Haydn Society en 1949, y se pasó décadas escudriñando archivos polvorientos a lo largo de Europa, redescubriendo una generosa tajada de la obra hasta entonces olvidada del austríaco. Hacia el final de su vida, cristalizó sus denuedos en una monumental obra de cinco volúmenes llamada *Haydn: Chronicle and Works*. En ella, relata el siguiente episodio respecto al funeral de Antonio Vivaldi, oficiado en Viena en 1741:

¿Es quizás osado imaginar al joven Joseph Haydn y sus cinco compañeros del Cantorei como los seis chicos del coro que dieron a los restos de Vivaldi su última bendición musical? Parece casi seguro.

En otro de sus libros, *Vivaldi: Voice of the Baroque*, Robbins Landon vuelve a narrar la escena, aunque esta vez sin espacio para interpretaciones:

Los seis miembros del Cantorei de San Esteban incluían al joven Joseph Haydn, quien fue probablemente uno de los pocos en ser testigo del fallecimiento de este gran compositor, ahora un indigente y ya olvidado, ubicado, como Mozart medio siglo más tarde, en una ignominiosa y anónima tumba en algún lugar debajo de la gran capital de la monarquía austríaca.

La imagen es evocadora. Una exquisita coincidencia espacio-temporal entre la infancia de uno de los más grandes maestros del clasicismo y las exequias de uno de los genios del barroco. Si lo dice Robbins Landon, autoridad mundial en Haydn, *tiene* que ser cierto. ¿No? Al menos, eso han estimado docenas de obras, de los más conspicuos autores y casas editoriales del globo, que han vuelto a llevar a imprenta el pasaje.

Pues no. El musicólogo austríaco Michael Lorentz desempolvó pergaminos también, pero con el objetivo específico de dilucidar la veracidad del suceso. Tras un acucioso proceso de revisión de la documentación original del siglo XVIII, logró rastrear el origen del mito al error de traducción de un académico francés, complementado por cierta sobredosis de ensoñaciones de Robbins Landon.

La conclusión de todo esto es que resulta extremadamente difícil excluir por completo el riesgo de errores. Nunca estamos completamente a salvo de la amenaza de fuentes que en el papel aparecen como confiables, pero que solo continuaron una larga cadena de repeticiones originadas en una saga apócrifa. Con frecuencia, la multitud que solo replica el mito sin espíritu crítico termina imponiendo su versión a fuerza de volumen frente a los contados héroes que escudriñan con rigurosidad su veracidad.

Estos párrafos son fruto de un esfuerzo sistemático por validar los datos con fuentes verosímiles. Algunas más reputadas que otras, pero todas catalogables en el plano de lo confiable. Por ello, es posible afirmar que la *inmensa mayoría* de ellos son fidedignos. Pero, dado que cierto margen de error es inevitable, le estaré muy agradecido si alerta de eventuales errores a editores@datosfreak.org.

Capítulo 1: La impregnación en la psiquis

«La música es la droga».

DJ Lee Haslam

Algunos años atrás, Valorie Salimpoor estaba sumida en lo que ella llamaba «la crisis del cuarto de vida». Su futuro profesional se veía difuso, y no estaba segura de cómo encauzar su reluciente cartón académico.

Subió al auto, pensando que un paseo podría despejarle la cabeza. Sintonizando la radio, se cruzó con los violines agitados de la *Danza Húngara N.º 5* de Brahms. «Simplemente sentí este raptó de emoción atravesarme. Fue tan intenso», recuerda Salimpoor. Se detuvo, aparcó junto a la acera y concedió concentración exclusiva al placer. Una vez que Brahms acabó por extinguirse, la euforia dio paso a la intriga. ¿Cómo demonios la mera variación de ondas de presión en el aire puede levantar de esa forma el estado de ánimo? ¿Cómo una particular secuencia de sonidos es capaz de conducirnos desde el subsuelo depresivo a una embriaguez que sotierra el pudor y nos lleva a cantar a voz en cuello en los semáforos?

Decidió dedicar su vida a dilucidar el misterio. Por fortuna, el cartón aquel no era cualquiera: Salimpoor acababa de graduarse en neurociencias. Corrió a casa a googlear «música y cerebro». Un par de clics más adelante daba con Robert Zatorre, de la Universidad de McGill en Montreal, colega y refinado organista, que declara no escuchar «nada compuesto después de 1750».

Innecesario aclarar que ni Salimpoor ni Zatorre eran los primeros en poner el hombro al problema. Ya lo habían intentado portentos intelectuales de otras eras, como algunos de los grandes *cracks* de la Grecia clásica o Jean Jacques Rousseau. En años más recientes, Steven Pinker, psicólogo evolucionista de Harvard, se asombraba del estatus privilegiado de la música cuando se la mira desde una perspectiva biológica. En *The Compleat Gentleman* (1622), por ejemplo, se escribía que las personas que no saben de música son «de tal brutal estupidez que apenas algo más que es bueno y [...] de virtud se encuentra en ellos». En una reunión de élite, comenta Pinker, es perfectamente aceptable reírse de la ignorancia propia en materia de ciencia, pese a su obvia importancia para tomar decisiones informadas en la vida cotidiana. Sin embargo, osar comentar que «trataste de escuchar a Mozart una vez pero prefieres Andrew Lloyd Webber es tan chocante como sonarte con la manga».

En 1956, el filósofo y compositor Leonard Meyer recurrió a una vieja noción de la psicología según la cual las emociones se originan en la incapacidad de satisfacer deseos. Pensaba que lo mismo puede decirse del caso opuesto, y que encontramos en la música la máxima expresión de ello: el placer de obtener lo que anticipamos. Para

Meyer, el cerebro en forma inconsciente intenta predecir los patrones sonoros que entregan las canciones. Cuando acertamos, obtenemos una recompensa, cuyo punto culmine es la piel de gallina que podemos llegar a sentir con cierta combinación precisa de acordes. Un permanente juego de expectativas y logros.

Cuando Meyer elucubró su hipótesis, la neurociencia carecía del arsenal contemporáneo. En 1984, no obstante, salieron al mercado las primeras imágenes por resonancia magnética. La música tenía bien merecido su rol como objeto de estudio: parte del desarrollo inicial de esta tecnología fue financiado por EMI Medical, filial de EMI, en gran medida gracias a las suculentas utilidades de los derechos de las canciones de los Beatles. En 2001, Zatorre empleó estas imágenes para demostrar que la música placentera activa el sistema límbico cerebral en aquellas áreas vinculadas a las recompensas, que podríamos llamar «eufóricas», como las que experimentamos con el sexo, las drogas y la buena mesa. En estos últimos casos, se sabía que el bienestar se explica por la liberación de dopamina, un neurotransmisor. Este dispendio molecular es una estrategia antigua, que explica que los animales busquen comida antes de sentir hambre, y es la culpable de esas tentaciones al pasar frente a una pastelería aromática. ¿Podía demostrarse que ocurría lo mismo con la música?

En 2010, el equipo de McGill introdujo voluntarios a una claustrofóbica cámara de tomografías cerebrales mientras oían desde Chopin hasta punk. Luego tomaron resonancias magnéticas funcionales. Al mismo tiempo, intentaban medir el «nivel de piel-de-gallinez» a través de reacciones corporales, como cambios de temperatura o pulso.

De acuerdo a lo predicho, se midió aumentos de entre 6% y 9% en los niveles de dopamina, similar a lo que puede esperarse de un bien sazonado festín. Un sujeto exhibió un insólito aumento de 21%. Bien podríamos emplear el *Adagio para cuerdas* de Samuel Barber, la obra más efectiva del test a nivel colectivo, si quisiéramos experimentar algo similar a la inhalación de una línea de cocaína, que la eleva en torno al 22%. Se demostró por primera vez que este neurotransmisor podía ser liberado por un mero estímulo estético. Algo complejo y abstracto, a diferencia de tangibles caricias amorosas o digeribles pastillas de amfetamina. Sin pudor por el sensacionalismo, NBC tituló la noticia «Para tu cerebro, la música es tan placentera como el sexo».

En otro experimento de 2013, el *team* elaboró una interfaz similar a iTunes para proveer 60 clips de 30 segundos con extractos de canciones que los voluntarios del estudio nunca habían oído, pero pertenecientes a un género de su gusto. Luego, se les preguntó si querían o no adquirir la música, ofreciendo rangos entre US\$ 0 y 2. No es trivial dar con especímenes sumergidos en el anonimato, pero a la vez de una calidad suficiente como para que los sujetos se mostrasen dispuestos a comprarlos. Para dar con ellos, servicios como Pandora y Spotify salieron al rescate.

Los escáneres mostraron una relación directa entre la disposición a pagar y la reacción cerebral. Aún más interesante, la dopamina no fue liberada solo en el clímax, sino también varios segundos antes, en la llamada «fase de anticipación». En palabras de Salimpoor, esto «sugiere que mientras escuchamos música por primera vez, estamos constantemente haciendo predicciones» (...) «Lo que hace a la música tan potente emocionalmente es la creación de expectativas». (...) «Podemos entender la música como una recompensa intelectual. Es esencialmente el reconocimiento de patrones, y esto es algo para lo que los seres humanos somos muy buenos».

Además de liberar neurotransmisores, la disposición a pagar se relaciona con la actividad en el giro temporal superior, el área del cerebro donde se almacena la librería musical de lo que hemos escuchado a lo largo de nuestra vida. Lo que ello indica, y espero no matar su pasión por la música con lo que viene a continuación, es que nuestra mente genera una suerte de plantillas de regularidad estadística en base a lo que nos ha tocado oír, que luego utiliza para elaborar predicciones. Los compositores intuitivamente entienden esto, y manipulan el mecanismo para proveer al cerebro de lo que busca, y conseguir así la recompensa. En palabras del neurocientífico Daniel Levitin:

Las emociones, escalofríos, y lágrimas que experimentamos con la música son el resultado de tener nuestras expectativas ingeniosamente manipuladas por un compositor hábil y los músicos que interpretan esa música. (...)

A medida que la música se despliega, el cerebro constantemente actualiza y estima cuando nuevos pulsos (beats) ocurrirán, y encuentra satisfacción en calzar un pulso mental con uno del mundo real, y encuentra placer cuando un músico hábil viola esa expectativa de un modo interesante —una especie de chiste musical en el que estamos todos metidos—. La música respira, acelera y se ralentiza tal como el mundo real lo hace, y nuestro cerebelo encuentra placer en ajustarse a sí mismo para mantenerse sincronizado.

Se trata, no obstante, de un equilibrio de alta precisión:

La música es sonido organizado, pero la organización tiene que involucrar algunos elementos de lo inesperado, o es emocionalmente plana y robótica. Demasiada organización puede ser técnicamente música aún, pero sería música que nadie quiere escuchar. Las escalas, por ejemplo, pero la mayoría de los padres terminan hartos de oír a sus hijos tocarlas tras cinco minutos.

Los autores transitan por un delicado equilibrio. Composiciones demasiado predecibles, como una melodía de cuna por ejemplo, son insuficientes para gatillar nuestro reflejo retributivo. Con aquellas demasiado descuadradas de nuestro rango de confort nos sentimos náufragos, como nos ocurre a la mayoría al enfrentarnos a la música atonal contemporánea. O como le ocurrió al público neoyorquino que en 1952 presenció la primera ejecución de *4' 33"*, de John Cage. El intérprete, David Tudor, cerró la tapa del teclado del piano para iniciar el «primer movimiento», y guardó sepulcral silencio hasta que lo dio por terminado, abriéndola de nuevo. Repitió la operación para el segundo y tercer «movimiento», si acaso podemos llamarlos así. Un

total de cuatro minutos y treinta y tres segundos que demandan una montaña de creatividad para que cualquier conjunto neuronal reconozca patrones sonoros^[1] (si le atrae, puede comprar estos 273 segundos de inactividad en iTunes a \$0,99; un entusiasta comentarista concluye sus halagos con un categórico «amo esta canción»).

Similar al caso del lenguaje, aunque de modo menos evidente, este proceso es específico a cada cultura. Natural, tomando en cuenta que los patrones que la mente dilucida dependen del *stock* auditorio acumulado. Como la aplicación Shazam, que solo puede apuntar un reconocimiento exitoso si es capaz de contrastar la canción a la que es expuesto con el inventario previo de su base de datos. Las escalas de India o Indonesia no siguen las notas del piano, y una tonada que para un indonesio es un *allegro* podría ser encasillada como triste a oídos occidentales solo porque evoca las escalas que tradicionalmente se emplean para fines melancólicos.

El contexto también determina nuestras reacciones. No es lo mismo oír las notas en la soledad del *living* hogareño que junto a la multitud desbocada de un concierto masivo. Es inevitable que nuestra memoria entre también al ruedo, y los recuerdos que guardamos de ciertas piezas, ya sean faustos o infaustos, inciden también en lo que sentimos al volver a reproducirlas. Es lo que el psicólogo John Booth Davies ha apodado «Teoría del “Cariño, Están Tocando Nuestra Canción”». (Puede denominarla también del modo que le haga más sentido a usted, como «Teoría del Están Tocando la Canción de la Vecina de Infancia que Sudaba Haciendo Aeróbica en la Mansarda»).

La apreciación musical cambia incluso con la edad. Al envejecer, se deteriora nuestra aptitud de percibir los sonidos agudos, una triste condición conocida como presbiacusia. Un trozo de unos pocos segundos de *A Day in Life* de los Beatles suena a 15 000 hertz (o ciclos por segundo, Hz), inaudible para la mayor parte de los mayores de 30 años, pero no así para el segmento etario que compraba sus discos en aquellos años (y, como usted podrá comprobar, particularmente molesto para los perros)^[2]. Las oportunidades que abre la presbiacusia no pasaron inadvertidas para quienes estiman que los adolescentes molestos son, para ciertos asuntos, comparables a las ratas. El mercado ofrece un artilugio que emite un zumbido a 17 400 Hz a objeto de mantener alejados a los muchachos mal portados de la propiedad. Ensordecedor para los menores de 25, pero invisible para los gastados oídos de los mayores. El nombre no podía ser más gráfico: «El Mosquito^[3]».

En 2013, también armado de resonancias magnéticas funcionales, un equipo de Stanford llevó a cabo un experimento similar al de McGill. El desafío, en este caso, era proveer a los voluntarios de música docta (o confusamente llamada «clásica», ya veremos por qué) que nunca antes hubiese penetrado sus tímpanos. Peliagudo. Invocaron a William Boyce.

Boyce nació en Londres en 1711, y para cuando ingresó al coro de la Catedral de San Pablo a los ocho años, Bach ya era maestro de capilla del príncipe de Anhalt-Köthen. A los 48, estaba tan sordo que se retiró a compilar música anglicana. Compuso ocho sinfonías, varios himnos y odas, pero nunca pudo zafarse de la sombra de los nombres predilectos del barroco. A su muerte fue esencialmente olvidado. Para los entendidos es el «Bach inglés», pero pocos en Estados Unidos han oído siquiera su nombre.

Sometidos a los estímulos de un recóndito organista británico, los investigadores descubrieron que la actividad de varias estructuras cerebrales fluctuaba en patrones casi calcados. Pese a las diferencias en las preferencias individuales, las empolvadas partituras de Boyce eran capaces de despertar reacciones muy similares en las áreas ligadas a la planificación de movimientos, a la memoria y a la atención. Disociadas de todo recuerdo, la reacción ante estas piezas no podía deberse a la «Teoría del “Cariño, están tocando nuestra canción”» (o la de la vecina sudorosa), ni a intentos de predicción en base a los archivos cerebrales históricos.

En vista de nuestra respuesta fisiológica a la música, es natural que los beneficios hayan probado ser efectivos en tantos contextos distintos. Canciones relajantes han probado ser más eficaces que el midazolam oral para reducir la ansiedad preoperatoria^[4] (los investigadores finalizan señalando que «Bach, Mozart y los compositores italianos son “el ideal”»). Un estudio de la Universidad de Maryland mostró que la exposición a música alegre facilitaba el flujo sanguíneo incrementando un 26% el diámetro de la arteria braquial, una magnitud similar a la observada en la terapia con estatinas^[5]. La *Sonata para piano en re mayor* de Mozart (K. 448) probó su eficacia para disminuir la actividad epileptiforme, y la terapia musical aumenta la producción del anticuerpo inmunoglobulina A.

La letanía continúa. Esta expresión del arte ha probado ser útil para resolver los problemas para conciliar el sueño, un resultado consistente con los aumentos en los niveles de melatonina medidos en pacientes sometidos a terapia musical. Más conocidos son sus efectos para morigerar el estrés. Un par de investigadores contemporáneos abren los fuegos de su trabajo al respecto con una proverbial línea: «Aunque la potencial influencia de la música para provocar reacciones orgánicas ha sido apreciada desde las antiguas culturas asiria y griega, por largo tiempo se ha creído que su relación con las respuestas corporales pertenece a la esfera de la magia». Las personas con formación musical son incluso más certeras que el resto de la población para interpretar las emociones en la voz de sus interlocutores. Y si oír piezas placenteras gatilla envíos de dopamina, cantar hace lo propio con la endorfina, otro neurotransmisor asociado al bienestar.

La humanidad ha intuido estos efectos por milenios. Desde su génesis, la música ha sido utilizada como vehículo para disminuir el estrés. Cosa de observar a cualquier

madre entonando canciones de cuna. De acuerdo al Antiguo Testamento, David tocaba el arpa para aliviar al rey Saúl. En la antigua Grecia, el arpa era también la escogida para mitigar las crisis de personas con afecciones mentales (en un plano más abstruso, creían que alternar el arpa con la flauta curaba la gota). Ronald E. Milliman, profesor de *marketing* de Arizona State University, identificó un aumento de 38% en las ventas de los supermercados tras emitir música de tempo lento, que induce a los compradores a disminuir el paso^[6]. Los restaurantes bien informados, por el contrario, optan por música de tempo acelerado para aumentar la rotación de las mesas. En uno de los ejemplos más célebres, la banda del RMS Titanic —y esto no es la magia del cine sino la pura y santa verdad— tocó hasta pocos instantes antes del naufragio para ayudar a mantener la calma mientras se abordaban los botes salvavidas. Sus ocho miembros murieron^[7].

En el plano deportivo, los aumentos de rendimiento están bien documentados. La propia palabra «incentivo» viene del latín *incentivus*, «que da el tono musical», en el sentido de algo «que invita o incita^[8]». Costas Karageorghis, de la Universidad de Brunel, concluye que, entrenando a un 75% de la capacidad cardíaca, una buena tonada reduce en torno a un 10% la percepción de esfuerzo. Un caso conocido es el del etíope Haile Gebrselassie, 27 veces récord mundial de fondo. Gebrselassie tenía por costumbre entrar a la pista bien aperado de Scatman y su pegajoso *Ski Ba Bop Ba Dop Bop*.

El rol desempeñado por Scatman en la elite mundial del atletismo resultó toda una vuelta del destino. El cantante optó por la carrera musical para luchar contra una tartamudez que lo traumatizó de niño. Escogió el *scat*, una improvisación vocal del *jazz* donde predominan secuencias de sílabas sin sentido: en su famoso *hit* de 1995 anima a los niños tartamudos a no darse por vencidos «Si el Scatman puede, hermano, también tú^[9]».

Este rosario de bondades de la música ni siquiera contempla los casos de tipo más fortuito que desencadena su tren creativo. Las hojas para notas «*Post it*» fueron forjadas por un tipo que necesitaba marcar las páginas del cancionero de su iglesia^[10]. Y el Ejército de Colombia pudo al fin comunicarse con 16 hombres capturados por la guerrilla infiltrando un mensaje en clave Morse en una canción pop, luego emitida por las radioemisoras dispersas a lo largo de la selva^[11]; algunos llevaban doce años en calidad de prisioneros.

El caso más publicitado es el efecto en la cognición. En 1993, Frances Rauscher publicó un estudio en *Nature* que mostraba cómo el deleitarse con Mozart mejoraba las destrezas de razonamiento espacial en el corto plazo. En breve, la prensa exageraba los resultados con soltura, y *The New York Times* titulaba que el compositor austríaco «de hecho te vuelve más listo». En 1997 se publicó el libro

titulado *El Efecto Mozart*, seguido de *El Efecto Mozart para niños*. El gobernador de Georgia reservó recursos fiscales para comprar a cada bebé que naciera en el estado un CD de Mozart^[12]. A esas alturas, los padres figuraban que emitiendo *La Flauta Mágica* al pie de la cuna, su retoño se levantaría la mañana siguiente resolviendo ecuaciones diferenciales.

La bola de nieve fue desproporcionada y el estudio de Rauscher ha sido ampliamente criticado, pero hay un germen de verdad en todo esto. Como explica Oliver Sacks:

Aunque una cucharadita de Mozart puede no hacer a un niño un mejor matemático, hay pocas dudas que la exposición regular a la música, y especialmente la participación activa en la música, puede estimular el desarrollo de muchas áreas del cerebro —áreas que tienen que trabajar juntas para escuchar o interpretar música—.

Y por último, la música ha probado ser eficaz para mitigar la depresión. Pero sobre eso ya se habló de los superpoderes de Brahms.

Salimpoor cuenta ahora con un marco conceptual adecuado para explicar lo que sucederá la próxima vez que apremie la necesidad de estacionar el auto en la berma para gozar de un nuevo hallazgo radial. «Oh Dios, acabo de liberar dopamina, y mi núcleo accumbens se está comunicando ahora con el giro temporal superior, y está extrayendo algunas otras memorias de cuando tenía doce y tocaba el violín». Imposible ponerlo con más precisión y menos poesía.

Capítulo 2: Las raíces

Concierto para flauta de mamut en re mayor: Tinieblas protohumanas – 3200 a. C.

Nunca desentrañaremos a ciencia cierta el origen de la música. Darwin especulaba que operaba como una ventaja adaptativa, que hacía las veces de protolenguaje. Escribía que en el ser humano:

Las notas musicales y el ritmo fueron adquiridos en primer lugar por el macho o la hembra progenitores de la humanidad con el objeto de encantar al sexo opuesto.

El lenguaje pareciera dar la razón al naturalista: la propia palabra «encantar» deriva de las fórmulas cantadas de los hechiceros medievales^[13].

La estrategia no es rara en el reino animal. De haber tenido la oportunidad de gozar los documentales de la BBC narrados por David Attenborough, de seguro Darwin hubiese ilustrado su sentencia con el exponente más eximio de todos los tiempos: el ave lira de Australia. Los machos son maestros en el arte de imitar los cantos de otras aves de su entorno. Más de 20 especies son víctimas del plagio. Pero esta maravilla evolutiva no ha tenido tiempo para adaptarse a la novedad del antropoceno, la actual era moldeada por el ser humano en que se encuentra el planeta. Hoy se ve a estas aves duplicando con pasmosa precisión el sonido de disparadores de cámaras fotográficas o de sus engranajes internos, así como alarmas de autos, motosierras y otros ruidos difícilmente cautivantes a ojos de hembra con ánimo reproductivo^[14].

No es la única incursión de Darwin en el plano de la música. Durante su periodo menos glorioso, pasó años y años estudiando las lombrices de tierra. Consignó meticulosamente sus reacciones al exponerlas a pianos y silbatos. Para dichos fines, empleó también un instrumento de viento que, una vez desmontado y apilado, parece un haz de leña, o en francés, «fagot^[15]».

Para el psicólogo cognitivo Geoffrey Miller, la música y la danza muestran idoneidad reproductiva de dos maneras. En primer lugar, no se puede cantar y bailar de forma coordinada si no se es dueño de salud y vigor físico. Solo una máquina bien aceiteada puede desplegar proezas semejantes. No hay mejor ejemplo del canto como señal de competencia sexual que el *Micronecta scholtzi*, un escarabajo acuático que corteja a la hembra con el sonido más potente del reino animal en relación a su tamaño, y que asombrosamente es ejecutado con... el pene^[16]. Los 99,2 decibeles que se le midieron son comparables a un tren de carga pasando por las inmediaciones de nuestras orejas. En segundo término, explica Miller, estas prácticas son una manera de ufanarse de que las demandas básicas de comida, defensa y abrigo están resueltas, y de que puede entonces darse el lujo de gastar preciosos recursos en afinar

una habilidad por completo inútil.

En el neolítico, el dominio de destrezas inservibles era un señalizador de aptitud cazadora, y con ello del arribo del mamut de fin de mes. En la misma línea, la facultad de repletar estadios de incondicionales en pleno siglo XXI actúa como señalizador de opulencia. El contexto ha cambiado, pero en el fondo sigue siendo lo que nuestra biología persigue. Los miembros de Van Halen instalaban «carpas de sexo» detrás del escenario para no incurrir en el fastidio de esperar el regreso al hotel para intimar con *the very best* de la tropa de fanáticas^[17]. Jimi Hendrix tuvo:

Relaciones sexuales con cientos de groupies, mantuvo relaciones de largo plazo en paralelo con al menos dos mujeres y fue el padre de al menos tres hijos en Estados Unidos, Alemania y Suecia.

Una revista japonesa le preguntó a Slash, guitarrista de Guns N' Roses, si era cierto que alquilaba varias habitaciones de hotel para absorber la oleada de *groupies*:

Sí, no era capaz de solo cogerlas y echarlas, así que las repartía en sus propias habitaciones. Todas quedaban felices. Era un método caro de llevarlo a cabo, eso sí.

Y Mick Hucknall, vocalista de Simply Red, pidió disculpas por haberse acostado con más de 3000 mujeres en tres años:

Entre 1985 y 1987, habré dormido con unas tres mujeres por día, cada día. Nunca dije que no^[18].

Además del sexo y la reproducción (Darwin, claro está, no iba a omitir el tema), las destrezas vocales pueden proveer otras ventajas. Atraer animales, por ejemplo, un recurso que hasta hoy ciertas culturas explotan. En las montañas de Los Andes, es habitual oír a los arrieros conducir a sus animales mediante expresiones guturales de claros tintes musicales. El *katajjaq*, el canto de garganta de las mujeres inuit que hasta hoy se practica, en ocasiones imita el graznido de los gansos, posiblemente un resabio de su origen funcional. La voz es un recurso también útil para marcar territorio, algo que cualquiera que haya oído a los monos aulladores sudamericanos no tendrá dificultades en advertir.

Para David Huron, especialista en cognición de la música, la capacidad de ofrecer predicciones precisas acerca del ambiente en base a información acústica parcial era provechosa en un ambiente hostil. Nunca está de más adelantarse a los movimientos del leopardo que acecha bajo mi acacia favorita. En varios planos, el sonido es superior a la visión: se transmite en la oscuridad, atraviesa barreras físicas y viaja a través de ángulos y esquinas. Algo similar a cómo hoy interpretamos permanentemente los sonidos de la calle para evitar ser arrollados a diario, pero aún más vital. El crujido de la rama puede bypassar el área lógica del cerebro y tomar un atajo en el más primitivo circuito límbico, la zona al mando de nuestras emociones, para enviar una encomienda *express* de adrenalina que alista el cuerpo para saltar a la

rama superior.

El cine de terror ha sabido explotar estos resabios primitivos a través de «sonidos no lineales», aquellos que se producen cuando un sistema sonoro es empujado más allá de sus capacidades, especialistas en ponernos en vilo. Cuando emiten alarmas, las marmotas utilizan este tipo de ruidos para captar la atención de sus compañeros. Los compositores contemporáneos, a su turno, cuentan con címbalos, cuerdas tensadas en exceso y bronces sobreexigidos para despertar escalofríos en la butaca del cine. El ejemplo canónico es el *staccato* de la escena de la ducha en *Psicosis*, de Alfred Hitchcock. Como comenta Daniel Blumstein, biólogo evolutivo de la UCLA, los cineastas actúan «aprovechándose de la “marmota interior” de la gente» (tal es el compromiso de Blumstein con su línea de investigación, que se lo encuentra en marmots@xxxx.xxx).

Si este enfoque adaptativo es correcto, la fervorosa relación de la especie humana con la música se explica conforme al mismo marco conceptual que nuestro gusto por el azúcar o nuestra repulsión por las heces. Quienes preferían dietéticos tallos de apio a un energético atracón de miel no aguantaban los periodos de escasez, y no tuvieron la oportunidad de transmitir sus genes al siglo XXI. De igual forma los antepasados que nacieron con predisposición a degustar los excrementos del vecino, quienes sucumbieron ante el primer brote infeccioso de la comunidad cavernaria. Asimismo, aquellos ancestros que nacieron con una inclinación natural a disfrutar la música pudieron aprovechar las ventajas descritas por Huron y compañía, fueron así más exitosos en la tarea de sobrevivir, reproducirse y transmitir sus genes, y sus preferencias acústicas se perpetuaron en nosotros, sus descendientes.

No todos están de acuerdo. En la vereda opuesta, otros autores ven nuestra musicalidad innata como un *subproducto* de la evolución, y no como una consecuencia de ella. Para Steven Pinker, la emoción que sentimos con una secuencia de notas bien diseñada es solo un polizante que la evolución del lenguaje cargó a sus espaldas. Lo llama un mero «*cheesecake* auditorio». Si bien nuestra debilidad por grasas y azúcares es adaptativa —Pinker concordará que los genes *light* de los amantes del apio no pasaban los inviernos más crudos—, el placer derivado de un *cheesecake* es solo una secuela de esa satisfacción primordial. Similar al caso de las enjutas de las iglesias, el triángulo ubicado debajo de la cúpula, un espacio que resultó vacante como consecuencia de la arquitectura estructural, pero que se decora con querubines solo porque ya está ahí. De acuerdo a Pinker:

Comparado con el lenguaje, la visión, el razonamiento social y el conocimiento del mundo físico, la música podría desvanecerse de nuestra especie y el resto de nuestro estilo de vida permanecería prácticamente intacto. La música parece ser un puro placer tecnológico, un cóctel de drogas recreacionales que ingerimos a través del oído para estimular una masa de circuitos de placer de una vez.

En una línea similar, el psicólogo Dan Sperber llamó a la música «un parásito

evolutivo». El musicólogo Joseph Jordania sugiere que el completo silencio suele ser percibido como un signo de peligro. Silbidos y primitivos tarareos habrían sido empleados para llenar esos escalofriantes vacíos, sin entregar ventajas adaptativas reales.

Ya sea por las causas adaptativas de Darwin o las exaptativas de Pinker, Sperber y Jordania, y descontando el ritmo letárgico del picapedrero paleolítico, es una apuesta segura que el primer instrumento musical fue la voz humana. Mal que mal, se trata de un instrumento prodigioso, un todo-en-uno cuya gama sonora va desde el canto hasta el silbido, pasando por tarareos y los clics de las consonantes del xhosa del sur de África —la lengua materna de Nelson Mandela— y del kx'a (nada menos que seis variantes de clics, que hacen de esos idiomas el desafío supremo en materia de adquirir una segunda lengua).

En este proceso, es muy probable que la variante idiomática que los padres emplean para dirigirse a sus bebés haya jugado un rol clave. En la academia, se la conoce como el *motherese*, o «maternés». Se trata de un modo de comunicación especialmente melódico y rítmico, necesario para fortalecer los lazos y para transmitir esa herramienta fundamental que es el lenguaje. No era una costumbre privativa de nuestros antepasados: las madres de hoy llegan a cuadruplicar la frecuencia (o «agudez») de su voz cuando se dirigen a sus bebés^[19]. Es lo que subyace a los diálogos de *Mira quién habla*, en los que John Travolta habla de un modo tan meloso que hasta al bebé le parece patético.

Es de suponer que, muy poco después de la voz, fueron incorporados recursos sonoros que no requerían de mayor esfuerzo, como aplausos y otros elementos simples de percusión. Estos operaron como un suplemento rítmico al sonido de las cuerdas vocales.

El tercer paso fue la confección de instrumentos musicales hechos y derechos. El más antiguo que se conoce son las flautas de hueso de ave y marfil de mamut encontradas en Alemania, que datan de hace 42 000 o 43 000 años. Esto coincide aproximadamente con los años en que el humano de anatomía moderna se esparcía por Europa Central. Es también el lapso de las expresiones culturales más antiguas registradas y que, a diferencia de las volátiles ondas sonoras, quedaron plasmadas en las paredes de las cuevas y en artículos de joyería. De acuerdo al equipo de la Universidad de Tübingen que ha participado en estos hallazgos, lo anticipado de este desarrollo ayuda incluso a explicar la prevalencia del *homo sapiens* por sobre el Neandertal:

La música puede haber contribuido a la mantención de redes sociales más grandes, y de esta manera quizás haber ayudado a facilitar la expansión demográfica y territorial de los humanos modernos en comparación a una población neandertal culturalmente más conservadora y demográficamente más aislada.

Hallazgos recientes parecen confirmar la médula de tan osada hipótesis: el rol insustituible de la música como lubricante social. El canto colectivo libera oxitocina, un neurotransmisor involucrado en el establecimiento de vínculos sociales. La sincronización corporal asociada a la danza —por milenios, danza y música eran una sola e indivisible actividad— debió crear nuevos lazos y fortalecer los existentes. Para Daniel Levitin, de hecho creó «los vínculos más fuertes entre los primeros humanos». Los trabajos colectivos, como arrastrar cargas pesadas o cosechar un campo de frutos silvestres, son no solo más llevaderos, sino además más eficientes cuando se llevan a cabo a través de sincronías colectivas.

Harto decir para un pedazo agujereado de colmillo de paquidermo.

Instructivo para derribar murallas con trompetas: Antigüedad, 3200 a. C.-476 d. C.

Los egipcios, dueños del título del «ejemplo más antiguo de casi-cualquier-cosa» (Fabiana Cantilo hasta le ha arrojado a Cleopatra el título de primera Reina del *Twist*), hacen gala de arpas desde el lejano 4000 a. C., así como liras y una suerte de antecesores de los clarinetes desde el 3500 a. C. Esto incluso precede a la idea de plasmar el lenguaje mediante trazos en tabletas de arcilla que marca el fin de la prehistoria y el inicio de la historia. En el Imperio Antiguo (2575-2134 a. C.), mientras en Grecia o Roma el paisaje salvaje era a duras penas salpicado por uno que otro agricultor prehistórico, los egipcios ya contaban con escritura y lucían una versión más pulida de estos pioneros instrumentos musicales. Elementos de percusión más sofisticados y laúdes surgieron en el Imperio Medio (2030-1640 a. C.). De acuerdo a su mitología, Osiris, el dios del más allá que suele representarse con piel verde y tétricamente momificado, utilizaba la música en su esfuerzo para civilizar el mundo (de conocer el reguetón, de seguro se replanteaba la estrategia). El estudio de la música egipcia, en cualquier caso, es más bien un ejercicio de la imaginación especulativa. Aunque algo se puede deducir observando las posiciones de los agujeros de las flautas, nadie está realmente seguro de cómo sonaba.

La evidencia arqueológica es exigua, pero se sabe que a partir del 3000 a. C. existía música organizada en los templos de Sumeria y de Babilonia, ambos en Mesopotamia. La misma región se jacta además del instrumento de cuerdas más antiguo que se conserva: las liras de Ur, que datan de cerca del 2500 a. C. (tristemente, la más preciada de estas piezas, el Arpa Dorada, fue una de las bajas de los saqueos ocurridos durante la Guerra de Irak de 2003).

De cerca del 2000 a. C. es una tablilla de arcilla de escritura cuneiforme encontrada en Nippur, Iraq, que contiene instrucciones para ejecutar música. De ellas se deduce que, al igual que la mayor parte de la música occidental contemporánea, empleaban escala diatónica, en que la octava se divide en siete tonos.

Aclarar el concepto de «octava» es central para poder seguir hablando de música. Corresponde a aquel intervalo en que la frecuencia del sonido más agudo es el doble que el del más grave. Su nombre se explica porque tal duplicación se cumple a la «octava nota» desde que se inicia una secuencia ordenada. Por ejemplo, el *do* en mayúsculas en *do-re-mi-fa-sol-la-si-DO* es la 8.º nota de la secuencia, y su frecuencia es el doble que en el primer *do*. Un piano bien afinado tendrá la cuerda de su *la* central vibrando a exactamente 440 Hz (el estándar de referencia para afinar, de ahí el nombre de Juan Luis Guerra y los 440), mientras que la del *la* ubicado ocho teclas a la izquierda lo hará a 220 Hz, y la del *la* localizado ocho teclas a la derecha oscilará a

A primera vista, parece una tremenda casualidad que culturas tan dispares converjan al mismo sistema de octavas para ordenar sus escalas. Casi tan tremenda como cuando Geddy Lee, el vocalista de Rush, realizaba un viaje en bicicleta por las montañas de Marruecos junto a su esposa, y se hospedó en un hotel de solo dos habitaciones. Mientras giraba la llave, advirtió que su único vecino, unos metros más allá, era no otro que Robert Plant, vocalista de Led Zeppelin. «¡Mierda! ¡Ese es Robert Plant!», pensó Lee. «¡Mierda! ¡Ese es Geddy Lee!», pensó Plant, coincidencia que dio pie a sus trabajos en conjunto^[20].

Pero la división en octavas no es una coincidencia. Es un rasgo profundamente arraigado en nuestra biología que percibamos como «similares» notas separadas por frecuencias que son múltiplos de dos. El fenómeno ha sido llamado «el milagro básico de la música». Si Peter Gabriel y Kate Bush cantan *Don't Give Up* a dúo y suena «bien», es porque ella canta exactamente una octava más alto que él, la costumbre habitual para resolver la disparidad de las cuerdas vocales masculinas y femeninas cuando éstas actúan en simultáneo. En ciertos casos, la diferencia puede ser de dos o incluso tres octavas —digamos, entre Alvin y las Ardillas y Darth Vader— pero nunca una octava y media, ni 0,64 octavas. La misma sensación es experimentada por otras especies, como monos y gatos.

Esta explicación demanda una segunda advertencia. Los humanos no somos pianos bien afinados. Solo una de cada diez mil personas exhibe oído absoluto (entre otros, Mariah Carey, Celine Dion, Shakira y Tchaikovsky), o la capacidad de identificar una nota por sí sola, sin necesidad de compararla con una nota de referencia. Para el resto de nosotros, las melodías son en esencia patrones de variaciones de frecuencia en el tiempo, pero la *frecuencia absoluta* de las notas es secundaria. Cuando se apagan las luces y llega la torta, el consiguiente *Cumpleaños Feliz* no comenzará a bien definidos 440 Hz ni nada parecido (a menos que alguien haya invitado a Mariah Carey), sino que a la frecuencia que haya impuesto el valiente que abrió los fuegos en la entonación. El resto de la audiencia se adaptará a ello en forma casi automática. Si se trató de una valiente, los hombres se ajustarán de modo casi automático a cantar, por lo general, una octava más abajo, y viceversa.

Además del uso de la escala diatónica, la famosa tablilla permite concluir que los muchachos de Nippur aplicaban un tipo de armonización llamada «por terceras», aún en uso en pleno siglo XXI. Un nivel de sofisticación impensado para una época en la que ni siquiera se conocía el uso del hierro.

Se han hallado también flautas e instrumentos de cuerda del tercer o segundo milenio antes de Cristo en la antiquísima civilización del Indo, de la cual sabemos relativamente poco porque su sistema de escritura ha resultado más difícil de descifrar que las estrofas de *American Pie*. El Sama-veda, uno de los textos sagrados

hindúes, escrito en algún punto del segundo milenio a. C., describe la música *in extenso*.

Y todavía más al oriente, al menos el 3000 a. C. existe un instrumento de siete cuerdas de la familia de la cítara llamado guqin. Los chinos lo llaman el «padre de la música china».

En el actual Irán, los primeros vestigios musicales echan raíces en la prehistoria. Los persas sostenían que su rey mitológico Jamshid, una suerte de versión iraní del Rey Arturo, había inventado la música. Las pruebas fehacientes que ofrece la arqueología, en todo caso, son de data bastante más reciente. Estatuillas de terracota de principios del segundo milenio a. C. muestran a conjuntos de laudistas, y relieves en roca de periodos posteriores exhiben arpas de cuatro y nueve cuerdas, así como un tambor rectangular.

La canción más antigua conocida, de 1400 a. C., está contenida en un trozo de arcilla hallado en la década de 1950 en la costa de Siria. Se trata de un himno a Nikkal, la diosa semita de los huertos. La tablilla principal contiene, además, las instrucciones para el canto y el acompañamiento de una lira de nueve cuerdas. Otras traen incluso instrucciones para afinar las cuerdas, que permiten deducir que su escala era también diatónica. Un equipo de Berkeley liderado por Anne Draffkorn Kilmer descifró el contenido del puñado de cuñas. Aunque no libre de controversias, el resultado se puede escuchar en Youtube y en Soundcloud. Si me preguntan, y que Nikkal me perdone, la describiría como «música de supermercado chino» (a otra parroquiana la noté menos benevolente: «una tortuga tocando timbales»).

En torno al 800 a. C., Babilonia entrega la primera escala de notas que se conserva, en versiones de cinco y siete tonos por octava.

A los griegos recae el mérito de acuñar la palabra «música», o «arte de las musas» (como museo es a su vez «la casa de las musas», el Museo de la Música de Barcelona resulta en el cacofónico «casa de las musas del arte de las musas de Barcelona^[21]»). Desarrollaron un sistema de notación completo desde al menos el siglo VI a. C., conformado por un esquema de símbolos arriba de cada sílaba. Varias canciones completas de la antigua Grecia, incluyendo las que acompañaban obras de Eurípides y de Sófocles, se preservan hasta hoy. La evidencia muestra que los griegos ya manejaban el concepto de armonía; es decir, el uso simultáneo de varios tonos.

Durante la segunda mitad del siglo VI a. C., Pitágoras cautivó a un séquito de seguidores para dar inicio a su movimiento esotérico-matemático. Los instruía hablando detrás de una cortina a objeto de no ensuciar sus percepciones auditivas con las visuales (o quizás sufría de acné, nunca lo sabremos a ciencia cierta). Su radio de acción era mucho más amplio que teoremas sobre triángulos rectángulos. Entre otras peculiaridades, practicaban la abstinencia sexual y el vegetarianismo —hasta el

siglo XIX, la prescindencia de comida animal se llamaba «dieta pitagórica»—, y predicaban la transmigración de las almas.

Veían las matemáticas como la piedra angular del Universo. En palabras de Aristóteles, «les parecía que toda la naturaleza estaba por lo demás hecha a imagen de los números» (en palabras del menos insigne Joaquín Barañao, unos obsesos monotemáticos). De acuerdo a Pappus de Alejandría, el pobre Hipaso de Metaponto murió ahogado solo por revelar fuera del círculo pitagórico la existencia de los números irracionales^[22]. Vaya uno a saber qué connotación política adjudicaron estos fanáticos a la raíz cuadrada de dos. Otros cronistas mencionan que su crimen fue destapar la fórmula para construir un dodecaedro dentro de una esfera, tampoco algo que suene demasiado sedicioso.

La música, por supuesto, no escapó a sus pezuñas numerocéntricas. De acuerdo al *Harvard Dictionary of Music*, «se dice que Pitágoras descubrió las leyes básicas de la música escuchando el sonido de cuatro martillos de herrero». Como sea, identificó tres tipos: instrumental, humana y celestial. La celestial, a la manera de las ideas posteriores de Platón, existe por ahí en algún rincón del firmamento y es la que tratamos de imitar, la fuente de las armonías divinas. A su modo de ver, la única explicación posible para que los planetas no se vinieran abajo es que giraban en esferas concéntricas de cristal, y cada uno producía un tono único al pasar silbando por el éter cósmico.

Se le atribuyen varios logros a Pitágoras, algunos más verosímiles que otros. El historiador del siglo VI Boecio se preguntaba si acaso «¿hay alguien que no conozca la historia del joven de Taormina quien, borracho y excitado por el sonido del modo hipofrigio, fue calmado por Pitágoras quien lo trajo a sus sentidos cambiando la música a un espondeo?» (pero en serio, ¿quién en su sano juicio podría ignorar tal cosa?). De acuerdo a la tradición, Pitágoras descubrió que la frecuencia a la que vibra una cuerda de determinadas características es inversamente proporcional a su largo. Es el principio detrás de las posiciones de los dedos en una guitarra, que acortan la longitud original de vibración de las cuerdas y con ello obtienen la frecuencia de cada nota.

Si usted es de esas personas para quienes la música es pura pasión y sentimiento, y las ideas de la neurociencia del capítulo anterior le vinieron a estropear la fiesta, sírvase de omitir la oración que viene a continuación. O al menos, léala con un vaso de agua en la mano: para los pitagóricos, la relación de las frecuencias entre dos notas debía ser igual a una potencia de dos dividida por una potencia de tres, o viceversa. Como $3/2$ ($3^1/2^1$) o $4/3$ ($2^2/3^1$). Aunque para ellos los calificativos de «bajo» o «alto» era el inverso: las cuerdas más largas y graves de sus instrumentos de cuerda se posicionaban arriba, hacia Zeus, y eran los sonidos «altos».

Ahora, esta explicación demanda un paréntesis acústico. Si lo agudo o grave de un sonido solo depende de la frecuencia de las ondas de presión del aire. ¿Por qué el *la* de un piano a 440 Hz suena tan distinto a un saxofón emitiendo sus propio *la* a idénticos 440 Hz? La respuesta es sorprendentemente compleja. Y fascinante.

Los objetos del mundo real, ya sea un violín Stradivarius de millones de dólares o un silbato plástico adosado a un chaleco salvavidas, no se conforman con emitir solo la nota que demandamos de ellos. Vibran en varias frecuencias al mismo tiempo. Lo que nosotros registramos como frecuencia del sonido es la más baja, llamada *frecuencia fundamental*.

Pero lo sorprendente viene ahora: como si obedeciera a una arcana receta cósmica, los sobretonos son *múltiplos enteros* de la frecuencia fundamental. Por ejemplo, al soplar una flauta para lograr 250 Hz, los sobretonos serán de 500 (250x2), 750 (250x3), 1000 (250x4) Hz, etcétera. La *amplitud* de cada uno (o cuán «fuerte» suena, lo que sus parlantes llaman «volumen») dependerá del objeto en cuestión que está vibrando. Es el patrón de amplitudes que adquieren las otras frecuencias, llamadas sobretonos, lo que hace que el Stradivarius y el silbato suenen de un modo tan diferente al interpretar la misma nota. Este atributo en música se llama *timbre*, y es lo que explica que las orquestas sean tan variopintas (y por tanto los boletos tan caros) y que usted sea capaz de distinguir la voz de su madre de entre las de otras miles de mujeres de similar frecuencia.

En el caso de las cuerdas vocales humanas, el 70% de nuestros sobretonos originan intervalos «musicales». Es decir, los mismos intervalos de las armonías que a los *homo sapiens* nos parecen placenteras. En nuestra escala diatónica, cada octava de siete notas (do-re-mi-fa-sol-la-si) es dividida en doce segmentos equivalentes llamados «semitonos» (más sobre esto luego). Así, ejemplos de intervalos placenteros son cinco semitonos entre dos notas cualesquiera —que los griegos llamaron «cuarta justa»— o siete semitonos entre dos notas cualesquiera —que llamaron «quinta justa»—, dos pilares de la música durante al menos cinco mil años. Esta relación con el habla sugiere una base biológica para nuestra obsesión por la música.

Pero lo *realmente sorprendente* viene ahora: el cerebro humano está tan habituado al patrón de números enteros que si artificialmente se quita la frecuencia fundamental y se deja solo los sobretonos, mentalmente reconstruye lo que falta. De hecho *oímos* el sonido a 250 Hz, aun cuando en el aire no hay onda alguna viajando con esa frecuencia^[23]. Este autoengaño se conoce como la «Restauración del Fundamental Faltante».

No hay montaje cerebral alguno que escape a los emprendedores avezados. Una empresa israelita llamada Waves Audio produce pequeños *subwoofers* (parlantes diseñados para los sonidos más graves) que *nos hacen creer* que producen un sonido increíblemente bajo, sin poseer las propiedades físicas necesarias para ello,

aprovechando nuestra capacidad de rellenar el tono omitido^[24].

Pero lo *real, realmente sorprendente* viene ahora. El biólogo Petr Janata expuso a un búho a una variante alterada del *Danubio Azul* de Strauss, del que se habían removido las frecuencias fundamentales:

Si los fundamentales faltantes eran restaurados en niveles tempranos del proceso auditivo, las neuronas del colículo inferior debían disparar con la frecuencia del fundamental faltante. Esto es exactamente lo que se encontró. (...) Petr envió el resultado de estos electrodos a un pequeño amplificador y emitió de vuelta el sonido de las neuronas a través de un parlante. Lo que oyó fue asombroso; la melodía del Vals del Danubio Azul cantada claramente por los parlantes: ba da da da da, deet deet, deet deet^[25].

La mollera recurre a las tablas de multiplicar para engañarnos con sonidos que ni siquiera existen en el mundo físico. Pero el búho de Janata muestra que para ello ni siquiera hace falta haber sido criado en un entorno humano, rodeado de fagots y violoncelos.

Volvamos ahora a los griegos, quienes nada sabían de subwoofers ni búhos reproduciendo el *Danubio Azul*, pero que sí sabían distinguir el timbre de una lira del de la pitonisa de la esquina.

Es sintomático de la importancia que esta sociedad le adjudicaba al arte de las musas que el trío dorado de filósofos griegos la ensalzara en sus enseñanzas. Platón cita a su maestro Sócrates al consignar que «el entrenamiento musical es más potente que cualquier otro, porque el ritmo y la armonía encuentran su camino en los espacios interiores del alma». El propio Platón aseguraba que, si le dejaban hacer las canciones de una nación, «no me preocuparé de quién haga sus leyes». Llamativa la noción de que con unas cuantas tonadas bien diseñadas podríamos delegar el poder legislativo a un hato de interdictos. Añadía que:

La música es una ley moral; confiere alma al Universo, alas al pensamiento, vuelo a la imaginación, encanto a la tristeza, alegría y vida a cada cosa. Es la esencia del orden que ella restablece y eleva hacia todo lo que es bueno, justo y bello y, aunque invisible, es la forma deslumbradora, apasionante, eterna de todo ello.

Espero que ello compense el mal rato de los áridos algoritmos pitagóricos.

Aristóteles, el discípulo más connotado de Platón, se refirió en extenso al tema. En uno de sus libros, describe las técnicas musicales de la época, indicando la existencia de polifonías, o la ejecución de varias melodías en simultáneo.

Para él la música tiene el poder de formar el carácter, y debe ser parte importante de la formación de los jóvenes:

Representa directamente las pasiones del alma, por lo que cuando uno escucha música innoble que imita una cierta pasión, uno se imbuye de la misma pasión; y si durante un largo periodo de tiempo uno escucha ese tipo de música que despierta pasiones innobles, todo el carácter adquirirá una forma innoble. En pocas palabras, si uno escucha el tipo de música mala, uno se volverá un tipo de persona mala.

(Si Aristóteles acierta, las culturas reguetoneras van directo al despeñadero).

Estas consideraciones excelsas venían acompañadas de otras más mundanas. Por alguna razón consideraba que la flauta «no es un instrumento moral, sino más bien uno que inflama las pasiones» y que «nuestros antepasados muy apropiadamente prohibieron su uso para los jóvenes y hombres libres^[26]» (y eso que Aristóteles se libró del estruendo de las vuvuzelas).

Discípulo de Aristóteles (y por lo tanto bisnieto intelectual de Sócrates) fue el peripatético Aristóxeno, autor del tratado sistemático de música más antiguo que se conserva: los *Elementos Armónicos*, donde se expone el estudio de los intervalos, de los tetracordios (cuartetos de notas secuenciales) y de las tonalidades. Al paso, refutó el método estrictamente aritmético de los pitagóricos para la definición de intervalos.

Roma hizo con la música lo de siempre: plagio adaptativo. Tomaron prestado de los pueblos que conquistaron y/o aniquilaron, y luego le dieron sabor romano. Ejecutaban piezas en funerales, así como en los sacrificios para mantener a raya a los malos espíritus. En el tercer siglo a. C., el cónsul Cayo Duilio fue premiado por sus victorias navales contra los cartaginenses con servicio personal de portador nocturno de antorcha y flautista, lo que al menos habla del estatus que detentaba la música.

Más familiar nos es su expresión en los espectáculos masivos. La música romana hacía más llevadera esas tardes en el Coliseo, donde los ciudadanos del Imperio pasaban largas horas parrillando alegremente en las graderías mientras el gladiador de turno era destripado algunos metros más abajo. La carnicería solía ser acompañada por un complejo artefacto inventado en Alejandría llamado *hydraulis*, u órgano hidráulico, que operaba en base a un sistema de recipientes llenos de agua que mantenían constante la presión de aire. Fue el primer instrumento de teclado. Desarrollaron también el *pantomimus* (del griego «el que todo imita»), un precursor del *ballet*, pero acompañado de diálogos.

Como los gladiadores, los artistas de las artes escénicas eran considerados *infames* (*in* = sin, *fama* = reputación), oficialmente excluidos de las prerrogativas de los ciudadanos. Poca cosa más que esclavos, aunque en rigor hombres libres. Pese a ello, las superestrellas podían alcanzar renombre y riqueza. Las competencias eran habituales, y en una ocasión el propio Nerón acudió a la entonces provincia romana de Grecia a mostrar sus dotes. Ello pudo influenciar aquella injuriosa crónica que lo retrataba tocando la lira mientras Roma ardía en el gran incendio del año 64.

En los años tardíos del Imperio, la influencia cristiana se dejó sentir con fuerza. Los padres de la Iglesia tachaban de paganos a los feligreses que incorporaban danza y música en sus prácticas de culto.

La música en la Biblia

Las referencias musicales abundan en el Antiguo Testamento. De acuerdo al Génesis, el tátara-tátara-tátara-tátara nieto de Adán, un caballero llamado Jubal, fue el padre de todos los que tocan la cítara y la flauta. Varios milenios y diluvios universales más tarde, los israelitas cantaron tras el cruce del Mar Rojo como Dios «desatas tu furor y devoras [a los enemigos] como paja», mientras la hermana de Moisés animaba la acción tocando el pandero. Una generación más tarde, el Antiguo Testamento nos cuenta que Josué, el sucesor de Moisés al comando del pueblo israelita, lideró la destrucción de los muros de Jericó soplando siete trompetas. Lección de humildad para las sopranos que se creían gran cosa quebrando copas.

En el periodo dorado del pueblo de Israel, durante el siglo x a. C., David comenzó su ascenso en la escala dinástica como el juglar de su futuro suegro, el rey Saúl. Las escrituras adjudican a David la autoría de 73 de los 150 salmos, que con el tiempo pasarían a conformar parte importante del arsenal musical litúrgico. Con aún bajos niveles de alfabetización, resultaba por lo demás un conveniente método mnemotécnico.

En jerga contemporánea, diríamos que David llevaba el ritmo en la sangre. O, en términos de Chayanne, «baila que ritmo te sobra, baila que bailame». Durante el traslado del arca de la alianza a Jerusalén, nos cuenta la Biblia:

... danzaba con todas sus fuerzas, y tanto él como todos los israelitas llevaban el arca del Señor entre gritos de alegría y toque de trompetas. [...]

Mical, la hija de Saúl [y su mujer], se asomó a la ventana; y al ver al rey David saltando y bailando delante del Señor, sintió un profundo desprecio por él [...].

—¡Qué bien ha quedado hoy el rey de Israel, mostrándose delante de las esclavas de sus criados como un desvergonzado cualquiera!

Como se ve, al menos hace tres milenios que venimos escuchando remilgos de ciertas esposas aguafiestas ante la sana diversión de sus maridos. Y eso que David había arriesgado el pellejo para obtener los 200 prepucios de filisteos que su suegro Saúl exigió por su mano^[27]. Linda la forma de expresar gratitud de la tal Mical.

Bajo el comando de Salomón, sucesor de David, la corte ostentaba cantantes profesionales. La música era cultivada en forma sistemática y de esos años data la primera escuela de la materia sobre la que tenemos noticia. El historiador clásico Flavio Josefo nos informa que Salomón se jactaba de una banda de 200 000 cantantes, 200 000 trompetistas, 40 000 arpistas y 40 000 intérpretes de sistro. El sistro era una especie de maraca, pero provista de todo el *glamour* histórico que concede aparecer en la Biblia. No es mi intención dudar de la imparcialidad de don Flavio a causa de su origen judío, pero los demógrafos contemporáneos McEvedy y Jones estiman que la población de todo Palestina en esa época sumaba unas 250 000

almas, por lo que una orquesta de 480 000 resulta, bueno, optimista.

De acuerdo a la tradición (aunque la arqueología sugiere otra cosa) estos salomónicos años conforman también el periodo de composición del *Cantar de los Cantares*. Se trata en esencia de una compilación de poesía erótica, tan subida de tono que durante un periodo de la Edad Media se prohibió su lectura para menores de 30 años «para que no lo interpreten como una malvada carnalidad». Y esto en un contexto en que la esperanza de vida al nacer rondaba los 35 años para los hombres y 25 para las mujeres. San Bernardo desaconsejaba la lectura del *Cantar* para quienes recién abrazaban la vida monástica^[28]. Curiosa censura de un trozo de la Biblia para quienes acaban de consagrar su vida a sus enseñanzas. Tales temores se sustentaban en versos como aquel en que el hombre halaga a su amada sin tapujos anatómicos: «Tu vulva es un cántaro, donde no falta el vino aromático^[29]» (otras líneas utilizan piropos de corte menos contemporáneo: «Tus dientes, como un rebaño de ovejas esquiladas que acaban de bañarse»).

El primer libro de Crónicas relata cómo los miembros de un ejército de músicos profetizaban acompañados de cítaras, salterios y címbalos. Nada menos que 288 personas, distribuidos en 24 grupos corales, que tomaban parte en 21 servicios semanales. En esa época, hasta los más pobres debían contratar a dos flautistas para el funeral de su mujer.

Pero los felices años musicales del Reino de Israel se acabaron en el 586 a. C., cuando el rey Nabucodonosor II destruyó el famoso templo de Salomón y exilió al pueblo de Yahveh a Babilonia, cortando de cuajo la rica tradición. En el cautiverio, colgaron las arpas y se negaron a usarlas. La mayor parte de los salmos y la práctica de la *antífona*, o la respuesta de la feligresía al cantor que aún se practica en las iglesias cristianas, (del griego para «anti-voz») son del periodo de retorno a Jerusalén y el Segundo Templo. En esos años, se requería nada menos que cinco años de formación musical para formar parte del coro, conformado solo por hombres de entre 30 y 50 años, además de un *bonus track* de hijos de levitas para «añadir dulzura a la canción».

Paradójicamente, y pese a la visión nostálgica del pueblo de Israel por los buenos años musicales de Salomón, tras la segunda destrucción del templo —esta vez a cargo de la aplanadora romana en el 70 d. C.— la música instrumental fue prohibida en las sinagogas. El Arco de Tito, edificado para conmemorar esta gesta militar y aún en pie en pleno Roma, muestra trompetas de plata, probablemente parte del botín del saqueo de Jerusalén. El golpe dio curso a la diáspora israelita, y el arte se perdió.

En el Nuevo Testamento las referencias musicales son más escasas. Una de las más notables se encuentra en una carta de San Pablo a los Efesios, en la que los exhorta a entonar salmos y canciones espirituales.

En cualquier caso, el cristianismo se iba a llevar la mayor tajada de la producción musical occidental durante un generoso puñado de siglos desde la caída de Roma.

Al son del *beat* monástico: Edad Media, 476 – 1400

Tras muchísimos años de pataleo, el Imperio romano occidental acabó por caer en el 476 d. C. ¿El nombre del último emperador? Rómulo, al igual que el rey legendario que la vio nacer. El hito marca el inicio de la Edad Media. El mapa europeo se transformó en un popurrí de entidades políticas, en cuyo contexto la Iglesia surgió como el gran elemento unificador. La parte del león de la composición se la llevaron los monasterios.

Las normas eclesiásticas pisaban tan fuerte que se admitían nada más que tres intervalos de los doce posibles: solo se podrían ejecutar al mismo tiempo las notas separadas entre sí por cinco, siete o doce semitonos. El intervalo de seis semitonos se prohibió entre los siglos IV y XVI. Era considerado tan disonante que no podía si no ser obra de Lucifer, y lo llamaban *diabolus in musica*. Daniel Levitin relata que más adelante se llegó a prohibir las polifonías, temiendo que pudieran sembrar dudas sobre la unidad de Dios^[30]. El legado pagano de griegos y romanos hacía fruncir el ceño a los monjes, con lo que el sistema de notación ideado en Grecia diez siglos antes cayó en el olvido. Hasta aproximadamente el siglo X no se aceptaban los instrumentos, y luego el órgano solía ser el único que se toleraba.

No todos miraban de la misma forma a los griegos. A principios del siglo VI, el romano Boecio escribió un voluminoso tratado sobre música, en el que entre otras cosas recicló la triple división pitagórica: clasificaba la música en aquella sobre el orden y armonía del Universo, aquella sobre el orden y la armonía humana, y por último la *musica instrumentalis*, que es la que nosotros entendemos propiamente por música. Boecio explicó también los modos griegos. En música, un *modo* es una serie de reglas que determina dónde una melodía debe comenzar y terminar, y que establece una suerte de jerarquía que dicta la importancia de cada nota en relación a otra. Este combo de reglas prefabricadas para la creación persistió por siglos en la música sagrada.

Aunque los indicios de riqueza musical abundan, el único repertorio que sobrevive de los primeros siglos del Medioevo es el llamado «canto llano», la música vocal que se usaba en la liturgia. Se trataba de composiciones monofónicas, o de una sola melodía a la vez, generalmente *a capella*. De hecho, la propia expresión *a capella* viene del italiano «como en la capilla» y nace precisamente de esta costumbre.

Las regiones cristianas desarrollaron sus propias versiones de canto llano para sus propias celebraciones, adaptadas a sus costumbres y reglas litúrgicas. En la península ibérica, por ejemplo, la influencia del norte de África y de las comunidades judías dio pie al canto mozárabe, el que sobrevivió incluso a un buen tiempo bajo el dominio

islámico.

La variedad más conocida de canto llano es el canto gregoriano, así llamada por Gregorio I, o San Gregorio Magno, un papa del siglo VI tan querido que tan pronto murió fue canonizado por aclamación de la feligresía. A él se le atribuye la estandarización del estilo. La tradición relata que Dios bajó de los cielos bajo la forma de una paloma, se posó en su hombro y le dictó los tonos. La primera aseveración de la autoría de Gregorio, en todo caso, data de casi tres siglos después de su muerte y es probable que, si hoy hablamos de canto gregoriano, sea más por el aura cuasimitológica que este pontífice inspiró en épocas posteriores que por su genuino aporte. La mayor parte de las composiciones posiblemente se originaron entre su muerte en el 604 y el llamado renacimiento carolingio de fines del siglo VIII, como síntesis del repertorio litúrgico romano y galicano (de Francia). Con el tiempo, una gigantesca colección de canto gregoriano se compiló en un libro llamado Antifonario, que se atesoraba en la Basílica de San Pedro adosado al altar con una presuntuosa cadena de oro. Hasta que alguien lo robó, cadena y todo.

Aunque ya no resuene como antaño, el canto gregoriano ha logrado sobrevivir hasta nuestros días, y se sigue ejecutando por aquí y por allá en uno que otro monasterio del siglo XXI. Un improbable cultor contemporáneo, por ejemplo, fue Víctor Jara. Y es que, antes de enarbolar la causa comunista, el cantautor e impulsor de la corriente conocida como La Nueva Canción Chilena estudió en el seminario para convertirse en sacerdote de la Congregación del Santísimo Redentor^[31].

Con los carolingios, las artes revivieron y la alfabetización recuperó parte del terreno perdido desde la caída de Roma, pero el desmedido peso específico del culto operaba en desmedro de las expresiones de música popular. Luis el Piadoso, hijo y sucesor de Carlomagno, destruyó la colección de canciones profanas acopiadas por su padre. Alcuino de York, algo así como el centrodelantero de este renacimiento y «el más sabio que se podía encontrar» de acuerdo al biógrafo de Carlomagno, da algunas luces del porqué de la animadversión. A un discípulo que se aprontaba a visitar Italia le escribía que:

Es mejor complacer a Dios que a payasos, cuidar de los pobres en lugar de los mimos.

Al abad de Corbie le comentaba:

Temo que Homero estará molesto ante el estatuto que prohíbe espectáculos y ficciones diabólicas, todas las cuales las Santas Escrituras prohíben, tal y como entiendo a San Agustín quien dijo: «un hombre que presenta en su casa payasos, mimos o bailarines no sabe qué tumultos seguirán debido a sus espíritus impíos».

Durante el siglo IX, la Iglesia intentó unificar las distintas tradiciones musicales, lo que en la práctica condujo a la supresión de muchas de ellas y al reemplazo por sus

variantes gregorianas.

En el mismo siglo, algunos monasterios comenzaron a experimentar con un tipo de polifonía primitiva llamada *órganum*. Se repetía una misma melodía en paralelo, pero a cierta distancia, normalmente siete semitonos más aguda. El antecedente embrionario de la concepción moderna de la armonía.

Durante medio milenio, la transmisión del patrimonio auditivo había descansado en la frágil memoria oral, pero fue también durante el movido siglo noveno que la notación musical comenzó a resurgir de las cenizas. Más que para suplantar la tradición oral, partió como una simple ayuda memoria. Con ello, en forma paulatina los autores fueron dejando el anonimato, a medida que las firmas de los autores asomaban en esas protopartituras. Decimos que «comenzó a resurgir» porque le iba a tomar aún muchos siglos alcanzar la precisión que hoy acostumbramos. Lo que brotaba en los cantorales era la notación neumática (una corrupción de la palabra griega para «respiración»), pero que solo indicaba el número de notas y si ascendían o descendían respecto a la anterior. No había forma de mostrar la nota de partida, la frecuencia absoluta o el ritmo. Se escribía en «campo abierto», sin nada parecido a nuestro pentagrama que proveyese referencia de escala.

Desde principios del siglo XI, símbolos gráficos llamados neumas se mostraban a distancias variables del texto, para señalar la melodía. Ahora al menos se conocía la altura relativa entre un neuma y otro, aunque aún no la absoluta.

El origen de las notas musicales vigentes data también del siglo XI, cuando un diácono benedictino llamado Guido d'Arezzo escribió el siguiente himno en honor a San Juan Bautista:

*UT queant laxis
REsonare fibris
MIra gestorum
FAmuli tuorum
SOLve polluti
LABii reatum
Sancte Ioannes^[32].*

Empleó luego las primeras sílabas para leer música. Su valor era relativo: podían ser aplicadas a cualquier nota, dependiendo del contexto. Guido era de la opinión que los cantantes necesitaban de este soporte pedagógico, pues eran «los hombres más estúpidos de nuestro tiempo». Pero ¿Y esa «UT»? Unos 630 años más tarde, los europeos decidieron que a la hora de solfear ese sonido resultaba algo empalagoso para la lengua, y Giovanni Battista Doni la reemplazó, siguiendo la tradición de las sílabas iniciales. Pero esta vez, con un toque de vanidad, por el Do que marcaba el comienzo de su propio apellido^[33].

Al mismo creativo señor d'Arezzo se le atribuye la genialidad de trazar tres o

cuatro líneas horizontales para zanjar con meridiana claridad las relaciones entre la frecuencia de las notas. Tomaría otros dos siglos añadir la quinta, dando origen al pentagrama.

A modo de última mención a los sucesos musicales del siglo XI, tenemos la conquista de la localidad italiana de Taranto en 1063 a manos de los normandos comandados por Robert Guiscard. Todo bien en el plano militar. El problema estuvo en el aracnológico. El ejército no se libró del tormento que eran las picadas de tarántulas, así llamadas por la ciudad. De acuerdo a los nativos, la única cura era un baile frenético: la tarantela^[34].

A partir del siglo XII, prosperaron numerosas escuelas de polifonías. Un caso singular es la de Santiago de Compostela, el destino final de cientos de peregrinos de los más diversos rincones de Europa. El continuo flujo de caminantes transformó a la ciudad. Además de epicentro mundial de ampollas en los pies, se convirtió en un centro continental de expresiones culturales.

Parte de esto se recoge en el *Codex Calixtinus*, un texto del siglo XII así llamado porque originalmente se atribuía al Papa Calixto II, pero que hoy se adjudica a un monje francés de nombre Aymeric Picaud. Ganó renombre como «la primera guía de viajes», una suerte de *Lonely Planet* medieval que incluye advertencias sobre alojamiento («los vascos cobran en exceso por el albergue»), agua (en el Río Salado todos los días hay dos oportunistas «sentados en sus bancos y afilando sus cuchillos» para hacerse de los burros que allí aparecen), costumbres locales («si vieras a los navarros comiendo, pensarías que se trata de perros») y peculiaridades del folklore local («los navarros también hacen uso de los animales para fornicaciones incestuosas. Se dice que los navarros fijan un candado detrás de su mula o caballo, de modo que nadie más que él tenga acceso a estos»)^[35].

Pero no fue solo por sus convenientes consejos sobre las costumbres sexuales de los aldeanos que el *Codex* adquirió fama. Contiene además ejemplos tempranos de polifonías, incluyendo la famosa *Congraudeant catholici* (Regocijémonos juntos todos los católicos), si bien famosa por la razón equivocada. Se consideró por años la primera composición conocida para tres voces, pero al ejecutarla de ese modo exhibe tal disonancia que o bien nuestros antepasados tenían el gusto en las patas (como, de hecho, es el caso de las mariposas^[36]) o bien incurrimos en un problema de interpretación. Hoy está bastante claro que se trata de lo segundo.

Otras escuelas polifónicas importantes tomaron cuerpo. Por ejemplo, en la abadía benedictina de San Marcial en Francia durante la primera mitad del siglo XII. Pero sobre todo en Notre Dame de París, el centro de la acción durante el siglo XIII, que veía desplegar sus creaciones en la catedral misma. Allí los hombres fuertes eran Leonin y Perotin. El historiador de la música David Barber narra que:

Carreras académicas enteras se han basado en descubrir si Perotin tenía la intención de que sus canciones fueran «dum-ti-dum» o «ti-dum-ti-dum». Para algunas personas, esta es una decisión trascendental. Dos musicólogos franceses, llamados Beck y Aubry, fueron tan lejos como para pelear un duelo de espadas sobre el asunto en 1910^[37].

Durante el siglo XIII, el grueso de las obras eran *cantus firmus*, o melodías que se utilizaban como base de las polifonías. De ahí nace la necesidad de contar con una voz principal que «sostuviera» la estructura general; o en latín *tenere*, de donde deriva nuestro «tenor». A la segunda voz se la llamó contratenor, y a la «más alta» *superius*, latín para «arriba», de donde tomamos soprano.

La alta Edad Media se le adelantó también varios siglos a Broadway. Como la Iglesia prohibía asistir a los licenciosos espectáculos paganos, el drama litúrgico adoptó la forma de una edificante adaptación pía. En ocasiones, a cargo de compañías itinerantes cuya historia no está bien documentada. En un comienzo, eran solo representaciones de los evangelios, en prosa latina, pero con el tiempo el verso y las lenguas vernáculas se hicieron un espacio.

Estos espectáculos despertaban pasiones. Cuenta Emil Naumann, historiador de la música del siglo XIX, sobre una representación realizada en 1322 en Eisenach de la parábola del evangelio acerca de las vírgenes prudentes y las insensatas:

Parece haber creado un gran jaleo en aquel entonces. Cuando se llegó a la escena donde la Virgen María suplica con su Hijo y es reprendida por Cristo, el margrave de Turingia, Federico el Alegre, excitadamente se levantó y, volviéndose hacia la audiencia, exclamó en apasionados tonos, «¿Qué será ahora de la fe cristiana, y a quién recurriremos en esperanza si la intercesión de la Madre de Dios y de los venerados santos fue en vano?». Luego el margrave dejó apresuradamente la obra y se apresuró de vuelta a su castillo, el Wartburg. Allí su ira continuó, induciéndolo a tal estado de febrilidad mental que le produjo un raptó de apoplejía, que terminó cinco días después del incidente en su muerte^[38].

En torno a 1240, un francés llamado Juan de Garlandia escribió un tratado llamado *De mensurabili música*, que puso por escrito una innovación conocida como «modos rítmicos». Por primera vez desde la antigua Grecia, el sistema de notación contaba con símbolos de duración determinada. La dificultad radicaba en que dicho lapso solo podía ser deducido por el contexto.

Hacia 1280, un alemán llamado Franco de Colonia dio otro paso esencial al publicar un documento titulado *Ars cantus mensurabilis*. En su sistema de notación, las notas tienen diferentes formas, cada una con distinto significado rítmico, dotándolas de duración absoluta.

La música secular había comenzado gradualmente su entrada en escena. Ya desde el siglo X que los goliardos, músicos-poetas itinerantes, regaban el paisaje. Aunque muchos eran clérigos vagabundos que cantaban en latín, otros tantos se inclinaban por opciones más prosaicas, pícaras, y hasta vulgares. La obra más conocida son los 24 versos de *Carmina Burana*, que Carl Orff musicalizó en 1936, escrita por estudiantes religiosos que satirizaban a la Iglesia y ensalzaban el trago y el buen sexo.

Los acordes de Orff hoy evocan la más sacrosanta de las solemnidades, pero los versos describen hasta un coito de diez horas con Venus misma, en cuyo sofá el narrador «aquietó la locura de su febril pasión^[39]».

A partir de fines del siglo XI, los trovadores continuaron la tradición de los goliardos. Se trataba de hombres que, en palabras de Dante Alighieri, se dedicaban a la «ficción retórica, música y poética» mediante composiciones monofónicas (digo hombres porque la mujer abocada a esos quehaceres se llamaba «trobairitz»). La corriente nació en Occitania, al sur de Francia, y se extendió luego por el noroeste del Mediterráneo, y al norte de Francia con el nombre de Trouvère. Solía tratarse de solistas, con un simple acompañamiento de laúd. Sus temas favoritos solían ser historias de caballería y culebrones cortesianos, en lengua vernácula a diferencia del latín que emanaba de las iglesias. Las estrofas solían versar en torno a amores imposibles; de otro modo, corrían el riesgo de ser expulsados del sindicato de trovadores y trobairitz. Al estilo de Martín Ricca con *Enamorado de Britney Spears*; o del protagonista de la canción de L'Auténtika, que soñaba haber ganado «Una noche de pasión / Con Shakira en la habitación», pero que descubrió para su horror que «Shakira era mi vecina / Era la gorda, que vivía arriba (...) / Shakira tenía bigote».

Entre 1209 y 1229 tuvo lugar la cruzada albigense en Occitania, el centro neurálgico de la escena trovadoresca. El objetivo era aplastar una facción ascética cristiana que, entre otras peculiaridades, se negaba a comer cualquier cosa que fuese producto del coito, pero que sí admitía pescados por estimarlos frutos espontáneos del mar^[40]. Los trovadores sobrevivientes se repartieron en las regiones aledañas. España y Portugal se contaron entre los beneficiados de esta diáspora musical, y es en parte allí que las cantigas echan raíces. Las más conocidas son las 418 obras que conforman las Cantigas de Santa María, cada una de las cuales honra a la Virgen. Una suerte de versión medieval de la cumbia *La Medallita* y su «preciosa virgencita», reeditada en años recientes por Chico Trujillo. En Alemania, el arte de los trovadores se hizo también un espacio bajo el nombre de Minnesang, o «los cantantes del amor».

Una expresión bastante menos festiva era el *Geisslerlieder*, la música de las bandas de flagelantes que recorrían Europa. La primera oleada ocurrió en 1258, como respuesta al caos generalizado que reinaba en el norte de Italia. La segunda, y responsable de los exponentes mejor conservados, tuvo lugar durante la histeria colectiva de 1349 que desató aquella colosal catástrofe conocida como Peste Negra. Era simple música monofónica —no a lugar exigir desbordes creativos cuando el 45% de la población muere a manos de pestilentes pústulas negras— y en la letra predominaban textos apocalípticos. No obstante la atmósfera fúnebre de su génesis, dio pie a una de las primeras colecciones de música folklórica.

A fines del siglo XIII, surgieron varias nuevas expresiones de música sacra. Los

conductus eran canciones para una o más voces en canto rítmico, orientado a procesiones. En el caso del discanto, mientras un intérprete entona un canto llano, otro ofrece una voz suplementaria, en ocasiones improvisada. Pero la variante más importante es el motete (del francés *mot*, palabra), el continuador natural del *conductus*. En palabras de un teórico de la época, un género «no destinado al vulgar que no entiende sus puntos más finos». Se trataba de una composición vocal polifónica, basada en melodías litúrgicas preexistentes. Algunos motetes conocidos son los que componen parte de *Roman de Fauvel*, una sátira de la Iglesia y la sociedad. En ella, un ambicioso burro, insatisfecho con su vida de establo, decide escalar posiciones y es nombrado señor de la casa. Hasta el Papa peregrina para adularlo y rendirle homenaje.

La corriente estelar del siglo XIV es la *ars nova*, o «nueva técnica», el título de un tratado escrito en la década de 1320 por Philippe de Vitry.

Los avances de don Franco y compañía en el sistema de notación permitieron desembarazarse de los inflexibles modos rítmicos prevalentes, y se crearon piezas más expresivas y variadas. La música secular alcanzó la sofisticación polifónica de su par sacro. El hombre fuerte aquí es Guillaume de Machaut, «el último gran poeta que era también compositor» de acuerdo al musicólogo británico Daniel Leech-Wilkinson. No deja de sorprender que quien alcanzó notoriedad sobre todo por sus canciones profanas era canónigo. Claro que, para dejar contento a todo el mundo, compuso una de las primeras misas, y la primera de autoría individual.

Parte importante del nuevo inventario musical de este siglo está dado por las tres «formas fijas»: la *ballade*, el *rondeaux* y el *virelai*. Cada una estaba conformada por un enmarañado patrón de repetición de versos y estribillo, que, fuera de la letra, dejaba un espacio bastante acotado para echar a volar la imaginación. Durante esta centuria apareció en Italia el madrigal, una composición para varias voces, normalmente de tres a seis, sin acompañamiento, sobre un texto que solía ser de lírica popular.

Hacia fines del siglo XIV, surge un estilo que hoy se conoce como *ars subtilior*, o «arte más sutil», un artificio refinado y complejo, muy desafiante para quien osara cantarlo. Un periodo experimental, que recuerda los desvaríos de las artes plásticas de principios del siglo XX. Baude Cordier compuso una canción de amor en que la propia partitura tiene forma de corazón, y un «canon eterno», en que el pentagrama toma la forma de un círculo (apropiadamente, la obra se titula *Con un compás fui compuesto*). Eran canciones profanas, sobre gestas de caballería, amor e historias de la antigüedad clásica.

En el caso de Alemania, sabríamos bastante más si no fuera porque las transcripciones de las composiciones de este periodo lucen como si hubiesen sido realizadas por aficionados con problemas de alcoholismo.

Con todo, fue justamente Alemania la que a mediados del siglo xv iba a alborotar la incipiente industria de la música. Una arrolladora sacudida comenzaba a fraguarse en el taller de un herrero de Estrasburgo.

Primer *intermezzo*: La imprenta

El devenir de la música ha estado siempre en parte moldeado por el formato de registro de turno. La evolución desde la prehistoria oral a la historia escrita permitió transmitir y acumular patrimonio musical más allá de la muerte de los miembros del consejo de ancianos. La migración desde tablillas de piedra o arcilla al papel abarató los costos de confección y bodegaje. La siguiente gran revolución fue la que inició Johannes Gutenberg.

A mediados del siglo xv, Gutenberg se lanzó a un arriesgado emprendimiento. Contrató al menos una docena y media de ayudantes, compró papel italiano, y comenzó a experimentar con distintas aleaciones metálicas y mezclas de tintas. Planeaba manufacturar 180 biblias de 1282 páginas cada una, impresas con tal fidelidad que parecieran escritas a mano. En 1454 peregrinó a lo largo y ancho de Europa en busca de financiamiento. Le tomó seis meses fabricar los moldes metálicos, y otros dos años imprimir las 231 mil páginas que demandaba el proyecto, las que luego fueron ilustradas y coloreadas a mano. El proceso completo tomó cerca de tres años, no muy distinto a lo que le tomaba a un monje disciplinado copiar una Biblia. Pero durante esos 36 meses el monje, además de arruinar sus ojos en el proceso, lograba confeccionar solo una. Él, 180.

Así como Edison no inventó realmente la ampolleta, ni Graham Bell el teléfono, Gutenberg no fue la primera persona a quien se le ocurrió estampar textos sobre el papel. En Asia, el concepto existía desde hace siglos. Pero, tal como Edison y Graham Bell, se llevó los créditos por la dimensión práctica con que dotó a su artefacto. El alemán perfeccionó el proceso e instaló esta tecnología en el centro del continente que iba a liderar el desarrollo en los siglos sucesivos. Como relata el historiador Andrew Marr:

La imprenta fue una locura casi de un día para otro. Las biblias fueron admiradas a lo largo de Alemania, los Países Bajos, Italia y España. Las imprentas de Gutenberg se dedicaron a otros trabajos, incluyendo gramática para escolares, salvajes tratados atacando a los turcos, calendarios; y por sobre todo, indulgencias, fabricadas como enormes cheques, con solo la duración, fecha y firma para ser llenadas a mano.

Alemania estaba pronto inundada con impresiones. Algunos de las decenas de miles de panfletos eran médicos y científicos; otros eran derechamente vulgares. El propio Lutero, en un sermón sobre el matrimonio, se quejó de que los libreros practicaban la venta ambulante de material «que trata nada más que de la depravación de las mujeres».

En paralelo, la paulatina adopción del papel venía desplazando la poco vegetariana costumbre de escribir sobre piel animal, partituras y antifonarios inclusive. El *Codex Amiatinus*, por ejemplo, una biblia de comienzos del siglo viii que hoy se conserva en Florencia, demandó de unos 1550 terneros para la manufactura de sus páginas. Esto abarató aún más los costos de impresión.

La música no se quedó debajo de esta primera oleada de masificación de la información. Liberados de la necesidad de un copista armado de paciencia cuasiinfinita, la nueva tecnología ejerció una influencia tremenda en la diseminación de las novedades. De alguna manera, el puntapié inicial de esto que llamamos globalización de la música comenzó con la novedad de disponer de un método expedito para estampar un carácter al lado del otro.

Otro efecto inesperado de la imprenta fue relevar a la música de su rol de repositorio de conocimiento. Por milenios, la humanidad aprovechó las propiedades de las canciones para almacenar y transmitir información de un modo más eficiente que la mera recitación de secuencias verbales. Atributos tales como la rima, el ritmo, la estructura de acentuación y el uso de clichés le permiten al cerebro realizar predicciones parciales del contenido, evitando así la necesidad de memorizar cada palabra y cada sílaba. Por ejemplo, en esta joya de poesía urbana de Calle 13:

*Dicen que eres la reina de todos los rosales
pero hoy te voy a bajar cuatro clases sociales.*

Si usted ha experimentado el deleite de sandunguear al ritmo de esta *magnum opus* pero ha olvidado la palabra que sigue a «clases», muy probablemente la rima y el cliché saldrán en su auxilio. Es gracias a este tipo de expedientes que la Torá —los primeros cinco libros del Antiguo Testamento— se transmitió a través de melodías durante más de mil años antes de que alguien la pusiera por escrito^[41]. Con unas 400 apretadas páginas una vez transcrita, la hazaña es casi más épica que la apertura del Mar Rojo.

Con el arribo de un método eficaz para replicar textos, no obstante, este recurso mnemotécnico se volvió cada vez menos relevante. En un mundo en que cargamos en el bolsillo varios gigabytes de memoria siempre disponibles bajo la forma de un teléfono, es rara la necesidad de memorizar. Pero cuando ello ocurre, las canciones siguen siendo un mecanismo privilegiado. Solo pregunte a los miles de colegas que siguen aprendiendo tonadas sobre el alfabeto o las valencias de la tabla periódica.

Capítulo 3: El Renacimiento. 1400 – 1600

Sin caídas de imperios romanos de occidente a las cuales recurrir, la frontera entre la Edad Media y el Renacimiento es difusa. Y en el caso de la música, bastante más que en otras expresiones artísticas. Además, no comenzó en esa caldera creativa que era el norte de Italia, sino en la región compuesta por el norte de Francia, los Países Bajos y Bélgica. En sus inicios, fue una reacción a los contorneos excesivos del *ars subtilior*, con melodías claras y polifonías balanceadas. Es decir, de regreso a la música que uno podría disfrutar en una fogata. Con un puñado de guitarras en simultáneo, eso sí.

Estos compositores se desperdigaron luego por Europa. Como los italianos poseían las billeteras más profundas de por aquel entonces, varios fueron reclutados por las familias más poderosas de la península. Los Sforza de Milán eran el Real Madrid de la época, y los Medici de Florencia el F. C. Barcelona, acaparando talento foráneo a fuerza de los montos de sus ofertas de honorarios.

Gentileza de los autores de la escuela franco-flamenca y de esa máquina de esparcir conocimiento que es la imprenta, por primera vez desde la unificación del canto gregoriano en el siglo IX que Europa operaba bajo un estilo común. La figura estelar de mediados del siglo XV fue el prolífico Guillaume Dufay.

Desde la muerte de Dufay y hasta 1521, el protagonista fue el también franco-flamenco Josquin des Prez, tan en boga que los copistas catalogaban obras anónimas con su nombre para incrementar las ventas, a la manera de las zapatillas «reebok». Des Prez fue uno de los pioneros del contrapunto, o la amalgama de un puñado de melodías que en forma individual no son gran cosa, pero que puestas en simultáneo revelan todo su arte. En esta técnica, una segunda voz adquiere vida propia, independiente de la principal, creando su propia melodía. Si la primera voz sube, por ejemplo, la segunda baja.

Josquin no desaprovechaba la oportunidad de canalizar frustraciones a través de su música. El motete *Recuerda Vuestra Palabra Sobre Tu Sirviente* era una manera elegante de recordar a su patrón, Luis XII de Francia, sobre el aumento de sueldo prometido. Similar a los Beatles con *You Never Give Me Your Money*, en la que Paul McCartney arremete contra su mánager: «nada de plata, solo papeles ridículos, todos promesas y nunca resultados». Luis captó el mensaje. El motete *Señor, Tú Has Tratado Graciosamente A Vuestro Sirviente* fue su forma de agradecerlo. Como comenta David Barber, des Prez probablemente aún refunfuñaba sobre la avaricia de su antiguo financista, el cardenal Ascanio Sforza, un hombre mezquino con su personal, pero que no tuvo problemas en invertir una pequeña fortuna en un loro que recitaba el Credo, completo y sin errores^[42].

A partir de la primera mitad del siglo XVI, la reforma protestante tomó ímpetu en Alemania, desde donde se propagó al norte del continente. La música fue una de las muchas aristas en donde se hizo sentir. Como gran estrategia de las comunicaciones que era, Lutero encargó un nuevo cancionero con melodías de fácil entonación, basadas en piezas folklóricas con las que la feligresía estaba ya familiarizada. Ello le permitía a la asamblea cantar a pulmón batiente, lo que reflejaba su deseo de restaurar el rol de la congregación en los servicios litúrgicos, muy dejado de lado por la sede romana. Estos «corales» fueron la base de muchos himnos luteranos que aún se cantan, y predecesores de las obras más elaboradas que más tarde entregaría J. S. Bach.

La rama protestante conocida como calvinistas, sin embargo, adoptó la posición opuesta. Consideraban la música una extravagancia innecesaria, e incluso prohibieron las piezas de órgano en los servicios religiosos.

Hacia mediados del siglo XVI, surgió una corriente que abogaba por recuperar la simplicidad en la música sagrada. La Iglesia no estaba contenta con el rumbo que estaban adoptando las cosas. San Carlos Borromeo, Arzobispo de Milán, recolectó toda la música sacra que pudo, 1585 piezas en total, y no aprobó ni una sola. Giovanni Pierluigi da Palestrina, el buque insignia de la Escuela de Roma, vino a salvar el intrínquilis. Tras perder a su hermano, dos hijos y a su mujer en tres brotes distintos de plaga en la década de 1570, se pensaría que cualquier día de estos se arrojaba de un puente. En lugar de eso, se volvió a casar, esta vez con una viuda rica, y con ello adquirió la independencia financiera que necesitaba. En las mañanas cuidaba de una tienda de pieles y destapaba los retretes de sus arrendatarios, pero en la tarde componía y se alzó como el maestro de la polifonía renacentista.

Un segundo movimiento cultivó composiciones más complejas. Una de sus manifestaciones era la práctica del cromatismo. Es decir, «efecto del color», lo que podríamos calificar al menos de imaginativo considerando que se aplica a un arte intrínsecamente invisible. El cromatismo se refiere al uso (y abuso, más entrado el siglo XX) de los semitonos de la escala. Recordemos que entre un *do* y el siguiente hay una octava. Pues bien, en la escala diatónica tradicional que reinaba por aquel entonces, los intervalos suman seis tonos:

- Un tono completo entre *do-re*, *re-mi*, *fa-sol*, *sol-la* y *la-si* ($1 + 1 + 1 + 1 + 1 = 5$)
- Un semitono entre *mi-fa* y *si-do* ($0,5 + 0,5 = 1$)

En la escala cromática en cambio, se usan los doce semitonos disponibles entre ambos extremos de la escala. Por un lado, se incorpora el concepto de «sostenido» para elevar un semitono la nota anteponiendo un #, mucho antes que los twitteros lo asociaran a la copucha del momento. Por otro, se añaden los «bemol» para reducir un semitono la nota, anteponiendo ahora un \flat (símbolo hasta ahora no eclipsado por las

redes sociales).

Entonces, para pasar de una nota de la escala cromática a la siguiente dando pasos equivalentes, se multiplica la frecuencia por la raíz duodécima de dos, o 1,0594... El equivalente a aumentarla casi un 6%. Así, entre un *do* y el siguiente, habiendo doce notas en la escala cromática, multiplicar doce veces la raíz duodécima de dos permite obtener justamente dos; es decir, el doble de frecuencia, o una octava. Parece poca cosa intercalar saltos de unos cuantos hertz entre dos tonos, pero la innovación dio pie a todo tipo de nuevas formas expresivas.

Ahora, la pregunta que cae de cajón es: ¿Por qué demonios tenemos solo siete nombres para notas, si en la realidad física hay doce en cada octava, forzándonos a complejizar las cosas con sostenidos y bemoles? Es simplemente un anacronismo en el que estamos atrapados. Uno tan absurdo como la «h» al comienzo de «humo» o toda la serie de reglas ortográficas antediluvianas, como c/e-i o g/e-i, que solo sirven para dificultar y retrasar el aprendizaje del castellano. Se ignora el origen de tan curiosa arbitrariedad. Daniel Levitin especula:

Después de siglos de haber sido forzados a comer con la servidumbre y a usar la puerta trasera del castillo, esto puede haber sido una invención de los músicos para hacer sentir inadecuados a los no-músicos.

Colonizador del empleo del cromatismo en los madrigales fue el italiano Carlo Gesualdo, sobrino de San Carlos «aguafiestas» Borromeo. Casi tan conocidas como sus credenciales musicales, eso sí, son las de tipo gastroenterológicas y criminalísticas.

Respecto a las primeras, el genealogista Ferrante Della Marra di Sangro cuenta que Gesualdo no podía defecar:

Afligido por una vasta horda de demonios que no le daban paz, por muchos días sin fin, a menos que 10 o 12 hombres, a quienes mantenía especialmente para tal propósito, lo golpearan violentamente tres veces al día, durante cuya operación solía sonreír gozoso^[43].

Respecto a las segundas, ocurrió que una noche sorprendió en su lecho a Fabrizio Carafa, duque de Andria, vestido con las ropas de su mujer. Mató a ambos a golpes de espada. Cecil Gray, el prestigioso crítico de música escocés del siglo XIX, extendió su campo de acción habitual para comentar la *performance* asesina de Gesualdo:

Unos golpes juiciosos con una porra imparten una variedad, expresividad, y mucho encanto, que no puede ser alcanzado de cualquier otra manera. En general él quizás tiende a utilizar demasiados instrumentos; su trabajo es un poquito toscamente ejecutado aquí y allá^[44].

Gesualdo era noble, y como tal inmune a enjuiciamientos. Pero no lo era al riesgo de que la familia del duque reclamara venganza. Uno de los sobrinos del duque había matado a un monje solo por recitar un poema en voz demasiado alta, así que razones para encender las alarmas no escaseaban. Gesualdo huyó a su castillo en Venosa para

salvar el pellejo.

Como se habrá podido notar ya, conforme avanzaba el siglo XVI, el protagonismo migraba gradualmente desde el norte franco-flamenco a las tierras más cálidas de la bota itálica. En la década de 1570, una de las irrupciones más revolucionarias fue liderada, paradójicamente, por un grupo de humanistas florentinos que pretendían corregir las depravaciones musicales de su época reinstaurando la venerable música de los antiguos griegos (conjeture la reacción de estos señores ante una pieza de reguetón). Se reunían bajo el mecenazgo del conde Giovanni de' Bardi, y entre sus secuaces se contaba a Vincenzo Galilei.

Galilei era un compositor relevante, y responsable de avances importantes en la ciencia de la acústica. Cualquier asomo de posteridad, no obstante, acabó eclipsado por los aciertos astronómicos de cierto hijo que casi muere en la hoguera. Con todo, la impronta musical paterna se hizo sentir en el quehacer científico de su retoño: sin acceso a cronómetros modernos, Galilei *junior* —más conocido por su nombre de pila, Galileo— medía los intervalos de tiempo de acuerdo a los ritmos del tarareo de una canción^[45].

Si la música es aún mágica, argumentaba Vincenzo, ¿dónde están los milagros descritos en los textos antiguos? Bardi reflexionaba que «Pitágoras curó alcohólicos, y Empédocles a los locos, y Jenócrates a alguien poseído por el demonio, pero la música moderna es una mera confusión polifónica de afectos que no puede operar su magia en el alma». Si las monofonías monopolizaban aquellos años dorados, a su juicio lo natural era retornar a ellas. Como decía su mentor, Girolamo Mei, «un solo aire, como oímos en la iglesia». Es decir, en palabras del profesor emérito de Oxford Peter Brown, «la antigüedad podría ser un bastón con el cual golpear la depravada modernidad polifónica». Lo cierto es que los señores que conformaban esta sarta de nostálgicos no tenían idea de cómo sonaban las composiciones de la antigua Grecia, por lo que en su ideal clásico había más charlatanería que otra cosa.

La empresa de despojar a la obras de sus polifonías no solo no prosperó. Lo que a Europa se le vino encima fue la música más enmarañada de todas: el barroco.

Capítulo 4: El Barroco. 1600 – 1750

En 1734, un anónimo escribió al *Mercure de France* para mofarse de *Hippolyte et Aricie*, la primera ópera de Jean-Philippe Rameau. Calificaba su melodía de incoherente, su armonía de indebidamente disonante y su métrica como caótica. No satisfecho con ello, tachaba todo esto de *barocque*, una expresión que originalmente los portugueses empleaban para referirse a las perlas o dientes de forma irregular. Si llamamos «barroca» a la música sublime de 1600 a 1750 es por un desdeñoso comentarista que comparaba los acordes de Handel y compañía con variantes imperfectas de algún bivalvo submarino^[46].

Hasta fines del siglo XVI, la voz era el rey indiscutido. Muchas veces, las partituras ni siquiera especificaban los instrumentos convocados a la acción. Cualquiera que diera el ancho con el rango de frecuencias requerido bastaba. En el siglo XVII, en cambio, los instrumentos ganaron importancia. En especial los antecesores del piano: el clavicordio para expresiones sutiles, y el clavecín para salas de conciertos que demandaban volumen (sin ser del gusto de todos: el director de orquesta británico más connotado del siglo XX describió el sonido del clavecín como «dos esqueletos copulando en un techo de lata corrugada»). Buena parte de las composiciones constaban de una base instrumental sobre la cual luego se improvisaba.

Los antiguos modos musicales empleados por la Iglesia fueron reemplazados por las escalas mayor y menor, «el equivalente musical al sistema métrico e imperial» como explica David Barber. Junto con ello, la música fue evolucionando hacia el tonalismo (o sistema tonal). Esto es, una manera de jerarquizar las relaciones entre las frecuencias según su consonancia sonora a la tónica. La tónica, a su vez, es la primera nota de la escala, y a la cual la composición vuelve. Es este «retorno al hogar» el que transmite la noción de «completitud», del satisfactorio fin de un ciclo. Algo así como el siempre reconfortante retorno del yo-yo a la muñeca una vez culminado su despliegue de piruetas. En una escala en do mayor, por ejemplo, la tónica es la nota *do*. Este sistema predominó en Europa hasta entrado el siglo XIX.

Las artes alcanzaron tal nivel de ornamentación, detalle y exuberancia durante este periodo que hoy nos tentamos de catalogar de «barroco» a cualquier pino navideño decorado hasta las raíces. La RAE acepta barroco como adjetivo, y lo define como «excesivamente recargado de adornos».

La música no fue la excepción. Se volvió en extremo elaborada, y alcanzó una altísima complejidad instrumental. El amplio empleo del contrapunto fue una de las fuerzas dominantes. Junto con la consolidación de la ópera, surgieron varias formas nuevas: la cantata, la sonata (del italiano «sonado» en un instrumento, en oposición a

la «cantata»), el concierto y el oratorio —como una ópera, pero barata, sin escenografía ni vestuario—. Por primera vez desde la antigüedad, la música profana superó en protagonismo a la sacra.

La etapa inicial o de transición del barroco, entre 1600 y 1630, es comandada en su mayoría por italianos, como Gregorio Allegri y el cura Claudio Monteverdi. En el periodo intermedio, conformado por las cinco décadas siguientes, los más destacados son el inglés Henry Purcell y el alemán Johann Pachelbel.

El prestigio de Purcell debe una que otra pizca a su contemporáneo Jeremiah Clarke, creador de la conocida pieza *Trumpet Voluntary*, por largo tiempo conocida erróneamente como *Trumpet Voluntary by Henry Purcell*.

Las más hondas desdichas de Clarke, en todo caso, superan con creces los meros yerros en materia de autoría. Prendado por una mujer cuya alcurnia lo descalificaba antes de empezar a competir, estimó que en esas condiciones el negocio de la vida no tenía sentido. Al debatirse si acaso finiquitar el asunto por la vía del ahorcamiento o bien ahogándose en una pequeña laguna, optó por dejar el método a la suerte, y arrojó una moneda al aire. Un apostador serio sabe que siempre se debe dejar espacio para lo improbable, pero nadie podía preparar al músico para lo que ocurrió a continuación: la moneda cayó de lado, clavada en el barro. Cualquiera con el corazón menos roto hubiese interpretado el suceso como una amnistía del destino. Cualquiera menos Clarke. Cabalgó de vuelta a Londres y se disparó en el cementerio de la catedral^[47].

Y respecto a Pachelbel, a menos que usted haya crecido en otro planeta, o que en sus tierras no se celebren bodas, puede estar seguro de haber oído su *superhit*, el *Canon en re mayor*. Y si viene aterrizando hace poco en la Tierra, quizás haya escuchado el cover que le hicieron los Pet Shop Boys, *Go West*.

El autor más conocido del periodo intermedio es el ítalo-francés Jean-Baptiste Lully, compositor de cabecera de Luis XIV y luego su secretario personal. Mal que mal, era uno de los pocos que había logrado hacerlo reír, al saltar del escenario para caer sobre un clavecín, destrozándolo en pedazos^[48]. Aunque «hacerlo reír» no hace justicia a tamaña gesta cómica: el rey casi cae de su silla de la algazara. En 1687, aún con edad para meter su cuchara en el barroco tardío por un par de décadas, se golpeó el pie mientras dirigía marcando el compás con una pesada barra de hierro. Lully, el responsable de popularizar el *ballet* durante su desempeño bajo el alero de la monarquía francesa, moría poco después de una gangrena en el pie^[49].

El barroco tardío corre de 1680 a 1750. Es el periodo de los miembros del trío dinámico: Johann Sebastian Bach, George Frideric Handel y Antonio Vivaldi.

El cura rojo: Antonio Vivaldi

El 4 de marzo de 1678, le tocó en suerte a una veneciana llamada Camilla Calicchio enfrentar un terremoto en avanzado estado de embarazo. Quizás gatillado por el terror de la sacudida, el crío que llevaba adentro dejó el vientre. O quizás él quería observar el caos con sus propios ojos. Era el primero de sus nueve alumbramientos, y pidió a la partera que lo bautizara ahí mismo con el nombre de Antonio. Se dice que, en medio del terror, la pobre mujer le prometió a Dios que su recién nacido sería sacerdote.

Fue la accidentada venida al mundo de Antonio Vivaldi.

Su padre, Giovanni, era un barbero transformado en violinista, y desde muy pronto le enseñó el arte a su retoño. Tuvo suerte: Antonio sufrió de fuerte asma durante toda su vida, y si Giovanni se especializaba en la trompeta no encontraba en su prole pulmones dignos.

Con o sin compromisos maternos de por medio, a los quince años ya estudiaba para el sacerdocio. Se ordenó a los 25, y con ello ganó el apelativo de «el cura rojo», merced del color de su cabellera. Nada que constituyera un impedimento para su flujo creativo, en todo caso. Cuenta su biógrafo Wilhelm von Wasielewski que, mientras celebraba misa, «fue superado por la urgencia de componer. Interrumpió sus funciones sacerdotales y fue a la sacristía a descargar sus pensamientos musicales y luego volvió a terminar la ceremonia». Narra a continuación que esto fastidió de tal modo a las autoridades eclesiásticas que lo eximieron de officiar misas en el futuro «pues parecía que no estaba del todo bien de la cabeza». Esto último ya es cosecha propia de Wasielewski: el distanciamiento de los altares fue ocasionado por sus frágiles bronquios y mala salud en general.

Ingresó a trabajar a un orfanato para niñas, muchas de ellas hijas ilegítimas de las concubinas y amantes de los aristócratas. Permaneció allí más de 30 años, y compuso la mayor parte de su obra para la orquesta y el coro femenino del hogar. Produjo la asombrosa cifra de 400 conciertos (o algo así; Stravinsky, menos impresionado, comentó que en realidad escribió un concierto 400 veces). Cada domingo, se ofrecía un recital. Con los aplausos vetados al interior de la iglesia, los feligreses/melómanos mostraban su aprobación tosiendo, soplando sus narices o agitando los pies^[50].

El escritor francés Charles de Brosses fue testigo de las presentaciones del orfanato, pero parece haber estado más interesado en la complexión de sus miembros que en la calidad interpretativa: «no hay nada tan divertido como la visión de una monja joven y linda en un hábito blanco, con un ramo de flores de granada sobre el oído, conduciendo la orquesta y golpeando los tiempos con toda la gracia y precisión imaginable».

En su momento, Jean-Jacques Rousseau también visitó el orfanato: «No puedo concebir nada tan voluptuoso o tan conmovedor como esta música». Se refirió también a cuestiones más mundanas. Estas chicas exhibían su arte ocultándose del público: «Lo que me acongoja son esas rejas de hierro que solo permiten el paso de las notas y esconden aquellos ángeles de hermosura».

En 1714, Vivaldi adoptó el rol de compositor e *impresario* operático. Le faltó poco para alcanzar el centenar de óperas de su autoría, incluyendo una de amor travesti que fue vetada por el censor de Venecia. Lleno de sorpresas el clérigo ese.

Pocos años después, asumió como maestro de capilla del gobernador del Ducado de Mantua. Este fue el periodo en que parió ese portento que es *Las Cuatro Estaciones*, el más célebre de sus conciertos para violín. Entre varias otras singulares disposiciones, Vivaldi instruyó que el segundo movimiento de *Primavera* fuese ejecutado como «un perro ladrando».

Una etapa particularmente fecunda para una persona de por sí prolífica. Tapando con tierra el mensaje evangélico ese de que no sepa tu siniestra lo que hace tu diestra, el padre Antonio alardeaba de que podía componer conciertos más rápido de lo que un escriba tardaba en copiarlos. Con más sentido de realidad pero igual ostentación de petulancia, en el frontispicio de la ópera *Tito Manilo* se jactaba de los cinco días que le tomó su creación. Menos que Dios en crear el mundo, nada menos. A veces empleaba atajos: en el manuscrito del concierto P. 228 para violín se aburrió de escribir la sección del bajo cifrado y anotó *per i coglioni*, «para los imbéciles^[51]».

Durante su estancia en Mantua, conoció a las hermanas Giraud. Anna se volvió su alumna de canto, y Paolina su enfermera. Las Giraud lo acompañaban en sus viajes y luego se mudaron bajo su techo en Venecia, lo que despertó todos los chismes que usted puede suponer que despertó. Pero, en vista de que al mismo tiempo un viajero inglés sembró el rumor de que Vivaldi era eunuco, vamos a descartar el comadreo veneciano como fuente bibliográfica. Con todo, el Cardenal de Ferrara tomó el asunto en serio y le prohibió a Anna cantar y al padre Antonio dirigir.

En 1728, conoció a Carlos VI, emperador del Sacro Imperio Romano-Germánico, durante su visita a Trieste. Al parecer, el hombre era dado al arte de las musas. Un reporte consignó que «ha hablado por largo rato con Vivaldi sobre música y se dice que en quince días ha discutido más con él que en dos años con sus ministros».

El sacerdote se mudó a Viena en 1740, por entonces capital imperial y en camino a convertirse en capital musical. Se notaba que su debilidad no eran las fiestas, pues de otro modo se quedaba en su ciudad natal. A objeto de poner coto a la desmesura, Venecia impuso un límite al número de días que uno se podía disfrazar. En 1732 se aprobó una ley restringiendo los abanicos demasiado ostentosos, complementada por una de 1750 que limitaba a un ducado el valor de los refrescos que las damas ofrecían

a sus invitadas^[52].

Las composiciones de Vivaldi, no obstante, ya no estaban tan *in* como antes, y tuvo que vender buena parte de sus manuscritos en montos que dan pena para financiar su viaje. Para su mala fortuna, al poco arribar, Carlos VI degustó unos cuantos *amanita phalloides*. Al igual que el emperador romano Claudio, 17 siglos antes, su vida llegaba a su fin por un hongo venenoso de anatomía fálica, y con ello toda posibilidad de proteger a su interlocutor favorito. Para empeorar las cosas, el deceso demandó a la casa real ocuparse de diligencias más apremiantes que el bienestar de un cura talentoso: la guerra contra Prusia y sus aliados. Vivaldi murió poco después, en la casa de la viuda de un guarnicionero.

Su obra cayó en el olvido. Recién en 1926 apareció en un monasterio italiano parte de ella, que se creía perdida. Es solo desde la década de 1940 que su *Primavera* se ha vuelto uno de los levantadores de ánimo favoritos del mundo contemporáneo.

Aleluya por el contrabando de clavicordios: Händel y los *castrati*

En el siglo XVIII, los médicos vivían en la estratósfera, abocados al estudio teórico del cuerpo humano. La desaseada faena de operar y zurcir carnes no estaba a su nivel. La mayor parte de las cirugías y del trabajo dental eran llevados a cabo por los denominados *barberos cirujanos*, quienes, además de acicalar barbas, extirpaban uno que otro apéndice cuando afloraba la demanda en la clientela^[53]. Georg Händel era uno de estos artesanos de la medicina, al igual que el padre de Monteverdi décadas antes. Una vez extrajo la hoja de un cuchillo que un niño había tragado un año y medio antes, jalándola con un cordel. A maduros 63 años de edad, tuvo a un prodigio al que llamó Georg Friedrich. En 1685, mientras Vivaldi era un mocoso de siete años revoloteando por los callejones acuáticos de Venecia, otro portento del barroco nacía en Halle, centro de la actual Alemania.

De manera algo inusual para los próceres de la composición de esos años, el joven Georg nació en una familia sin mayor apego por la música. De acuerdo al primer biógrafo, su padre esperaba que se dedicara al derecho, y le prohibió estrictamente entrometerse con instrumento alguno. El chico contrabandó un pequeño clavicordio, lo situó en una habitación en lo alto de la casa, y practicaba mientras su familia dormía. Sobre la metodología empleada para evitar despertar a todo el mundo, se nos hizo tarde para interrogar a su biógrafo.

Por fortuna, un pez gordo intercedió en su favor. A la salida de un servicio religioso, maravilló al duque de Sajonia-Weissenfels detrás del órgano. Al enterarse que el responsable era un mocoso de siete años, el duque conminó al barbero cirujano a «sacrificar sus propios escrúpulos, y permitir que su hijo fuese instruido en la profesión para la cual evidenciaba una inclinación tan poderosa».

En 1702, aun cuando su padre llevaba ya cinco años bien enterrado, Händel inició los estudios de derecho. Para fortuna de quienes saboreamos sus *concertos grossos*, los abandonó al poco andar.

A los 18, el entrenamiento clandestino le había permitido culminar con éxito su periodo probatorio como organista de la catedral de Halle. Con frecuencia, el titular llegaba demasiado borracho para tocar. Se requería savia nueva. Cuando estaba a punto de ser confirmado en el cargo, sorprendió a todos anunciando que partía a probar suerte a Hamburgo. Una vez allí, lo invitaron a tomar el cargo de organista de la iglesia de Santa María. Con solo un detalle: de acuerdo a la tradición, debía contraer matrimonio con la hija del organista saliente^[54]. De hecho, su padre había seguido esta costumbre cuando desposó a su primera mujer, diez años mayor que él e

hija de un barbero cirujano cuyo oficio luego heredó. Händel, en cambio, declinó.

Fue en Hamburgo donde conoció a Johann Mattheson, luego uno de sus críticos más enconados. En 1704, Händel tocaba el clavecín en *Cleopatra*, compuesta y coprotagonizada por Mattheson como Marco Antonio. Tras el suicidio de su personaje en el tercer acto, la intención del autor era asumir el puesto en el teclado. Händel se rehusó. Con la testosterona propia de los 19 años, fue motivo suficiente para batirse a duelo. Si Händel sobrevivió, fue porque la espada de su rival se ensartó en un estratégico botón de su abrigo^[55].

A los 22, viajó a Italia. Los adinerados Medici intentaban hacer de Florencia la capital artística de Europa, atrayendo a los talentos del vecindario. Luego siguió a Roma, pero la ópera estaba prohibida en los Estados Pontificios por su naturaleza sacrílega, algo así como vedar el surf en las costas de Hawái. Händel, con una flexibilidad nacida de la necesidad, se mantuvo entretenido con oratorios y una que otra cantata profana. Para mantenerse en forma, se batió a duelo otra vez, pero esta vez en uno musical, contra Domenico Scarlatti. Fue vencido en el clavecín, pero triunfó en el órgano. El episodio le sirvió de saludable dosis publicitaria.

De vuelta en Alemania, asumió como maestro de capilla del Elector de Hanóver. Al año siguiente, presentó su ópera *Rinaldo* en Londres. No tardó más de dos semanas, pues reutilizó buena parte de *Agrippina*, dando por sentado que los londinenses no se enterarían. Hubo truenos, relámpagos y hasta gorriones vivos aleteando al final del primer acto. Tales desnudos teatrales, sin embargo, se enfrentaban a la costumbre de admitir a los señores más adinerados instalados en pleno escenario. No solo eso, caminaban por ahí, aspiraban rapé y platicaban sin mayor pudor. Un asistente se quejaba ante la desconcertante visión de un caballero vagando despreocupadamente por lo que se suponía era la mitad del océano.

Pese a ello, y pese a que cierto periódico la anunciara como *Binaldo*, logró un éxito tan resonante que Händel decidió instalarse al otro lado de La Mancha a probar suerte. Le prometió al Elector que volvería «dentro de un tiempo razonable». Esa segunda «visita» duró los 47 años que lo separaban de la muerte.

El recién creado Reino Unido se estaba erigiendo en superpotencia, multiplicando el número de superricos. De sus primeras funciones a casa llena no vio ni un chelín, porque el administrador del teatro se escapó con el dinero, pero en breve Händel obtuvo los mecenazgos que necesitaba. La Reina Ana le concedió £200 anuales. La ley impedía que concesiones como estas fueran a parar a extranjeros, pero ¿quién iba a contrariar a Su Majestad? Comenzó así una larga y exitosa estancia en la isla.

La Reina murió en 1714, y por esos menjunjes dinásticos el trono británico lo asumió nada menos que el Elector de Hanóver. Con lógica política del siglo XVIII, que no hablara una palabra de inglés era menos relevante que la sangre que corría por sus

venas. De paso, se ahorró los 47 años de espera para el reencuentro con Händel. Hasta acudió a presenciar su *Rinaldo*. El plan era asistir de incógnito disfrazado, pero lo acompañó una de sus amantes y chachareó en alemán a lo largo de toda la obra. Hasta ahí llegó el anonimato^[56].

En 1719, un puñado de aristócratas se organizó para asegurar una oferta constante de ópera barroca en el vecindario, y crearon la *Royal Academy of Music*. Händel fue el escogido para dirigir su puesta en marcha y conducción. En los siguientes ocho años, él mismo proveyó a la institución de catorce óperas, y adaptó producciones extranjeras. Una de las más bulladas fue *Alessandro* (1726), en la que dos superestrellas de la lírica, Faustina Bordoni y Francesca Cuzzoni, actuaban por primera vez juntas. Más o menos como presumir de *Lady Gaga* y *Taylor Swift* en simultáneo arriba del escenario. Su rivalidad era bien conocida, y Händel tuvo que balancear con mucha cautela la composición para dar con una propuesta equitativa. Hasta contó las notas que le tocaban a cada una.

Fue una sabia medida. Al año siguiente, durante una obra de Giovanni Bononcini, el público se dividió en facciones y tomó partido, ovacionando y abucheando a voz en cuello. Hasta que estalló una batalla campal en la audiencia, seguida de una batalla casi igual de campal entre las dos cantantes, que se arañaban cual adolescentes sesenteras en pos de un boleto para los Beatles (más sobre eso luego).

El compositor obtuvo la ciudadanía británica en 1727, y anglicizó su nombre a George Frideric Handel. Esto exime de toda culpa a quien omite los puntitos arriba de la «a» —o «umlaut»—. La pérdida del umlaut de paso le quitó a don Federico su aura metalera, que las bandas del género añaden gratuitamente para evocar aires teutones (Queensrÿche, Blue Öyster Cult, Motörhead, The Accüsed, Mötley Crüe, etc.).

En 1729, Handel tomó parte de *Her Majesty's Theatre*, un escenario londinense que hasta hoy cambia de nombre según el sexo del soberano de turno, y que había estrenado más de 25 óperas de su puño y letra. Una de las piezas más recordadas de aquella estancia fue *Giulio Cesare*, cuyo solo nombre lleva a uno a preguntarse qué hacía un alemán en Londres facilitando partituras para libretos en italiano. Ocurre que hasta bien entrado el siglo XVIII, e incluso en el XIX en algunas áreas de Europa, los *cognoscenti* del mundo operático consideraban la sonora apertura vocal del italiano como el vehículo apropiado para el despliegue de sus arias. Muchos intérpretes ni siquiera sabían qué carajo estaban diciendo (no muy distinto a Roger Whittaker, que cantaba en alemán a punta de memoria fonética).

Giulio Cesare, empero, no solo merece una mención por su dimensión idiomática. En 1732, el *castrato* Senesino encarnaba al emperador romano. Acababa de proferir las líneas «César no sabe lo que es el miedo» cuando una pieza de la escenografía cayó estruendosamente desde el techo. «El pobre héroe estaba tan asustado, que tembló, perdió su voz, y cayó llorando», según nos cuenta el *Fog's Weekly*

Journal^[57].

La relación con Senesino se volvió cada vez más áspera. Handel se refería a él como «un maldito tonto». En 1733, el *castrato* desertó y fundó la Ópera de la Nobleza, dando inicio a una sabrosa guerra operística.

La lucha era sin cuartel. Los rivales de Handel contaban con Farinelli, la máxima atracción del circuito, un *castrato* que más que compensaba en talento lo que le faltaba en la entropierna. Nacido como Carlo Broschi, había exhibido talento vocal precoz. A los doce años murió su padre, y fue presumiblemente el hermano mayor, Riccardo, quien tomó la decisión de alivianar la anatomía de Carlos para sostener la economía familiar con sus encantos vocales. Como era la costumbre, era preciso ofrecer un pretexto legal, y de acuerdo a su biógrafo póstumo hicieron correr la historia de la caída de un caballo.

Farinelli era un soprano prodigioso. Charles Burney, el venerable historiador de la música del siglo XVIII, cuenta cómo en una presentación Senesino debía actuar de furioso tirano que mantenía al *castrato* en cadenas. «Pero en el curso del primer aire, el cautivo ablandó tanto el corazón del tirano, que Senesino, olvidando su personaje arriba del tablado, corrió hacia Farinelli y lo abrazó^[58]». A los 32 años, Farinelli se retiró de la primera línea y se instaló en la corte de Felipe V de España, donde hizo lo que pudo para sacar al monarca de su profunda depresión. De acuerdo a Burney, cantó las mismas cuatro arias cada noche durante diez años.

Dado que la mitad de la humanidad nace desprovista de esa molesta fábrica de testosterona debajo del ombligo, ¿por qué incurrir en peligrosas incisiones y fantasear historias de niños que caen de caballos para conseguir sopranos? Más todavía en años en que la práctica de la anestesia estaba más emparentada con la alquimia que con la ciencia. De lo mejorcito que se podía conseguir era un compuesto a base de, entre otros, cicuta, lechuga y vinagre, que ponía al pobre diablo a dormir. Luego se lo despertaba mediante la oscura técnica de «tomar vinagre y sal y lavar bien sus sienes y pómulos^[59]».

Tenían sus motivos. El *impresario* de la época se habrá tragado que la lechuga podía aplacar el tormento de una castración, pero conocía su negocio. La carencia de testosterona impide que articulaciones óseas se fusionen del modo habitual, lo que otorgaba huesos particularmente largos en extremidades y costillas. Ello los dotaba de especial potencia pulmonar. En síntesis, la claridad de un niño, pero el vigor de un adulto. Su rango vocal era más amplio, y bastante diferente al de una mujer. Si le intriga el resultado, recurra a su servicio de *streaming* favorito y digite el nombre de Alessandro Moreschi, fallecido en 1922, el único *castrati* que alcanzó a inmortalizar la tecnología.

Era común que en escena aparecieran en roles femeninos, o *en travesti*, la palabra

italiana para «disfrazado» que hoy da nombre a toda suerte de damas y caballeros que no se sienten cómodos con el cuerpo que les tocó al nacer (o que estiman que mediante esa práctica pueden ganar algunas monedas extra las noches de sábado).

Los más reputados, cobraban cifras estratosféricas por sus apariciones. En ocasiones, insistían en interpretar sus arias favoritas, aun cuando fuesen obra de otro compositor y no tuvieran nada que ver con la trama en cuestión. Eran conocidas como «arias maletín», pues viajaban de un punto a otro junto con ellos.

En teoría, en los Estados Pontificios la castración estaba prohibida y se castigaba con la excomunión. La práctica era otra cosa. A las mujeres les estuvo prohibido allí aparecer en los escenarios hasta 1798. Teresa Lanti pasó años haciéndose pasar por *castrato* para poder actuar, auxiliada por «un instrumento que adosaba a su cuerpo en la posición apropiada». Una mujer pretendiendo ser un hombre que suena como mujer. Cosas del barroco. Otro *castrato* llamado Consolino aprovechaba su elaborado vestuario femenino para arribar a la casa de su amante —las ganas al menos no desaparecían del todo— con lo que el marido engañado pensaba que su mujer recibía la visita de una de sus amigas.

El impedimento a la figuración de mujeres desbocó la aparición de *castrati* en roles femeninos. Por supuesto, preferible la mera mutilación de por vida de niños sin su consentimiento que la indecorosa aparición de féminas sobre las tablas. Además, a pesar de las prohibiciones, el Vaticano necesitaba de una constante provisión fresca de estos cantantes para sus coros. De acuerdo a una estimación, el 70% de los cantantes de ópera del siglo XVIII llevaban la entrepierna liviana. Una excelente fórmula neodarwiniana para, con el tiempo, exterminar los genes responsables de las mejores cuerdas vocales de Europa (similar a la reducción de los «genes más devotos» mediante el celibato sacerdotal).

De acuerdo a un viajero alemán del siglo XVIII, los *castrati* podían optar al sacerdocio, para lo cual bastaba que tuviese «sus genitales amputados en su bolsillo, cuando se acerca al altar^[60]». Dirima usted, yo cumplo con citar su testimonio.

Volvamos con Handel. A juzgar por algunos de sus contemporáneos, se le habían subido los humos a la cabeza. En 1733, el conde de Essex recibió una carta en la que se leía que «se volvió tan arbitrariamente un príncipe, que la ciudad murmura». El compositor prefirió irse antes que lo fueran, y fundó su tercera compañía, esta vez en el teatro de Covent Garden.

A partir de 1740, se concentró en la composición de oratorios. El más famoso de ellos, *El Mesías*, compuesto en solo 18 días, *Aleluya* incluido, quizás la obra coral que más dopamina ha liberado desde el inicio de los tiempos. La compilación del texto bíblico estuvo a cargo de Charles Jennens, un exótico mecenas de las artes que se movía por Londres con cuatro lacayos a bordo de un carruaje. Una vez que

Jennens se apeaba para continuar a pie, uno de sus hombres tenía por función limpiar las conchas de ostra o cualquier otro obstáculo en su camino^[61]. El estreno fue en Dublín, en una sala tan sobrepoblada que se solicitó a las damas asistir sin faldas con crinolinas y a los caballeros sin sables.

Aunque no en forma inmediata, *El Mesías* fue un éxito tremendo. De acuerdo a la tradición, el rey inglés Jorge II dio rienda suelta a su emoción y no pudo evitar ponerse de pie durante el *Aleluya*, forzando al resto de la audiencia a seguirlo. No hay evidencia histórica de esta anécdota, pero la práctica aún se observa en las salas de concierto del siglo XXI. Novello & Co., actual dueña de los derechos de *El Mesías*, no pierde de vista el valor de tamaña joya: interpuso y ganó una demanda contra los creadores de *Yes, We Have No Bananas* por su similitud con el *Aleluya*^[62].

Después de eso, Handel nunca volvió a hincar el diente a la ópera italiana.

Música Para Los Reales Fuegos de Artificio fue estrenada en 1749, con motivo de la celebración del fin de la Guerra de Sucesión Austríaca. La composición anduvo de perilla, pero no así los fuegos artificiales, que incendiaron un elaborado pabellón de madera. Un pintor y un niño encontraron la muerte. El suizo que diseñó los fuegos desafió a duelo al responsable de parte del Rey. Hoy es posible oír la obra en Spotify en un entorno menos acontecido.

En 1751, afectado por cataratas, decidió buscar ayuda. El hombre convocado para la acción fue un charlatán de marca mayor llamado John Taylor. Autodenominado «Caballero John Taylor», recorría pomposamente Europa en dos coches con unos ojos pintados y un eslogan en latín que rezaba «quien da vista, da vida», acompañado de numerosos sirvientes. Operaba solo ojos izquierdos, independiente de cuál fuese el afectado. Las cirugías no tomaban lugar en hospitales, sino en posadas a la vera del camino. Antes de proceder, profería una larga perorata ensalzando sus capacidades. Su método era doloroso, y preparaba a sus pacientes con laxantes, sangrías y gotas oculares hechas de sangre de cerdo, azúcar y sal^[63].

De más está decir que la visión de don George no mejoró. Murió ocho años después, casi ciego. Fue enterrado en la abadía de Westminster, con todos los honores de estado que uno pueda concebir. Bach dijo de él que «es la única persona que quisiera ver antes de morir» (añadió luego con menos humildad que era «la única persona que desearía ser, si no fuera Bach»). Beethoven lo llamó «el maestro de todos nosotros».

«Un mediocre para salir del paso»: Johann Sebastian Bach

Cuando Händel completaba 36 días de vida (y Vivaldi, suponemos, seguía revoloteando por los callejones acuáticos de Venecia), la dinastía musical de los Bach daba a luz a su exponente más renombrado: Johann Sebastian. Su padre, Johann Ambrosius, era director de los músicos de Eisenach —190 kilómetros al suroeste del lactante Händel—. Todos sus tíos eran músicos profesionales, incluyendo a Johann Christoph, el hermano gemelo de su padre, tan parecido a él hasta sus esposas tenían dificultades para reconocerlos^[64]. Hasta se enfermaban juntos. Tal era el peso del clan que, al producirse una vacante en la orquesta de una corte en 1693, la convocatoria no solicitaba un músico sino que «un Bach». Inmerso en un clan de esa calaña, no es raro que desde temprana edad entrometiese sus manecitas en el clavicordio.

Su madre murió cuando contaba nueve años, y su padre siguió el año siguiente. Fue enviado entonces a Ohrdruf a vivir con su hermano Johann Christoph, pupilo en el órgano de Johann Pachelbel, el gurú barroco de los Pet Shop Boys. Christoph guardaba las valiosas partituras bajo cerrojo, pero J. S. se las arregló para burlar el sistema de seguridad y las estudiaba subrepticamente a la luz de la luna.

A los catorce, obtuvo una beca coral para estudiar en la prestigiosa Escuela de San Miguel en Luneburgo, donde pasó dos años. Por ahí se dio el tiempo de caminar los 52 kilómetros que lo separaban de Hamburgo para presenciar al gran organista Johann Adam Reincken (solo un precalentamiento, siga leyendo). Albert Schweitzer sostenía que ninguna biografía de Bach está completa sin la siguiente anécdota:

En el camino de vuelta (...), hambriento y sin un centavo, estaba parado frente a una posada. La ventana se abrió, y algunas cabezas de arenque fueron arrojadas a la calle. Las tomó y encontró en cada una un ducado danés^[65].

Tras su graduación de San Miguel, tomó un puesto de músico de la corte en Weimar. Le solicitaron entonces que testeara un órgano recién instalado en Arnstadt. Hasta hoy es semimisterioso por qué convocaron para esa delicada maniobra a un inexperto de 18 años de edad apostado a 40 kilómetros de distancia. El caso es que dio un recital el siguiente domingo, y en cosa de días había sido contratado como el organista oficial de la iglesia. Permaneció ahí hasta 1707, salvo por algunos meses en que se ausentó para visitar al compositor Dieterich Buxtehude en Lübeck. Un viaje de 760 kilómetros ida y vuelta ¡a pie!

Arnstadt no era un lugar para echar raíces. Como relata Bernard Manning:

Un altercado con un estudiante mayor que forzó a Bach a desenvainar su espada, el extender sus permisos de ausencia, permitir a una mujer no autorizada frecuentar el balcón del órgano y una relación abrasiva con sus superiores fueron razón suficiente para causar que el arrogante dieciochoañero buscara empleo en otro sitio.

Tomó el puesto de organista en Muhlhausen y se casó con una prima de segundo grado, gracias al soporte de una herencia recién recibida. No desperdició las bondades de la vida conyugal, y múltiples nuevos brotes comenzaron a asomar del árbol genealógico de los Bach. En breve, se aburrió de la atmósfera provinciana y conservadora de Muhlhausen, reacia a innovar en las composiciones que veneraban por décadas. Migró una vez más, esta vez para asumir como director de música de la corte ducal de Weimar. Allí absorbió las virtudes del estilo italiano, en parte merced al esfuerzo de transcripción de las obras de Vivaldi (bendita la aún-no-invencción de fotocopiadoras). Sus ingresos crecían casi tan rápido como el tamaño de su familia.

En 1717 el príncipe de Anhalt-Köthen le ofreció el puesto de maestro de capilla. Siempre en busca de mejores salarios, aceptó. Al duque de Weimar le pareció tan impropio que le levantaran a su estrella que lo encarceló por un mes. Fue una patalaya inconducente. Bach siguió llenando partituras tras las rejas, y una vez liberado acabó en Köthen de todos modos.

Allí obró la *Chaconne*, que el gran violinista Joshua Bell tildó de «no solo una de las más grandes piezas de música jamás escrita, sino uno de los más grandes logros de cualquier hombre en la historia».

El peatón medio de Washington D. C., sin embargo, demostró bastante más recato en sus muestras de entusiasmo.

En el invierno de 2007, Bell se instaló de incógnito, en pleno metro de la ciudad, a tocar la *Chaconne*. Interpretaba una de las piezas más difíciles del repertorio universal, e iba aperado con uno de los violines más costosos que uno pueda encontrar, fabricado por el propio Antonio Stradivari en 1713. La legendaria calidad sonora de los Stradivarius ha intentado ser explicada desde la densidad de la madera —los árboles crecían especialmente lento por la llamada Pequeña Edad del Hielo de 1650-1750— hasta meros efectos publicitarios. En 2014, una viola de esta estirpe fue puesta en remate con un precio *mínimo* de US\$ 45 millones, un monto suficiente para entregar una armónica a cada habitante de Australia^[66]. Siete de los 1097 transeúntes que pasaron junto a Bell se detuvieron a oírlo. Cada uno de los niños quiso detenerse a mirar, pero sin excepción sus padres los conminaron a seguir caminando. Uno de los violinistas más reputados del siglo XXI recolectó US\$ 32,17 de 27 pasajeros. A esa tasa de recaudación, tendría que tocar por 90 mil horas, o 45 años sin vacaciones, para recuperar lo que pagó por su Stradivarius^[67] (aun así, mejor que George Michael, quien junto a sus amigos recaudó £7,5 en propinas con *covers* de los Beatles de incógnito en un *pub* inglés, deseoso de cantar en público esa Navidad de 1986 y

sin conciertos programados^[68]).

Fue durante su estancia en Köthen que más cerca estuvo de conocer a Händel (aún no anglicado a Handel). Se enteró que estaba de paso por Halle visitando a su madre y caminó los 35 kilómetros a su encuentro. Lástima que al arribar Händel ya había partido. Nacieron a 130 kilómetros de distancia y con poco más de un mes de diferencia, fueron las estrellas de su era, pero nunca se conocieron.

Tras siete partos, Bach perdió a su primera esposa. Ahogó su pena en el trabajo, y dio a luz a su propia camada: los seis *Conciertos de Brandemburgo*, su obra culmine. El año siguiente, ya con 36 años de edad, se casó con una cantante de 19, a quien no le quedó más opción que reemplazar escenarios por pañales para hacerse cargo del ímpetu amoroso del maestro: 13 hijos más proveyó al linaje de los Bach. Como diría Romeo Santos, «Que se empañen los vidrios / Si la regla es que goces».

En 1723, el hombre se instaló en Leipzig. Allí fue nombrado *cantor* de las principales iglesias de la ciudad, que no es lo mismo que cantante, y se refiere al responsable general de la música. El puesto había sido ya rechazado por Georg Telemann y Christoph Graupner, ante lo que un miembro del ayuntamiento de Leipzig comentó que «como el mejor hombre no pudo ser obtenido, tuvieron que ser aceptados los mediocres^[69]».

El contrato indicaba que, durante una semana al mes, J. S. debía oficiar de inspector del internado de la Escuela de Santo Tomás, a cargo de tareas tan creativas y edificantes como despertar a los pupilos cada mañana, o supervisar que no dejaran sobras en el almuerzo. Los muchachos tuvieron que hacer frente a su irascible temperamento (no sin cierta ironía para quien es autor del *Clavecín Bien Temperado*).

Como de costumbre, pero ahora exacerbado por las condiciones laborales, la relación con sus superiores era tirante. Escribió a un amigo para conseguir un puesto en la corte de Rusia pues, a su juicio, en Leipzig «las autoridades son raras y poco interesadas en música, con el resultado de que debo vivir enfrentado casi constantemente a vejación, envidia y acoso». Siempre preocupado de sus finanzas añadía que «el costo de vida es muy alto aquí». Se quejaba de que los habitantes de Leipzig no morían lo suficientemente rápido para recaudar lo prometido tocando en funerales^[70]. La aventura rusa, empero, no surtió efecto.

En 1750, estaba ya casi ciego por sus cataratas. Adivine quien viajó desde el Reino Unido para comandar la operación: no otro que John Taylor. Con un facultativo como ese, y en una época en que las mejores armas del catastro médico para enfrentar estas dolencias eran bálsamos exóticos de indeterminado valor clínico, el predecible resultado de la cirugía fue la total pérdida de la visión. Incluso en esas condiciones, siguió componiendo en un cuarto oscuro. Tres meses después despertó una mañana con la sorpresa de que repentinamente podía ver otra vez. Fue fugaz.

Murió pocas horas después.

La fertilidad de Bach no solo se manifestó en el vientre de sus esposas. El catálogo oficial lista la friolera de 1128 obras, algo así como una cada dos semanas de vida activa. Aunque sus destrezas instrumentales eran respetadas, al igual que Vivaldi sus composiciones fueron poco valoradas en su momento. Se consideraban pasadas de moda. Fue muchos años después que se alzó como el más grande autor del barroco, en parte gracias al renacimiento de su obra impulsado por Felix Mendelssohn. Cuando condujo la *Pasión de San Mateo* en 1829, fue la primera ejecución del oratorio desde su muerte casi 80 años antes. Mendelssohn recibió la partitura para su cumpleaños número quince de parte de su abuela, quien a su vez la obtuvo del profesor de piano del propio Felix, Carl Friedrich Zelter. Zelter, por último, aseguraba haberla descubierto años atrás en una tienda de quesos, donde era empleada para envolver mantequilla (mmmmmmhh...).

Beethoven lo describió como «el padre original de la armonía». Un gran cráter en Mercurio fue nombrado en su honor, lo mismo que dos asteroides del cinturón principal. Su música figura más que ninguna otra en el disco dorado del Voyager que se envió al espacio exterior en 1977, cual mensaje en una botella, con la esperanza de que alguna civilización extraterrestre se entere de nuestro patrimonio sonoro. Hasta Hannibal Lecter se extasía con sus *Variaciones Goldberg*, al tiempo que la sangre de los guardias que acaba de asesinar le escurre por la boca y el mentón. Bach era tan «musical», que llegó a adaptar un grupo de mendigos callejeros como coro improvisado, manejando las notas de sus súplicas con el monto de sus donaciones^[71]. Mala fortuna para el nutrido contingente de más de 50 familiares de siete generaciones con sueños de grandeza. Pasaron a la posteridad bajo su sombra.

Ahora, la fama del maestro no es *completamente* universal. En 1984, la Sociedad Filarmónica de Hong Kong recibió una solicitud de las autoridades tributarias. Preguntaban por qué cierto J. S. Bach, quien aparecía afiliado con la orquesta, no había enviado su declaración de impuestos^[72].

Además de Händel y Bach, en 1772 una tercera celebridad del siglo XVIII murió en la ceguera. Como lo relata un diario de la época:

Habiendo dado la vista a muchos miles, el celebrado Caballero Taylor últimamente murió ciego, a edad muy avanzada, en un convento de Praga^[73].

Capítulo 5: Música clásica (pero clásica-clásica). 1750 – 1820

Si a la música docta tradicionalmente se la llama «clásica», es por el peso específico del periodo de siete décadas comprendido desde la muerte de Bach en 1750 hasta aproximadamente la década de 1820. Para intrincar más las cosas, el apelativo no proviene de la similitud con los sonidos de la antigüedad clásica —de los cuales poco y nada sabemos— sino de la época en la que tuvo lugar: el clasicismo. A los europeos les bajó una aguda nostalgia por todo lo que oliera a Virgilio, Platón y compañía. Esto se reflejó en las artes visuales y en la literatura, y con especial claridad en la arquitectura. Las acrópolis de este mundo seguían (y siguen) en pie, y cualquier *copyright* que limitara la reproducción de sus columnatas podía darse por caducado.

Estirando un poco el concepto, se podría argumentar que la música se volvió más «clásica» en tanto ganó en simplicidad y claridad estructural, alejándose de las multicapas polifónicas del Barroco, poniendo énfasis en el orden y la jerarquía. Los compositores se rebelaron contra lo que veían como las ornamentaciones y restricciones excesivas del periodo precedente. Lo que se impuso fue la *homofonía*, en que una melodía claramente distinguible opera por sobre un acompañamiento subordinado. El contrapunto adquirió un rol secundario, con apariciones más bien ocasionales. Con melodías que casi parecían imitar a un cantante, la voz perdió protagonismo y los instrumentos, en especial las cuerdas, se volvieron preponderantes, así como las orquestas más numerosas. Se volvió también cada vez más común ejecutar obras sin el compositor presente, lo que condujo a un sistema de notación más detallado y específico.

Otra faceta distintiva se la debemos al novel sonido estelar, provisto por un italiano llamado Bartolomeo Cristofori. Como experto fabricante de clavecines que era, comprendió que la experiencia auditiva mejoraría si elaboraba teclas cuyo volumen respondiese a la intensidad de la pulsión. Sin el poder de síntesis que demanda una buena estrategia publicitaria, llamó a su criatura *un cimbalo di cipresso di piano e forte*, o «un teclado de ciprés con fuerte y suave». Con el tiempo adoptó el nombre de pianoforte (suave-fuerte), enfatizando el atributo que lo convertía en una opción superior al clavecín y al clavicordio. A la larga, los desplazó de tal manera que en el invierno de 1809 el Conservatorio de París utilizó sus clavecines como leña para la chimenea^[74]. Hoy lo llamamos piano a secas (si don Bartolomeo resucitara, se preguntaría si acaso perdimos el gusto por los sonidos fuertes). Sus 88 teclas ofrecen el mayor rango de frecuencias entre todos los instrumentos: desde los volcánicos 27,5 Hz de su extremo izquierdo hasta el mosquito de 4186 Hz en el derecho.

No fue la única innovación instrumental del clasicismo. De haber preguntado a Mozart por las grandes invenciones de su época, seguramente hubiese respondido: el *pianoforte* y la armónica de cristal.

¿Armónica de qué?

Se trata de un curioso artilugio que debe su existencia a no otro que Benjamin Franklin. En 1761, radicado en el Reino Unido como agente de las colonias norteamericanas, observó la ejecución de música en copas de vino a medio llenar con agua. No es lo mismo que un sonido lo cautive a usted o a mí, a que cautive a Benjamin Franklin. En 1762 estrenaba un eje rotativo provisto de 37 anillos de cristal, que se tocaban con las puntas húmedas de los dedos. Fue un exitazo. Su sonido se describía como etéreo y angelical. María Antonieta tomó clases. Mozart, Beethoven y Richard Strauss compusieron piezas para ella. Mozart en particular la conoció a los 17 años a través de Franz Mesmer, un charlatán que la empleaba para inducir a sus pacientes a la hipnosis, una práctica que explica el origen de la palabra «mesmerizar^[75]». Si la armónica pasó al olvido es porque gradualmente adquirió una reputación oscura. En 1798, un escritor la describió como «dañina para la salud» y «un método apto para la lenta autoaniquilación». Se le atribuyeron convulsiones de perros y gatos. Llegó a ser prohibida en algunas ciudades alemanas porque «asustaba a los animales, causaba partos prematuros y conducía a la gente a la locura^[76]».

Durante el clasicismo, hubo varias reformas a la manera de presentar la música. En primer término, las óperas dejaron su sitio como epítome musical para dar paso a las sonatas y conciertos, que en forma paulatina convergieron a una estructura más claramente definida. La otra fórmula que se alzó a un lugar preponderante es la *sinfonía*, del italiano «sonar juntos», concebida durante este periodo. Por otro lado, la organización habitual de la orquesta tal como hoy la conocemos —un nutrido contingente de cuerdas complementado por vientos— tomó forma en Viena en la década de 1750.

El puntapié inicial de la música clásica-clásica (con todo, mejor no confundir las cosas) estuvo a cargo de la escuela de Mannheim. Allí, un puñado de talentos a quienes la fama les fue esquiva, y cuyo nombre posiblemente nunca haya oído nombrar, impulsó las nuevas técnicas orquestales. Con todo, el mayor peso de su modesto renombre es indirecto: la influencia que ejercieron sobre Joseph Haydn. A través de él, la escuela de Mannheim se hizo sentir sobre toda la música europea posterior.

El alemán Christoph Willibald Gluck se anotó el crédito de reformar la ópera en línea con lo que los intelectuales venían promoviendo hace años. Hizo el drama más importante que los cantantes, y restó protagonismo al recitativo seco, un habla rítmica que restaba fluidez al desarrollo de la historia. Desafió así la predominancia de la llamada ópera metastasiana que, aunque suene a un cáncer esparciéndose por los

conciertos europeos, se refiere solo a los influjos de un italiano apodado Metastasio.

Carl Philipp Emanuel Bach, el quinto hijo del prócer y llamado así en honor a su padrino, Georg Philipp Telemann, se alzó como otro de los revolucionarios de la transición con su expresivo y alborotado «estilo sensible». Mozart dijo sobre Bach *junior* que «él es el padre, nosotros los hijos».

Quizás el compositor más improbable del periodo es Jean-Jacques Rousseau. Como si no fuese suficiente su rol de precursor intelectual del fenómeno político más decisivo desde la caída del Imperio romano —la Revolución francesa—, se dio el tiempo de condimentar su currículum con siete óperas y dos sinfonías, entre otras varias obras musicales^[77]. Siendo la ópera una expresión de música popular en la época, es el equivalente contemporáneo de Noam Chomsky escribiendo *hip-hop* y rivalizando con Eminem por la entrega de los Grammy. Un dueto de su ópera más conocida, *Le Devin Du Village*, fue luego intervenido por Beethoven, y Luis XV le ofreció una pensión de por vida tras escucharla. Sus amigos querían colgar a Rousseau cuando se enteraron que rechazó tamaña oferta. Presentó además a la Académie des Sciences un nuevo sistema de notación musical basado en números, creyendo que le haría ganar una fortuna. A la Academia le pareció un esfuerzo muy interesante y muy loable, pero le aconsejaron con toda franqueza que dejara de perder su tiempo en semejantes afanes.

El filósofo fue además uno de los protagonistas de la Querrela de los Bufones (1752-1754). La comunidad operática parisina se ensartó en una álgida disputa entre los partidarios de Rousseau, que defendía «italianizar» la ópera y en general extender los horizontes musicales de la escena local, y los seguidores de Rameau, que defendían a rajatabla la receta francesa. Todo esto gatillado por la presentación de *La Serva Padrona*, la ópera bufa (comedia) más conocida de todas aun cuando no se trataba más que del *intermezzo* de una ópera seria, *Il Prigionier Superbo*. Nada raro que Rousseau haya provocado urticarias a las almas más nacionalistas:

No hay ni medidas ni melodía en la música francesa, porque el idioma no es sensitivo; que el francés es solo continuos ladridos, insoportables a todos los oídos desprejuiciados; que la armonía es brutal, sin expresión y que se siente únicamente como relleno de ropa de escolares; que los aires franceses no son aire; que los recitales franceses no son recitales. Por lo tanto concluyo que los franceses no tienen música y no pueden tenerla; o que si alguna vez la tuvieron, tanto peor para ellos.

No me vaya a tomar por un envidioso que busca restarle méritos, pero si Rousseau logró esta versatilidad fue en parte porque envió a sus hijos recién nacidos a un orfanato para tener más tiempo^[78].

Pero al igual que con el barroco, y aunque hay mucha peluca de donde elegir, nos concentraremos en el tridente estelar: Haydn, Mozart, y el gran nombre de la transición al romanticismo, Beethoven.

La dulce inspiración de los pantanos: Joseph Haydn

Haydn nació en 1732 en Rorhau, un pueblo austríaco ubicado casi en la frontera con Hungría. Si acaso el 31 de marzo o el 1 de abril, nunca estaremos seguros: él mismo aseguraba que su hermano ideó la primera fecha para evitar que lo llamaran *Aprilscherz* («joda de abril», fecha del día de los inocentes). Su madre era cocinera y su padre se pasaba los días fabricando y reparando ruedas. Pero ambos cultivaban el folklore. El padre, de hecho, era intérprete de arpa autodidacta, con lo que el compositor tuvo una infancia musicalmente bien regada.

Su talento fue evidente desde muy temprano. A los seis, dejó el nido para instalarse en Hainburg, en casa del director del coro. Una de sus primeras labores allí fue tocar un timbal en una procesión religiosa. El instrumento era demasiado pesado para el niño, por lo que lo colgaron a la espalda de un jorobado local, y el pequeño Joseph pudo así percutir a todo volumen por las calles de Hainburg. Escaseaba la comida y la ropa decente —el maestro de capilla se embolsaba parte de los fondos— pero la estancia le dio la oportunidad de aprender a tocar clavecín y violín. Escaló posiciones rápido, y a los ocho engrosaba las filas de un coro de Viena, donde vivió los siguientes nueve años. Al igual que en Hainburg, la comida era tan magra que por entonces los incentivos de Haydn para mejorar su canto tenían más que ver con la supervivencia que con sentar las bases del clasicismo: si lograba que lo invitaran a deleitar aristócratas, aprovechaba el evento para aplacar el estómago.

La pubertad siguió el curso normal de las cosas, y a los 17 la emperatriz se quejaba de que, más que cantar, Haydn cacareaba. El director coqueteaba con la idea de castrarlo, pero su padre se enteró del plan y viajó de súbito a Viena a poner coto a cualquier política de naturaleza testicular.

El joven retuvo sus presas intactas, pero fue lanzado a la calle. No le quedó más opción que armar una carrera independiente, a punta de clases particulares y serenatas callejeras por unas monedas. Tuvo la fortuna de prestar servicios de valet-acompañante al italiano Nicola Porpora, el maestro de Farinelli, de quien aprendió «los verdaderos fundamentos de la composición».

A los 21 estrenó su primera ópera, *El Diablo Cojo*. Pese a las exitosas dos funciones iniciales, la misma emperatriz que lo comparó con una gallina la estimó vulgar y obscena, y terminó censurada por sus «comentarios ofensivos».

Pese a ello, la reputación del austríaco se afianzaba, y consiguió el patrocinio de las grandes billeteras del barrio. La condesa Thun, impresionada con sus composiciones, lo convocó a una audiencia. Turbada por su apariencia y falta de distinción, pidió pruebas de que no estaba frente a un impostor. Recuperada del estupor, lo contrató como su profesor, insertándolo así en el selecto mundillo de

aristócratas capaces de pagar clases de piano. Entre ellos, las hermanas Keller, hijas de un fabricante de pelucas, por entonces uno de los productos de la canasta básica de los estratos superiores. Haydn se enamoró de Theresa.

En 1757, asumió a tiempo completo como director de música del Conde Morzin. Gracias a los ingresos estables, estaba en condiciones de pedir la mano de la señorita Keller. Lo que no pudo prever es que su propio concierto para órgano iba a ser interpretado en la ceremonia en que Theresa tomó los votos de consagración a la vida religiosa. Se casó con otra hermana, Maria Anna Aloysia Apollonia. «Con los mismos genes, ¿qué tan distintas pueden ser?», debe haber pensado. Error. Era despilfarradora, belicosa e indiferente a la música. Haydn comentó que le importaba un comino «si su marido es un artista o un zapatero». Utilizaba los manuscritos de las partituras como manteles desechables para cocinar pasteles, o confeccionaba tiras para rizar sus cabellos con ellos^[79]. El infeliz matrimonio condujo a ambos a consolar sus penas en amantes. La señora Haydn no hubiese extrañado mucho material de haberse procedido con el proyecto del castrado años atrás. Cuando un amigo notó una pila de sobres sin abrir en su escritorio, explicó que mensualmente recibía y contestaba cartas de su mujer, «pero no las abro, y estoy bien seguro que ella tampoco abre las mías». Para rematar la desventura, Theresa dejó el convento cuando ya era demasiado tarde.

Con el sustento de Morzin, Haydn concibió los primeros exponentes de lo que hoy consideramos sinfonías modernas. Iba a componer 104 a lo largo de su vida. Hoy hablamos de él como El Padre de la Sinfonía.

Cuando Morzin no pudo seguir financiando lujo semejante, el compositor se las ingenió para hacerse del cargo de vicedirector de música de la riquísima familia húngara de los Esterházy, y pronto de director. Casi tres décadas pasó bajo su alero, componiendo a la orden del capricho de turno de sus patrones. En torno a 1762, al príncipe Esterházy le asaltó la afición por el baritón, un artilugio de la familia de la viola da gamba, extremadamente difícil de tocar, que demanda el uso de arco para un grupo de cuerdas y de los pulgares para otras. Haydn satisfizo el reto del príncipe proveyéndolo de 175 creaciones. Lo más probable es que nunca oiga piezas de baritón en su vida, pero si por alguna razón ello ocurre, la apuesta segura es que se trata de algo de Haydn. Unos diez años después, el estado de ánimo del patrón cambió a la ópera, y la potencia creativa de Joseph fue obedientemente redireccionada. Entre otras, compuso cinco para ser interpretadas por marionetas.

A partir de 1779, los Esterházy le permitieron vender sus publicaciones. Un significativo cambio de estatus. El momento en que Citibank lo hubiese llamado para ofrecer la tarjeta de crédito Platinum. Son estos los años en que conoció a Mozart durante sus visitas a Viena. Tocaron juntos a dueto y Wolfgang le dedicó seis cuartetos. «Le digo ante Dios», escribió a su padre Leopold Mozart, «que su hijo es el

más grande compositor que yo conozca». Comentó también que «las naciones rivalizarían unas con otras para poseer una joya tan grande dentro de sus fronteras».

Hacia 1790, destaca David Jones, Haydn «estaba en la, sino extraña, paradójica posición de ser el compositor principal de Europa, pero alguien que pasaba su tiempo como un director de música cumpliendo sus deberes en un remoto palacio de la campiña húngara». De hecho, Esterházy había construido su residencia en terrenos pantanosos en medio de la nada porque le gustaba la cacería de patos. El aislamiento lo forzó a innovar. Tras una estancia en el palacio de verano que se prolongaba más allá de la paciencia de sus músicos —sus esposas los esperaban en Eisenstad— en el último movimiento de su *Sinfonía n.º 45*, o *Sinfonía de los adioses*, los intérpretes dejaron uno a uno la sala, apagando su vela al partir, hasta que solo dos violines permanecieron en la sala. El príncipe captó el mensaje, y empacaron al día siguiente. «Sin la genial intuición de Mozart o el rigor teórico de Bach», explica Elizabeth Lunday, «sus avances fueron incrementales más que saltos brillantes».

Como Handel ocho décadas antes, a fines de 1790 partió a Londres a cosechar su bien ganada fama. En el camino pasó por Bonn, donde conoció a una joven promesa de 20 años llamado Ludwig van Beethoven. El primer día del año 1791, con 58 años, era también el primer día que Haydn veía el mar. Cruzaba el Canal de la Mancha rumbo al epicentro del poderoso Imperio británico.

Fue glorioso. A más de algún cortador de *tickets* se le acalabró la mano, y Haydn aseguró su futuro con las ventas. Allí compuso las doce *Sinfonías de Londres*. Una de las más celebradas fue *La Sorpresa*, pero para averiguar el motivo de su nombre resulta más adrenalínico dejarse sorprender en *Spotify* que mediante una descripción por escrito. «Esto asustará a las damas» dijo de ella. También la *Sinfonía N.º 96: El Milagro*, así llamada porque durante su *première* una enorme lámpara de araña cayó al suelo sin constatación de heridos (en rigor, ello ocurrió en el estreno de la *Sinfonía 102.º*, pero nadie soy para enmendar dos siglos de tradición^[80]). A su retorno a Austria en 1795, Haydn era toda una celebridad.

Los últimos años de su vida repartió su tiempo entre los Esterházy y su casa en Viena. Allí se dio el tiempo para homenajear el cumpleaños de Francisco II en 1797, musicalizando el poema *Dios Salve a Francisco el Emperador*. Es una de las melodías que más se ha oído en mundiales de fútbol y carreras de Fórmula 1, pues hoy hace las veces de himno de Alemania. Todo un giro a la memoria de don Francisco, primer emperador de *Austria*^[81].

Los himnos nacionales son una incubadora de malentendidos. En Atenas, previo a un partido de fútbol entre Grecia y China en 1974, el estadio guardó respetuoso silencio ante lo que suponían era el himno de China. Los chinos pensaban que se trataba del himno de Grecia. En realidad era un comercial de una pasta de dientes^[82].

Durante la premiación del campeonato de tiro de Kuwait en 2012, se tocó por error la parodia burlesca del himno de Kazajistán de la película Borat. La resignada campeona puso cara solemne mientras entonaban las siguientes estrofas:

*Kazajistán el país más grande del mundo
Todos los otros países son administrados por niñas
Kazajistán exportador número uno de potasio
Todos los otros países tienen inferior potasio*

*Kazajistán tierra de la piscina Tinshein
Su longitud es de treinta metros y su ancho de seis metros
El sistema de filtros es una maravilla para contemplar
Remueve el 80% de los desechos humanos sólidos*

*Kazajistán, Kazajistán, tú lugar muy lindo
Desde las Planicies de Tarashek a la cerca norte de Pueblo Judío
Kazajistán amigo de todos menos de Uzbekistán
Esa gente muy ruidosa con huesos en sus cerebros*

*La industria de Kazajistán es la mejor del mundo
Inventamos el toffee y los cinturones de los pantalones
Las prostitutas de Kazajistán son las más limpias de la región
Excepto por supuesto las de Turkmenistán*

*Kazajistán, Kazajistán, tú lugar muy lindo
Desde las Planicies de Tarashek a la cerca norte de Pueblo Judío
Ven y agarra el pene poderoso de nuestro líder
Desde la unión con los testículos hasta la punta de su cara^[83].*

Hacia 1805, la salud de Haydn flaqueaba. Los periódicos de París llegaron a publicar un obituario prematuro, y el Instituto Nacional de Bellas Artes, del cual él era miembro, propuso celebrar una misa en su memoria. Su respuesta fue:

Oh, ¿por qué la sabia y liberal institución no me hizo saber de su generosa intención, de manera que yo estuviera presente para marcar el compás en la interpretación de mis propios ritos mortales?

Por mucho que lo dieran por muerto antes de tiempo, su cabeza seguía tan atiborrada de ideas como siempre. Se le oyó decir «soy solo un clavecín viviente», frustrado por carecer de fuerzas para ponerlas por escrito.

El 10 de mayo de 1809, con su cuerpo ya en las últimas, el ejército de Napoleón invadió Viena. Cuando las ventanas de su casa explotaron con un estruendo, el anciano le gritó a sus aterrados sirvientes «¡No teman, niños, donde está Haydn, ningún daño los puede alcanzar!». Tres semanas más tarde, con la ciudad en manos de los franceses y una guardia de honor apostada en su puerta por orden de Napoleón, Joseph Haydn murió plácidamente.

Tras el funeral, Joseph Rosenbaum y Johann Peter, un par de aficionados a la frenología —la hoy desacreditada noción de que la forma del cráneo determina el carácter— robó la cabeza del finado para estudiarla. Dos décadas más tarde, el príncipe Nicolaus Esterházy II exhumó el cuerpo para su traslado. No fue una

sorpresa agradable descubrir la decapitación póstuma. Esterházy sospechó acertadamente de los culpables, pero durante el allanamiento de su vivienda, Rosenbaum escondió la mollera de la evidencia en el colchón y evitó que los registraran arguyendo que su mujer menstruaba. Esterházy recibió un reemplazo cualquiera para salir del paso. Recién en 1954 el cuerpo de don Joseph pudo descansar completo.

Joseph Haydn. El único ser humano que puede jactarse de un artículo en Wikipedia dedicado en exclusiva al describir el paradero su cabeza.

Homo sapiens musicae: Wolfgang Amadeus Mozart

*Mozart es la manera de Dios de hacer al
resto de nosotros sentirnos insignificantes.*

David Barber

En 1756, un compositor y profesor de Salzburgo llamado Leopold Mozart tuvo a su séptimo y último hijo. Lo bautizaron Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus. El niño convivió solo con una hermana, Maria Anna «Nannerl». Los demás sucumbieron a los estragos de la enfermedad y la rústica medicina del siglo XVIII.

A los tres años, el niño ya entrometía sus dedos en el teclado de Nannerl. Leopold aprovechó la oportunidad que brindaba la plasticidad neuronal de esa etapa de desarrollo. A los cuatro, una edad en la que muchos ni siquiera controlan del todo el esfínter, el padre ya le enseñaba a ejecutar pequeñas piezas musicales.

El entramado cerebral de este *homo sapiens* parecía mandado a hacer para la música. Los expertos no se han puesto de acuerdo si su primera composición musical data de los cuatro o los cinco años de edad. En otras palabras, un inédito debate académico sobre si el chico ya componía cuando aún necesitaba de la ayuda de su madre para ir al baño, o si hubo que esperar hasta la etapa de independencia sanitaria para borrar las primeras corcheas. Menos disenso existe respecto a los dos minuetos para clavicordio que escribió a los cinco años. A los seis aprendió violín, y embelesó a la nobleza al cubrir el teclado con una tela y ejecutar a continuación una larga pieza sin errores. A los siete, en lo que al plano musical respecta, compuso una sonata, en tanto que en lo referido al plano amoroso le propuso matrimonio a María Antonieta^[84]; ignoraba la pobre que, de aceptar, se ahorra intimar más de la cuenta con la guillotina. A los ocho, una edad a la que aún no superaba su cándido terror al sonido de la trompeta, creó una sinfonía completa^[85] (si bien, hay que decirlo, con importantes correcciones por parte de su padre). A los once, sobrevivió a la viruela y su ópera sobre mitología griega fue aplaudida en la Universidad de Salzburgo. Vislumbra la cara de sus amigos de barrio cuando les informaba que pasaba del juego de canicas por ciertos asuntos pendientes con la tónica del tercer movimiento.

Innecesario aclarar que no es el único niño prodigio de la historia. Felix Mendelssohn lo fue también, pese a la indiferencia de sus padres. Beethoven también califica en este club. El británico William Crotch tocó a los tres años y medio de edad para el rey Jorge III, pero se volvió menos y menos prodigioso con los años, hasta que murió a los 72 de allegado en la casa de su hijo. Marnen Laibow-Koser avizoraba una promisoriosa carrera como instrumentalista, hasta que la abandonó para estudiar

diseño web (y aprender klingon, el idioma ficticio de *Star Trek*; en términos musicales, al menos pudo resarcirse con *qoSIIj DatIvjaj*, o *Cumpleaños Feliz* en *The Next Generation*). Pero ningún otro epitomiza como Mozart una asombrosa precocidad seguida de una nítida consistencia con su rendimiento de adulto.

Leopold, considerado el mejor profesor de música del momento en Europa, entendía lo suficiente como para aquilatar el monstruo que había engendrado. Se retiró de la composición y la enseñanza para estrujar a tiempo completo las dotes de su hijo, recorriendo Europa por tres años y medio con sus dos vástagos. Una ópera fue aclamada por el público milanés cuando Wolfgang solo tenía catorce años. Es por esa época que comenzó a hacerse llamar Wolfgang Amadè, con el mismo significado que el original Theophilus: amado por Dios. Caprichos de adolescente con exceso de talento.

Ese mismo año, asistió a una ejecución del *Miserere* de Allegri. La Santa Sede guardaba celosamente la obra. Ni una nota podía salir de la Capilla Sixtina, y solo se conocían tres copias. Publicarlas se castigaba con la excomunión. No contaban con que un púber austríaco les robara el secreto: tras escucharla una vez, la transcribió completa de vuelta en el hotel^[86]. No solo la obra principal, sino además los *abbellimenti*, los embellecimientos, que no estaban escritos y se transmitían por tradición oral entre los coristas. Al día siguiente, escondió la partitura en su sombrero y se repitió el plato en la capilla. Hizo correcciones menores. «Solo nosotros la tenemos», escribió Leopold a su mujer, «Wolfgang la ha transcrito». Era una obra compleja de nueve voces, cantando a veces al unísono y a veces en contrapunto. Cristoforo, el principal soprano del coro papal, calificó su versión como «perfecta».

¿Las malas noticias? Los niños prodigio se rehúsan a permanecer niños. La literatura especializada contiene extensa evidencia empírica que así lo demuestra. A los 17 años, fue empleado como un músico más de la corte de Salzburgo. Allí compuso cinco conciertos para violín que hoy constituyen un plato fuerte de la música de todos los tiempos. Pero la paga era insuficiente, y Salzburgo muy pequeño para sostener producciones operáticas propias. Y, a su juicio, muy estrecho y conservador para efectos creativos. A los 21 renunció y se fue a probar suerte a París. Mozart sabía cómo disfrutar de una fiesta, y dentro de poco se encontró empeñando sus bienes para sobrevivir. Sin dar con una posición estable, tras un año y medio volvió a la poco estimulante corte de Salzburgo.

Mozart era cualquier cosa menos dócil. Viajó en forma clandestina a buscar empleo a Viena y a Múnich. Insatisfecho y poco valorado, su renuncia le fue aceptada dos años después. Eso sí, no sin antes ser calificado de «un payaso y un bribón», y de recibir una «patada en el culo», cortesía del mayordomo del arzobispo. El impulso que faltaba para buscar una carrera independiente en Viena.

En la Navidad de 1781, el Emperador organizó una competencia de virtuosismo

que lo enfrentó a Muzio Clementi, una leyenda del piano. Mozart escribió que Clementi era «un mero mecánico» y «un charlatán, como todos los italianos. Consigna una pieza como *presto* pero toca solo *allegro*». El emperador, en cambio, declaró un salomónico empate. Como con Handel en Roma, fue de todos modos un afortunado golpe publicitario. Su reputación subió como la espuma.

No iba a ser su última injuria contra los italianos. Un par de años después le escribió a su padre que «ya conoce a esos caballeros italianos ¡Son muy agradables en tu presencia! Suficiente, todos sabemos cómo son». Se refería a un posible complot entre Lorenzo Da Ponte, su propio libretista, y Antonio Salieri, el director de ópera italiana de la corte imperial y el hombre fuerte de la época en lo que a óperas en italiano respecta. Siglos después, episodios como este fueron víctimas de toda la magia del cine, y amplificados con una generosa dosis de ficción en *Amadeus*, que instaló la imagen de un Salieri maniático y carcomido por la envidia.

Amadeus es una gran película, pero si me hacían elegir entre un guión sobre Salieri y uno sobre Da Ponte, me quedaba con el segundo. Nacido como judío en Venecia, se convirtió al catolicismo y fue ordenado sacerdote. Guardó el voto de celibato en el baúl de los recuerdos y tuvo dos hijos. Si llegó a Viena fue porque se lo desterró de Venecia: había terminado de provocar al clero asociándose con su amante para abrir un prostíbulo, donde él mismo tocaba el violín vistiendo la sotana^[87]. Mozart contaba con el hombre adecuado para sazonar el libreto de *Don Giovanni*, esa máquina española de la seducción (y la transmisión de enfermedades venéreas), que se jacta de 2065 conquistas en cinco países. Tras la muerte del emperador en 1790, el libretista perdió a su patrón. Aún impedido de volver a Venecia, emigró al Reino Unido junto a su nueva compañera. Ella era también judía, pero se convirtió a la Iglesia Anglicana. Con Da Ponte aún técnicamente sacerdote católico, se casaron por dicho rito, y tuvieron cuatro hijos. Trabajó en Londres como guionista de compañías locales, hasta que en 1805, la bancarrota lo empujó a Estados Unidos, apenas escapando del arresto. Trabajó como almacenero, profesor de italiano y librero. Se las ingenió luego para asumir como el primer profesor de literatura italiana de la Universidad de Columbia. Fundó New York Opera Company y murió tras bien vividos 89 años. No le faltaban historias que contar a sus nietos.

En 1781, Wolfgang cayó prendado por Constanze Weber, de 19 años, una de las cuatro cantantes que engendró el contrabajista Fridolin Weber. Al igual que Haydn, la elección cabía en la categoría de repechaje: cuando Constanze contaba 15 años, su hermana mayor había rechazado al músico, ante lo cual Mozart se sentó en el piano y cantó a todo volumen «quien no me quiera, puede lamerme el culo». Para aquel entonces, estaba ya bien casada con un actor. Como la mujer que Haydn desposó, esa mujer se llamaba Aloysia.

Resolvió seguir los sabios consejos de El General: «Juana, Juana pérame la

banana / si no me la pelas me la pela tu hermana». El cortejo de Constanze, sin embargo, no estuvo exento de aprietos. En abril del año siguiente, pusieron fin a la relación por lo que Wolfgang consideró una inexcusable falta de decoro: Constanze permitió que un hombre —disculpe esta obscenidad— midiera sus pantorrillas durante un juego de salón. ¡Horror! Con el paso de las semanas, no obstante, el músico aprendió a perdonar semejante impudicia. Más difícil que el cortejo fue conseguir el consentimiento de Leopold. La relación era tensa. Su padre culpaba a Wolfgang por la muerte de su esposa cuatro años antes. Solo a regañadientes envió su venia por correo. A la postre, solo dos de los seis hijos originados en este matrimonio sobrevivieron a la infancia (al menos una mejora porcentual respecto a la experiencia paterna).

Ese mismo 1782 es el año más probable de una de sus licencias creativas menos conocidas: el canon *Leck Mich Im Arsch*, K. 231/382c, o en castellano *Lámeme El Culo*.

Lámeme el C... rapidito, rapidito
Lame mi C... rapidito
Lámeme, lámeme
Rapidito^[88].

Sus misivas exhiben una legión de ejemplos similares. Al menos 39 de las cartas que aún se conservan contienen pasajes escatológicos. Tales como el siguiente:

Por último deseo una buena noche
Cágrese en la cama hasta que estalle
Duerma bien
Estire el culo hacia la boca^[89].

Esta evidencia sugiere que la veta lúdica se hereda por línea paterna. Leopold había escrito una *Sinfonía de Caza*, que exhibe un coro de perros y rifles.

Se mudaron a un departamento lujoso —uno de los doce que habitaron en sus nueve años en Viena—, y adoptaron un estilo de vida que no iba a admitir otra cosa que un resonante éxito.

Las Bodas de Fígaro se estrenó en 1786, basada en el guión de su cofrade francmasón Pierre Beaumarchais. Como era la costumbre, el propio Mozart dirigió la orquesta durante las primeras presentaciones, sentado tras el teclado. El siguiente fue el año de *Eine kleine Nachtmusik*, así como de *Don Giovanni* y su palmarés bimilenario de conquistas. La primera, su pieza más popular, es la que el detective Ace Ventura canta a todo pulmón mientras zarandea al anciano que acaba de noquear. Para la segunda, de acuerdo a un reporte, Wolfgang procrastinó de tal modo que su obertura solo fue terminada la noche anterior a la *première*. El pobre copista se zambulló en tal frenesí reproductivo que, de acuerdo a esta versión, la orquesta recibió las partituras con la tinta aún húmeda. Otros cronistas indican que terminó la

obertura la noche anterior a esa. Lo que es seguro es que la boletería de cada casa operática debiese rendir pleitesía a Mozart por surtirlos con estas creaciones.

La composición le resultaba un acto tan natural que podía hacerlo mientras jugaba billar; o componer un preludio mientras copiaba la fuga que había pensado de antemano^[90]. Una vez fue interpelado por un mendigo. Sin dinero a mano, entró a un café, compuso un minueto y trío en unos cuantos minutos, y se lo entregó al hombre. Cinco guineas recibió el afortunado^[91]. En otra ocasión:

Los más destacados virtuosos de la época en Viena, y los más destacados compositores, viz: Joseph Haydn, Dittersdorf, Hoffmeister, Albrechtsberger, Giornovich, etc., etc. estaban reunidos (...). Mozart no apareció al inicio del concierto, y todos habían estado esperándolo por un rato, pues había prometido traer una nueva canción para la dama de la casa. Varios sirvientes fueron enviados a buscarlo; al fin, uno de ellos lo encontró en una taberna y le pidió que viniera de inmediato, porque todos estaban esperándolo, expectantes por la nueva canción. Mozart entonces recordó que no había aún compuesto la canción; de inmediato pidió al sirviente que le trajera una hoja con pentagramas. Cuando esto ocurrió, Mozart comenzó a componer la canción en la taberna misma, y cuando estuvo lista, le llevó al concierto^[92].

El año 1787 estuvo marcado por dos fallecimientos. En mayo, murió Leopold. El testamento destinó todo a Nannerl, aun cuando el grueso de la modesta fortuna provenía de los años de prodigios adolescentes de Wolfgang. Para Leopold, la vida de su hijo era una afrenta a su rol paterno. En noviembre, fue el turno de Christoph Willibald Gluck, con lo que Mozart heredó el puesto de compositor de cámara en la corte del emperador. Suena lucrativo, pero la paga en realidad era modesta. Aún con ese cargo, y pese a tratarse de una etapa muy prolífica, retornaron las estrecheces financieras. En 1790 falleció el emperador, y vio una oportunidad de desplazar a quien fuera su favorito, Salieri, como maestro de capilla. El italiano, sin embargo, retuvo el puesto obtenido dos años antes. Hasta empeñó la vajilla de plata que la familia utilizaba para cenar. Mozart ciertamente poseía el talento innato para liderar la evolución de la música, y si no creó piezas genuinamente revolucionarias —como la *Eroica* de Beethoven— es porque estaba compelido a llevar el pan a la mesa.

Era un vividor, es cierto, pero el hecho que el mismísimo Mozart en plena madurez creadora haya sufrido para llegar a fin de mes refleja lo difícil que es sostenerse para quienes optan por la música. Claude Debussy tuvo que conseguir un alumno a quien dar clases particulares de piano para poder pagar el desayuno el día de su boda en 1899^[93]. Puccini empeñó su abrigo para invitar a salir a una *ballerina*^[94]. Incapaz de pagar su arriendo, el ruso Modest Músorgski pidió a su amigo Naumof pasar la noche en el sofá; Naumof no sospechaba que se quedaría por los siguientes tres años^[95]. Dee Dee Ramone, el bajista y principal compositor de los Ramones, al parecer se prostituía en las calles de Nueva York. Y los británicos de Dire Straits (en castellano «Situación Desesperada») escogieron ese nombre por la crisis financiera crónica de su baterista^[96]. Si usted es de aquellos que nació con esta

vocación, sea comprensivo con el rostro de preocupación con que lo recibe su suegro.

Como sea, en 1791, Mozart cayó gravemente enfermo. Triste ironía, murió mientras su cabeza seguía ocupada en terminar su *Réquiem*. Tenía 35 años, una edad a la que en Italia ni siquiera le alcanzaría para optar al cargo de senador. Como humanidad, no nos queda más que agradecer que compusiera desde los cinco. La familia Mozart, en cambio, debe sumar a los agradecimientos a Franz Xaver Süssmayr, el compositor a quien Constanze encargó clandestinamente dar término al *Réquiem* para recibir la segunda mitad del pago. El mandante, conde Franz von Walsegg, planeaba dedicarlo a su mujer recién fallecida haciéndolo pasar como propio.

Nadie sabe realmente qué toxina o virulento microorganismo nos privó tan tempranamente del genio. Pero como para cada tópico que uno pueda llegar a concebir alguien ya creó un *journal* adhoc, contamos con el *Journal of Medical Problems of Performing Artists*. Nada menos que 118 teorías están en competencia, incluyendo triquinosis, sobredosis de mercurio y potajes cargados con exceso de antimonio para combatir la resaca (ya se ha dicho, el hombre sabía vivir la noche).

En un comienzo se acusó a Salieri de envenenarlo. De acuerdo al reputado musicólogo Guido Adler, un documento encontrado en 1928 en los archivos de una iglesia de Viena registraba la confesión del asesinato en 1825 por parte del italiano, mientras éste agonizaba en el hospital. Incluso si Adler decía la verdad, en cuyo caso habría que preguntarse por qué no hizo el texto público, es muy probable que se hubiese tratado de un caso de demencia senil de Salieri. Más tarde, se achacó la responsabilidad a francmasones fastidiados con que Mozart hubiese revelado sus secretos. Ni los judíos quedaron eximidos de las incriminaciones.

La prematura muerte privó a Nikolaus Simrock, su publicador, de preciosos ingresos. Mientras pudo, suplió el problema a través de manuscritos póstumos, no todos debidamente autenticados. Uno de ellos es el K. 294d, una pieza de vals compuesta por trozos que se escogen de acuerdo al resultado de los dados. Así las cosas, hay 45 949 729 863 572 161 maneras de interpretar la mentada tonadilla^[97]. Y a Constanze, el deceso la hizo incurrir en gastos inesperados: invirtió una pequeña fortuna en comprar una edición completa de 600 ejemplares del compendio de obituarios de 1791 escrito por Friedrich Schlichtegroll para remover ciertos pasajes que no eran de su gusto^[98].

Su figura es tan monumental que el epitafio del segundo marido de Constanze lo consigna como el «esposo de la viuda de Mozart^[99]». Albert Einstein, un consumado violinista, decía que «la música de Mozart es tan pura y hermosa que la veo como un reflejo de la belleza interna del Universo». En años más recientes, un 7 de febrero de 2001 algún colonizador de los albores de Wikipedia estimó que su biografía merecía

ser uno de los primeros artículos de la naciente enciclopedia libre (el más antiguo que se conserva, en todo caso, es el fascinante «UuU», que redirige a «UUU», a su vez una insípida página de desambiguación para discriminar entre minas de uranio canadiense, ranchos de Dakota del Sur, un aminoácido y una estación de radio de Luisiana).

Ni siquiera el plano gastronómico se salva de su injerencia. Al menos tres compañías japonesas exponen su comida a las obras de Mozart. En Toyoka Chuo Seika aseguran que así las bananas maduran más dulces, y en la destilería Ohara Shuzo atestiguan que la *Sinfonía N.º 41* y el *Piano Concierto N.º 20* «hace que el sake tenga una fragancia más rica y un sabor más suave^[100]». Yo no soy quién para juzgarlos.

¿Quién necesita minucias tales como «audición»?:

Ludwig van Beethoven

La música es el vino que nos inspira a un nuevo proceso generativo, y yo soy Baco que exprime este vino glorioso para la humanidad y la emborracha espiritualmente.

Ludwig van Beethoven

Ludwig nació en diciembre de 1770, el segundo de los seis hijos de Johann van Beethoven, un tenor de la corte del Arzobispado de Colonia, y uno de los tres que sobrevivieron a la niñez (la *performance* sigue mejorando). Quizás en su infancia no se mezclaban pañales y partituras con la precocidad de Mozart, pero fue de todos modos un niño prodigio. Su padre hizo las veces de instructor inicial, instruyéndolo en los rudimentos de la música, censurando de paso sus impulsos naturales por improvisar (más tarde, sería ensalzado como el indiscutido maestro del peliagudo arte de la improvisación). Johann había oído de las giras europeas de Leopold y Wolfgang, y en 1778, con su vástago de siete años de edad, organizó una presentación. Aunque no sin cierta dosis de publicidad engañosa: en los afiches, aparecía de seis. Durante toda su vida Ludwig insistió en que nació en 1772, pese a que la impecable acta de bautismo acredita el año 1770.

A los nueve tomó clases con el organista de la corte, Christian Gottlob Neefe, quien le enseñó los fundamentos de la composición. Su ortografía era nefasta, nunca dominó las multiplicaciones o las divisiones y abandonó la escuela a los once en forma permanente. Es posible que haya sido disléxico. Es como si la hipertrofia musical hubiese resentido las otras regiones de su cerebro, apiñándolas en un rincón. A los trece publicaba sus primeras tres sonatas para piano, y a los quince ya era un compositor respetado. Uno se pregunta en qué estaba pensando Ludwig cuando en su adultez escribió que su formación musical había sido pobre.

A los 16 viajó a la meca musical europea, Viena. El plan era pavonearse en sociedad con su virtuosismo, y ojalá estudiar con esa leyenda llamada Wolfgang Amadeus Mozart. De acuerdo al biógrafo del siglo XIX Otto Jahn, Mozart lo oyó improvisar frente al piano y declaró «Apunten a este joven; se hará un nombre en el mundo», aunque la veracidad de esta historia ha sido puesta en cuestión, y ni siquiera es del todo claro si llegaron a encontrarse. Parte del catálogo de mitos y leyendas de la música.

Los anhelos vieneses de Beethoven se vieron truncados por la enfermedad de su madre, que lo forzó a volver a Bonn. La mujer murió poco después, su padre se

sumergió en el alcoholismo, y con 16 años Beethoven se convirtió en el proveedor de la familia y el cuidador de sus dos hermanos menores. Hubo de esperar cinco años para regresar a la casa matriz de la música europea. Aun así, produjo una cantidad de obras impresionante.

En 1792, ya con un nutrido inventario propio a cuestas, partió en forma definitiva a la capital del Imperio Habsburgo. Mozart había muerto hace menos de un año. El conde Ferdinand von Waldstein, protector de Beethoven, le escribió como despedida que «recibirás el espíritu de Mozart a través de las manos de Haydn». Su mejor manera de expresar el premio de consuelo (¡sorry, Haydn!).

La partida era el equivalente al emprendedor puntocom contemporáneo que peregrina a Silicon Valley. Con una pequeña diferencia: Francia acababa de declarar la guerra a Austria. Es de suponer que Beethoven cifraba confianza ciega en el sistema de defensa vienés. El conflicto desencadenó las guerras napoleónicas y un desbarajuste monumental en la política europea, pero la humanidad puede estar agradecida de que ninguna bala loca truncó la vida de la joven promesa. Por el contrario, el legado musical de todo ese jaleo lo saboreamos hasta hoy: *La Marsellesa*. Diseñada para aleonar las tropas, el que hoy es el himno nacional de Francia fue encargado por el alcalde de Estrasburgo a un militar llamado Claude Joseph Rouget de Lisle luego de que una cena derivara a un rapto patriótico. Rouget de Lisle no era más que un aficionado, pero se las ingenió para dar con una de las tonadas más reconocibles del mundo. En una sola noche^[101].

Una vez en Viena, Beethoven estudió con los semidioses de su era. Cultivó composición vocal en italiano con Salieri y contrapunto con Haydn. Con este último, no obstante, asomaron discrepancias estilísticas irreconciliables. El clasicismo y los primeros esbozos del romanticismo anunciaban sus colisiones. También se adiestró con otros más humanos, como Ignaz Schuppanzigh, su maestro de violín, tan gordo que se dice que hacia el final de su vida sus dedos eran demasiado gruesos para tocar. Beethoven lo llamaba «Mi Señor Falstaff», por el mofletudo personaje de Shakespeare. Compuso una pieza coral en su honor llamada *Elogio del Obeso*, y escribió que «debe estar agradecido si todos mis insultos le han permitido perder un poco de peso». Schuppanzigh lo llevó a un burdel una vez, pero las cosas no se dieron bien y hubo que esperar meses para que la ira de Ludwig aplacara.

Los mecenas del vecindario reconocieron la valía del alemán, y Beethoven pudo aprovechar su paz financiera para concentrarse en redireccionar la historia de la música. El derrotero, como es sabido, no estuvo exento de obstáculos. A los 26 años de edad, comenzó a tomar forma la peor pesadilla de un músico: la pérdida de la audición. No está claro el motivo. Se ha llegado a especular que pudo influir la costumbre de recibir jarros de agua helada de manos de su sirvienta cuando se quejaba por la cabeza «sobrecalentada» de tanto trabajo.

Como era de esperar, tamaña desventura afectó cada fibra del genio. Rompía una cuerda de piano tras otras martilleándolas para poder oír que sea una miserable nota. En el Testamento de Heiligenstadt, una sobrecogedora carta que escribió a sus hermanos en 1802, relata la angustia que lo llevó al borde del suicidio:

«... hace ya seis años que me he visto atacado por una dolencia incurable, agravada por médicos insensatos, estafado año tras año con la esperanza de una recuperación (...).

»Cómo era posible que yo admitiera tal flaqueza en un sentido que en mí debiera ser más perfecto que en otros, un sentido que una vez poseí en la más alta perfección, una perfección tal como pocos en mi profesión disfrutaban o han disfrutado (...)

»... un poco más y hubiese puesto fin a mi vida —solo el arte me sostuvo, ah, parecía imposible dejar el mundo hasta haber producido todo lo que yo sentía que estaba llamado a producir, y entonces soporté esta existencia miserable— verdaderamente miserable, una naturaleza corporal hipersensible a la que un cambio inesperado puede lanzar del mejor al peor estado».

La vida siguió adelante, pese a todo. Cada mañana, nos cuenta el reverenciado *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, contaba 60 granos exactos para preparar su café^[102]. El despunte del siglo XIX vio nacer su *Patética*, sus primeras sinfonías y otras obras magistrales. Es también el periodo en que dedicó *Claro de Luna* a una condesa, un amor que la diferencia de clases volvía imposible.

Hacia 1805, bien podría haberse retirado a cosechar su prestigio y vivir de los derechos de sus obras, enfrentando la sordera de un modo menos doloroso. Como mimo quizás. En lugar de eso, declaró: «no estoy satisfecho con el trabajo que he hecho hasta ahora. De ahora en adelante pretendo adoptar un nuevo curso». Es como Pelé padeciendo de una torcedura crónica degenerativa tras su gol número mil, y comentando que, insatisfecho, piensa cambiar su estilo de juego. Son los años de la *Tercera Sinfonía, Eroica* (titulada originalmente *Bonaparte*, hasta que Napoleón traicionó los ideales de la Revolución francesa autocoronándose emperador). La obra se alejaba peligrosamente de la familiar estructura del clasicismo. Fue señalada como demasiado ruidosa, y sus 52 minutos como excesivos. Durante los ensayos, la orquesta colapsó una y otra vez a causa de la confusión. Pero una vez que Beethoven arremetió el mundo con su nueva música, no hubo vuelta atrás. Son también los años de su única ópera, *Fidelio*, cuyo estreno fue un desastre a causa del infortunado detalle de que Napoleón acababa de invadir Viena.

En 1808 compuso su quinta sinfonía, uno de los hitos que comienza a delinear la evolución hacia el periodo romántico. Sus cuatro notas iniciales son quizás los cinco segundos más distintivos de toda la historia de la música (*pa-pa-pa-paaaa, pa-pa-pa-paaaa*). Treinta años después, por esas cosas de la vida, Samuel Morse decidió que la letra «v» (o «5») fuese representado en su célebre código con el mismo célebre patrón inicial (···-)^[103]. Durante la Segunda Guerra Mundial, los Aliados la motejaron de *Sinfonía de la Victoria* y la BBC prologaba sus transmisiones con esas épicas cuatro notas. Mordaz provocación al Eje utilizar para estos fines a un alemán (aunque

en ocasiones, las provocaciones rinden frutos en la música: Taylor Swift aprendió guitarra de doce cuerdas «puramente porque cierto tipo me dijo que nunca sería capaz de tocarla, que mis dedos eran demasiado pequeños^[104]»). Por feliz coincidencia, la «V Sinfonía» venía como anillo al dedo... mejor dicho, a los dedos que le enrostraban a los alemanes la «V» de la victoria.

También en 1808 compuso la pirotecnia auditiva llamada *Pastoral*, y el siguiente año forjó la primera versión de la *Marcha Turca*. En un plano quizás menos épico que el de la *Sinfonía de la Victoria*, prestó por décadas sus notas a los minutos iniciales de *El Chavo del Ocho*.

Beethoven también estaba en Viena en 1809 cuando estalló aquel bombardeo francés que despertó el instinto protector del anciano Haydn. Cuenta su pupilo Ferdinand Ries que era tal su terror a perder la poca audición que aún le quedaba con el tronar de los cañones, que pasó la mayor parte del trance en el sótano, donde «cubrió su cabeza con almohadas para no oírlos».

Ludwig siguió empecinado en coquetear con la aristocracia. Carecía de pergaminos nobiliarios, pero aspiraciones no le faltaban: cuando un periódico vienés aseveró en 1810 que era el hijo ilegítimo de Federico el Grande o de Federico Guillermo II de Prusia, ni siquiera levantó un dedo para repudiar públicamente la información. Se ignora la identidad de la receptora de *Para Elisa*, pero la candidata más probable estaba también fuera de sus ligas (y ni siquiera se llamaba Elisa, sino Theresa). En el verano de 1812, mientras relajaba su humanidad en un *spa* de la actual República Checa, escribió una apasionada carta llamada *Amada Inmortal*. La misteriosa identidad de la destinataria es el enigma que más tinta ha derramado en toda la historia de la chismografía musical.

Los problemas familiares no se circunscribían al déficit de alcurnia. La relación con su hermano Carl era abrasiva. Cuando Ludwig recibió una carta en la que firmaba como «Dueño de la Tierra», la respondió como «Dueño del Cerebro». Le reprochaba a Carl la elección de su esposa, condenada por robo y quien había tenido otro hijo fuera del matrimonio. La llamaba «la Reina de la Noche». Tras la muerte de su hermano, se vio inmerso en una ácida disputa por la custodia de su sobrino de nueve años. Entre otros obstáculos, tuvo que enfrentar a su cuñada. La mujer proclamaba que estaba secretamente enamorado de ella. Él, a su turno, la calificó de «Medea furiosa» con «aliento pestilente», cuya sola intención era «involucrar a su niño en los secretos de sus propios ambientes vulgares y malvados». Ganó la contienda legal, pero el muchacho no soportó el estrés y la sofocante severidad de su tío. A los 20, trató de suicidarse, pero una bala erró y la otra, milagrosamente, se alojó en su cráneo sin dañar las partes vitales. Bernard Manning titula uno de los capítulos de su libro sobre grandes compositores: «Los Beethovens, Una Familia Disfuncional».

Ahora, no es que el maestro fuese la afabilidad encarnada. Con una irritabilidad agravada por su dolor abdominal crónico, se ha sugerido que padecía de bipolaridad. Componiendo su *Misa En Do Mayor* aullaba y pateaba el suelo con tal violencia que dos sirvientas renunciaron el mismo día. Una vez se enojó de tal modo con un mesero que trajo una orden equivocada («un desastre de pulmones rebosante de salsa»), que arrojó el plato sobre su cabeza. Luego estalló en risas, contemplando como la comida chorreaba por la cara del desgraciado, quien intentaba lamerla al verse impedido de usar sus manos, ocupadas con bandejas^[105]. Una vez se plantó debajo del palacio del Príncipe Joseph Franz von Lobkowitz gritando «¡Lobkowitz es un asno!»; en vista de su carácter no sería tan llamativo, salvo por el detalle que Príncipe era nada menos que su mecenas. A otro financista, Karl Alois, Príncipe Lichnowsky, le destrozó una silla en la cabeza. Cuando el príncipe canceló el estipendio, Beethoven tuvo el desparpajo de sentirse ofendido.

Para concluir la idea, los dejó con una edición de 1833 del *Harmonicon*, la influyente publicación londinense de música docta, que relata cuando convocó a su cocinera por surtirlo de uno que otro huevo mustio:

Ella, sabiendo lo que podría ocurrir, tomó cautelosamente el cuidado de pararse en el umbral de la puerta, preparada para hacer un repliegue precipitado; pero en el momento en que hizo su aparición el ataque comenzó, y los huevos rotos, como bombas desde bien direccionadas baterías, volaron en torno a sus oídos, su contenido amarillo y blanco cubriéndola con arroyos viscosos^[106].

De una distracción engorrosa, podía dejar un restaurante sin pagar la cuenta, o pagar un plato que no había pedido. Se mudó cerca de 40 veces dentro de Viena, y llegó a pagar cuatro arriendos en forma simultánea. Un tipo que visitó su departamento en 1809 escribió que vivía en «el más sucio, más desordenado lugar imaginable», con cada silla cubierta con platos a medio comer envueltos en ropa sucia, un diluvio de partituras incompletas manchadas de tinta y una bacínica sin vaciar debajo del piano. Sus amigos reemplazaban periódicamente el contenido de su armario, espantados con lo sucias y gastadas de sus ropas. Una vez fue arrestado por su apariencia de mendigo. «Soy Beethoven» le dijo a la policía. «Sí, claro ¿por qué no?», le respondieron, «eres un vago, Beethoven no luce así^[107]».

Era además un egotista de marca mayor: «hay cientos de príncipes en este mundo» escribía a un noble, «pero solo un Beethoven». En los conciertos dejaba de tocar si no se le prestaba absoluta atención.

Otras excentricidades eran más benignas. Componía también durante sus caminatas, indiferente al séquito de niños curiosos que lo seguían. El historiador de la música Wilhelm Christian Müller asevera que la apertura de la *Quinta Sinfonía* la tomó prestada del canto de los pájaros, pero esto ya suena a idealización preromántica.

Hacia mediados de la década de 1810, le resultaba cada vez más difícil ejecutar una pieza públicamente. El último esfuerzo no pudo ser menor glorioso:

Al primer sforzando, extendió sus brazos tan a lo ancho que tumbó al suelo las lámparas del piano. La audiencia rió, y Beethoven estaba tan indignado ante el disturbio que hizo a la orquesta cesar de tocar y comenzar de nuevo. [Ignaz von] Seyfried, temiendo que una repetición del accidente ocurriese en el mismo pasaje, pidió a dos chicos del coro situarse a cada lado de Beethoven, y sostener las lámparas en sus manos. Uno de los chicos inocentemente se aproximó más cerca, y estaba leyendo también en las notas de la parte del piano. Cuando por consiguiente vino el fatal sforzando, recibió de la lanzada mano derecha de Beethoven un golpe tan certero en la boca, que el pobre chico dejó caer la lámpara de terror. El otro chico, más cauto, había seguido con sus ojos ansiosos cada movimiento de Beethoven, y agachándose repentinamente al acontecido instante evitó la bofetada en la boca. Si el público era incapaz de contener la risa antes, ahora mucho menos, y estalló en un rugido bacanal cualquiera. Beethoven se encolerizó de tal manera, que a los primeros acordes de la pieza solista, la mitad de la docena de cuerdas se rompió (...) Desde esa noche fatal en adelante Beethoven no daría otro concierto^[108].

Pese a que en torno a 1816 la sordera ya era total, la producción siguió su curso. Sus últimas piezas para cuerda de 1823 fueron tachadas por el notorio compositor alemán Louis Spohr de «indescifrables, horrores sin corregir». Hoy son consideradas miembros del selecto club de las obras magistrales beethovianas. Resultaron demasiado avanzadas para su época, lo que no deja de ser irónico en vista de que se las conoce como los *Cuartetos Tardíos*. Previo a Beethoven, era habitual que los instructores de piano depositaran una moneda en el reverso de la mano de sus pupilos. Cada vez que caía, azotaban sus nudillos con un bastón, el castigo apropiado para el exceso de vehemencia. Obras como los *Cuartetos Tardíos* demandaban tal despliegue manual que este tipo de recursos pedagógicos se volvió obsoleto.

En 1824, culminó su última y más grande sinfonía: la legendaria *Novena*. El maestro decidió hacer oídos sordos a sus oídos sordos, y dirigió él mismo el estreno en Viena. No había aparecido en un escenario por doce años, pero la *Novena* era diferente. Michael Umlauf, el director de planta, recordaba el desastre que había sido la conducción de Beethoven en un ensayo de *Fidelio* dos años antes. En secreto, instruyó a los músicos a ignorar los vigorosos ademanes del compositor y seguir los suyos. Al momento en que estalló la ovación al término del último movimiento, Beethoven seguía rezagado bamboleando la batuta. Una contralto caminó hasta él y le jaló la manga. Solo entonces giró a contemplar la euforia desatada a sus espaldas^[109]. El público enardecido levantaba pañuelos, sombreros, manos y todo lo que tuvieran a su alcance para que los ojos del maestro captaran lo que no podían sus tímpanos.

Si la neurociencia ha probado que la música puede liberar los mismos neurotransmisores que el sexo, la comida y las drogas, esta es la pieza a la que usted debiese recurrir cuando se ahogue en la abstinencia. Ha sido declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO y es el himno del Consejo de Europa de la Unión Europea. De acuerdo a Philips, su extensión en parte definió el tamaño del *Compact Disc* (más sobre esto luego). Es tanta la sombra que proyecta sobre todo lo que ha

venido después, que el musicólogo Joseph Kerman escribía en 1967 que «vivimos en el valle de la *Novena Sinfonía*». Y por alguna inasible razón, cada año se ejecuta febrilmente a lo largo y ancho de Japón en víspera de año nuevo. (Así y todo, la primera repetición, dos semanas después del estreno en Viena, perdió dinero en boletería^[110]).

Es un hecho tan conocido que carece de factor sorpresa, pero si nos detenemos un momento a pensar sobre la increíble circunstancia de que la principal candidata a la pieza más grandiosa de todos los tiempos fuera creada por alguien *completamente sordo*^[111], resulta sin duda el dato más sorprendente de todo el libro. Este coloso anidaba una orquesta entera dentro de su cerebro. El día que alguien descubra que Leonardo estaba ciego cuando pintó la Gioconda o Edmund Hillary paralítico cuando subió el Everest, me siento a conversar.

En resumen, cuando haya transcurrido un par de años desde la lectura de este libro y haya olvidado prácticamente todo, al menos recuerde que, cuando toque oír una sinfonía de Beethoven, hay que escoger una impar.

Pero hubo disonancia (o quizás envidia) respecto a la *Novena*. Los vuelvo a dejar con aquella bisagra entre el clasicismo y el romanticismo, nuestro sombrío amigo Louis Spohr, quien en 1860 decía:

Su constante esfuerzo por ser original y abrir nuevas huellas ya no pudo, como antes, ser preservada del error por la guía del oído (...) el cuarto movimiento es en mi opinión tan monstruoso y de mal gusto, y su comprensión de la Oda de Schiller tan trivial, que no puedo siquiera ahora entender cómo un genio como Beethoven pudo escribirla^[112].

Tres años después, cayó enfermo. La Sociedad Filarmónica de Londres, al tanto de los platos a medio comer y las bacinicas sin vaciar, recolectó cerca de mil florines para colaborar. El 26 de marzo de 1827, el cielo se cuadró también con la causa y lo despidió con truenos. Tenía 56 años, y dejaba atrás una fortuna de diez mil florines. La Sociedad Filarmónica de Londres no recibió esta última noticia con particular regocijo.

Al igual que el caso de Mozart, las causas exactas han colmado volúmenes en los anales de la medicina *postmortem*, y las propuestas van desde cirrosis hepática hasta otras de nombre tan florido como saturnismo.

Decenas de miles de vieneses salieron a la calle a despedirlo. Franz Schubert estuvo entre quienes portó antorchas (con 1,52m de estatura, Schubert hubiese agradecido la instrucción de Hans Christian Andersen, que encargó al compositor de la música de su propio funeral que el ritmo calzara con los pasos cortos de los niños^[113]).

No ha habido, desde entonces, otro como él.

Capítulo 6: El Romanticismo. 1800 – 1910

Desde mediados del siglo xvii, la predominancia de la Iglesia y las monarquías venía siendo desafiada por una élite de filósofos, escritores y científicos que veían a la razón como el eje orientador del quehacer individual y social. Es lo que se conoce como la Ilustración. Pensadores como Francis Bacon, René Descartes y Voltaire defendieron con fiereza este enfoque cerebrocéntrico. A medida que científicos como Newton y Lavoisier desenmarañaban las reglas bajo las que opera el mundo, se comprimía el espacio para cualquier cosa que no proviniese de la mollera de algún iluminado.

Hija de la Ilustración fue la Revolución Industrial, la consecuencia natural de dotar de un método científico eficaz al eterno deseo humano de producir más con menos esfuerzo. Desde mediados del siglo xviii, los engendros mecánicos comenzaron a salpicar el paisaje productivo en el Reino Unido, y de ahí se esparcieron al resto de Europa, y con el tiempo al mundo entero. De camino, los pasos agigantados que daba la metalurgia permitieron mejorar la calidad y confiabilidad de los instrumentos de bronce y sus enmarañadas válvulas, confiriéndoles un mayor radio de acción musical. Esta conmoción en la manera en que se producían bienes y servicios trajo también consigo una creciente clase media en condiciones de pagar boletos para un concierto, lo que configuró una nueva alternativa de financiamiento a los mecenas de los periodos anteriores.

Por supuesto, no todos estaban contentos con esta nueva manera de ver las cosas. Se venía incubando en Occidente una reacción que reivindicaba el rol del sentimiento en la empresa de la vida, un cauce que no tardó en reflejarse en las artes. Esta corriente ensalzó el poder de la naturaleza, y emergió una fascinación por las antiguas historias de caballería, por lo infinito, lo fantástico, lo exótico y lo misterioso.

El responsable (aunque no el primero) de aplicar el término romántico a la música fue un multifacético autor alemán llamado Ernst Hoffmann, a quien su familia, en una muy poco romántica actitud, forzó a estudiar derecho. Este jurista, escritor, compositor, crítico musical, dibujante y caricaturista, fue quien expresó que la música «es la más Romántica de todas las artes —uno podría decir que es puramente Romántica—. No es que Goethe hubiese estado de acuerdo con *Herr Hoffmann*, pero el concepto caló. Llamó a Mozart, Haydn y Beethoven como «los tres maestros de las composiciones instrumentales», quienes «respiran un solo mismo espíritu romántico» (puede parecer confuso, pero para su tranquilidad la musicología contemporánea ya acordó que Haydn y Mozart son clásicos-clásicos). Sin escatimar en analogías, del gran Beethoven dijo que transmitía un sentido de «lo monstruoso y lo inconmensurable», y que el anhelo sin fin «estallará de nuestros pechos en una

concordia plenamente coherente de todas las pasiones».

El gran exponente francés fue Hector Berlioz. Muy innovador, ha sido catalogado junto a Wagner y Liszt como el trío del progreso romántico. Para muchos, *demasiado* innovador. El compositor estadounidense George Templeton Strong describió una de sus oberturas como «nada más que cabriolas y farfulleos de un gran babuino, sobreexcitado por una dosis de estímulo alcohólico». Ahora bien, el tipo de grandeza que está fuera de toda disputa es la numérica: condujo piezas para más de mil intérpretes.

Con Berlioz, todo era en grande. En 1831, recibió una letra en la que se le informaba que su amada concertaba matrimonio con un adinerado fabricante de pianos. ¡El apocalíptico escenario de la *Tarjetita de invitación* de Adrián y los Dados Negros hecho realidad! Compró ropa de mujer —peluca inclusive—, robó un par de pistolas, se aperó de estriocina y láudano y viajó a Niza para asesinarlo. En atuendos femeninos, pensó, podría entrar a la casa haciéndose pasar por sirvienta. Ya en su destino, olvidó el disfraz en un carruaje y el fervor vengativo aplacó. Optó por reemplazar el crimen pasional por los servicios de una prostituta, cuyos favores disfrutó en la playa, gritando «¡Oh espléndidos ritos nupciales, merecedores de la grandeza de nuestros amores salvajes!»^[114]. No en vano Berlioz ha sido calificado de «el más romántico de los románticos».

Otro que salta a la vista en nombre de Francia es George Bizet, aunque detenta solo un (descomunal) éxito: la ópera *Carmen*. Las 36 presentaciones del debut fueron recibidas con tibieza, con salas a medio llenar aun cuando se regalaron boletos. *Carmen* compartía el espacio-tiempo con el *Réquiem* de Verdi, y si a algo se puede llamar mala fortuna es competir con ese monstruo de la taquilla. Solo más tarde se convirtió en un imán para las casas de óperas. Tanto, que hoy es la segunda obra más exhibida, solo superada por *La Traviata*. Bizet nunca se enteró: murió antes que culminara la serie de estreno.

En paralelo, y al son de los tambores independentistas, el siglo XIX trajo consigo la corriente nacionalista. Sus cultores recurrían al repertorio folklórico, y a la adopción de temas de corte patriótico en sus guiones, desligándose del cuasimonopolio de las tradiciones italiana, francesa y, sobre todo, alemana y austríaca. Frédéric Chopin puso sobre el teclado la lucha polaca por desligarse de la Rusia zarista, lo mismo que hizo Jan Sibelius para Finlandia. Tan «polacas» eran las polonasas de Chopin, que el Eje las prohibió durante la ocupación en la Segunda Guerra Mundial. La campaña del noreste italiano por escindirse del Imperio Habsburgo reverberó en las óperas de Verdi, y los nacionalistas utilizaban el «¡Viva VERDI!» como acrónimo de «Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia». Bedřich Smetana hizo resonar en la sala de conciertos la aspiración checa a la emancipación. En Estados Unidos, el movimiento nacionalista fue iniciado por un checo, Antonín

Dvořák. Rusia entregó a sus primeros baluartes de talla mundial en este siglo. En el caso de España, el exponente más ilustre es de una etapa más tardía: Manuel de Falla.

Las óperas alcanzaron su cénit en el periodo romántico. Enormes espectáculos, más largos, grandiosos y majestuosos que sus pares clásicos. En paralelo, y quizás a causa de ello, surgieron las operetas, un bienvenido balance a menor escala, muy bien recibidas por la audiencia. Las sinfonías, aunque respetando el concepto esencial del clasicismo, tomaron esteroides también. La *Novena* de Beethoven, por ejemplo, dura cerca del doble que las predecesoras del siglo XVIII. En el caso de los conciertos, los compositores elevaron la orquesta desde el rol de meros acompañantes del solista a pares de éste, «sinfonizándolos» un buen poco. En cuanto a las sonatas, el piano se volvió el instrumento rey, y algunas nuevas creaciones adquirieron tal dificultad que cinco dedos por mano parecían insuficientes. El *ballet* consiguió personalidad propia, y los coreógrafos comenzaron a solicitar composiciones originales para las cabriolas del personal. La innovación vocal más relevante del periodo fue el *lieder*, alemán para «canciones», obras simples usualmente empleadas para retratar las estrofas de la poesía tradicional.

El auge del vals había tomado Europa por asalto en las últimas décadas del siglo XVIII. Su estatus durante el periodo clásico, sin embargo, no era demasiado diferente al que hoy detenta el perreo chacaloner. La impúdica cercanía de los cuerpos al danzar levantaba todo tipo de escozores. Fue calificado de «indecente danza-torbellino». El *Oxford English Dictionary*, sin escatimar en epítetos, definía el vals hasta 1825 como «el nombre de un desenfrenado e indecente baile alemán^[115]». Fue durante el romanticismo que alcanzó aceptación. Y en esto, tuvo mucho que ver la familia Strauss.

Johann Strauss (1804-1849) es en gran medida responsable de transformar el vals desde una rústica danza campesina a un pasatiempo de los señores de la corte. Johann Strauss hijo (1825-1899) optó por seguir sus pasos. Johann padre, sin embargo, tenía otros planes para él: banquero. Al verlo improvisar un vals original en el piano a los seis años de edad, en lugar de llevarlo de gira por Europa como Leopold Mozart, le prohibió incurrir en nuevas actividades musicales. El día que lo vio practicando secretamente violín, le propinó unos azotes de aquellos, informándole que extirparía la vocación a golpe limpio. Vapuleos y todo, a los 19 Johann hijo estaba listo para estrenar su primera gran composición. No otro que su reputado padre fue el encargado de minar el camino: «Mi Dios», decía, «ahora el muchacho quiere escribir vales de los cuales no tiene la más remota idea». Pese a las diatribas de quien resultaba ser la máxima autoridad mundial en la materia, Johann hijo persuadió a los dueños del casino de Dommayer de hospedar su debut. Iracundo, su progenitor se rehusó a tocar ahí por el resto de su vida, aun cuando era la sede de muchos de sus triunfos iniciales. Cuando finalmente el concierto estuvo listo para el debut, Johan

padre contrató a un grupo de *claqueurs* con la misión de pifiar^[116]. Amor de padre hay uno solo.

Fue inútil. Nadie hubiese oído de otro banquero vienés, pero hasta búhos en laboratorios de neurociencia se han solazado en el *Danubio Azul* de Johann Strauss Junior.

Vamos entonces con los puntales del romanticismo.

El honguito hiperproductivo: Franz Schubert

Si Beethoven es considerado un puente entre el clasicismo y la música romántica, su amigo y admirador Franz Schubert fue uno de los encargados de tomar el relevo. Anton Schindler, uno de los primeros biógrafos de Beethoven, cuenta que en su lecho de muerte el maestro exclamó «la chispa divina habita en Schubert». Nacido (¿dónde más?) en Viena en 1797, recibió formación musical desde pequeño de manos de su padre y hermano. A los siete, su voz ya había capturado la atención del gran Antonio Salieri.

A los 17, asumió el cargo de profesor de música en la escuela de su padre. El tedio de la labor lo abrumaba, pero se resignó ante la necesidad de sustento. Con mayor razón cuando se enamoró de una soprano llamada Therese Grob (Haydn, Beethoven, Schubert... algo había entre las teresas y los maestros). La ley le exigía probar medios para sostener una familia. Como quien completa los formularios para el MBA de Harvard, en 1816 Schubert presentó su postulación a la mano de la mujer. Fue rechazada (como quien es rechazado del MBA de Harvard, podríamos añadir).

En cualquier caso, las horas que gastaba repasando esos do-re-mi no lo detuvieron de su prodigiosa vitalidad creativa. Entre otros cientos de piezas, produjo un incansable caudal de misas y obras religiosas. El musicólogo británico Arthur Hutchings notaba con asombro que «el untuoso estilo que oímos cada Navidad se encuentra en la música religiosa de Schubert y el Caballero Neukomm», ambos agnósticos^[117] (la RAE, por cierto, define untuoso como «de una dulzura y amabilidad excesivas [...] hasta el punto de resultar falso y empalagoso»).

A los 21, acompañó a su padre en su nuevo puesto con la familia Esterházy, la misma que sostenía a Haydn hasta hace pocos años, donde ofició de profesor de piano de las hijas del Conde. Una cómoda posición para componer sus *Marchas Militares* y otras maravillas.

De vuelta en Viena, Franz fue pivote de las llamadas *Schubertiade* (algo así como «las schubertiadas»). En ellas, sus amigos se alborotaban en torno a su música, recitaban poesía, bailaban y, en general, coqueteaban y vivían la noche vienesa. Dada su estatura, los asistentes lo apodaban (¿cariñosamente?) «el Honguito». Entre otras muchas obras, en este periodo compuso *Fantasia del Vagabundo* (1822), técnicamente tan exigente que ni él mismo era capaz de ejecutarla^[118]. «Que la toque el diablo», exclamó antes de rendirse.

En su tercera década de vida, se lanzó a la producción de 20 obras escénicas. Solo terminó once, y su arte seguía sin aceptación por parte del público o la crítica. Al enviar *Die Erlkönig* para su publicación, el responsable la mandó de vuelta a un compositor de medio pelo del mismo nombre que vivía en Dresden. Su tocayo

respondió que por supuesto que tal pieza no era suya, y que se sorprendía que pudiese «incluso por un momento imaginar que él podría ser culpable de escribir tan miserable asunto^[119]».

En parte, esto se debe a la dificultad de competir con las óperas de Rossini, adoradas incondicionalmente por la audiencia. Es como la desventura generacional de Yohan Blake, una bestia de la velocidad que le tocó en suerte compartir las pistas con Usain Bolt. Y algo puso de su parte la censura: *Los Conspiradores* fue vetada... por su título^[120].

Pero Schubert siguió componiendo a tasas industriales. Parte del caudal fue la pieza que pasó a la historia como *Ave María*, en rigor *Tercera Canción De Ellen*, aún un *habitué* de las misas; o la *Sinfonía En Do Mayor*, declarada como «inejecutable» por una orquesta de Viena.

Sus últimos días los pasó en cama, sometido a sangrías que solo agravaban su anemia. Su hermano Ferdinand relataba cómo alucinaba yaciendo en la tumba junto a su ídolo, Ludwig van Beethoven, fallecido un año y medio antes. Esta máquina de la creación murió en 1828 a los 31 años. Otra vez más, hay varias teorías en competencia. Pudo ser sífilis, pero tal afirmación enfrenta fieras críticas de parte de la escuela fiebreifoideística.

Schubert dejó atrás un legado colosal. Con 1515 piezas en su currículum, produjo en promedio una cada cuatro días a lo largo de sus 17 años de actividad. ¡Toma eso, Bach! Aunque durante su vida pocos afuera de su círculo apreciaron el genio del Honguito, con posterioridad su figura alcanzó, perdonando la ironía, tremenda estatura. Mendelssohn, Schumann y Liszt reconocieron su influencia en sus propios trabajos. En el caso de Schumann, la similitud de sus apellidos conduce en ocasiones a exagerar dicha influencia: en 1956, la República Democrática Alemana emitió estampillas con la cara de Schumann sobrepuesta a partituras de Schubert^[121].

Las cantinelas del zar: El romanticismo ruso, Los Cinco y Pyotr Tchaikovsky

Mijaíl Glinka (1803-1854) fue criado por una abuela sobreprotectora que lo cubría de pieles y lo confinaba a una habitación que no debía variar de 25 °C. Innecesario aclarar que desarrolló hipocondría. Desde su celda hogareña, la única música que oía en su infancia era la disonancia de las campanas y coros de campesinos que de vez en cuando pasaban bajo su ventana. En su juventud se desquitó, y exorcizó la claustrofobia viajando por los centros musicales europeos. Se alzó así como el primer compositor ruso en obtener amplio reconocimiento al interior de su país. Como suele ocurrir, el proceso no estuvo libre de contratiempos: el libreto de su segunda ópera, *Ruslán y Liudmila*, fue improvisado en quince minutos por un poeta borracho, y la *première* se dio de modo tan nefasto que hasta algunos miembros del elenco la abuchearon^[122].

Aún pifiado por sus propios músicos, Glinka fue una influencia decisiva para «Los Cinco», el quinteto de compositores que arrastró la locomotora del nacionalismo musical ruso durante 1856-1870: Mili Balákirev, Modest Músorgski, Nikolái Rimski-Kórsakov, César Cuí y Aleksandr Borodín.

Músorgski compuso *Boris Godunov*, una de las óperas rusas de mayor prestancia internacional que no pertenece a Tchaikovsky. Como una de las pocas obras en ese idioma que itenera por el mundo, se presta para uno que otro desacato: en una presentación en Chicago, Fyodor Chaliapin, asumiendo que nadie entendería, improvisó como respuesta a su sirviente en medio del canto «saca la botella de *whiskey*; esta ópera ya casi termina^[123]». Bastante más oído del inventario de Músorgski, no obstante, es su poema sinfónico *Una Noche en el Monte Pelado*, por la sencilla razón de que se emplea en la escena de la persecución en el castillo de la bruja en *El Mago de Oz*.

No todos los miembros del quinteto experimentaron la fortuna de Músorgski. La octava presentación de la ópera *William Ratcliff* de César Cuí fue destrozada por la crítica del periódico el día siguiente. Nada nuevo bajo el sol en lo que a sepultar reputaciones se refiere, salvo por un detalle: el autor de la reseña era César Cuí^[124].

Rimski-Kórsakov se dio el gusto de tomar prestado un poema de Pushkin sobre la hipótesis del envenenamiento de Mozart a manos de Salieri, y adaptarlo como ópera. Más adelante, le tocó en suerte officiar de maestro de Igor Stravinsky. Es también célebre por padecer de una inverosímil condición llamada cromestesia, a su vez un tipo de sinestesia: en forma automática e involuntaria, su mente asociaba sonidos a una experiencia de color. En otras palabras, Rimski-Kórsakov *veía* la música. Esta

promiscuidad sensorial es bastante más común entre los músicos que en el resto de la población. Eminencias como Franz Liszt, Tori Amos, Leonard Bernstein, Billy Joel, Eddie Van Halen, Stevie Wonder y Kanye West estaban o están en la misma.

A Borodín hay que intentar recordarlo por su hermoso poema sinfónico *En las Estepas de Asia Central*, aunque es más fácil hacerlo por las largas cartas que enviaba a su esposa contándole cuán prendado estaba de su amante. Era también químico, pero la peor estrategia es intentar acordarse de él por su descubrimiento de la reacción aldólica, causada por la adición nucleofílica del enolato de una cetona a un aldehído para formar una β -hidroxicetona.

Aunque Pyotr Tchaikovsky (1840-1893) no formó parte del núcleo duro del nacionalismo ruso, uno que otro contagio sufrió. Como la obertura de *1812*, cañones y todo, un clásico de los conciertos del 4 de julio en Estados Unidos. Como destaca Michael Miller «¿Qué tal eso como globalización? Una pieza nacionalista rusa escrita para conmemorar la fallida invasión francesa a Rusia, utilizada para celebrar la independencia estadounidense».

Hacia 1869, Tchaikovsky comenzó a escribir óperas. Insatisfecho con los estrenos, las dos primeras las destruyó. De la tercera, *Mandragora*, solo compuso un coro para flores e insectos. Sí, leyó bien, flores e insectos. Las siguientes sí se conservan. *Vakula El Herrero* fue el resultado de una competencia. El plazo era agosto de 1875, pero por alguna razón Tchaikovsky supuso que era enero de ese año. Trabajó sin descanso y la entregó casi un año antes de la fecha límite. Frenesí creativo y todo, ganó el certamen^[125].

Tchaikovsky cosechó el grueso de su fama gracias a tres *ballets*: *La Bella Durmiente*, *El Lago de los Cisnes* y *Cascanueces*. Quizás la única persona sobre la faz de la Tierra que no ha amado *Cascanueces* es él mismo: «infinitamente peor que *La Bella Durmiente*», decía de él.

Menos unánime fue la recepción de su concierto para violín de 1881. El *Neue Freie Presse* de Viena mencionó al respecto que «nos da por primera vez la horrorosa noción de que la música puede apestar al oído».

Al margen de sus méritos estrictamente musicales, Tchaikovsky es conocido por otros dos hechos:

a) Su costumbre de dirigir con la derecha y afirmar el mentón con la izquierda para evitar que su cabeza se cayera de sus hombros^[126], y

b) Su tormentosa vida privada. Si pudo hacer todo lo que hizo, fue en gran medida gracias a Nadezhda von Meck, una adinerada viuda que cayó en una especie de delirio por el compositor y su obra. Le aseguró un estipendio mensual, e intercambiaron 1200 apasionadas cartas durante casi catorce años. Entre ellas, una en la que confesaba que su famosa *Obertura 1812* era «muy fuerte y ruidosa, pero [sin] mérito artístico, porque la compuse sin calidez y sin amor». Pese a todo, acordaron nunca verse cara a cara^[127]. Intercambiaban itinerarios de viajes para no toparse. Nadezhda le arrendó un departamento en Florencia mientras ella permanecía en su espaciosa villa, de modo de no incurrir en la molestia de vivir jugando al escondite. Ni siquiera se encontraron cuando el hijo de von Meck contrajo matrimonio con la sobrina del

compositor. Sí se cruzaron por accidente en agosto de 1879. Él inclinó su sombrero con la debida cortesía, pero ese mismo día escribió una carta para pedir disculpas por la violación del arreglo. En 1890, Von Meck puso repentinamente fin a la relación epistolar, quizás temerosa de que su familia revelara públicamente la homosexualidad de Tchaikovsky, forzándola a protegerlo del escándalo.

Como era la tónica del siglo, la actitud rusa hacia la homosexualidad no era la más acogedora. Si en 1877 desposó a una de sus estudiantes, bien puede haber sido con el objeto de esconder sus verdaderas preferencias (puede haber influido también que ella amenazó con quitarse la vida si no aceptaba). Permanecieron juntos durante un gran total de seis semanas. Nunca se volvieron a ver, y Tchaikovsky se refería a ella como «El Reptil».

Ya se está haciendo una tradición, pero su muerte otra vez está envuelta en un halo de misterio. Tradicionalmente se ha atribuido al cólera. Se habla también de un suicidio gatillado por la revelación de su orientación sexual, y que lo del cólera habría sido forjado para permitir una sepultura cristiana. Posiblemente nunca lo sabremos.

Componer óperas para complacer estómagos:

Gioachino Rossini

Rossini nació en 1792, parte de ese 0,07% de la humanidad que arriba al mundo un 29 de febrero. Su padre cultivaba la inusual combinación de trompetista e inspector de un matadero, y desde que Gioachino tenía seis años de edad lo sumó a su banda (tocando el triángulo, hay que decirlo; no se crea que la precocidad de Mozart está desafiada).

Con su padre de gira, el joven Gioachino estuvo bajo la custodia de un carnicero de cerdos que, al menos en el papel, debía instruirlo en latín. Estudió clavecín por tres años, con un profesor que solía caer dormido a media lección. Al despertar, el niño aseguraba haber dado obediente término a sus lecciones. En silencio, ambos eran cómplices del complot.

Más tarde estuvo abocado a soplar los fuelles como aprendiz de un herrero. Por fortuna, no tuvo tiempo de entrenar sus pulmones para las arias que vendrían a continuación: ingresó al prestigioso Liceo Musical de Bolonia. A los doce ya estaba componiendo, y su primera ópera data de los catorce. Por su afición reverencial por Mozart, se hizo conocido como «El Alemancito».

Con solo 21 años ya alardeaba de cuatro óperas exitosas en su currículum — incluyendo *Il Signor Bruschino*— y se había convertido de la noche a la mañana en una celebridad. A los 23, firmó un jugoso contrato con un *impresario* de Nápoles para componer una ópera al año por una suma que hubiese hecho salivar a Schubert. Vislumbre a Justin Bieber con un manejo soberbio del contrapunto y ya tiene una noción de qué estamos hablando.

Con 24 años, dio a luz una de las óperas más populares de todos los tiempos: *El Barbero de Sevilla*. Frenéticos doce días le tomó la gracia, de acuerdo a su propio testimonio. Era la cuarta incursión que musicalizaba el libreto del francés Pierre Beaumarchais —el cofrade francmasón de Mozart—, pero esta adaptación opacó de tal modo a las que la precedieron que el relato quedó indeleblemente ligado al nombre de Rossini.

La noche del debut fue horrorosa. El teatro estaba plagado de admiradores de Giovanni Paisiello, por entonces detentor de la musicalización más aplaudida de *El Barbero*, quienes se las arreglaron para sabotear la función. El hombre a cargo del bajo cayó por una de las trampas y, solo porque el *show* debe continuar, siguió adelante con la nariz sangrante. El tenor rompió la cuerda de una guitarra. Un gato se paseó por el escenario desatando carcajadas. Pero como a la bien ganada liberación de dopamina no hay gato que la detenga, a partir de la segunda presentación el

público rugía de gusto en sus butacas. Beethoven le comentó a Rossini que «no dejará de ser interpretada mientras la ópera italiana exista». Dicho y hecho: hasta Bugs Bunny interpreta *Fígaro* en un par de capítulos (en una nota menos halagadora, Beethoven luego añadió: «Nunca intentes meter mano a nada que no sea *opera buffa*»).

Con la fama por las nubes, Rossini pasó los años siguientes viajando por Europa y codeándose con la nobleza. *La Cenicienta* vino en 1817. Además de embrujar al público otra vez, la obra se erigió como uno de los casos más agudos de la costumbre de Rossini de autoplagiarse. Reutilizó parte de un aria del *Barbero de Sevilla*, que el público romano había atendido hace menos de un año, y ya empleada en tres óperas. También dio segunda vida a la obertura de *La Gazzetta*, estrenada el año anterior. En su defensa, en esa época la obertura se usaba como relleno, una herramienta para amenizar la atmósfera mientras el público buscaba su asiento, coqueteaba con la hija del jefe o murmuraba sobre el mal gusto de los zapatos de la vecina (por lo demás, el reciclaje musical siempre ha sido consustancial al rubro: *Maniac*, de la banda sonora de la jovial *Flashdance*, había sido concebida para una película sobre un asesino en serie^[128]).

En 1816, hizo entrega de otro resonante éxito, dotando de música al *Otelo* de Shakespeare. A causa de sus licencias interpretativas, Lord Byron casi cae de espaldas. Para complacer a la sensibilidad italiana de la época, ofreció un desenlace alternativo con final feliz^[129]. A juicio de Byron, *Otelo* había sido «crucificado bajo la forma de una ópera».

En 1823, aceptó una generosa oferta de Carlos X y se afincó en París. Allí compuso esa descomunal ópera de más de cuatro horas que es *Guillermo Tell*, cuyo *grand finale* de seguro ha oído en su calidad de tema principal de *El Llanero Solitario*. Con 38 años, Rossini lucía el mismo número de óperas a su haber. En esta fecundidad tiene mucho que ver su asombrosa fluidez y adaptabilidad para situar una nota detrás de la otra. Afirmaba haber creado una obertura en el tiempo que toma cocer una olla de arroz. Cada año, componía una pequeña pieza para el cumpleaños de su perro. La obertura de *Le Comte Ory* la realizó con los pies en el agua, mientras pescaba con su banquero, «quien hablaba de finanzas españolas». Cierta mañana fría de invierno, trabajando en su cama, una hoja cayó al suelo; en lugar de desafiar el aire helado de su habitación, comenzó desde cero en una hoja nueva, creando una pieza por completo diferente^[130]. «Dadme una lista de lavandería, y yo le pondré música», declaró una vez.

Cuando ciertos críticos de Bolonia le reprocharon sus errores formales, no negó los cargos, sino que se escudó en su método de trabajo. Decía que carecía de tiempo para revisiones en vista de que, de las seis semanas de plazo que le otorgaban, empleaba las primeras cuatro para el placer, y solo las últimas dos para el trabajo,

pues: «¿Cuándo me harías tomar mis placeres si no a esta edad, y con mi actual éxito? ¿Me harías esperar hasta que me haya vuelto viejo y lleno de bazo?».

Un estilo de trabajo como ese, desde luego, te expone a ciertos inconvenientes:

Escribí la obertura de La Gazza Ladra el día de su estreno, en el teatro mismo, donde estaba apresado por el director y bajo la vigilancia de cuatro tramoyistas quienes estaban instruidos para lanzar mi texto original por la ventana, página por página, a los copistas esperando debajo para transcribirlo. A falta de páginas, les había sido ordenado arrojarme a mí por la ventana^[131].

La Gazza Ladra es una de las tantas obras de Rossini que protagonizó la contralto Marietta Alboni, una mujer que con el tiempo sumó tantos kilos a su humanidad que no podía cantar y moverse al mismo tiempo. Continuó su carrera operática interviniendo desde la comodidad de un sofá. Rossini hablaba de ella como «el elefante que se tragó una golondrina». *La Gazza Ladra* operó también como medio de venganza para la princesa Carolina de Brunswick, quien respondió a los desaires previos de Rossini contratando a un séquito de saboteadores, quienes arruinaron la función gritando, chiflando y blandiendo pistolas y cuchillos.

Aun cuando apenas había llegado a la mitad de su vida, *Guillermo Tell* sería su última ópera. Durante los siguientes 39 años, dedicó la mayor parte de su tiempo a las amistades y de su energía a la buena mesa. La trufa, por ejemplo, la llamaba «la Mozart de entre las setas». Creó una pieza llamada *Quatre hors d'oeuvres*, cuyos movimientos se titulan, en orden, *Rábanos, Anchoas, Pepinillos y Mantequilla*. Decía que:

El estómago es el conductor, que gobierna la gran orquesta de nuestras pasiones, y las despierta a la acción. El fagot o el flautín, refunfuñando su descontento o pitando su anhelo, personifican para mí el estómago vacío. El estómago repleto, por otro lado, es el triángulo del gozo o el timbal de la alegría.

Si alguna vez ha comido turnedó Rossini, ya sabe a quién atribuir el mérito.

Todo suena muy jovial, pero es probable que hoy le hubiesen diagnosticado depresión. Sufría raptos de lasitud, insomnio e inclinaciones suicidas. Elizabeth Lunday relata que «rara vez tocaba el piano, y siempre en una habitación oscura para que nadie lo viese llorar sobre las teclas».

Con Rossini abocado a pasar sus penas complaciendo el estómago, y Vincenzo Bellini fallecido en 1835, Gaetano Donizetti asumió las riendas de la ópera italiana, los últimos años del periodo que nostálgicamente se conoce como *Bel Canto*.

Donizetti probó ser un digno sucesor. En 1968, el telón de la Deutsche Oper de Berlín se alzó 165 veces para que Luciano Pavarotti recibiera los aplausos por su rol de Nemorino en *L'Elisir d'Amore*. No menos de una hora y siete minutos de ovaciones^[132]. El personal de aseo ya cotizaba bombas lacrimógenas para evacuar la sala de una buena vez. Además del talento de Donizetti, mis respetos para Pavarotti, un hombre que nunca aprendió a leer música^[133].

El predominio de Donizetti fue de corto aliento. Hacia 1846, su salud comenzó a deteriorarse. Sus habituales dolores de cabeza empeoraron y su comportamiento se volvió errático. Sufrió ataques de ira y raptos de incontrolable actividad sexual. Un reporte médico consignaba que «la excitación de sus genitales ya no le permiten a M. Donizetti resistir el impulso de sus deseos». Se le recetó reposo, cataplasmas de mostaza y sanguijuelas para drenar su sangre averiada. Le montaron sanguijuelas en el ano y detrás de las orejas. Murió en 1848 (un médico austríaco cortó la parte superior del cráneo y se la llevó como suvenir; cuando ello fue descubierto en 1951, en una solemne ceremonia la pieza faltante fue reinstalada con tres trozos de cinta adhesiva^[134]).

Rossini, en cambio, vivió por otras dos décadas. En sus últimos años produjo piezas instrumentales que reflejaban su anhelo por ser considerado no solo un cautivador de las masas, sino también un «autor serio». No se ayudó a sí mismo al escribir en las instrucciones de su *Pequeña Misa Solemne* (1864) que se requerían «doce cantantes de tres sexos^[135]». Por aquel entonces, don Gioachino no preveía que muy pronto la ópera dejaría su estatus de música popular, una categoría que iba a ser invadida por extraños sonidos eléctricos.

Manos de culebra: Frédéric Chopin

Chopin nació en 1810, cerca de Varsovia. A los seis tomaba clases de piano con un intérprete checo, y a los siete había compuesto dos polonesas y daba conciertos públicos. A los doce, su nuevo profesor era Józef Elsner, nada menos que el Director de la Escuela Superior de Música de Varsovia, una relación que iba a prolongarse por ocho años. A los trece, ingresó al Liceo de Varsovia, donde tomó clases de órgano, y a los 16 se enroló en el Conservatorio. Dentro de poco, producía obras de marca mayor, como su primera sonata para piano. A los 18 viajó a Prusia, empapándose de la tradición germana y dándose el tiempo para deleitar los sentidos con las óperas de Rossini.

En 1829, una leyenda italiana hacía su arribo a Varsovia: el gran Niccolò Paganini venía a deslumbrar audiencias. Las historias de su destreza hace rato que habían cruzado Los Alpes. En una época en la que las cuerdas de violín eran hechas de tripas de animal, no era raro que se cortaran en plena función, pero Paganini seguía tocando. Amplificando el alcance de su propia mitología, se rumoreaba que él mismo las quebraba para hacer alarde de su dominio. Se decía también que había vendido su alma al diablo a cambio de sus dotes. Gracias a la fortuna amasada merced de sus dotes, diez *Stradivarius* engrosaban su inventario instrumental al momento de su muerte.

Chopin estaba extasiado con la ejecución de Paganini. Ello quedó impregnado en su *Estudio para piano Op. 10 N.º 1*, al que por entonces estaba abocado. Es posible que esta experiencia haya influenciado toda su serie posterior de *Estudios*, en los cuales exploraba hasta dónde era posible explotar el virtuosismo en su propio instrumento de elección, el piano.

Con creciente renombre, Chopin inició sus giras por Europa como pianista y compositor. En 1830, Polonia se le hizo pequeña y empacó maletas con rumbo a Viena.

El clima le resultó hostil. Notaba que «El público sólo quiere oír los valsos de Lanner y Strauss». Para empeorar las cosas, a menos de un mes desde su partida Varsovia se alzó contra los rusos. Para los austríacos, era embarazoso ver pulular en el corazón del Imperio a uno de esos polacos insurrectos. La recepción de sus conciertos fue todo menos apoteósica. Amargado por el fiasco y por la suerte de su patria y seres queridos, tras solo ocho meses en Viena las emprendió rumbo a Londres. En el trayecto fue informado de la caída de Varsovia. Rusia sofocaba el alzamiento. Chopin llegó a dudar de la neutralidad de Dios: «¡Quizás Tú seas moscovita!», blasfemaba.

Pero París, por supuesto, quedaba a medio camino.

La capital francesa era el consomé donde se cocía la cultura en el siglo XIX. Allí tuvo la oportunidad de conocer a la superestrella italiana Gioachino Rossini. Hizo además buenas migas con Franz Liszt, el genio húngaro de la interpretación. En su momento, Liszt fue otro niño prodigio que, según su propia crónica, llevó a Beethoven a besar su frente y susurrar «tú eres uno de los afortunados», no obstante que para esa fecha ya estaba tan sordo como una tapia. Un tecladista tan vigoroso que solía romper las cuerdas de los pianos, demandando recambios en pleno concierto. El poeta Heinrich Heine reportó que «las teclas parecían sangrar», y cierto libro de música para niños titula el capítulo de Liszt como *The Piano Terminator*. Otro lo califica de «rockstar de su tiempo». Era tanta la histeria que despertaba en la audiencia, que el mismo Heine acuñó el término «Lisztomanía», un título que los Beatles heredarían más de un siglo después. Aunque en esta época, la expresión «manía» connotaba cuestiones más serias. Se la trataba como una enfermedad contagiosa —también se hablaba de «fiebre Liszt»— y los críticos tomaron medidas para inmunizar al público. Sus presentaciones se calificaban como un éxtasis místico, plagadas de gritos y desmayos. El comentarista británico Norman Lebrecht relata que las mujeres le jalaban el cabello o escondían las colillas de puros usadas por Liszt entre sus pechos^[136]. La canción *Lisztomania* de los rockeros franceses de Phoenix versa sobre este tipo de descalabros.

Como Rimski-Kórsakov, Don Franz padecía de cromestesia. Al asumir como maestro de capilla en Weimar, asombraba a la orquesta con instrucciones como «¡Oh, vamos, caballeros, un poco más azul si fueran tan amables! ¡Este tipo de tono lo requiere!». O «Esto es un violeta profundo, por favor. ¡Depende de eso! ¡No tan rosado!». Al principio creían que bromeaba, pero con el tiempo cayeron en la cuenta de que detectaba colores donde el resto solo tonos^[137].

Para Chopin, de acuerdo a ciertos respetables críticos de la época, su amistad con Liszt solo podía ser calificada de malas juntas. Hablando de las obras de Míster Franz, *The Musical World* escribía en 1855:

¡Composición, claro! Descomposición es la palabra apropiada para tan odioso hongo.

(¿Primo de Schubert, quizás?).

... que asfixia y envenena las fértiles planicies de la armonía, amenazando el mundo con sequía (...) Nos estamos volviendo tan hiperbólicos como el propio Richard Wagner; pero realmente, la indignación que sentimos ante la revelación de sus teorías impías es tan grande, que prestar boca para ellas en lenguaje ordinario está más allá de nuestras posibilidades^[138].

Chopin, pese a todo, corrió el riesgo de envenenar sus propias fértiles planicies y enfrentar sus propias sequías, y mantuvo su vínculo con tan odioso hongo.

Friedrich Kalkbrenner, el «rey del piano», se ofreció para ejercer como su

profesor por tres años. Para Felix Mendelssohn, un arreglo como ese no tenía sentido: «usted toca mejor que él», le comentó a Chopin. Más tarde conoció a Hector Berlioz y a Robert Schumann. Como se ve, París era la nueva Viena de la musicósfera.

Schumann comentó respecto a una de las obras del polaco, «fuera los sombreros, caballeros: un genio». Por alguna razón, según cuenta Roland de Candé, Chopin tachó la reseña de «completamente estúpida», pero el público general no tenía por qué enterarse. La efusividad es especialmente conmovedora viniendo de Schumann, un hombre de recurrentes cuadros de depresión melancólica, que acabó sus días en un asilo mental tras un intento de suicidio. (Puede haber influido en sus tormentos la lesión en su mano derecha, que truncó para siempre su carrera como concertista. ¿El motivo? El uso de un artilugio mecánico de su autoría diseñado para fortalecerla: un peso amarrado a un cordel con un gancho en lo alto, en cuyo extremo contrario ataba el cuarto dedo con el que tocaba^[139]). Otro extasiado admirador observó respecto a Chopin: «pero este hombre tiene las manos de una culebra».

Con un círculo de amigos de esa calaña, no es raro que Chopin haya desistido de seguir a Londres. Desde 1832, sus ingresos principales provenían de sus clases de piano, y pronto iba a ser un profesor muy demandado por la aristocracia francesa; esas «deliciosas marquesas», como en ocasiones se refería a sus alumnas. Los conciertos públicos, en cambio, se volvieron cosa poco común en su rutina. Una vida más bien aburrida, pero estable. El extremo opuesto a Mozart.

De cualquier modo, si el polaco se aburría del piano podía ganarse la vida como imitador, arte que cultivaba desde muy joven con soberbia competencia. Vistiendo un traje de Liszt y una gran peluca rubia para simular el pelo del húngaro, un día abrió la puerta a un conocido, y fingió su papel al punto que el visitante agendó una cita para el día siguiente, aun cuando el verdadero Liszt estaba a unos metros de distancia, perfectamente visible. Aparentemente, Chopin se las arregló para lucir más como Liszt que el propio Liszt^[140]. El historiador español Fernando Díaz-Plaja cuenta aquel episodio en que embaucó con tal convicción a un hombre con su representación, que cuando el pobre se encontró con el verdadero Liszt unos días después le dijo «¡Ah! ¡No Chopin, esta vez usted no me engañará!»^[141].

Fue en 1836 que conoció a quien sería la relación más importante de su vida: George Sand. Quizás lo sorprenda la idea de un Chopin homosexual. Tiene razones para ello: Sand fumaba como hombre, vestía como hombre y se hacía llamar como hombre, pero si llevaba la entropierna liviana no fue por ínfulas de *castrato*. George Sand era el seudónimo literario de la escritora Amantine-Lucile-Aurore Dupin. No solo era mujer, sino de hecho una *femme fatale* de la época. «Jorge» llevó a la cama a buena parte de la elite cultural francesa: entre otros, al novelista Jules Sandeau, al dramaturgo y arqueólogo Prosper Mérimée, al poeta Alfred de Musset, al novelista Félicien Mallefille y al historiador Louis Blanc. De acuerdo a un reporte de la policía

austríaca, también a Franz Liszt. Sus bríos amatorios no discriminaban por minucias tales como el género: la actriz Marie Dorval recibía cartas suyas donde le hacía ver que la quería «ya sea en tu cambiador o en tu cama». Como dirían los reguetoneros de Plan B, «ella cambia más de novio que de *panty*».

Fue, como nunca se ha visto en la literatura romántica, un antiamor a primera vista. La noche en que Franz Liszt los presentó, Sand susurró a *madame* Marliani: «Ese señor Chopin, ¿es una niña?». Al salir de la fiesta, el polaco le comentó a su amigo «¡qué persona tan poco atractiva es la Sand! ¿De verdad es una mujer? Estoy por dudarle^[142]».

Pero impredecibles son los vericuetos del amor, y cuando unos meses más adelante Sand se enteró que Chopin organizaba una reunión en su casa, se engalanó de tenida polaca para la ocasión (hay que reconocer, eso sí, que con Chopin y Liszt tocando a dúo en el mismo *living*, no se la puede culpar de incentivos cruzados). Sand tenía dos niños y seis años más que el polaco, pero pese a ello comenzaron una vida juntos. Mallefille, hasta entonces el galán de turno en la vida de Sand, no se tomó bien el despecho y acechó el departamento de Chopin desde la vereda, pistola en mano.

Los pulmones de Chopin venían empeorando hace tiempo. Con el invierno de 1838 en ciernes (y un potencial asesino en la vereda) le recomendaron el clima saludable de Mallorca (así como su ausencia de potenciales asesinos en las veredas). Su médico, desde la cómoda ignorancia de su consulta parisina, fantaseaba al archipiélago como el Caribe europeo. Lo cierto es que llovió sin parar. Carentes de vínculo formal e inmersos en un bastión católico, no les resultaba fácil dar con posadero dispuesto a arrendarles un cuarto. Acabaron en un monasterio cartujo, provisto del tipo de comodidades que puede esperarse de un recinto diseñado para monjes que renunciaron a los placeres terrenales. Chopin casi muere de la humedad adentro de esa celda. Retrata de la siguiente manera las destrezas médicas mallorquinas:

Tres doctores me han visitado (...). El primero dijo que estaba muerto; el segundo que estaba muriendo; y el tercero que estaba a punto de morir^[143].

Para colmo de males, figúrese usted cuánto tardó la encomienda de un piano, desde París hasta un monasterio en una isla mediterránea, con la logística del siglo XIX. Una vez arribado, les querían cobrar en impuestos casi el valor del instrumento. Tras semanas de negociaciones, hubo que sacar el piano por otra puerta. Volvieron a Francia en un bote minúsculo, acurrucados por los chillidos de su cargamento de cerdos.

Pese a su condición de salud, seguía atendiendo alumnos en el piano. Ignoro cómo hubiese reaccionado el colegio de epidemiólogos de Francia de haberse

enterado. Continuó también con su voluminosa producción de sonatas, baladas, polonesas y mazurcas. Entre ellas, la *Sonata n.º 2, Op. 35*, más conocida como la *Marcha fúnebre*, la misma que tantas veces atendió el Pato Lucas, Porky Pig, el Coyote o cualquier otro de sus compinches cuando alguna amenaza siniestra acechaba en el horizonte.

Con el paso del tiempo, los niños de George dejaron de ser tales, y las relaciones se agrietaron. Esta *exfemme fatale* era cada día menos la amante de Chopin y cada día más su enfermera. En cartas a amigos, se refería a él como «el sufriente» y «amado pequeño cadáver» (aquella arma de doble filo que es engolosinarse con una literata). Publicó además una novela con evidentes tintes autobiográficos, en la que una mujer atiende a su sensible amante como un «gatito enfermo», y quien además padece raptos de celos de nivel patológico. En 1847, pusieron fin a una década de relación.

Chopin comenzó a perder prestigio y alumnos (si me hacen elegir, optaría por un profesor de piano no tuberculoso). Con sus finanzas apretadas, al estallar las revoluciones de 1848, en la llamada Primavera de los Pueblos, el polaco emigró. A sugerencia de una alumna suya llamada Jane Stirling partió a probar suerte al Reino Unido. Fueron sus últimos estertores como músico. Y los últimos también como candidato a esposo. Stirling, una guapa escocesa nacida solo 14 días después que George Sand, y de quien se decía que había declinado más de 30 propuestas de matrimonio, se jugó sus cartas para llevarlo al altar. Era rica, argumentaba, y podía evitar a Frédéric ese molesto cometido que es ganarse la vida. Una materia que cobra particular relevancia cuando se está a punto de fallecer. El sentimiento, sin embargo, no era mutuo: «Me han casado a *Miss Stirling*», comentaba a un amigo sobre los falsos rumores, «bien podría ella casarse con la muerte».

Un año después, Chopin agonizaba en París. En vista de los años cultivando linajudas conexiones, lo más granado de la ciudad se apersonó a despedirlo. La mezzo-soprano Pauline Viardot comentó que «todas las grandes damas parisinas consideran *de rigueur* desmayarse en su cuarto». Moribundo, quien soliera expresarse con pulcritud y elegancia exclamó a Dios: «sin Ti, habría chirriado como un cerdo». Falleció en octubre de 1849.

Su funeral fue acompañado como merecía: con el *Réquiem* de Mozart. Fue enterrado en París. Salvo su corazón, que hasta hoy yace sellado en el pilar de una iglesia de Varsovia. Jane Stirling asumió, orgullosa pero extraoficialmente, como la «viuda oficial» de Chopin.

El adorado esclavo de las galeras: Giuseppe Verdi

El sucesor de Rossini vino al mundo en el norte de Italia en 1813, en lo que entonces era el Primer Imperio francés comandado por Napoleón. *Il signore* Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, por itálico que suene, nació como ciudadano francés. Sus padres detectaron desde pequeño su inclinación por las notas, y a temprana edad le regalaron una espineta, un instrumento de teclado similar al clavecín. Sirvió en el coro de la iglesia local, y cuando el organista oficial murió, Giuseppe tomó el puesto... a los *ocho años*.

A los diez, su padre lo inscribió en un colegio de Busetto para aprender humanidades y latín. También, italiano, pues en casa hablaba un dialecto de su provincia de Parma (de hecho, para la unificación italiana en 1861, el 2,5% de los habitantes hablaban lo que hoy entendemos por italiano^[144], y recién en 1979 se volvió el idioma del hogar para más de la mitad de los ciudadanos de Italia^[145]). Giuseppe caminaba cada domingo los cinco kilómetros que lo separaban de su iglesia natal para seguir tocando el órgano. A los doce, recibía clases del *maestro di cappella* de San Bartolomeo, Ferdinando Provesi. A los catorce, se graduaba con honores, para dedicarse de lleno a la música en la Filarmónica. Cuando *El Barbero de Sevilla* fue a presentarse al teatro de Busetto, incluso compuso una nueva obertura. Reflexionaba que si Rossini ya la había utilizado en dos óperas anteriores, merecía un refresco.

En 1829, Provesi reconoció que ya no tenía más que enseñarle. Verdi postuló al puesto de organista de una iglesia del lugar, pero fue rechazado. Planeaba volver a su villa natal. Giuseppe Verdi, uno de los más grandes compositores del siglo XIX, estuvo a punto de volver a un villorrio de la Parma rural luego que una parroquia local sentenciara que no era suficiente para ellos. Antonio Barezzi, el otro director de la Filarmónica, lo detuvo en seco: «tú naciste para algo mejor, y no fuiste hecho para vender la sal y trabajar la tierra» le dijo.

Con el soporte financiero de Barezzi, Verdi partió a Milán. De nuevo, el olfato de los grandes señores de la música estuvo extraviado. Fue rechazado del Conservatorio, entre otras cosas por la impropia posición de sus manos en el piano (¡!). El asistente del director predijo que «él resultará ser una mediocridad^[146]». Barezzi movió los hilos que había que mover, y logró que Vincenzo Lavigna, un *exmaestro concertatore* de La Scala, lo recibiera como su alumno.

Un día de esos, Verdi observaba a la filarmónica ensayar *La Creación* de Haydn. Ninguno de los tres conductores asomó sus narices, y le solicitaron acompañarlos con el piano. Impresionó a todos cuando no solo ejecutó la partitura, sino además dirigió con la mano derecha. Comenzaba a hacerse un nombre en Milán.

Disfrutaba la vida de la gran ciudad, empapada de óperas de Donizetti y Rossini.

Hizo conexiones —entre ellas una condesa— y hasta se dio tiempo para dirigir *La Cenicienta* a los 23 años. A pesar de ello, volvió a Busetto, donde postuló a *maestro di música*. Lo que siguió fue una batalla entre quienes lo apoyaban y quienes favorecían al candidato de los sacerdotes locales, con riñas en las tabernas y todo eso, al mejor estilo Boca – River. «Verdi se hartó de todo el asunto y quería volver a Milán, pero sus partidarios estaban tan comprometidos con la causa que lo mantuvieron prisionero en su propia casa^[147]». En definitiva, consiguió el puesto (con la ayuda mediadora de Barezzi). Más adelante volvió a Milán para terminar sus lecciones con Lavigna (con la ayuda financiera de Barezzi). Y de vuelta a Busetto para asumir ahora como director, lo que le permitió contraer matrimonio (con ayuda la genética de Barezzi: se casó con su hija).

Se dio entonces el tiempo para engendrar dos hijos y dos óperas. Suena mejor en el papel que en la práctica. Nunca pudo convencer a *impresario* alguno de estrenar la primera, y tanto sus dos hijos como su mujer fallecieron en el intertanto, los tres en un lapso de cerca de dos meses. Para colmo, la tercera ópera que le encargaron era una comedia. Fue un fracaso, como se podía esperar de un hombre que venía de pasar por esa seguidilla de trances mortuorios. No tardó en reconocer que en su estado de ánimo no era el más indicado para despertar sonrisas en la audiencia. Juró nunca volver a componer óperas.

Pero algún cazafortunas de ojo aguzado se negó acatar sus votos de abstinencia operática. Le ofrecieron musicalizar un libreto sobre Nabucodonosor, el antiguo rey de Babilonia. Verdi cuenta que cuando le pasaron el libreto:

... lo tiré sobre la mesa con un gesto casi violento (...) Al caer, se había abierto; sin darme cuenta, mis ojos se clavaron en la página abierta, y en una línea especial: Va pensiero, sull' ali d'orate.

Con todo, todavía ignoraba que esa iba a convertirse en una de las frases más memorables del universo operático. No se decidía aún a cejar en su autocensura. Intentó retornar el libreto al *impresario* detrás del proyecto, pero no estaba dispuesto a aceptar un no por respuesta. Le embutió el manuscrito de vuelta en el bolsillo y:

No solo me echó de su oficina, sino que me dio un portazo en la cara y se encerró dentro.

No es el tipo de estrategia que aconsejaría un maestro Montessori para despertar la inspiración en un artista atribulado, pero resultó. Verdi comenzó a trabajar gradualmente en las partituras. Fue un éxito mayúsculo, y en breve redenominada como *Nabucco*. Con un solo *hit* monumental, la marca «Verdi» quedaba asegurada para la posteridad. Que la comunidad operática me perdone, pero *Nabucco* fue a Verdi lo que *Gangnam Style* fue a PSY.

En los siguientes 16 años, el nuevo superventas alumbró nada menos que 20 óperas en lo que fue su periodo de madurez musical. Entre las más conocidas, en

orden cronológico: *Macbeth* (Shakespeare de nuevo metiendo sus pezuñas en la ópera italiana), *Rigoletto*, *La Traviata*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlos*, *Aida*, *Otelo* (Shakespeare de nuevo, la misma elección de Rossini) y *Falstaff* (de nuevo).

Rigoletto se basa en un guión de Victor Hugo que había escandalizado a los parisinos unos pocos años antes. Los censores vetaron el proyecto, pero Verdi sorteó la inesperada burocracia cambiando las locaciones y el nombre de los personajes. Un intelecto modesto, podrá usted apreciar, es uno de los requisitos laborales del sindicato de censores. Similar cosa sucedió con *Un Baile de Máscaras*, cuyos asesinatos, adulterios y brujerías fueron tolerados solo una vez que el héroe pasó de rey italiano a conde inglés y la historia se mudó de Italia a Massachusetts.

Durante el estreno de *La Traviata*, la interpretación del segundo acto fue horrorosa. En el tercero, la audiencia estalló en carcajadas al ver a una soprano de 38 años bien entrada en carnes interpretando a una jovencita que moría famélica a causa de la tuberculosis (años más tarde, Giacomo Puccini precavió burlas similares arrojando su café sobre el vestido de una soprano, que estimó primoroso en exceso para un personaje que pasaba penurias). El autor escribió esa jornada: «*La Traviata* anoche un fracaso. ¿Fue la falta mía o de los cantantes? El tiempo dirá». Y el tiempo habló: *Libiamo* es el fragmento operático más cantado de la historia, y *La Traviata* la ópera más interpretada en la actualidad de acuerdo a *Operabase*, con 749 presentaciones en las temporadas de 2009/10 a 2013/14. Verdi escribió luego acerca de los aplausos que cosechó en la ciudad norteamericana de «Nuova Jork». Ni las tragedias épicas de Wagner ni las sinfonías intelectuales de Brahms consiguen arrebatos tan multitudinarios.

El derrotero del éxito padeció del tipo de contratiempos que puede esperarse de las piezas que se presentan con frecuencia. Durante el Gran Smog de 1952 en Londres, la contaminación era tan severa que una función de *La Traviata* en el Sadler's Wells tuvo que ser suspendida tras el primer acto, pues el público no podía ver bien el escenario^[148].

Aida fue comisionada por el jedive de Egipto (equivalente al virrey) para celebrar en grande la apertura del Canal de Suez. Y cuando en Egipto algo es en grande, es porque es realmente en grande. Si no, pregúntenle a Keops. El conductor de orquesta, Giovanni Bottesini, pagó de su bolsillo para brindar una marcha triunfal inolvidable. Doce elefantes, quince camellos, cebras, jirafas, leones, avestruces, chacales y babuinos eran parte del repertorio. Cuando se presentó en Pisa, Puccini, entonces de 18 años, caminó 18 kilómetros desde Lucca para presenciarla.

Suena al esquivo éxito con que todo músico sueña. El ánimo del italiano, sin embargo, era otro. Le escribía a su amiga condesa:

Nunca he tenido una hora de paz. Dieciséis años en las galeras.

Es así que la Verdilogía habla del periodo que comienza en 1842 como «los años de las galeras», los mismos que para cualquiera serían «sus años dorados». El cierre de esta etapa, en 1859, se vio marcado por su matrimonio con la soprano Giuseppina Strepponi, una mujer que en su juventud alborotó el gallinero figurando en escena con tres notorios embarazos, a cuenta de padres de identidad desconocida, y cuyos niños resultantes jamás crió.

En sus años postreros trabajó en obras litúrgicas, como la misa de *Réquiem* y el *Te Deum*. Fue también miembro del Senado de Italia, aunque más en el papel que en la práctica. La discusión en torno a la religiosidad de Verdi versa sobre si acaso era ateo o agnóstico. Se puede entretener un buen rato en eso, pero, por mucho *Te Deum* y *Réquiem* que escuche, no se le ocurra argumentar que era católico porque hará el ridículo.

Verdi alcanzó a clavar algunas notas en el siglo xx. Murió en enero de 1901. Orquestas y coros de toda la nación se cuadraron en Milán para la despedida. Las escuelas fueron cerradas y el Senado italiano fue convocado a una sesión especial. Con quizás 250 mil personas, esa multitudinaria ceremonia músico-fúnebre sigue siendo la mayor aglomeración humana de la historia de Italia. Mientras el cortejo atravesaba las calles de la ciudad, los miles que asistieron a presentar sus respetos entonaron espontáneamente el coro de los esclavos de *Nabucco*: *Va pensiero sull'ali dorate...* (Vuela pensamiento, con alas doradas...).

Una escena que nadie iba a olvidar jamás.

Mejor que una musa, un desfile de ellas: Richard Wagner

Me han contado que la música de Wagner es mejor que como suena.

Mark Twain

El noveno hijo de un funcionario de la policía, Richard Wagner arribó por estos lares el año de 1813. Desde su niñez aspiraba a convertirse en dramaturgo. La primera obra, muy influenciada por esa piedra angular del romanticismo que era Goethe, data de sus trece años. Tras escribir un libreto de más de cuatro mil líneas en secreto durante dos años, esperaba sorprender a su familia con su portentoso genio dramático. Lo que encontró, en cambio, fue las risas de sus hermanas ante el recargado melodrama. La mortandad galopante de esta *opera prima* la volvía un serio desafío de puesta en escena: para el cuarto acto, 42 personajes habían fallecido, y para dar continuidad a la historia hubo que traer de vuelta a la mayoría en calidad de fantasmas. Se clavó entre ceja y ceja el propósito de musicalizar el guión, y persuadió para ello a su familia de enrolarlo en clases. A los catorce presencié la *Séptima Sinfonía* de Beethoven, y luego la magna *Novena*. Sus tiernos cabellos wagnerianos se pusieron de punta, confirmando el rumbo de su vocación incipiente. Tan poco le interesaba la escuela, que en 1830 estuvo seis meses sin asistir a clases.

Se enroló en la Universidad de Leipzig como *studiosus musicae*, pero la habilidad que con más fruición cultivó fue la de las apuestas. Descubrir la vocación al son de Beethoven es importante, claro, pero siempre puede esperar un año o dos. En un momento, llegó a perder hasta la pensión de su madre. Logró recuperarla con solo una moneda de un tálero remanente. En el tiempo sobrante entre apuestas, tomó también clases de música. Su profesor, Theodor Weinlig, resultó tan sorprendido con las destrezas del joven Richard que se negó a admitir pagos por sus servicios.

Los primeros años de su carrera fueron duros. El estreno de su primera ópera resultó un desastre, luego de que el tenor olvidara sus líneas y se escondiera tras una gran bufanda de plumas. Como todo siempre puede salir peor, la siguiente función tuvo que ser cancelada luego de que el celoso marido de la *prima donna* y el segundo tenor se ensartaran a trompadas antes de levantar la cortina. Al intentar detener a su esposo, la mujer resultó golpeada también y perdió la conciencia. En el público había un gran total de tres espectadores^[149] (nadie nace grande: en la primera presentación de U2 fuera de Irlanda, los anunciaron erróneamente como «The U2's» y tocaron ante nueve almas^[150]). Apropiadamente, la obra se llamaba *La Prohibición de Amar*. Wagner nunca la volvió a ver arriba de las tablas.

Ese mismo año, se casó con Christine Wilhelmine «Minna» Planer, una actriz de dudosa reputación. Tras efímeros seis meses de matrimonio su esposa lo dejó por un empresario. En un doble golpe, Wagner se enteró además que quien creía la hermana de Minna, una niña de nueve años que incluso vivió con ellos, era en realidad su hija ilegítima (como Jack Nicholson, que se enteró a los 37 que quien creía su hermana era su madre^[151]). El compositor recuperó a su mujer tras más de un año de separación.

La pareja partió a probar suerte a otras ciudades de Europa, ojalá lejos de los rumores sobre ciertos puñetazos tras bambalinas. Se acomodaron en la bodega de un barco, compartiendo el espacio con un enorme perro llamado Robert, y arribaron a Riga, por entonces parte del Imperio ruso. Luego viajaron a París. Tres años después se instalaron en Dresden, donde Wagner pasó seis años de relativa tranquilidad y madurez musical. Allí compuso *Tannhäuser*, sobre la lucha entre el amor sagrado y el profano y la redención a través del amor, un tema muy recurrente en su obra posterior. En un episodio mucho menos melodioso, se involucró en el liberalismo nacional de izquierdas. Ordenó explosivos para los rebeldes, actuó de centinela y exhortó a la población a derrocar al gobierno. Partió de modo involuntario a chequear la calidad del chocolate suizo. Su amigo Franz «Piano Terminator» Liszt financió su salida, junto a la de Mina, su perro Peps y un loro.

Wagner pasó doce años en el exilio. Compuso *Lohengrin*, una historia de hadas en la que dio rienda suelta a su chauvinismo a través de la exaltación romántica del héroe germánico medieval. Ya lo decía Woody Allen: «no puedo escuchar tanto Wagner, tú sabes... Me empiezan a asaltar las ganas de conquistar Polonia». Desde Suiza, envió *Lohengrin* a Liszt para que la dirigiera. Allí también entró en otra relación tormentosa (y extramarital) con una inglesa llamada Jessie Laussot. Como narra Alan Walker, ella:

Había ofrecido disponer tres mil francos al año para salvar a Wagner de la indigencia. Su marido, por el contrario, ofreció disponer una bala a través de su cabeza cuando descubrió que su joven esposa planeaba fugarse con Wagner.

Wagner empleó también su estancia en Zúrich para afilar su pluma con una serie de ensayos. En uno de ellos, expone su visión de la ópera como una obra de arte total: música, danza, poesía, artes visuales, todo junto y revuelto arriba del escenario. Si para Mozart o Haydn el contenido dramático estaba al servicio de la música, para él es a la inversa. Aprovechando esa inigualable capacidad del alemán de comprimir lo que a uno le plazca en una sola palabra, llamó a esto *Gesamtkunstwerk* (un rasgo lingüístico que yo llamo germanosíntesisextremafilia). Escribió también uno sobre la estética del drama y desarrolló (aunque no inventó) el concepto del *leitmotiv*, en el que ciertos personajes, situaciones o estados psíquicos tienen una tonada

identificatoria, o una suerte de «firma musical». El caso más reconocible es el de las siniestras notas que advierten el arribo de Darth Vader. El *leitmotiv* nunca ha sido una fórmula de total aceptación. Claude Debussy comentó que «sugiere un mundo de lunáticos inofensivos que presentan sus tarjetas de visita y gritan su nombre en una canción».

El texto más punzante fue aquel que atacaba el rol de los judíos en la música, en el que enarbola ideas como la «repugnancia instintiva hacia el elemento judío». Ello incluía a contemporáneos como Felix Mendelssohn, pese a recibir el bautizo cristiano a los siete años y practicar el credo de Cristo todo el resto de su vida. Su hermana, Fanny Mendelssohn, sorteó la perorata de Wagner porque publicó casi todo a nombre de Felix (ello trajo más de algún malentendido, como cuando la Reina Victoria expresó sus deseos de cantarle a Felix su pieza favorita, *Italien*, y él tuvo que confesar la autoría de Fanny). Giacomo Meyerbeer, un antiguo colaborador en la producción de su primer éxito, la ópera *Rienzi*, recibió los dardos también. Las palabras de agradecimiento de Wagner rezan más o menos así:

¿Quién no tuvo la ocasión de convencerse de lo absurdo y grotesco del canto religioso en una sinagoga popular? ¿Quién no fue embargado por la impresión más repugnante, mezclada con horror ridículo, al escuchar esos zurridos y gorgoritos, ese piar, esos farfalleos, que confunden el sentido y el espíritu y que ninguna caricatura intencional lograría hacer más repulsivo que lo que se muestra allí, en toda su seria candidez?

Y eso que Wagner nació en el barrio judío de Leipzig. Décadas más tarde, Hitler se iba a relamer los bigotes con la obra wagneriana (bueno, los hubiese relamido de no ser tan estrechos). En 1933, el campo de concentración de Dachau bombardeaba a los reclusos con sus obras para «reeducarlos» en la música nacional. Durante la guerra, mantuvo llenos los asientos del Festival de Bayreuth —dedicado a Wagner— con cargamentos de obreros y soldados de franco.

No era la única exhortación incendiaria del compositor. Sostenía que, para poder adoptar una dieta vegetariana, la humanidad debía migrar hacia regiones ecuatoriales, donde la agricultura fuera lo suficientemente productiva. Para él, el consumo de carne era una desviación forzada por el hambre. Desde una perspectiva histórica, el meollo del asunto era que una raza superior del Este (los arios) había sido corrompida tras su migración al Oeste al, a) encontrar judíos y, b) perturbar su prístina dieta con carne. Podría, sin embargo, recuperar su estatus sobrehumano eliminando esas influencias (Wagner mismo no era vegetariano; la coherencia ideológica no era su fuerte).

Los dejo con su inigualable argumentación zoológica:

En los márgenes pantanosos de los lagos canadienses especies animales emparentadas con la pantera y el tigre aún viven como frugívoros, mientras que en las franjas desérticas el tigre y el león histórico se han convertido en los más sedientos de sangre de entre todas las bestias de caza. Esto tiene que haber sido solo el hambre, que primero condujo al hombre a matar a los animales y alimentarse de su carne y sangre^[152].

¡Cómo no! Los famosos tigres y panteras canadienses que solo comen frutas. Busque las fotos en el anexo.

A esas alturas, Wagner ya estaba embarcado en la creación del ciclo de cuatro óperas conocido como *El Anillo de los Nibelungos*, basado en una mixtura de mitos germánicos y nórdicos, una empresa que le tomaría 26 años de trabajo. El apelativo tradicional, eso sí, ya no le sentaba bien:

Nunca más escribiré óperas. Como no tengo deseos de inventar un título arbitrario para mis trabajos, los llamaré Dramas.

A partir de 1853, Wagner obtuvo un nuevo financista, un comerciante de seda llamado Otto Wesendonck, quien luego le facilitó una de sus propiedades para vivir. De nuevo, el compositor supo mostrar a su manera cuán agradecido estaba: se ensartó en un fogoso amorío con la mujer de su mecenas, Mathilda. Hasta que Minna interceptó una carta y el idilio llegó a su fin. Wagner viajó solo a Venecia para pasar la tormenta marital.

Richard siguió recibiendo correspondencia de manos de Mathilda y financiamiento de los bolsillos del pobre Otto. A pesar de buen soporte emocional y monetario, en 1861 estrenó *Tannhäuser* en París, por entonces ya convertida en la nueva capital de la ópera. Fue un fiasco, pero más por su porfía interpretativa que por la habilidad con la que dispuso esa secuencia de notas. A lo largo de sus 163 ensayos, los administradores le imploraron que acatara la costumbre local de presentar el *ballet* en el segundo acto. Wagner se negó. Lo mantuvo en el primero. Los aristócratas del Jockey Club solían arribar al segundo acto, ya bien cenados y bebidos. Se acomodaban a la espera del *ballet*, a objeto de disfrutar de la anatomía de las *ballerinas* y seducir una que otra a la salida. Una vez enterados que no habría piernas femeninas con que recrear la vista, sabotearon la función armados con silbatos para perros y profiriendo maullidos de gatos^[153]. Estos respingados caballeros reeditaron el vandalismo operático las dos siguientes funciones, y no quedó más que bajar el telón.

Wagner estaba por los suelos. Se había separado en forma definitiva de Minna, y *Tristán e Isolda* fue descrita como «ininterpretable». Rossini decía que las óperas del alemán «tenían momentos maravillosos, y terribles cuartos de hora». Hasta que en 1864 vivió un golpe de suerte. A los 18 años de edad, Luis II asumió el trono de Baviera. Tres años antes, a sus impresionables 15, había vibrado con las fantasías de *Lohengrin* y *Tannhäuser*, y su corazón homosexual había encontrado su objeto de deseo en Richard. En sus cartas lo llamaba «mi amado, mi más glorioso amigo» o «mi más querido amado». Wagner procuró no destruir la ilusión en sus respuestas. Haciendo eco del rumor, los enemigos políticos del compositor lo llamaban «Lola Montez Segunda». Se referían a una bailarina y prostituta española, examante de

Liszt, con quien Luis I cultivó una escandalosa obsesión (Liszt, por su parte, en etapas posteriores de su vida, adjudicó a su licenciosa vida sexual su supuesta mala fortuna, y se unió a la Orden Franciscana, donde tomó las órdenes menores).

En 1865, *Tristán e Isolda* fue estrenada en Múnich, dirigida por Hans Bülow. De nuevo, Wagner supo cómo retribuir la dedicación de su conductor: dos meses antes, Cósima, la esposa de Bülow había dado a luz una hija. Una hija de Wagner. La llamaron Isolda.

Cósima era 24 años menor que Richard, y fruto de la relación ilegítima de Franz Liszt con la condesa Marie d'Agoult. Como regla general, el conde d'Agoult no estaba en condiciones de poner las manos al fuego por su rol en la paternidad de su familia, y se refería a todos como «los hijos de mi esposa». Pese a la liviandad de sangre del conde, era un desaguisado demasiado candente para el rey, quien se vio forzado a pedir a Wagner que dejara Múnich. El rey hasta consideró abdicar para seguir a su adorado, pero fue el propio músico quien lo persuadió de lo contrario.

Junto a su nueva conquista, Wagner volvió a Suiza, ya no por fervores revolucionarios sino esta vez por embrollos de faldas. Bülow se tomó con asombrosa resignación su condición de cornudo, y le escribió a Cósima: «Has preferido dedicar tu vida y los tesoros de tu mente y afectos a uno que es mi superior y, lejos de culparte, apruebo tus actos desde todo punto de vista». Cuando ya eran tres los hijos que Wagner había engendrado con Cósima, Bülow accedió al fin a firmar el divorcio.

En 1870, retomó su costumbre de escribir acerca de temas sobre los cuales no tenía la menor idea. Mal que mal, hablamos de un hombre que sostenía que la ópera albergaba poderes mágicos para restaurar la raza humana. Refiriéndose al cráneo de Beethoven exhumado poco antes, explicaba que su inusual grosor constituía una suerte de protección biológica para un cerebro exquisitamente sensitivo.

De gira por Alemania conduciendo conciertos, y con un rescate financiero de parte del rey, Wagner logró recaudar fondos para construir su propia casa de ópera en Bayreuth, al este de Baviera. Durante su construcción impulsó innovaciones varias, como oscurecer el auditorio y esconder a la orquesta en un foso. Hasta la falsa noción de que los vikingos usaban cuernos en los cascos se originó en el vestuario que su diseñador, Carl Emil Doepler, preparó para sus personajes^[154].

En 1876, se estrenó en Bayreuth el ciclo completo del *Anillo de los Nibelungos*, una maratón operática de más de 15 horas que debe presentarse en cuatro noches separadas (y ojalá aperado de unas cuantas dosis de diazepam). Entre muchas muchas otras, contenía la pieza *Cabalgata de las Valquirias*, el pasaje más conocido de Wagner, luego empleado por excelsitudes tales como Francis Ford Coppola (*Apocalypse Now*) y Bugs Bunny (*What's Opera, Doc*).

Las butacas VIP estaban colmadas por personalidades como el Káiser

Guillermo I, su colega el emperador de Brasil, Tchaikovsky, Saint-Saëns y Bruckner. Así y todo, el dragón mecánico despertó risas antes que miedo, y el anillo mismo se perdía una y otras vez detrás del escenario. El plan de Wagner era quemar las partituras y la sala de ópera completa después de la presentación, pues una vez que el mensaje fuese entregado ya no serían necesarias. Por suerte, el único que tomaba en serio estas instrucciones era el propio Wagner. *Le Figaro* calificó todo esto como «el sueño de un lunático» y decía que su música «despierta al cerdo más que al ángel. Es la música de un eunuco demente». Nietzsche, hasta entonces compinche de Wagner, lo repudió como el producto de un alarmante nacionalismo alemán. Con todo, pasó a la historia como una de las más grandiosas creaciones épicas. En 2010, la ópera de Los Ángeles desembolsó nada menos que US\$ 31 millones solo para producirla.

Durante sus últimos años, retirado a una casa llamada «paz de la locura», Wagner canalizó su energía musical en *Parsifal*, compuesta tras horas de baño en una tina llena de perfume, que estrenó en 1882. Y su energía amorosa en otra amante más: una poeta francesa de 24 años llamada Judith Gautier a quien intentó impresionar escalando un árbol cuando él tenía 63.

Recapitulemos y complementemos. Además de Minna y Cósima, en el plano de las relaciones duraderas Wagner se lió con Mathilde Wesendonck, Mathilde Maier, Friederike Meyer, Jessie Laussot y Judith Gautier. En el plano de los flirteos pasajeros, se encamó con un par de hijas adolescentes de un carnicero de Praga, unas chicas del coro de Würtzburg y la hermana mayor de Cósima, Blandine. Quizás su costumbre de vestir ropa interior femenina era eficaz con las damas, nunca se sabe (sus últimas residencias reservaban un cuarto privado dedicado especialmente a almacenarla). Cósima se enteró de tan multitudinario derrotero amoroso a medida que el propio Richard le dictaba sus memorias. Sin hacerse problemas, le dedicó su autobiografía a ella.

En la última presentación de *Parsifal* en Bayreuth, un Wagner ya enfermo entró al foso, le quitó la batuta al director y tomó las riendas hasta el final, como presintiendo que la muerte lo esperaba solo cinco meses más tarde.

Ese día llegó en febrero de 1883. Dejaba el mundo un «anticatólico, antisemita, adúltero en serie y egotista supremo» de acuerdo a Michael Miller. Pero un indiscutido genio de la música romántica.

Ni siquiera su muerte extinguió los escándalos de Bayreuth. Liszt, ya en calidad de religioso franciscano, viajó allí para el festival de 1886, y murió víctima de una neumonía. Cósima, protestante, no se molestó en llamar a un sacerdote para que su padre pudiese recibir la unción de los enfermos. Acto seguido, ignoró sus deseos de ser enterrado sin ceremonia en atuendo de monje, y lo enterró en Bayreuth con toda la pompa del mundo. Su cuerpo sigue descansando allí, eclipsado por el de su carismático yerno.

El especialista en *superhits*: Giacomo Puccini

Cerramos el capítulo con el compositor operático más escuchado tras Verdi, una figura de transición entre el romanticismo tardío y el modernismo.

Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini nació en Lucca en 1858, hijo de Michele Puccini, quien oficiaba como maestro de capilla de la catedral, siguiendo una línea hereditaria ininterrumpida iniciada cuatro generaciones atrás. Todo indicaba que Giacomo tomaría el relevo en su debido momento, pero solo contaba con seis años cuando su padre murió. El niño era precoz, pero no era Mozart, y puso fin a 124 años de dinastía Puccini.

Giacomo continuó su educación en la catedral, y uno de sus tíos supervisó su formación musical. En el intertanto, escamoteó algunos tubos del órgano de la iglesia de San Paolino para venderlos como chatarra y comprar cigarros. Fue solo gracias a su destreza que pudo evitar tocar esas notas en el futuro y no ser descubierto^[155].

Al egresar, una donación de Margarita, la reina de Italia, le permitió ingresar al Conservatorio de Milán. Permaneció allí tres años. Ni siquiera esperó a su graduación para comenzar a granjear su reputación, y ya con su tesis, *Capriccio Sinfónica*, daba que hablar en la ciudad.

Una vez graduado, uno de sus profesores, Amilcare Ponchielli, lo invitó a su villa para componer una ópera junto a un libretista de su elección. El resultado, *Le Villi*, fue suficiente para impresionar a Giulio Ricordi, mandamás de una importante editorial de música docta, quien lo apadrinó en la segunda incursión operática, *Edgar*. Esta vez, los resultados fueron decepcionantes.

Ricordi no perdió la fe en su protegido. Puccini anunció que emprendería un nuevo proyecto de su íntegra autoría, de modo que «ningún tonto de libretista» pudiera arruinarlo. Ricordi intervino a objeto de que el pastelero se abocara a sus pasteles, y a la postre no menos de cinco libretistas metieron mano en el guión. *Manon Lescaut*, el resultado de esta promiscuidad creativa, fue la primera de sus obras en encaramarse al panteón de óperas perennemente aplaudidas. Debutó la misma semana que la última de Verdi, *Falstaff*. El gran nombre de la ópera romántica entregaba el testimonio con divina sincronía. Tras la première en Londres, Bernard Shaw proclamó a Puccini como el heredero más cierto de Verdi.

Ya ensalzado por la crítica y las masas, sus siguientes entregas constituyeron una seguidilla de éxitos. La primera fue *La Bohème* (1896), basada en el libro de Henri Murger y en parte inspirada por sus propias penurias de su época de estudiante de música en Milán, cuando sobrevivía gracias al pequeño estipendio que le facilitaba la Congregación de la Caridad.

La presentación de *La Bohème* en La Scala de Milán sirvió además como

trampolín a la incipiente carrera de Enrico Caruso, quien se convertiría en el sultán de la ópera de principios del siglo xx. En esto, puede haber ayudado el riguroso método formativo de Puccini: molesto por la forma en que Caruso arrastraba sus notas mientras cantaba «*Chi son?*» (¿Quién soy?), el compositor atinó a responder desde su tribuna «*¡Sei un imbecile!*».

Cuatro años más tarde culminó *Tosca*, su primera incursión clara en el verismo (italiano para «realismo»), una corriente ya *post-romántica*. Lejos de la mitología o las gestas épicas de los grandes señores de la antigüedad, los guiones versaban en torno al mundo de todos los días, ya sea de la alta aristocracia o pobres desdentados.

Si el *Aleluya* de Handel se oye de pie a causa de la supuesta emoción de un rey, el aria *Vissi d'arte* de *Tosca* se canta tumbada en el suelo por la capacidad de reacción de una soprano. Intentando esquivar a un barítono, Maria Jeritza tropezó, pero como la función debe continuar siguió con su parte desde el suelo. «¡Al fin!», exclamó Puccini, «así es como debe cantarse», iniciando una tradición que se prolonga hasta hoy^[156].

Madama Butterfly tardó otros cuatro años, en parte a causa de un accidente que casi le cuesta la vida a su autor. En 1903, Puccini estuvo a punto de convertirse en una de las primeras celebridades en morir en un accidente automovilístico. A causa del escaso tiempo disponible para ensayar, su estreno en Milán en 1904 fue calamitoso. Don Giacomo tuvo que reingresar su obra a pabellón antes de permitir que iniciara su peregrinaje por Buenos Aires, París, Londres y Estados Unidos.

La historia es acerca de un oficial naval estadounidense que contrae un matrimonio instrumental con una japonesa de quince años, *Butterfly*. Esta fantasía del amor entre un hombre occidental y una mujer oriental fue reinterpretada en 1993 por David Henry Hwang, en la obra teatral *M. Butterfly*.

Con una ligera diferencia.

El guión de Hwang toma también inspiración de la historia de Bernard Boursicot, un francés que en 1964, a los 20 años de edad, fue destinado a la embajada en China. Allí conoció a cierta Shi Pei Pu. Vestida en ropa masculina, Shi le contó de su vida como cantante de ópera china, forzada a vivir como hombre para satisfacer los deseos de su padre de tener un hijo. Iniciaron entonces una relación amorosa que se prolongó por décadas. En el proceso, Boursicot entregó cerca de 500 documentos del servicio exterior francés al gobierno chino. Años más tarde, Shi se presentó ante su amante con un niño de cuatro años, explicando que era hijo suyo. En 1982, el diplomático llevó a ambos a Francia, y el año siguiente fue arrestado por las autoridades de su país. Solo entonces, tras 19 años desde sus primeras noches de sexo, se enteró que Shi Pei Pu era... hombre^[157]. El notición llevó a Boursicot a intentar el suicidio. El chino explicó a los doctores cómo escondía sus genitales durante el sexo para

mantener el engaño. Boursicot solo contaba con las atenuantes de que intimaban a oscuras, y que nunca antes había incursionado en esos caminos con una mujer, sino solo con compañeros hombres en su época de escuela. Con una defensa como esa, fue sujeto de ridículo a nivel nacional. Es por este as bajo la manga de Shi Pei Pu que el título de la obra es «M. Butterfly»: M. indica *Madame*, pero también *Monsieur*.

Las siguientes óperas de Puccini prescinden de intrigas de esa calaña, pero también de esos niveles de arrastre. Solo *Turandot* (1924) alcanzó una taquilla comparable a *La Bohème*, *Tosca* y *Madama Butterfly*. La muerte, eso sí, lo alcanzó antes que pudiera poner fin a las partituras.

Puccini no rivaliza en productividad con Rossini o Verdi. Solo compuso doce óperas, y no más que cinco de ellas podrían ser calificadas de *superhits*. Con todo, sus retoños musicales son los más asiduos visitantes de la parte alta del *ranking*. Para que dimensione lo que le digo, lo dejo con el *top 20* del catastro de funciones realizado por *Operabase* para las cinco temporadas que van de 2008/09 a 2013/2014:

	Compositor	Ópera	Fun.
1	Verdi (#1)	<i>La traviata</i>	749
2	Bizet (#1)	<i>Carmen</i>	668
3	Puccini (#1)	<i>La Bohème</i>	599
4	Mozart (#1)	<i>La Flauta Mágica</i>	570
5	Puccini (#2)	<i>Tosca</i>	540
6	Puccini (#3)	<i>Madama Butterfly</i>	533
7	Mozart (#2)	<i>Las Bodas de Fígaro</i>	527
8	Rossini (#1)	<i>El Barbero de Sevilla</i>	514
9	Verdi (#2)	<i>Rigoletto</i>	487
10	Mozart (#3)	<i>Don Giovanni</i>	432
11	Mozart (#4)	<i>Così fan tutte</i>	350
12	Strauss (#1)	<i>Die Fledermaus</i>	337
13	Donizetti (#1)	<i>L'elisir d'amore</i>	334
14	Verdi (#3)	<i>Aida</i>	326

15	Tchaikovsky (#1)	<i>Eugene Onegin</i>	304
16	Humperdinck (#1)	<i>Hansel und Gretel</i>	286
17	Verdi (#4)	<i>Nabucco</i>	283
18	Verdi (#5)	<i>Il trovatore</i>	250
19	Leoncavallo (#1)	<i>Pagliacci</i>	228
20	Puccini (#4)	<i>Turandot</i>	225

Cuatro de veinte. Giacomo «Déspota de las boleterías» Puccini.

Segundo *intermezzo*. La génesis de la música envasada: El fonógrafo

La voz humana más antigua que es posible oír fue registrada en París el 9 de abril de 1860. Con una buena dosis de concentración, se logra reconocer a una mujer que entona *Au Clair de la Lune*, una canción de cuna tradicional de Francia. El aparato responsable, el fonógrafo, imitaba el tímpano humano mediante una membrana elástica. Fantástico, salvo por una pequeña minucia: su autor, Édouard-Léon Scott, descubrió como almacenar sonidos para la posteridad, pero nunca pensó un método para reproducirlos de vuelta. La patente, al menos, no hace mención a tal cosa. Recién en 2008, tras un trabajoso esfuerzo tecnológico y un siglo y medio de acumular polvo en silencio en alguna bodega parisina, se emitió por primera vez esa voz.

Hubo que esperar hasta 1877 para que la inventiva inagotable de Thomas Edison —un hombre que solo en Estados Unidos acumuló 1093 patentes a su nombre— viniera a sacudirle el piso a los intérpretes de este mundo. Transformando las ondas sonoras en vibraciones mecánicas empleando un transductor, éstas desplazaban un estilete —una suerte de cuchillo—, que a su vez labraba un surco sobre un cilindro de cera. Para reproducir el sonido original, bastaba con revertir el proceso. Con alto sentido pedagógico, Edison lo llamó «el escritor de sonidos», pero como este tipo de cosas resultan más elegantes en griego lo conocemos como «fonógrafo».

El inventor publicó una lista de posibles aplicaciones para su maravilla. El primero era el dictado y la recitación de cartas, seguido de la lectura de libros para ciegos. La tercera propuesta era la enseñanza de la elocución. A la música no le alcanzó para el «top tres».

Su *ranking* incluía preservar las últimas palabras de personas a punto de morir, grabar libros para ciegos, anunciar la hora y enseñar ortografía. *The New York Times* pronosticaba ese mismo año que los señores ilustrados atesorarían cilindros con los mejores discursos disponibles:

Ya sea que tenga o no una cava de vinos, él ciertamente tendrá, si desea ser considerado un hombre de buen gusto, una bodega de oratoria bien aprovisionada^[158].

Años más tarde, Edison comentó con su asistente que había llegado al convencimiento que el dispositivo no tenía valor comercial. Luego cambió de opinión, y comenzó a venderlos como máquinas para dictar textos en las oficinas. Como cuenta Jared Diamond:

Cuando otros emprendedores crearon tocadiscos disponiendo el fonógrafo para tocar música popular a la caída de una moneda, Edison objetó tal humillación, que aparentemente la desvirtuaba del uso serio de su

invención en las oficinas. Solo tras cerca de 20 años Edison renuientemente reconoció que el uso principal de su fonógrafo sería grabar y emitir música^[159].

La moción de evolucionar de cilindros a discos corrió por cuenta de Emile Berliner, a fines de la década de 1880. Llamó a su sistema «gramófono» para distinguirlo del de Edison, pero siempre apelando al halo engalanador del griego. El esquema general no era muy diferente. Es un principio tan «físico» que un médico de Filadelfia, Arthur Lintgen, perfeccionó el arte de palpar esas enjutas fisuras al punto de reconocer obras orquestales solo con los dedos^[160].

Al comenzar la década de 1890, surgieron las primeras estrellas de esta nueva era. George Washington Johnson, un exesclavo de Virginia, fue la mayor de ellas. El registro de la voz era aún de mala calidad, pero los silbidos funcionaban bastante mejor. Y Johnson era un maestro en ello, tras más de una década silbando canciones populares en las calles de Nueva York a cambio del sencillo sobrante. Era el Roger Whittaker del siglo XIX. La tecnología solo permitía grabar unas seis canciones a la vez, disponiendo un equipo al lado del otro, con lo que Johnson debía repetir hasta 50 veces cada canción a diario, a 20 centavos por cada dos minutos. De todos modos, sus canciones mezclaban cantos con silbidos. La pregunta es qué hubiese comentado la Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia. Con ustedes *The Whistling Coon*, la canción más vendida de su época:

*Oh, he visto en mi tiempo algunos tipos muy graciosos
Pero el más gracioso que conozco
Es un individuo de color, tan seguro como que estás vivo
Tan negro como cualquier mapache negro (...)
Oh, tiene un par de labios, como una libra de hígado dividida
Y una nariz como un zapato de goma de indiecito (...)
Con un cráneo como el de un gran babuino*^[161].

Decíamos que Edison tardó 20 años en reconocer la utilidad del invento en el plano musical, pero vaya si se convenció. Hacia 1912, comercializaba su propio sistema de discos, llamado Fonógrafo Disco Diamante, porque los equipos empleaban una punta de esta gema para leerlos. Siempre alerta a las estrategias de *marketing* —un área a la que prestaba tanta o más atención que a los inventos en sí—, mandó a filmar un cortometraje promocional: *La Voz del Violín*. Solo Edison osaba difundir un filme mudo para publicitar un equipo de sonido^[162]. Con el mismo desparpajo, ni siquiera los artistas aparecían en la carátula de los primeros discos, pero sí reservaba un espacio para una foto de sí mismo.

El inventor orquestó además demostraciones públicas de calidad, llamadas Testeos de Tono. Un renombrado cantante aparecía en el escenario. A su lado, un Fonógrafo Disco Diamante equipado con una de sus propias ejecuciones. En medio de la oscuridad, uno y otro se alternaban en reproducir la canción, y el público debía

adivinar qué oían. Funcionaba. La audiencia era engañada. Bueno, eso al menos decía Thomas «El Genio del *Marketing*» Edison. En parte, porque los intérpretes ensayaban una y otra vez el arte de sonar como fonógrafos, apelando a recursos tales como rangos limitados de volumen, entre otras argucias. El *show* publicitario itineraba por Estados Unidos, a la manera de un ancestro del infomercial contemporáneo.

La calidad del sonido era en realidad precaria. Las frecuencias bajas se traducían en surcos más anchos y profundos. Ello gastaba con más rapidez el espacio disponible, y hacía además saltar las agujas. Para evitar estos inconvenientes, los instrumentos que ofrecían sonidos más graves se ubicaban más lejos de los micrófonos, disminuyendo su volumen. Los tambores solían taparse con frazadas para mitigar el efecto, en especial los bombos y cajas. A veces se reemplazaban por bloques de madera o campanas. El contrabajo era con frecuencia sustituido por una tuba.

Una vez que el sonido quedaba registrado, no había forma de modificarlo. En 1928, la cuidadosa grabación de la única sinfonía de César Franck se vio teñida por la nítida voz de una mujer al final del primer movimiento cotorreando con su vecina: «dime, querida ¿dónde compras tus medias?». Ante un proceso tan costoso, no era cosa de grabar todo de nuevo. Por años, ese trabajo se conocía en la compañía discográfica como «la sinfonía de las medias^[163]».

Junto con todo esto, don Thomas se empeñaba en demostrar los efectos benéficos de la música en la psiquis. En los '20, organizaba Fiestas de Cambio de Ánimo. Solicitaba a los asistentes que completaran la Cartilla de Cambio de Ánimo, para mostrar el «Análisis de Reacciones Mentales a la Música, tal como se Re-Crean por el Nuevo Edison, el Fonógrafo con Alma». Los participantes debían seleccionar una de entre un par de emociones dicotómicas —«serio o alegre», «deprimido o excitado», etc.—. Me pregunto qué era más limitado: si la fidelidad de sus equipos de audio o la robustez de sus metodologías psicológicas.

Para muchos, el reemplazo de la música en vivo por sucedáneos envasados era el camino seguro al abismo. Inmersos desde hace tanto en esta realidad, cuesta ponerse en los zapatos de los detractores. Pero si nos detenemos un minuto, no es difícil comprender el desasosiego provocado por la sustitución de la vivencia de la música de carne y hueso —comunitaria, exhalada, transpirada— por una máquina emisora de notas. John Philip Sousa, el Rey de las Marchas, fue uno de los opositores más vocales. Escribió un artículo titulado *La Amenaza de la Música Mecánica*, en el que vaticinaba toda suerte de calamidades:

Preveo un marcado deterioro en la música estadounidense y en el gusto musical, una interrupción en el desarrollo del país y una serie de otras lesiones a la música (...)
Cuando una madre enciende el fonógrafo con la misma facilidad que aplica a la luz eléctrica, ¿le cantará dulces canciones de cuna a su bebé para hacerlo dormir, o será el infante puesto a dormir por la maquinaria?

Además de la pérdida de fidelidad, la vieja guardia auguraba una debacle al transformar una experiencia eminentemente social en una individual. En 1923, el escritor Orlo Williams comparaba el acto de disfrutar música sin compañía con el de inhalar cocaína o vaciar una botella de *whisky* escondido en una esquina de la habitación (las mediciones citadas en el Capítulo 1 muestran que tan perdido no estaba). Incluso se describió la práctica como una pecaminosa autoestimulación. A Dios gracias que no vivieron para ser testigos del *Walkman*. Más tarde, con la música envasada ya del todo instalada en nuestros *livings*, Theodor Adorno hablaría de «soledad acompañada», y compararía la música popular con el opio.

Más allá de la publicidad engañosa y de tan floridas campañas promocionales, debajo de esta serie de adelantos se incubaba la revolución más profunda en la historia de este arte: la música masiva.

Capítulo 7: El Modernismo. 1890 – 1930

Entrada la segunda mitad del siglo XIX, con el advenimiento del impresionismo, las artes visuales comenzaron a abandonar el realismo y el preciosismo técnico. Para muchos nostálgicos, el hito que marca el extravío definitivo de la brújula estética. Más o menos al mismo tiempo, la música dejó de complacer los oídos de un modo evidente. La inexorable sed del artista por innovar condujo a los compositores a reinterpretar las categorías vigentes, a desarrollar un nuevo lenguaje, nuevas estructuras, y nuevas formas de organizar armonías y melodías. La capacidad de estas fórmulas para ponernos la piel de gallina es bastante menos manifiesta. Por lo mismo, es muy posible que usted esté mucho más familiarizado con la obra de Mozart, Beethoven o Verdi, que con los ingenios de Stravinsky o Shostakóvich.

Es en gran parte por ello que la cartelera de las grandes salas de conciertos y casas de ópera siguen dominadas por creaciones de al menos un siglo y medio de antigüedad, aun cuando la cantidad de profesionales dedicados a tiempo completo a la composición se ha multiplicado por órdenes de magnitud. Es como si, en lugar de *Harry Potter* o *Las Cincuenta Sombras de Grey*, el gran *best seller* de las librerías del 2015 todavía fuese *Las Desventuras del Joven Werther*, la novela que Goethe publicó mientras Mozart escribía instrucciones sobre cómo lamer culos con propiedad.

Entre otras excentricidades, el impulso por la novedad trajo consigo obras que renuncian al tonalismo y algunas que ni siquiera emplean ritmos métricos. Las nuevas tecnologías de grabación, por ejemplo, fueron empleadas para desarrollar la corriente de música concreta, compuesta también por sonidos del mundo real y no solo «artificiosos» instrumentos. Los Beatles le dieron una oportunidad a esto, por ejemplo en *Being for the Benefit of Mr. Kite*, del *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Más entrado el siglo XX, los defensores de las corrientes de música indeterminada y música aleatoria dejaban que los intérpretes escogieran las notas, o que éstas fuesen definidas por eventos azarosos, como el resultado de los dados (algo muy diferente al mero reordenamiento de segmentos del vals atribuido a Mozart). Algunos usaban colores y símbolos en lugar del sistema de notación que tantos siglos tomó perfeccionar.

El autor de más renombre en este tipo de ~~payasadas~~ innovaciones es John Cage, el ideólogo de los 4' 33" de mutismo mencionados en el Capítulo 1. Para él, la integración del silencio en la estructura era «la única idea nueva desde Beethoven». Por esas coincidencias del destino, mientras él empleaba esos 273 segundos para representar la nada sonora, -273 °C resulta ser la nada termodinámica, la temperatura a la que todo movimiento molecular cesa (el multifacético Cage cultivaba además un turbador amor por los hongos. En 1959, ganó cinco millones de libras —unos US\$

6000— por responder preguntas sobre callampas en un programa de televisión en Milán, más de lo que jamás ganó con composición alguna, y en 1962 cofundó la Sociedad Micológica de Nueva York. Pero eso ya poco tiene que ver con un libro sobre música, reconozcámoslo).

El francés Erik Satie acuñó el término de «música de mobiliario» en 1917 para referirse a obras destinadas a oficiar de telón de fondo. Durante el estreno de una de sus piezas en 1920, corría gritando *¡Parlez! ¡Parlez!*, fastidiado de ver como su composición capturaba la atención^[164]. Tan jugueteón como Cage, en su obra *Vexations* incluyó la instrucción de «tocar el tema 840 veces en forma sucesiva». En 2012, el pianista Nicolas Horvath tardó 35 horas ininterrumpidas en cumplir el mandato de Satié en una exhibición en Tokio. Mas juicioso fue el enfoque de MakerBot Industries, que programó a uno de sus robots para llevar adelante la odisea.

La ópera tampoco salió indemne de este trance. La alemana *Noticias del Día* (1929) contiene un aria en la que la soprano alaba la electricidad por sobre el gas: «sin horrible olor. Sin peligro de explosión». La obra fue más tarde citada por los nazis como evidencia del «arte degenerado» de los bolcheviques. Para empeorar las cosas, la compañía de gas de Breslau demandó a su autor por los daños derivados de la mala publicidad^[165].

De lo último que se puede encontrar es la biomúsica, que busca deleitarnos con elementos tales como grabaciones de ballenas o la conversión de ondas cerebrales en sonido (no me culpe a mí, usted compró un libro titulado *Historia Freak de la Música*).

Carl Dahlhaus, el famoso musicólogo alemán, singularizaba el inicio del Modernismo en *Don Juan*, un poema sinfónico para gran orquesta realizado por el alemán Richard Strauss cuando tenía solo 24 años (no confundir con los valseros vieneses y sus trifulcas familiares). Fue un exitazo. Tras su *première* en 1888, el autor comentó que «desató una tormenta de aplausos más bien inusual para Weimar». Si no ha oído su *Don Juan*, de seguro conoce *Así habló Zarathustra*, la épica obertura de 2001: *Odisea del Espacio*. Stanley Kubrick había contratado a Alex North para crear la banda sonora, pero a medio camino optó por música docta. North no se enteró hasta la *première* que su trabajo dormía el sueño de los justos^[166].

Dalhaus añade que, junto a Strauss, el trío clave en la transición del romanticismo tardío al modernismo lo completan Gustav Mahler y Claude Debussy.

La obra de Mahler no alcanza la abundancia de sus predecesores románticos (ni qué hablar de Bach, la locomotora barroca), pues era compositor *part-time*. Su ocupación principal, y con la que alcanzó notoriedad en vida, era la conducción. De origen judío y corazón agnóstico, fue para asegurar el puesto como director de la Ópera Estatal de Viena que implementó una pragmática «conversión» al catolicismo.

Para el *connoisseur* sin estrecheces presupuestarias, era a las presentaciones de Mahler en Viena a las que había que peregrinar para saborear lo mejor del mercado, en especial en materia de Wagner o Mozart. Así y todo, acomodó su agenda para producir varios ciclos de canciones orquestales y muchas otras para piano. También algunas de las sinfonías más largas y grandiosas del circuito mundial, pero exactamente cuántas de ellas merece una mención aparte.

Beethoven, Bruckner y, aunque con ciertas precisiones, Schubert, habían muerto tras nueve sinfonías, originando lo que pasó a llamarse «la maldición de la novena». Habiendo culminado la octava, Mahler tomó las medidas del caso para driblearla: no numeró la siguiente, que llamó *Das Lied von der Erde*. Mientras componía la décima, dijo «ahora, el peligro ha pasado». Solo alcanzó a completar el *Adagio* y a esbozar cuatro movimientos adicionales antes de morir de endocarditis infecciosa, por lo que su última sinfonía completa es, a modo de triste ironía, la que formalmente se conoce como «novena^[167]». Aunque más por simbolismo que por real significancia estadística, «nueve sinfonías» es a los compositores doctos lo que «27 años de edad» significa para las estrellas de *rock*. Ya nos referiremos a esto último a lo largo y ancho del capítulo respectivo.

Claude Debussy y Maurice Ravel se erigieron como los grandes exponentes de un subgénero que algún creativo tildó de *impresionismo*, en analogía a las técnicas pictóricas de esos años, que enfocaban la atención en la «impresión general». La música surgía de sutiles mezclas de sonidos, como las sutiles mezclas de color de Monet y compañía. No era un mote que se recibiese con beneplácito. Debussy escribía que los «imbéciles hablan de *impresionismo*, un término empleado con la máxima inexactitud^[168]». Ravel se hizo conocido por su bolero, que repite una y otra vez la misma melodía con distintos timbres, un recurso del que se valió debido a un daño cerebral que limitó su capacidad de oír la frecuencia^[169] (existe una amplia sarta de desórdenes comparables en la literatura; Che Guevara, por ejemplo, era sordo a los ritmos, y se lo podía ver bailando mambo mientras la orquesta tocaba tango^[170]).

Igor Stravinsky es el último nombre de la esfera docta en alcanzar fama al nivel de un Verdi o un Schubert. Nacido en Rusia en 1882, adquirió renombre con los *ballets* que estrenó en París entre 1910 y 1913: *El Pájaro de Fuego*, *Petrushka* y *El Rito de la Primavera*.

Abra su servicio de *streaming* favorito y préstele atención a esta última. Mi apuesta es que no liberará mucha dopamina, pero no podrá negarle el saborcillo revolucionario. Fue una de las composiciones claves en la consolidación de la politonalidad, con distintas partes de la orquesta tocando en más de una tonalidad al mismo tiempo. Hasta disonancias son parte del menú. En su estreno, la reacción de la audiencia fue tan furibunda que ni en el escenario se podía oír la música. Carcajadas

burlonas inundaron el teatro durante la introducción, y Stravinsky se retiró a presenciar el resto desde un rincón privado. Espectadores enardecidos reclamaban su dinero de vuelta y se abalanzaban unos encima de otros para salir del teatro. Nijinsky, el coreógrafo, daba las instrucciones a los bailarines a grito pelado. Entre defensores y detractores hubo puñetazos, escupitajos, bofetadas, y hasta amenazas de duelo.

Al día siguiente, *Le Figaro* calificó todo esto de «una laboriosa y pueril barbaridad». Continuaba con aprensiones sobre el impacto del entuerto en el prestigio del autor: «Lamentamos ver a un artista como *Monsieur* Stravinsky involucrarse en esta desconcertante aventura». Puccini atendió la segunda función, y calificó la coreografía de ridícula, y la música de cacofónica: «el trabajo de un chiflado». *El Musical Times* de Londres fue todavía más inmisericorde: «Desconcierta una descripción verbal. Decir que mucho de ello es horrible como sonido es una descripción suave».

El autor liberó de culpa a su música, y adjudicó el desaguisado al coreógrafo: «un gesto demasiado audaz y demasiado íntimo que hizo Nijinsky, sin duda pensando que cualquier cosa era admisible con un tema erótico».

Igor entró a continuación en una etapa que lo acercó a los maestros de siglos pasados. Para terminar de confundir a los parroquianos, a esa corriente del siglo XX se la llama *Neoclásica*, pues nos retrotrae al periodo musical conocido como *Clásico*, ese periodo que revivió la Antigüedad Clásica, y que por tanto en el siglo XVIII ya habíamos denominado *Neoclásico* para el caso de la arquitectura. ¿Se entiende el bumerán semántico?

Stravinsky compuso además una polka para un circo, cuya coreografía fue ejecutada por 50 elefantes, y en 1944 un arreglo para el himno de Estados Unidos tan transgresor que la policía de Boston amenazó con multarlo con US\$ 100 si no reculaba. Y, ya en harina de otros costales, era un reconocido hipocondriaco que visitaba a su médico de Los Ángeles casi todos los días, para luego caminar los tres kilómetros de vuelta a casa.

Además de menear elefantes, la etapa neoclásica de Stravinsky fue una influencia decisiva en la obra posterior de la gran luminaria soviética, Dmitri Shostakóvich. Cultor de una variedad de estilos, su figura ante el régimen comunista fluctuó entre la máxima gema del nuevo arte socialista y la encarnación de la decadencia y las facciones reaccionarias. Tras gozar del favor de Stalin, *Pravda*, el periódico oficial del partido, circuló una editorial titulada «Enredo en vez de música», que tildaba su ópera *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk* como «vulgar», «grosera» y, ¡Dios nos libre!, «burguesa». Diez días más tarde, *Pravda* calificaba a *El Arroyo Luminoso* de «una falsedad de *ballet*». Uno puede ofrecer cuero duro ante los epítetos de la prensa comunista, pero ya cuando tu libretista es arrestado y luego fusilado, la sugerencia habitual es no perseverar.

De ahí en más, la ascendencia más significativa sobre su obra es la de Mahler. Y una de sus entregas más emblemáticas, la simbólica *Sinfonía n.º 7, Leningrado*, estrenada por una mezcla de militares y músicos que sobrevivieron al sitio del ejército nazi. Tan debilitados y famélicos estos últimos, que con frecuencia se derrumbaban durante los ensayos, y tres murieron antes del estreno.

Pero no todo era fusilamientos y aplastamientos de burgueses en la Unión Soviética de Stalin. Shostakóvich cultivaba además una encendida obsesión por el fútbol, al que llamaba «el *ballet* de las masas», y él mismo era árbitro acreditado. Algún fin de semana que su mujer se ausentó, invitó al equipo completo del FC Zenit a cenar a su departamento, y terminó tocando sus últimas composiciones a la tropa de deportistas semiborrachos.

La música de Shostakóvich contiene agudos contrastes y elementos que algunos han catalogado de «grotescos» (no del todo halagador, considerando que la propia palabra proviene de la gruta donde se descubrieron unos colorinches murales del emperador Nerón^[171]).

Otro que hizo escuela (de modernismo, no de fútbol) fue el austríaco Arnold Schoenberg, impulsor de la música dodecafónica. En ella, los doce tonos de la escala cromática suenan con igual periodicidad, concediendo a cada uno una similar importancia relativa. Con este comunismo auditivo, Schoenberg se alzó como el impulsor más destacado (aunque no el primero) del atonalismo: las piezas carecen de centro tonal, con lo que las audiencias son privadas del «retorno al hogar» que caracterizó la música entre 1600 y 1900. Era para él la manera de cumplir su autoproclamada misión de «la emancipación de la disonancia». Los resultados son cuando menos discutibles. El día que uno de sus conciertos derivó en una gresca, y la gresca en un recurso legal, un médico testificó para la defensa que parte de la audiencia sufrió neurosis a consecuencia de la música de Schoenberg^[172].

Estos métodos «numéricos» de Schoenberg parecen profundamente racionales, pero los balanceaba con otros de tipo más esotérico: aunque en alemán el nombre del personaje bíblico es *Aaron*, llamó a su ópera *Moses und Aron* para evitar que el título tuviese trece letras. Omitía también el número trece de las páginas y de los compases de sus partituras, saltando directo al catorce^[173].

Si a los referentes del modernismo ya se los oía poco durante la primera mitad del siglo xx, toparse en la radio con algún representante de la segunda es todo un acontecimiento. Philip Glass, uno de los más prominentes, hasta manejaba un taxi en completo anonimato. «Recuerdo vívidamente el momento, poco después de la aventura del Met», rememoraba, «cuando una elegante mujer entró a mi taxi. Tras notar el nombre del conductor [en la licencia], se aproximó y me dijo “joven, se da usted cuenta que tiene el mismo nombre que un compositor muy famoso^[174]”».

La estrella más reciente de la composición de música docta es Aaron Copland (1900 – 1990). Es llamado el «Decano de los Compositores Estadounidenses» y su influencia es innegable. Pero, vamos, seamos serios, ¿quién escucha a Copland hoy en día?

Al también norteamericano George Gershwin sí se lo puede encontrar con relativa facilidad en radios y *playlists*, pero más por sus canciones populares —interpretadas por astros como Frank Sinatra, Billie Holiday o Bing Crosby— que por sus óperas o composiciones orquestales.

Pasa semidesapercibida, pero la música docta de confección contemporánea que se escucha con mayor frecuencia son las bandas sonoras. No se avergüence si no ha oído nombres como Hans Zimmer, John Williams, Ennio Morricone o Leonard Bernstein, pero avergüéncese de sobremanera si no ha oído sus piezas. O al menos, mortifíquese por lo incompleta de su infancia. John Williams es el hombre detrás del *leitmotiv* de Darth Vader en particular, y de la música de *Star Wars* en general, sede del sencillo instrumental más vendido de la historia (sorry Mozart, sorry Beethoven). A Morricone lo conoceréis, entre otras muchas, por *La Misión*, y *Cinema Paradiso*. A Zimmer se lo localiza detrás de superproducciones como *Gladiator* y *Los Piratas del Caribe*. Bernstein es el responsable del musical *West Side Story*, exhibido nada menos que 732 veces en Broadway y convertido en una película en 1961.

Otros compositores de la industria cinematográfica llenan los anales de la historia por sus destrezas, precisamente, anales. Jack Kinney, quien fuera por largo tiempo director de animación de Disney, relata aquel día en que el fundador de la compañía mostraba las instalaciones a sus invitados, Charles Chaplin y H. G. Wells. Al entrar de improviso a la oficina de Frank Churchill y Paul Smith, Disney esperaba encontrarlos sumergidos en la composición de la música de *Blancanieves*. En lugar de eso, los encontró en pleno minuto de esparcimiento, prendiendo fuego a sus pedos^[175].

Pero ni siquiera en la esfera de los *soundtracks* la música docta lidera las preferencias de los críticos. Ese privilegio recae en *El Mago de Oz*.

La producción de esa película merece una mención especial, partiendo por la génesis del nombre «Oz». L. Frank Baum, el escritor de la novela original, lo relata del siguiente modo:

Mi mirada fue capturada por las letras doradas en tres cajones del gabinete. El primero era A-G; el siguiente cajón estaba etiquetado «H-N»; y en el último estaban las letras «O-Z». Y «Oz» de inmediato se convirtió^[176].

La filmación fue una seguidilla de excentricidades. Los caballos de colores fueron teñidos con jalea en polvo, porque la *American Society for the Prevention of Cruelty to Animals* prohibió el uso de químicos. Se utilizó limón, guinda y uva para dar con el

espectro de colores. Ello presionaba a grabar a máxima velocidad, pues de otro modo los equinos empleaban su lengua para anticipar la hora del postre^[177]. El disfraz de Zeke estaba hecho de un león genuino, y pesaba 41 kg^[178]. El actor Bert Lahr sudaba debajo de tanta piel que dos personas se dedicaban en exclusiva a secar el atuendo durante la noche. Buddy Ebsen, fichado para el rol del Hombre de Hojalata, cayó enfermo a consecuencia del aluminio del maquillaje y tuvo que ser reemplazado^[179]. Como ya había grabado sus canciones, aún se lo oye en el disco definitivo. Y para la primera exhibición, los ejecutivos de MGM excluyeron al plato fuerte de la banda sonora, *Over the Rainbow*. Argumentaron que «ralentizaba la película». Menos mal regularon. *Over the Rainbow* ganó el Oscar a la mejor canción de 1939, y fue electa la mejor pieza cinematográfica de todos los tiempos por *The American Film Institute*^[180].

Otro rol cuasianónimo pero igualmente masivo que la música docta juega en el siglo XXI es como telón de fondo de videojuegos. Se trata de una disciplina desafiante: en lugar de predefinir su duración, las composiciones deben ajustarse a intervalos indeterminados, resultado de la pericia del jugador de turno. Una pieza bien pensada, además, se ajusta a los estados de ánimo que desencadena la acción, ya sea éste el jolgorio propio de una banana provista de superpoderes o los sinsabores de un abismo poblado por orcos. Orquestas sinfónicas se han aliado con las compañías detrás juegos como *The Legend of Zelda* o *Final Fantasy* para atraer *gamers*, con la esperanza que uno que otro será cautivado con tanto violín y le dará en el futuro una oportunidad a un Verdi o un Rossini (Schoenberg ya puede ser mucho pedir).

A mi modo de ver, estos adelantos lúdico-cinematográficos sugieren que ya es hora de evacuar la sala de conciertos para hacer ingreso a clubes y estadios, y concentrarnos en esos bichos que se nutren de micrófonos y amplificadores: la música popular contemporánea.

Capítulo 8: Los pioneros de la música popular contemporánea

Si lo suyo tiene más que ver con el *ranking Billboard* que con las disquisiciones de unos señores en frac a la salida de una sala de óperas, al fin llegó su momento.

Siempre ha existido la música popular. Hasta en los más mozartianos años de Viena se podía encontrar intérpretes callejeros ganando el pan del día a día con melodías sencillas y pegajosas. Pero antaño, la frontera era más difusa. Si los vieneses se reunían a sacudir el esqueleto en las *schubertiadas*, era porque no distinguían de modo categórico entre un mundo de refinadas orquestas por un lado, y de música para tararear en fogatas por otro. La música popular era esencialmente lo que emergía de las cuerdas de violines y la madera del clarinete. Sin ir más lejos, el himno nacional de Estados Unidos, *The Star Spangled Banner*, toma su música prestada de *To Anacreon in Heaven*, una canción británica para beber. El equivalente a que entonáramos solemnemente el pabellón patrio al son de «hemos venido a emborracharnos...» o «este farol no alumbra...»^[181].

Entrado el siglo XIX, no obstante, el paisaje comenzó a mutar.

A un lado del espectro, la música docta respingó las narices. En la Venecia de Vivaldi, los ricos apostaban y comían desde sus balcones en la sala de conciertos, y amenizaban la velada escupiendo y arrojando cáscaras de naranjas al populacho de más abajo, de preferencia apuntando a apagar sus velas^[182]. Desde principios del siglo XX, en cambio, dejó de ser tolerable gritar, comer y chismear durante las ejecuciones. John Maynard Keynes sostenía que algunas formas de música popular reducen la estatura moral de quienes la oyen.

Por el otro, las expresiones cotidianas adoptaron en forma progresiva vías propias e independientes de desarrollo. El tema de lo que queda del libro.

Transcurrido más de un siglo, un abismo se ha abierto entre ambos mundos. Los adolescentes de la Europa del siglo XIX hubiesen caminado kilómetros para presenciar una pieza de Rossini. Hoy en cambio, nos encontramos con un McDonald's de las afueras de Sídney que, hastiado de officiar extraoficialmente de club juvenil, optó por ahuyentar a sus comensales de menor edad emitiendo ópera^[183]. En 1985, tiendas 7-Eleven en Canadá lograron reducir el crimen y el vandalismo emitiendo música docta, una artimaña que fue luego emulada por los metros de Londres y Toronto, así como en Finlandia y Nueva Zelanda. Aunque no hay contrafactual, la autoridad de Christchurch ha documentado que desde que irradian la ciudad con Mozart a través de sus parlantes (junio de 2009) los incidentes antisociales atendidos por guardias céntricos bajaron de 77 a 2 semanales; los de drogas y alcohol de 16 a 0; y los

problemas de seguridad con clientes en tiendas de 35 a 0^[184]. No se debe, sin embargo, a cierta propiedad pacificadora en las notas del austríaco. En palabras del musicólogo Colin Eatock, es una manera de transmitir «desplácense rápida y tranquilamente, este no es su espacio cultural».

El mundo cambió. Y el género encargado de abrir los fuegos fue el *blues*.

Del campo de algodón al tablado: El *Blues* y sus vástagos

Los musicólogos que han tratado de rastrear con precisión los orígenes del *blues* se han machacado la cabeza con éxito solo parcial. Ni siquiera estamos seguros del origen del término. Al parecer, proviene de la acepción para «depresión» y «melancolía» que el inglés da a la palabra *blue* desde fines del siglo XIV. Una pista en ese sentido es que la frase *blue devils* aún se emplea para describir desánimo. Al menos parece claro que sus raíces últimas están en el centro y oeste de África, el área del continente de donde eran nativos la mayor parte de los esclavos de América.

Hacia fines del siglo XIX, las comunidades afronorteamericanas del «Sur Profundo» de Estados Unidos venían experimentando con una mescolanza musical de aquellas. Por un lado, estaba la herencia del África natal. A fin de cuentas, el equipaje de un esclavo desarraigado a la fuerza de su tierra no admitía bienes físicos, y parte del escaso patrimonio que podía conservar para recordar sus raíces eran el ritmo y la melodía. El caldero sonoro incluía además baladas populares, folklore europeo y cánticos laborales, esos que surgen espontáneamente para hacer más llevadera una agobiante jornada de cosecha de algodón bajo el sol inclemente. De manera espontánea, los esclavos protestantes fueron hilvanando himnos religiosos —los espirituales—, que conferían a quienes los oían, en palabras de la musicóloga afronorteamericana Eileen Southern, «la misma sensación de desarraigo y miseria» que el *blues*. Los esclavistas favorecían estas prácticas, suponiendo —acertadamente— que el canto mejoraría el estado de ánimo y el rendimiento laboral (y eso que carecían de acceso al Capítulo 1 de este libro).

Al despuntar el siglo XX, parte de esta población migró a las ciudades, y el giro al estilo urbano es posiblemente la evolución más notable de la historia del género. Clave en esto fue W. C. Handy, quien favoreció su masificación transcribiendo y orquestando el *blues* en un estilo casi sinfónico, con bandas y cantantes. Por su profusión productiva y éxito con las masas se denominó a sí mismo «Padre del *Blues*». Con todo lo autorreferente del gesto, el título lo tenía bien ganado, y el mote se perpetuó.

El producto que surgió de todo esto, y que hoy llamamos *blues*, presenta varias características específicas. La primera de ellas es el patrón de llamada y respuesta, en el que un primer intérprete convoca y un segundo (o grupo de ellos, o un coro) comenta. Un ejemplo, completamente objetivo e imparcial es algo de este tipo:

Llamada: *¿El libro más alucinante de la década? Oooh, oh*

Respuesta: *Historia Freak de la Música, ¡ooooh yeeeh!*

Llamada: *¿Y qué haremos al terminarlo? Uuuh, ah*

Respuesta: *¡Comprar Historia Universal Freak! ¡Aaau, eh!*

La respuesta puede adquirir cualquier forma, e incluso puede ser puramente instrumental.

Un segundo rasgo notorio del *blues* es el uso de ciertas progresiones armónicas (o sucesiones de acordes) específicas. Sin entrar al detalle de los acordes en cuestión, digamos que hay algunas combinaciones determinadas que han probado ser agradables al cerebro del *homo sapiens*, de la misma manera que hay ciertas combinaciones de sabores que han probado ser agradables a las papilas gustativas (ej.: marraqueta + palta). Pues bien, el *blues* recurre a ciertas fórmulas distintivas. La más utilizada, el «*blues* de doce compases», que con el tiempo se transformaría en un ladrillo fundacional del *jazz*, y de buena parte de la música popular que hoy por hoy llega a nuestros oídos.

Otra receta del género son las llamadas Notas de *Blues*. Con fines expresivos, los músicos suelen tocar las notas a una frecuencia ligeramente diferente que el estándar, normalmente con un cuarto a medio tono de distancia. Parece poca cosa, pero nuestro cerebro es exquisitamente sensible a estas pequeñas variaciones. El *jazz* también hace uso de este truco.

Por último, el empleo de la «forma bar» o «esquema AAB», una fórmula antiquísima, en la que se ejecutan dos repeticiones de una melodía, para luego dar paso a una diferente.

Con el tiempo, el *blues* se ramificó a decenas de subgéneros: *boogie-woogie*, *delta blues*, *blues rock*, *piano blues*, *Chicago blues* y un largo etcétera. Piense en un adjetivo o una ciudad de Estados Unidos, añada el sufijo «*blues*» al final y hay una buena probabilidad de dar con uno.

El *country* nació de la transmisión del *blues* rural a las comunidades blancas. En los '30, antes de que ambos estilos divergieran del todo, la mejor manera de diferenciarlos era por el color de la piel del intérprete.

Otro pseudovástago de esta corriente es el *rhythm and blues* (sin traducción al castellano, me temo), o R&B. Retenga esa sigla, se repite de aquí en adelante. Antepongo «pseud» porque el R&B es un hijo con muchos padres, que además del *blues* suma al *jazz*, *gospel* y *boogie-woogie*. En los '40, *Billboard* publicaba el *ranking* de ventas de una categoría que llamaba «música de raza», pero los tiempos en que uno podía cantar en paz sobre labios como hígado partido y cabezas como cráneos de babuinos estaban paulatinamente quedando atrás. Jerry Wexler, ejecutivo de la revista, inventó el término a modo de suavizador semántico (con similar

ocurrencia denominativa, Wexler describió la primera grabación de R&B con cuerdas de fondo, *There Goes My Baby* de 1959, como «una radio a medio camino entre dos estaciones»). Tal vez el representante más influyente de este género durante sus primeras décadas fue Ray Charles, catapultado al firmamento con su *hit* de 1954 *I Got A Woman*. Charles es otro caso más de la nutrida lista de ciegos bendecidos con el don de la música.

¿Cómo describir el R&B? De acuerdo a Lawrence Cohn, exvicepresidente de CBS y de Epic, es un concepto paraguas, que contiene toda la música afronorteamericana excepto la docta y la religiosa... a menos que el góspel, otro género originado en la población afronorteamericana, vendiera lo suficiente para entrar a los *rankings*. Y ojo, que el góspel puede vender. Elvis Presley ganó tres premios Grammy en su carrera, todos ellos por góspel. Un caso más reciente es el de Katy Hudson, quien inició su carrera en el góspel y es hoy una de las cantantes más exitosas del globo. Si no le suena, es porque a medio camino cambió de nombre artístico para evitar confusiones con Kate Hudson, la actriz de *Almost Famous*. Con esa exgóspel me refiero a Katy Perry^[185].

El *blues* no llena estadios con la misma facilidad que el *rock* o el *pop*, y el *rating* de sus megaestrellas está un poco por debajo de los John Lennons y Madonnas de este mundo. Pero si se trata de endiosar a alguno de sus cultores, no faltan los candidatos. Robert Johnson, por ejemplo, «el cantante de *blues* más importante que jamás ha vivido» según Eric Clapton. Este hombre dominó la guitarra con tal rapidez y maestría en la década de los '30 que, como Paganini en el siglo anterior, se extendió el rumor de que había negociado con el diablo la habilidad a cambio de su alma. Por desventura, murió a la tierna edad de 27 años (más sobre esto luego) y sus registros musicales son exigüos.

El más serio aspirante al trono es B. B. King, el llamado «Rey del *Blues*» (no sin cierto sesgo, considerando su seudónimo artístico), un nombre infaltable en cualquier *ranking* mundial de virtuosismo guitarrero.

B. B. King

Afín a las raíces del *blues*, King nació en una plantación de algodón de Mississippi en 1925. Desde niño cantó en el coro góspel de la iglesia bautista del vecindario, y desde pequeño también lo cautivó la guitarra. A los 18, dejó su pueblo para trabajar como conductor de tractores y desplegar acordes con un cuarteto de Mississippi. A los 23, efectuó una audición para una radio, y sus notas comenzaron a hacerse conocidas en las inmediaciones. Luego se hizo cargo de diez minutos de espectacular arrastre en una radio de Memphis, un espacio al que llamó *King's Spot*.

En esa estación, en la que además de cantante ofició de *disc jockey*, se ganó el sobrenombre de «Beale Street Blues Boy», en referencia a la calle que conformaba el epicentro del *blues* y el *jazz* de Memphis. Como nadie anda por la vida con ánimo para pronunciar apodosos de 19 letras, la cosa quedó en «Blues Boy». Y como la era de la globalización no perdona, hoy lo hemos economizado a B. B.

Una fría noche de 1949, King tocaba en Arkansas. Infringiendo todas las normas legales y de sentido común, los asistentes encendieron un barril a medio llenar con parafina. En la mitad del *show*, dos hombres se trezaron a golpes, derribaron el barril y el edificio estalló en llamas. Tras evacuar, King cayó en la cuenta que su amada guitarra Gibson seguía adentro. US\$ 30 en 1949 no era una cifra por la que un debutante iba a dejar de arriesgar su pescuezo en un océano de fuego. Dos hombres murieron esa noche, pero el Rey del *Blues* recuperó su guitarra. En vista de que la pelea había sido acerca de una mujer llamada Lucille, llamó así a todas las guitarras que adquirió desde entonces: una manera de recordar que nunca se debe hacer algo tan estúpido como correr al interior de un edificio ardiendo... o pelear por una mujer^[186].

Parte de la leyenda de King tiene que ver con lo que podríamos calificar de «incontinencia escénica». Nadie sabe realmente cuántos miles de recitales brindó. Solo en 1956 fueron 342. De ejecutar uno al día, ese año le restaban 23 domingos para ir al supermercado. Una estimación razonable pone la cifra en 15 000 para el periodo entre 1951 y 2003. Abarcando el periodo completo —hasta su muerte a los 89 años seguía presentándose una centena de veces al año— se llega conservadoramente a 16 500 *shows*. De apilar un disco de cada presentación en un mueble tipo torre para CD, sumaría 250 metros de alto. Como la Torre Cepsa, el edificio más alto de España^[187].

No se moleste en definir, solo disfrute: Jazz

Durante las primeras dos décadas del siglo xx, el estilo llamado *ragtime* causaba furor. El compositor Irving Berlin fue uno de los grandes responsables de su escalada, merced de su *hit* de 1911 *Alexander's Ragtime Band*. Berlin no sabía leer música y como nunca aprendió a tocar en más de una tonalidad usaba pianos con palancas especiales. Pero poseía un talento natural para estructurar melodías. Uno de los rasgos del *ragtime* eran sus melodías sincopadas. Es decir, que rompen la regularidad de los ritmos al acentuar notas inesperadas, fuera de compás. De ahí la noción de que aquella música era *ragged*, es decir «harapienta». Emergió de las comunidades afronorteamericanas, en particular de los barrios rojos de ciudades como San Luis y Nueva Orleans. El *ragtime* era la música de elección en bares, funerales, prostíbulos, desfiles, barcos del Mississippi y donde fuera que se bailara. Todo suena muy entusiasta, pero en realidad fue una de las corrientes que éste inspiró la que acabó por monopolizar orejas a partir de 1917 o 1918: el *jazz*.

Una vez más, el *jazz* echa sus cimientos en grupos de afronorteamericanos de fines del siglo xix. El banjo, por ejemplo, uno de los instrumentos distintivos de la fase inicial, fue una importación africana. Arribó a América a manos de los esclavistas, que lo utilizaban para hacer bailar a su cargamento durante el viaje a través del Atlántico, y mantenerlos así tan sanos como fuera posible.

Todos albergamos en la cabeza un rudimento de lo que es el *jazz*, pero resulta extremadamente difícil de definir en términos formales. De entrada, no basta con «improvisaciones en el saxofón a lo Lisa Simpson». Veamos lo que la ilustre Real Academia de la Lengua (RAE) tiene para ofrecernos:

(Voz ingl.) Género de música derivado de ritmos y melodías afronorteamericanos.

Tomando en cuenta que nuestra intención es aclarar cuáles son en particular los ritmos y melodías afronorteamericanas que definen el *jazz*, lo de la RAE me recuerda ese viejo adagio de mis clases de programación: «una definición circular es aquella definición que es circular».

Sin aspirar a zanjar medio a medio un aprieto que ha sido esquivo a connotados musicólogos, partamos por aclarar que el *jazz* toma elementos de la armonía clásica europea, de la música popular estadounidense, elementos africanos —en particular de las ya citadas notas de *blues*—, y de los ritmos sincopados del *ragtime*. También de los conjuntos de trompetistas que pululaban por Nueva Orleans y otras áreas del continente. Nueva Orleans contaba con una rica tradición de estas bandas, heredada de la Revolución Industrial británica. En gran medida, estas agrupaciones habían sido fomentadas por los propios empresarios para mantener en alto la moral de los

trabajadores y, no menos importante, evitar que se organizaran en grupos radicales.

Uno de los sellos del *jazz* es el empleo del *swing*. Algunas notas que en las partituras se representan con el mismo valor temporal, son interpretadas con duraciones distintas, usualmente alternando largo-corto-largo-corto. Para complicar más las cosas, se suele además recurrir a la polirritmia, o el empleo de dos o más ritmos que colisionan entre sí.

Es también característica la improvisación. Los músicos aprendieron a extender los pasajes más demandados por el tiempo que fuera que se prolongara el entusiasmo (o la paciencia) del público. Para el Festival de Jazz de Estocolmo de 2008, un grupo de fanáticos sin temor a ataques cardíacos llevó adelante un esfuerzo coordinado para improvisar durante cinco días seguidos.

Durante «Los Locos Años '20», el epicentro de la escena se desplazó desde Nueva Orleans a Nueva York y Chicago, y el *jazz* se erigió como la principal expresión de música popular en Estados Unidos y parte de Europa Occidental. Medite sobre el rol estelar del *rock* en los '60, y ahora tiene una idea de lo que era el *jazz* en los '20. Temiendo por su desmedida influencia cultural, la Unión Soviética llegó a castigar con seis meses de cárcel la ejecución de *jazz* estadounidense^[188].

Este nuevo estatus de rey del salón trajo también consigo obstáculos en la patria que lo vio nacer. En medio de la ley seca, se asociaba el *jazz* con las fiestas clandestinas, y entre las generaciones mayores ganó reputación de inmoral. Un profesor de Princeton University escribió que «no es música alguna. Es una mera irritación de los nervios auditivos». Buena parte de la prensa lo desprestigiaba. El *jazz* fue culpado, entre otras cosas, del ataque al corazón de un cornista clásico de avanzada edad, de la desfavorable balanza comercial entre Estados Unidos y Hungría, del detrimento en la calidad de los tenores italianos, del declive de la civilización moderna y hasta de espantar osos en Siberia^[189].

Parte de la responsabilidad la tuvo el prominente espacio auditivo que copaba un perturbador nuevo miembro de la orquesta: el saxofón.

El vapuleado saxo, por lo menos, estaba habituado a maltratos de esta índole. Su concepción allá por 1840 es mérito de Adolphe Sax, un ocurrente belga que acumuló la friolera de 47 patentes, tales como un aparato para gimnasia pulmonar y una sala de conciertos con forma de huevo. Otras iniciativas más descabelladas no lograron ser registradas, como el Saxocañón, un mortero diseñado para disparar proyectiles de nueve metros de diámetro. Con el más conocido de sus dispositivos musicales —note usted que Adolphe es también el artífice de la saxtuba, del saxhorno y de la saxotromba— enfrentó una oposición implacable. Los fabricantes de instrumentos parisinos, organizados bajo el alero de *L'Association générale des ouvriers en instruments de musique*, preveían que una patente cuyos frutos les serían ajenos

amenazaba con una inminente catástrofe financiera. Entablaron extensas acciones legales para revocar el documento, hicieron lo posible por copiar el instrumento e intentaron despojar a Sax de sus trabajadores. Cuando todo eso falló, trataron de quemar su fábrica. Pusieron una bomba debajo de su cama, que si explotó antes de tiempo fue solo a causa de un fusible defectuoso^[190]. Un fiel trabajador suyo tuvo menos suerte, y fue asesinado a puñaladas cuando llegó de noche a la casa de su jefe, pues los verdugos lo confundieron con el inventor.

En 1903, Pio X lo declaró *interdict* (prohibido) para la música sacra junto a otros instrumentos, y once años después el Vaticano lo condenó en específico. En 1925, la policía de Washington declaraba a través de uno de sus oficiales que «cualquier música tocada con un saxofón es inmoral». *The Ladies Home Journal* señalaba que sus oyentes perdían la facultad de distinguir el bien del mal. En Japón, el «lascivo» sonido del instrumento fue uno de los objetivos centrales de la campaña de 1937 orientada a librarse de la música «enemiga». Stalin lo vetó también, y la infracción al mandato se castigaba con el destierro en Siberia (en teoría, al menos estarían a salvo de los osos). El *interdict* papal de 1903 nunca ha sido revocado formalmente^[191].

En los '30, el *jazz* de Nueva Orleans (también llamado «dixieland» o «*hot jazz*») evolucionó al *swing*, y la mayor parte de los grupos se transformaron en bandas bien nutridas. La novedad mayor fue que cautivó no solo a los afronorteamericanos aperados de ritmo en la sangre, sino también a los blancos con ganas de bailar.

Tal como en el *blues*, a lo largo del siglo xx los subgéneros crecieron como callampas debajo del gran paraguas del *jazz*: *bebop*, *cool*, *hard bop*, *jazz latino*, *funky jazz*, *soul jazz*, *free jazz*, *post-bop*, *jazz fusión*, y casi cualquier combinación que se le ocurra. En Brasil, se fusionó con la samba para engendrar la bossa nova.

Louis Armstrong, Ella Fitzgerald y Miles Davis

En la etapa fundacional del *jazz*, el exponente más reconocido es el trompetista Louis Armstrong. Para que nadie se queje de falta de opciones, también conocido como Satchmo, Satch, Satchelmouth, Dipper, Dippermouth y Pops (y «Brazo Fuerte» podríamos añadir los hispanoparlantes).

Originario (por supuesto) del sur de Estados Unidos, nació el 4 de agosto de 1901, si bien él mencionaba el 4 de julio de 1900, una manera de mostrar su fervor patriótico. Nieto de esclavos, creció en el seno de una familia pobrísima de Nueva Orleans, en un vecindario tan violento que se conocía como «El Campo de Batalla». Su padre abandonó la familia para liarse con otra mujer, y cuando tenía cinco años de edad su propia madre los dejó a él y a su hermana para que se criaran con su abuela. Louis abandonó la escuela a los once para unirse a un grupo de chicos que cantaban

en la calle a cambio de algunos centavos. Fue a parar a un reformatorio por disparar una pistola al aire durante las celebraciones de año nuevo. Y decíamos que los Beethoven eran una familia disfuncional.

Pero no hay reformatorio que por bien no venga. Fue en la banda de la institución, a los doce años, que aprendió a tocar la corneta. A partir de los años '20, ganó renombre con sus innovadoras interpretaciones de trompeta y corneta. Hasta Armstrong, las sesiones de improvisación de *jazz* eran un cometido esencialmente colectivo, pero con este moreno el arte de ir creando música sobre la marcha adquirió además una dimensión individual.

Pero en la esfera familiar aún faltaba poner algo de orden. A los 17 años de edad, se había casado con una prostituta de temperamento tan corto que sus peleas solían acabar a ladrillazo limpio en las calles de la ciudad. Una mañana despertó con su mujer amenazándolo con un cuchillo al cuello. Se divorció en 1923, en vista de que ella «no renunciaría a su línea de trabajo». Al año siguiente contrajo nuevas nupcias, esta vez con una pianista llamada Lil Hardin, cuyas destrezas probaron ser valiosas en el salto al estrellato. Aun así, la vida le deparaba a Louis todavía otras dos bodas más en el futuro.

Satchmo relata en su autobiografía que a los cinco años vio una interpretación de corneta de Buddy Bolden a través de la ventana. Bolden fue uno de los puntales de la evolución del *ragtime* al *jazz*, hasta que a los 30 años su madre lo internó en un asilo para dementes, donde pasó los últimos 25 años de su vida. «Soplaba tan fuerte», decía Armstrong, «que solía preguntarme si alguna vez tendría suficiente potencia pulmonar para llenar una de esas cornetas». La respuesta fue: sí. Tocaba con tal ímpetu que en el estudio solían ubicarlo unos cinco metros más atrás que el resto de los intérpretes para no ahogarlos con su potencia (aún se grababa con un solo micrófono). Generó callos en su labio interior. Cada cuatro o cinco años los extirpaba él mismo empleando hojas de afeitar. Los estándares caseros del procedimiento explican que permaneciera hasta seis meses fuera de las pistas, esperando que sanara la sangría^[192].

Fue también un hábil cantante. Canalizó su voz de ultratumba como otro medio para la improvisación, y hasta para la vocalización mediante sílabas y sonidos conocido como *scat*, el mismo que Scatman John utilizó para superar su tartamudez. Fue el primero en estampar el *scat* en un disco.

En 1956, grabó un álbum junto a la Reina del Jazz y Primera Dama de la Canción: Ella Fitzgerald. El dueto más reputado de la historia del *jazz*. *Ella and Louis* se llamó. Fue seguido de *Ella and Louis Again* el año siguiente.

Como tantas otras, la carrera de Fitzgerald había comenzado por accidente. Una noche de noviembre de 1934, se apuntó para competir como bailarina en una de las

primeras «Noches *Amateur*» del Teatro Apolo de Harlem. Pero la presentación de las hermanas Edwards, un dúo local, forzó un cambio de última hora. Fitzgerald se sintió intimidada. Además de su despampanante desplante escénico, las Edwards llevaban primorosos y cuidados atuendos, mientras ella vestía ropa fuera de talla y botas de hombre. Como solución de emergencia, decidió cantar^[193]. Ganó el primer premio, US\$ 25, «el dinero más duro que jamás he ganado». Para cuando formó el dúo con Louis, ya estaba convertida en uno de los grandes nombres del espectáculo.

Además del plano musical, y sin contar el tamaño de su boca, la figura de Armstrong se hizo reconocida por dos cosas: el carisma sobre el escenario y la facultad de relegar a un rol secundario el color de su piel frente a su potencia artística. Se codeaba con los más conspicuos personeros de la sociedad, y se las arreglaba para dormir en lujosos hoteles reservados para blancos. Esto, en una época de la historia estadounidense en la que hasta los ganadores de los premios Oscar debían sentarse en mesas segregadas durante la ceremonia de premiación si su piel era más oscura de lo que se juzgaba prudente^[194].

Pese a sus denuestos, el plano que no le ganó especial reconocimiento fue el nutricional. Amante de la comida como pocos —¿quién más podría haber compuesto *Chop suey para corneta?*— predicaba el uso de laxantes como método para bajar de peso, y formalizó sus consejos en un documento llamado *Pierde Peso con el Método Satchmo*. Para que no quedaran dudas en la transmisión del mensaje, imprimió tarjetas ilustradas. Se lo veía a través del agujero de la cerradura, sentado en el retrete y con los pantalones en las rodillas, exclamando «Satch dice, “¡déjalo todo detrás^[195]!”».

La influencia de don Luis repercutió no solo en el *jazz*, sino también en numerosas expresiones de la música popular. No así en la gastroenterología, ya está dicho. Las mayores innovaciones del género a partir de la Segunda Guerra Mundial, no obstante, corrieron por cuenta de un trompetista llamado Miles Davis.

Como expresa *The Rolling Stone Encyclopedia of Rock & Roll*, Davis «jugó un rol crucial e inevitablemente controversial en cada desarrollo principal del *jazz* desde mediados de los '40, y ningún otro músico ha ejercido un efecto tan profundo en el *rock*».

Entre 1949 y 1950, un conjunto liderado por Davis publicó una serie de sencillos de una suavidad y calma hasta entonces poco habitual para el género. Con ello, echó a rodar la bola del *cool jazz*. Entre 1953 y 1954, Davis fue uno de los impulsores del estilo *hard bop*. Hay quienes incluso han asignado el nacimiento del *hard bop* a su ejecución de *Walkin* en el primer Festival de *Jazz* de Newport.

Kind of Blue (1959) es el disco de *jazz* más vendido de la historia. No solo eso: es una pieza fundacional de otro estilo más que don Miles cofundó: el *jazz* modal.

En el caso del *post-bop jazz*, un formato derivado del *hard bop*, *modal jazz* y *avant-garde jazz*, el paso clave fue un trabajo que Davis realizó junto con una pléyade de jazzistas de los '60, entre ellos John Coltrane.

Y en 1968, quizás estimando que cofundar cuatro corrientes musicales era insuficiente legado, Míster Davis lanzó *Miles in the Sky*, el primero en incorporar instrumentos eléctricos, y un trabajo seminal en lo que hoy se conoce como *jazz fusión*.

Menciones honrosa

La historia del pianista y saxofonista de *jazz* Billy Tipton se ganó un espacio en la historia del género por motivos diferentes. Como líder del Billy Tipton Trio lanzó dos álbumes y alcanzó cierto renombre en la década de 1950. Si bien nunca se casó formalmente, tuvo varias relaciones serias a lo largo de su adultez, y en distintos periodos varias mujeres anduvieron por la vida con documentación oficial que las acreditaba como «Mrs. Tipton». En 1960 se asentó en forma definitiva con una *stripper* llamada Kitty Kelly. Billy explicó que las heridas producidas en un accidente le impedían cumplir sus deberes conyugales, y que las mismas explicaban sus vendajes en el pecho. Adoptaron tres hijos que criaron hasta su adultez. A los 74 años, enfermo de úlcera péptica, se negó a llamar a médico alguno. Fue mientras paramédicos trataban de salvar su vida que su hijo William descubrió que Billy era en realidad Dorothy^[196]. Tras 29 años viviendo bajo el mismo techo, el juez de instrucción informó a Kitty las verdaderas motivaciones detrás del vendaje del pecho de Billy.

En el lado opuesto de la moneda, la jazzista Eden Atwood, una suave y delicada belleza, es, por mucho que cueste creerlo, genéticamente hombre (XY). Atwood padece del Síndrome de Insensibilidad a los Andrógenos: aunque produce las debidas hormonas masculinas, sus células son incapaces de asimilarlas, y se desarrolló como mujer (una bellísima mujer, de hecho), con los testículos al interior del cuerpo^[197].

La única historia de la gran familia de la música en condiciones de competir con la de Tipton es la de Genesis P-Orridge, la cantante de psicodelia británica. Genesis, nacido como Neil Andrew Megson, se sometió a todo tipo de operaciones para asemejarse a su esposa, en el llamado Proyecto Pandrógino: «estábamos tan locamente enamorados, solo queriendo comernos el uno al otro, volverse el otro y transformarnos en uno solo».

Woody Allen le ha hincado también el diente al *jazz*. Aunque su fama, por supuesto, la debe a aciertos cinematográficos. Como la teta asesina gigante que asola la campiña en *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo pero nunca se*

atrevió a preguntar, por ejemplo. En 1978, su película *Annie Hall* recibió cinco nominaciones a los premios de la Academia. En lugar de asistir a la ceremonia, Allen optó por tocar el clarinete en un *pub* de Nueva York junto a sus compinches del *New Orleans Marching and Funeral Band*. A la hora de la premiación, ya dormía en cama, y no se enteró hasta la mañana siguiente que había obtenido cuatro de los cinco premios, incluyendo mejor película y... mejor director^[198].

Ritmos con alma: *Soul*

La «música del alma» se originó en Estados Unidos a partir de la década de 1950, combinando elementos del *jazz*, *gospel* afronorteamericano y R&B. El *soul* es acerca de ritmos pegajosos, con frecuencia enfatizados por aplausos y movimientos corporales improvisados. Como en el *blues*, es común el llamado-respuesta entre el vocalista principal y el coro (repasemos: *¿El libro más alucinante de la década? Ooh, oh / Historia Freak de la Música, ¡ooooh yeeeh!*).

En los '60, en plena era de lucha por los derechos civiles, el *soul* adquirió tremenda aceptación, sobre todo para bailar. Tanto, que cuando Martin Luther King fue asesinado en 1968, el alcalde de Boston evitó las enardecidas turbas callejeras televisando un concierto de James Brown. Mientras ardía Troya en los grandes centros urbanos del país, en Boston las molotovs se guardaron en las alacenas para sintonizar al Padrino del *Soul*^[199]. El estilo dominó los *rankings* de R&B durante esa década, y muchos traspasaron las fronteras para penetrar incluso los terrenos de las listas de pop. Su influencia se hizo sentir también en el *rock*, sobre el que incidió en forma decisiva, así como en la música africana.

Hacia fines de los '60 y principios de los '70, el *soul* comenzó a multifurcarse. Algunos optaron por el *funk*, una expresión muy rítmica creada por el propio James Brown. Otros, por variantes más populares. El *rock* psicodélico de artistas como Jimi Hendrix, The Byrds o los Beatles en su etapa tardía, dejaron huella en el *soul* que se desarrolló de ahí en adelante.

Puede que la expresión «*soul*» no le sea familiar, pero de seguro ha escuchado (*You Make Me Feel Like*) *A Natural Woman*, y también *Respect* (pista: «*A little respect –sock it to me, sock it to me, sock it to me, sock it to me*»). Estas joyas son obra y gracia de la hija de cierto pastor bautista, un hombre que itineraba por el sur estadounidense con su mujer en el piano, predicando la bondad de Dios al tiempo que practicaba las bondades del sexo con una sobredosis de feligresas. Esa mujer es Aretha Franklin. La Reina del *Soul* ha creado nada menos que 112 sencillos listados en el *ranking* de *Billboard*, el récord femenino de todos los tiempos. Si usted es de esos clasicistas que no toma muy en serio el virtuosismo vocal de los intérpretes sin formación lírica, sintonice Youtube en los Grammy de 1998. Sting anuncia que a última hora Luciano Pavarotti ha caído enfermo y no puede presentarse a recibir el premio a la trayectoria. Con 20 minutos de aviso, Aretha asumió el desafío de ejecutar *Nessun dorma*, el aria estelar del *Turandot* de Puccini. Imperdible (no se pierda a la extasiada Celine Dion aplaudiendo con cara de «¿y todo este tiempo esta señora nos ocultó que era capaz de tamaño portento?»).

Si ya tenemos al Padrino y a la Reina, Marvin Gaye vino a ocupar el título

nobiliario de Príncipe del *Soul*. Como Franklin, Gaye descubrió su pasión por la música en la iglesia. Su padre era un devoto ministro pentecostal, severo como pocos. Marvin recordaba «azotes brutales» por la menor imperfección. Volver del colegio un minuto tarde, orinar la cama o dejar su peineta en la posición incorrecta, por ejemplo. «Para cuando cumplí doce, no había una pulgada de mi cuerpo que no hubiera sido magullada y golpeada». De hecho, su apellido era Gay, pero añadió una cauta «e» al final tanto para acallar burlas sobre su sexualidad como para interponer distancia entre él y su progenitor. A modo de escape, a los 17 se enlistó en la Fuerza Aérea, pero oficiar de mozo de mandados lo aburrió casi de inmediato, y fingió una discapacidad mental. Volvió para dedicarse por completo a la música. Bingo. No quisiera insinuar cosa alguna sobre las motivaciones artísticas de Marvin, pero si le ha tocado en suerte ser testigo de cómo una persona del sexo opuesto revela lentamente su piel, es muy probable que haya sido al sugerente son de *Let's Get It On*. Como de él dice *The Rock and Roll Hall of Fame*, fue un maestro que «buscó unificar lo sensual y espiritual». Una genuina tragedia que, en el marco de una discusión doméstica, los correazos de infancia evolucionaron a un balazo de adultez: su padre puso repentino término a todo el día antes de su cumpleaños número 45. Irónicamente, utilizando el arma que Marvin le había obsequiado una Navidad para protegerse de intrusos. Quizás la única muerte más inesperada en la historia de la música fue la de Mike Edwards, cofundador de Electric Light Orchestra, impactado por un fardo de paja de 600 kg que rodaba colina abajo^[200].

La exponente más afamada del *soul* del nuevo milenio fue Amy Winehouse. Tenía potencial para transformarse en la Reina, Princesa, Madrina, Abuela, Sobrina, Cuñada y Nuera del *soul*, todas al mismo tiempo, pero una intoxicación con alcohol acabó con su vida en 2011. Tenía la tierna edad de 27 años (aún más sobre esto luego).

A reina muerta, reina puesta: el relevo lo tomó Adele Adkins, o Adele para los amigos, quien con su descollante vozarrón se convirtió en la primera solista en ubicar tres sencillos simultáneos en el *top ten* del *Billboard Hot 100*.

Al igual que en el caso del *jazz* y el *blues*, subgéneros de *soul* hay para llenar bibliotecas. Memphis, Nueva Orleans, Chicago, Detroit, psicodélico, «de ojos azules», «de ojos café», y un largo etcétera.

Capítulo 9: El *Rock*

[El rock and roll] es una moda, dictada por niños menores de 16 y emitida por las radios en forma desproporcionada en relación a su importancia musical. Las canciones de calidad de los shows están empujando al rock and roll de vuelta a su lugar apropiado.

Mitch Miller, jefe de artista & repertoire de Columbia Records, 1956.

La música *rock* se originó en las comunidades afronorteamericanas de... no, solo bromeaba. Bueno, no del todo. De nuevo, ese crisol auditivo que era el sur y suroeste de Estados Unidos operó como campo de polinización cruzada de géneros musicales, y fue ese mestizo surgido de la promiscua relación entre la «música blanca» y la «música negra» lo que iba a acabar por convertirse en el *rock and roll*. Sin la huella ya abierta por el *blues*, el *ragtime*, el *jazz* y el *gospel*, difícilmente hubiese sido posible saltar directamente del piano de Brahms a la guitarra eléctrica de Chuck Berry.

Hacia la década de 1930, un grupo de músicos de raza negra canalizaba sus acordes a ejecuciones de *swing*, en lo medular *jazz* diseñado para bailar. Algunas bandas de *jazz* comenzaron a utilizar ritmos basados en los *riffs* del *blues* (los *riffs* son las frases musicales que se repiten a lo largo de la canción, suerte de mantras escénicos). La música *country* —un predio hasta entonces casi exclusivo de los blancos— incorporó elementos del *blues*, y hasta cometió la desfachatez —¡horror!— de introducir afronorteamericanos a sus filas, aunque con frecuencia, en calidad de anónimos.

El contexto en que se dieron estas cruces fue muy distinto al que vio nacer las sinfonías de Beethoven y compañía. En vista de lo determinante del entorno tecnológico en la conformación del *rock*, es el momento de hacer un paréntesis para referirnos a ello (es también una oportunidad para batir el récord iberoamericano de paréntesis más largo de la industria editorial). Y aquí va:

Durante las primeras décadas del siglo xx, los años en que se precisaba viajar a los grandes centros operáticos para absorber las novedades de la temporada quedaron atrás. Todo gracias a la inventiva de una serie de brillantes caballeros.

En 1873, el escocés James Clerk Maxwell predijo en forma teórica la existencia de ondas electromagnéticas. El siguiente gran paso corrió por cuenta del alemán Heinrich Hertz. Se trataba de un gran científico, y el hecho que prestara su apellido a

la unidad de frecuencia de ondas hoy en uso da una idea de la envergadura sus logros. En 1888, demostró experimentalmente que las ondas electromagnéticas se pueden propagar por el aire. Hertz era, sin embargo, un pésimo comerciante (podría haber invitado a Edison a comer torta de vez en cuando). Cuando los estudiantes de la Universidad de Bonn le preguntaron por el uso práctico del hallazgo, su respuesta fue:

No tiene ningún tipo de utilidad. Solo es un experimento que prueba que el Maestro Maxwell estaba en lo correcto, solo tenemos esas misteriosas ondas electromagnéticas que no podemos ver con el ojo desnudo. Pero ahí están.

Uno de ellos insistió

Entonces, ¿qué viene ahora?

Respuesta:

Nada, supongo ^[201].

Por suerte para la humanidad en general y los amantes de la música en particular, Hertz no era el único que metía sus pezuñas en estos afanes. Los primeros usos fueron demostrados en el Reino Unido por Oliver Lodge y en India por Jagadish Chandra Bose, quien activó una campana a distancia gracias a las ondas de una explosión de pólvora (no confundir con el físico Satyendra Nath Bose, quien dio nombre a los bosones, ni con Amar Bose, quien fundó la empresa de sonido que lleva su apellido, solo apta para billeteras abultadas; cualquiera diría que en India hay que apellidarse Bose para ser alguien en la física).

Con prodigios como este, un joven y ambicioso italiano llamado Guglielmo Marconi cayó en la cuenta que habría buena plata si lograba fabricar un «telégrafo inalámbrico». En otras palabras, un adminículo capaz de utilizar esas prodigiosas ondas que no pedían más que aire para viajar a la velocidad de la luz. Fue así el primero en manufacturar emisores y receptores portátiles capaces de operar sobre largas distancias. No se le ocurra sobresimplificarlo todo al punto de afirmar que Marconi inventó la radio —es una polémica que despierta encendidas pasiones— pero una vez que Marconi inventó la radio, la escena musical cambió para siempre.

También cambió la vida de su inventor. Además de amasar una inmensa fortuna, ganar el premio Nobel y ser nombrado marqués, le atribuyeron a su tecnología el rescate de los sobrevivientes del Titanic: «Aquellos que han sido salvados, han sido salvados a través de un hombre, Míster Marconi... y su maravilloso invento». Por fortuna, a esas alturas el pobre Hertz descansaba varios palmos bajo tierra junto a sus nefastos dotes proféticos.

En 1910, un prolífico inventor llamado Lee de Forest puso en marcha la primera

transmisión radial. Las escogidas fueron un par de óperas de Ruggero Leoncavallo, ejecutadas por el legendario tenor Enrico Caruso en la Metropolitan Opera de Nueva York. Al día siguiente, *The New York Times* publicaba que las piezas:

... fueron atrapadas y magnificadas por el dictógrafo directamente desde el escenario y transmitidas mediante ondas hertzianas inalámbricas sobre las turbulentas aguas del mar a barcos transcontinentales y de cabotaje y sobre los picos montañosos y los valles ondulantes del país.

En realidad, la señal apenas había logrado llegar a la vecina Newark, en Nueva Jersey. Tal vez 50 operadores y radioaficionados oyeron a Caruso. Hubo reportes de interferencia de un operador de radiotelégrafo que comentaba regresar de una cerveza. Pese a todo, era el puntapié inicial de un nuevo océano de posibilidades.

Al año siguiente, un militar llamado George Squier patentó un sistema para transmitir música a través de cables eléctricos, al cual se suscribía como hoy a la TV por cable. Lo llamó *Wired Wireless*, o «Cableado inalámbrico». Alcanzó una penetración respetable hasta que la radio aerotransportada maduró. Otras ideas de Squier fueron menos juiciosas, como la «telefonía arbórea», la conversión de árboles en antenas de radio mediante la incrustación de clavos de cobre. Y como todo vale en la guerra, el amor y la transmisión a audiencias sedientas de música, Western Union inició un servicio de «telegramas cantados», en el que un funcionario tocaba la puerta del destinatario para desplegar su mejor esfuerzo vocal en la transmisión del mensaje^[202] (en Australia existe también el servicio de Gorilagramas, mensajes entregados por personas disfrazadas de gorilas, pero eso ya es una materia por completo diferente).

Tras los avances forzados por la Primera Guerra Mundial, la radio había prosperado desde un artilugio de grandes organizaciones con alto presupuesto a cargo de personal disperso —como ejércitos— a un artículo doméstico. Las emisiones abiertas se volvieron comunes en los años '20, y en breve nacía un nuevo medio masivo para las noticias, el radioteatro y, por supuesto, la música. Por primera vez en la historia de la humanidad, se contaba con un medio para compartir sonidos de tal eficacia que una tonada emitida en Londres tardaba menos de *20 milisegundos* en llegar a Nueva York.

Además de permitir a los compositores oír lo que se cocinaba al otro lado del Atlántico con solo girar una perilla (o solo encender un tubo de vacío), la revolución no pasó desapercibida para el lenguaje. En el Reino Unido, por ejemplo. Los siglos de movilidad restringida durante los cuales la forma más rápida de transmitir la voz era a lomo de mamíferos, tenían convertida a la isla en una jungla de acentos regionales, a veces indescifrables para el londinense promedio. La fundación de la BBC ofreció una oportunidad para, hasta cierto punto, homogenizar lo que se entiende por idioma inglés. Hasta hoy la «pronunciación recibida», como se conoce

al acento estándar británico, es también denominado *BBC english* (aunque en esto puede ayudar que cierto lingüista de malas pulgas calificara la expresión «inglés recibido» como un «término ridículamente arcaico, parroquial y que suplica la pregunta»).

Junto a la radio, un segundo golpe tecnológico corrió por cuenta de los reproductores de sonido.

Más o menos al mismo tiempo, el fonógrafo/gramófono había dado también el paso clave hacia la estandarización, aquella fabulosa práctica de diseñar pensando en el colectivo de seres humanos. La misma en la que como humanidad fallamos en materia de enchufes y sentido del tránsito, y que Apple alevosamente se encarga de sabotear con todo *hardware* en que mete mano (si existe un infierno de pecadores medioambientales, los diseñadores de Apple abarrotan las primeras filas). Los primeros discos giraban a todo tipo de velocidades. Dado que lo agudo o grave del sonido es resultado de su frecuencia, uno diseñado para 60 revoluciones por minuto puesto en un tocadiscos de 130 hacía sonar a un aria sublime de Rossini como *Alvin y las Ardillas*. O viceversa, dotaba a Alvin de la voz de Darth Vader (con la diferencia que Alvin y las Ardillas obtuvieron un premio Grammy en 1965 por su particular versión de la música de los Beatles^[203], y no he escuchado méritos similares de parte de Darth). Pero hacia mediados de los años '20, la industria logró acordar la cifra de 78 revoluciones por minuto; o 1,3 *hertz*, como gesto compensatorio a todo lo que he vapuleado el nombre de *Herr Hertz*. Las fonolas, también conocidas como *jukeboxes*, esas máquinas instaladas en bares y restaurantes que soltaban tonadas a la caída de una moneda y cuyo exponente más conocido es el Wurlitzer, pusieron también lo suyo para extender con rapidez los tentáculos de lo último en música popular. Incluyendo una pieza producida por CBS llamada *Tres Minutos de Silencio*, que ofrecía exactamente eso a cambio de una moneda^[204].

El nuevo estándar tecnológico de 78 RPM repercutió en las composiciones mismas. La reproducción estaba limitada a menos de cuatro minutos por lado, y por lo general más cerca de tres. Ello fijó la duración típica de las canciones hasta hoy, así como la extendida estructura AABA: 1.º verso – 2.º verso – coro – 3.º verso, que se ajusta casi a la perfección a tres minutos. A los jazzistas, acostumbrados a extender los solos sin miramientos, no les quedó más opción que aprender a vivir con los deslindes fijados por el vinilo. Un conocido maestro de la fórmula de los tres minutos fue Carlos Gardel, el semidiós franco-argentino, que grabó cientos de dramáticos tangos en ese formato (Gardel era conocido entre sus devotos seguidores como «El Zorzal Criollo»; por la policía, en cambio, como «El Pibe Carlitos», por su habitual estafa de ofrecer cierto porcentaje de una supuesta herencia a cambio de dinero para el viaje requerido para cobrarla^[205]). Recién en 1948 Columbia lanzó el estándar de 33 1/3 RPM, capaz de tocar unos 20 minutos por lado, o hasta algo más de media

hora si se adelgazan los surcos en desmedro de la calidad. Por ello se lo llamó *Long Play*, o LP.

Hasta los '40, y en menor medida en los '50, la mayor parte de los discos eran los (imprecisamente) llamados «acetatos», manufacturados con un compuesto en base a goma laca. Desde la Segunda Guerra Mundial, sin embargo, la materia prima se volvió escasa. La goma laca se fabrica a partir de la secreción de un escarabajo de India y el sudeste de Asia, la misma sustancia que hoy provee el impecable brillo de las pistas de bolos^[206]. Con ruta por mar desde Estados Unidos a India infestada de impertinentes submarinos alemanes, hacia fines de la década de los '40 el vinilo se había alzado como el predilecto.

La tercera sacudida del periodo fue la instrumental.

A fines de los años '20, la música hawaiana era otra más de las corrientes en boga en Estados Unidos. El sonido central de sus melodías era la guitarra, pero el volumen se tornaba insuficiente a medida que las audiencias proliferaban. George Beauchamp era un entusiasta más de los productos del archipiélago, pero con una diferencia: era también un alto ejecutivo de la National Guitar Corporation. Buscando una solución para los tímpanos insatisfechos de la muchedumbre, amplificó electrónicamente el sonido de su guitarra acústica con la mera adición de un micrófono. El sonido era mucho más potente, por supuesto, pero se veía afectado por las vibraciones naturales del cuerpo de la guitarra. La solución, pensó, era eliminar las propiedades acústicas de todo lo que no fuera cuerda. El resultado fue un artefacto de aluminio provisto de un cuerpo mínimo y un largo cuello, una anatomía que lo hizo acreedor de su nombre extraoficial: el Sartén de Freír (en lo personal, «La Catapulta» me parecería más descriptivo). La guitarra eléctrica, ese quintaesencial instrumento del *rock*, salía al mercado en 1932.

En 1940, el jazzista Les Paul tomó un gran trozo de madera de pino y construyó una de las primeras guitarras de cuerpo sólido. El año siguiente fue a Gibson Guitar Corporation a vender su idea. ¿Resultado?: «Se rieron de mí». Nueve años más tarde, la Fender Telecaster, otra guitarra de cuerpo sólido, estaba transformada en una superventas. En un giro completo a su criterio original, los ejecutivos de Gibson contrataron a Les Paul como consultor. El resultado fue la famosa Gibson Les Paul.

La vida le volvía a sonreír al jazzista tras los amargos episodios del año anterior, cuando un accidente automovilístico destruyó su codo. Los médicos le informaron que no podrían reconstruirlo. Les Paul pidió que, en vista de las circunstancias, lo fijaran. Eso sí, en un ángulo ligeramente inferior a 90 °, para seguir tocando guitarra^[207].

Los bluseros abrazaron la novedad de las guitarras eléctricas. Al fin podían ser escuchados en clubes ruidosos y tocatas a campo abierto, ampliando la difusión de su

arte. Al mismo tiempo, desarrollaron solos de guitarra impensados en los años en que el volumen solo se podía conseguir con la banda completa tocando al unísono.

La grabación electrónica abonó también el terreno para el *rock*. En 1906, Lee de Forest, el mismo de la transmisión de Caruso, lanzó al mercado un tubo de vacío capaz de amplificar las señales eléctricas. Una década más tarde, este ingenio admitía conversaciones telefónicas entre ambas costas de Estados Unidos. Con el tiempo, la refinación del concepto permitió reemplazar las grabaciones estrictamente acústicas por medios eléctricos. Ello ocurrió con mayor fuerza a partir de los años '30, justo a tiempo para capturar los sonidos de las nuevas guitarras eléctricas, y esos emergentes aparatos de máxima versatilidad sonora llamados sintetizadores. De Forest, en todo caso, podrá ser considerado uno de los padres de la Era Electrónica, pero andaba con la brújula tan perdida como Hertz en lo que a vaticinios comerciales se refiere: en 1926 señalaba que «aunque teórica y técnicamente la televisión puede ser factible, comercial y financieramente, la considero una imposibilidad; un desarrollo en el cual no necesitamos gastar ni un momento en soñar^[208]». Como refleja la historia de Beauchamp y su «Sartén de Freír», los avances en materia de amplificación sacudían también el entorno.

Por último, el micrófono. Aunque los micrófonos de carbón existían desde la década de 1870, fue en los años '20 que los dispositivos adquirieron madurez acústica. Transcurridos 2600 años desde que los griegos ingeniaran máscaras con aperturas en la boca para que la voz de los actores fuera escuchada en los confines del anfiteatro, al fin se conseguía un avance significativo. Ello dio pie a toda una nueva forma de cantar. Voces íntimas o vocalizaciones susurrantes, como las de João Gilberto o algunos pasajes de Silvio Rodríguez, no hubieran sido posibles sin el advenimiento del micrófono. Ni qué decir de las exaltaciones eróticas que Brigitte Bardot (y más tarde Jane Birkin) le murmuran al oído a Serge Gainsbourg en *Je t'aime... moi non plus*.

Ahora, es el turno del fin del paréntesis. (Aunque es tentador extenderse por el solo hecho de asegurar el récord. Algo no muy distinto a lo que hizo el senador Strom Thurmond, en 1957, quien discursó por 24 horas y 18 minutos ininterrumpidas en el Congreso para obstaculizar la tramitación de una reforma a los derechos civiles. Trajeron catres de un hotel cercano para que los parlamentarios durmieran, mientras Thurmond hablaba de menudencias tales como la receta del bizcocho de su abuela^[209] ((y esta oración constituye un paréntesis adentro de un paréntesis adentro del paréntesis más largo de Iberoamérica, un candidato cierto a algún tipo de récord editorial aún no tipificado)).

Aclarado entonces el rol del nuevo entorno tecnológico, volvamos a las raíces propiamente musicales del *rock*. Lo que Michael T. Bertrand llama la «colisión cultural» de géneros, culturas y sonidos, propagados literalmente a la velocidad de la

luz desde el sur de Estados Unidos invadió sin distinción los *livings* de las familias y los estudios de los artistas. Durante la Segunda Guerra Mundial y en los años inmediatamente posteriores, la estrechez mermó el presupuesto para adquirir boletos y organizar espectáculos. Las nutridas bandas de *jazz* fueron reemplazadas por conjuntos más modestos, de guitarras, bajos y batería. Como diría un clasicista redomado, nada bueno podía salir de esto.

El título de la primera grabación de *rock and roll* ha sido debatido hasta el hartazgo. Hay libros completos dedicados a ello. Como se trata de un proceso evolutivo, la discusión es, a mi juicio, similar a pretender trazar la frontera exacta entre un huevo duro y uno a la copa. La candidata más comúnmente mencionada es *Rocket 88* de Ike Turner (1951), exmarido de Tina Turner. En viaje de Mississippi a Memphis, el cono del amplificador de la guitarra se dañó, al parecer a causa de la lluvia. Intentaron repararlo con periódicos, lo que a su vez distorsionó el sonido. No quedó como nuevo, pero en cierto modo era *mejor* que nuevo. Sam Phillips, el productor, disfrutó de la novedad, y decidió darle una oportunidad. Gracias a la improvisada segunda vida de unos papeles de diario, nació la característica distorsión que hoy es marca registrada del *rock*^[210].

Otras canciones que pelean por el cetro son *Rock Awhile* de Goree Carter (1949), *Good Rockin' Tonight* de Wynonie Harris (1948) y *Strange Things Happening Every Day* de Sister Rosetta Tharpe (1944) entre muchas muchas otras. El grado de rocanroleridad de estos especímenes, no obstante, es discutido. El libro de Jim Dawson y Steve Propes discute nada menos que 50 contendores.

El origen del propio término *rock and roll* da también para divagar cuanto se le antoje. Ya desde el siglo XVII que los marineros hablaban de *rocking and rolling*. El *rocking* era el movimiento hacia adelante y hacia atrás en una embarcación, de proa a popa. El *rolling*, el movimiento de babor a estribor. Como el oficio de marinero no se caracteriza por la sobreabundancia de mujeres en el entorno, y porque ya conoce los dos tipos de cabezas que gobiernan las decisiones en mi género, ese sugerente movimiento adelante-atrás, adelante-atrás se asoció a lo que papá y mamá hacen cuando quedan solos en casa. Sin perder su acepción de coito, la frase de alguna manera se introdujo en la jerga de los espirituales de principios del siglo XX para describir los raptos de fervor religioso. De hecho, la primera grabación de la frase se registra en una interpretación religiosa:

Rockin' and rolling in His arms (bis)

...

In the arms of Moses.

Traducido como

Rocanroleando en Sus brazos (bis)...

En los brazos de Moisés.

Del modo más impensado, la autoría de estas líneas se la debemos al Cuarteto Haydn, así llamado para homenajear aquella antítesis del *rock* que es la música del maestro austríaco^[211].

Le guste o no a los brazos de Moisés, las víctimas del síndrome del marinero llegaron primero. En 1922 Trixie Smith cantaba que «Mi hombre me *rockea* con un firme *roll*» (del todo desaconsejable desenmarañar la etimología de *rock and roll* en un texto en castellano). Los autores saboreaban la existencia de un sustituto verbal al crudo «sexo», y dotaban alegremente a sus letras de elegantes metáforas oceánicas. En 1938, Sister Rosetta Tharpe retituló una canción góspel llamada *Escóndeme en Vuestro Seno* como *Rockéame en Vuestro Seno*. No demasiado reconfortante para las audiencias más devotas.

Ya se ha visto que hay muchos nombres para escoger entre los precursores. Pero, si hay que optar por uno para describir esos años fundacionales, posiblemente el correcto sea:

Mejor ritmo que conducta: Chuck Berry

Charles Edward Anderson «Chuck» Berry nació en 1926, aunque supongo que no cometerá el desatino de preguntar dónde (por supuesto, en el seno de una familia afronorteamericana del sur de Estados Unidos; en su caso, en San Luis, Missouri).

Su juventud estuvo marcada por la precocidad, tanto en el plano musical como penal. Así como a los catorce años realizaba una interpretación pública en su escuela de cierta canción de *blues* subida de tono, a los 18, justo antes de graduarse, era condenado a tres años de prisión por robo a mano armada. Berry se unió allí a un grupo de *gospel*, pero una vez libre se enfrentó a la necesidad de ganar el pan del día a día, y la música no era una opción de corto plazo. Trabajó de conserje en una planta de ensamblaje de autos, ofició de fotógrafo independiente y ayudó a su padre como carpintero. Hasta se embarcó en estudios vespertinos para formarse como peluquero y cosmetólogo^[212]. La primera encarnación del ideal de bestia varonil rocanrolera estuvo a punto de pasar el resto de sus días en salones de bellezas de señoras.

Cuando la vocación se lleva en la sangre, sin embargo, no hay curso de cosmetólogo que te detenga. El aprendiz de peluquero siguió perfeccionando su dominio de la guitarra en su tiempo libre y rasguñando algunas monedas extra en la noche sanluiseña. De a poco, acopió una resonancia respetable en los alrededores de la ciudad.

Influenciado por el *blues* de T-Bone Walker, Berry se unió en 1953 al Johnnie Johnson Trio, una banda especializada en *blues* y baladas. Dos años después, viajó a Chicago, donde se reunió con Muddy Waters, «el padre del Chicago *Blues* moderno» (ya está dicho, añada una secuencia de caracteres ASCII al azar antes o después de «*blues*» y las chances de dar con un subgénero no son bajas). Waters lo puso en contacto con uno de los peces gordos de la industria discográfica, Chess Records. Allí grabó la canción que llevó a Rolling Stone a exclamar «La guitarra del *rock and roll* comienza aquí». Planeaba llamarla *Ida May*, pero a Leonard Chess le pareció demasiado cursi. El productor notó un pote de rímel en el suelo en la esquina del estudio, y dijo «bueno, demonios, nombremos al maldito asunto *Maybellene*», cambiando la ortografía para evitar apuros legales con Maybelline. Sin proponérselo, Berry honraba su pasado como cosmetólogo^[213].

Maybellene vendió más de un millón de copias, y Chuck informó a Johnnie Johnson Trio que cierta imprevista avalancha de dólares lo forzaba a dejar la banda. Johnnie se convirtió en su brazo derecho, hasta que en 1973 las animosidades pusieron fin a la sociedad.

Como relata el musicólogo e historiador de la música Bob Gulla, «a través de sus letras ingeniosas, palabras llenas de guiñadas insinuaciones y juegos de palabras

menores acerca de autos y chicas, Berry sentó las bases de la actitud rocanrolera».

The Rock and Roll Hall of Fame escribe de él:

Aunque de ningún individuo se puede decir que inventó el rock and roll, Chuck Berry es lo más cercano a la figura que puso todas las piezas esenciales juntas. Fue su particular genio el injertar licks de guitarra country & western en un chasis de R&B en su primerísimo sencillo, Maybellene.

Cuando Gulla habla de «sentar las bases» de la actitud rocanrolera, se refiere al séquito de seguidores que siguió la huella abierta por Berry. De la versión de *Rock Around the Clock* que popularizó Bill Halley & His Comets en 1954, *The Rock and Roll Hall of Fame* ha dicho que «se transformó en el himno de la juventud rebelde de los '50». Little Richard era el arquetipo del nuevo *pathos* musical: joven afronorteamericano, abiertamente bisexual y promiscuo, y cuyos más grandes éxitos configuraban descripciones veladas de encuentros homosexuales y prostitución. Jerry Lee Lewis se convirtió en una sensación de la noche a la mañana en 1957 con su adaptación *rock* de *Whole Lot of Shakin' Going On*, pero que no pocas radios boicotearon por sus abiertas insinuaciones sexuales.

De los titanes de esta etapa germinal del *rock*, quizás la gran excepción es otro sureño más: Buddy Holly. Luciendo gruesos anteojos e impecable chaqueta, este sí era un tipo que no hubiese tenido mayores problemas para ser recibido en el *living* de los suegros. Junto a su banda, The Crickets, sentó la formación tradicional de las bandas de *rock*, con dos guitarras, bajo y batería.

En 1956, Berry volvió a Chess con novedades bajo el brazo: *Too Much Monkey Business*, *Roll Over Beethoven* y *Brown Eyed Handsome Man*. En palabras de Gulla, estas canciones se erigen hoy como «la piedra angular del *rock and roll*». De paso, estableció la formación canónica: guitarra eléctrica, bajo, batería y piano (este último, reemplazado por teclados eléctricos por parte de sus sucesores). Como explica el periodista de *Rolling Stone* Bud Scoppa: «A esas alturas, el escritor/artistas tenía resuelta su fórmula: un *riff* de guitarra, un *beat*, una chica, hormonas furiosas, una campanilla de secundaria tintineante y un guión en desarrollo».

El problema con las «hormonas furiosas», eso sí, es su propensión a la desmesura. Berry se entusiasmó más de la cuenta con una mesera apache de catorce años, y fue condenado a otros tres años de prisión. Entre sesión y sesión del juicio, no dejó de componer, y alcanzó a lanzar *Come On* antes de su forzoso «*come inside*». Sirvió un año y medio antes de recuperar su libertad en 1963.

Al salir, siguió gestando *hits*, pero sin el éxito de la década de los '50. Por lo demás, solo se puede cofundar el *rock and roll* una vez, y el trabajo ya estaba hecho. Esta etapa de Chuck está marcada por presentaciones nostálgicas de sus éxitos pasados.

Donde siguió tan vigente como siempre fue en tribunales. Su tercera estancia

carcelaria arrancó en 1979, esta vez por evasión de impuestos. Quizás comenzaba a extrañar a los guardias. En 1990 fue demandado por un grupo de mujeres que encontró una cámara de video en el baño de su restaurante. La policía halló cintas de chicas con menos ropa de la prevista en su casa, incluyendo una menor, junto con 62 gramos de marihuana. Fue condenado a seis meses de pena remitida por posesión de drogas.

Al bueno de Chuck aún se lo puede ver arriba del tablado, pero el calendario no avanza en vano y no es un espectáculo demasiado feliz. En su presentación en Chicago el 2011, el agotamiento le pasó la cuenta y se desmayó en pleno escenario.

Superestrellas al acecho para tomar el relevo, sin embargo, no fueron escasas.

El éxtasis de unas caderas: Elvis Presley

El 8 de enero de 1935, Gladys Love Presley dio a luz a gemelos. El primero de ellos nació sin vida. El segundo vino al mundo 35 minutos más tarde, y creció como hijo único. Lo llamaron Elvis Aaron. O Elvis Aron, según la fuente que utilice, una encendida disquisición que ha mantenido a la elvisología entretenida por décadas.

Si perdona la majadería, la acción acaece, otra vez más, en el sur de Estados Unidos. Sé que echa de menos la frase «afronorteamericano», pero lo cierto es que su familia era de ascendencia europea. Escocia, Alemania, Francia e Irlanda figuraban en el *pool* genético. De hecho, en su infancia Elvis era rubio. Si algo aquí colisiona con su memoria, es por una buena razón: desde 1957 se teñía el cabello negro^[214]. Si sirve de compensación, pasó buena parte de sus primeros años en un barrio afronorteamericano.

Fue una infancia sin mayores sobresaltos. Salvo, claro, por el hecho de que el segundo estallido de tornados más letal de la historia de Estados Unidos se ensañó especialmente con su pueblo, único punto en que alcanzó categoría F5, el tope de la escala. Un monumento de la guerra hecho en concreto fue derribado, y casas completas ubicadas junto a una laguna fueron arrastradas al agua, con sus aterrorizados moradores adentro. Reportes mencionan que el viento fue tan intenso que las agujas de los pinos se insertaron en los troncos de los árboles que lograron quedar en pie. Pero Elvis, entonces de un año de edad, se salvó de engrosar la lista de más de 450 muertos.

Los primeros contactos con la música los tuvo en su infancia, en la iglesia protestante a la que asistía junto a sus padres. A los diez, vestido de *cowboy*, obtuvo el quinto lugar en un concurso de canto. Pero antes que futuro rey del *rock*, Elvis era un niño, y para su cumpleaños número once pidió de regalo una bicicleta. Sus padres, que si lograban llegar a fin de mes era con ayuda de vecinos y comida del gobierno, no podían condescender un capricho de esa envergadura. Lo consolaron con una guitarra^[215].

Recibió clases de sus tíos y de un pastor de la iglesia. Elvis escribió más tarde en su vida que nunca cantaba frente a otros: «Era muy tímido al respecto». Considerando la naturaleza de sus movimientos pélvicos posteriores, un caso de catálogo de superación de la timidez.

No fue la única adversidad a la que tuvo que sobreponerse. Elvis escribió una vez sobre «el único asunto en el que jamás fracasé». Se refería a una asignatura de la escuela. Y esa era no otra que... música^[216]. Prueba de ello es que en octavo grado obtuvo una mediocre «C» y su profesora comentó que «no tenía aptitudes para el canto^[217]».

Con todo, parecía olfatear que su futuro yacía en el espectáculo. Cuando quiso tantear fútbol americano, el entrenador le advirtió que tendría que cortar su cabello. Forzado a elegir entre su *look* y el fútbol, optó por el *look*.

Para fortuna de quienes se complacen en caderas vibratorias, tan aciagos presagios no desanimaron a Elvis. Quizás escuchó hablar de Hertz (ok, me ensañé con el pobre Heinrich Rudolf, lo reconozco). Aunque nunca recibió formación musical formal, comenzó a practicar con un vecino algo mayor que él. Participó con éxito en un *show* anual de «juglares». Lo rememoraba en los siguientes términos: «estaba asombrado de cuán popular me volví después de eso». Asistía a sesiones de góspel en Memphis —amaba el arte de Sister Rosetta Tharpe—, y a jornadas de *blues*, aunque solo a aquellas designadas para los blancos. A los 18 años, grabó su primer demo como regalo para su madre, una creación afeminada y sin carácter. La recepcionista del estudio de grabación lo describió como «tímido, un poco desconsolado, acunando su maltratada, aporreada guitarra de niño». B. B. King dijo haber conocido a Presley en ese caldero musical que era Beale Street durante estos años de anonimato.

Siguieron otros golpes. A los 20 años de edad, realizó una audición para Sun Records. Nada salió en limpio de ahí. Bueno, casi nada:

Empecé a saltar arriba y abajo, me decían, y no estaba consciente de ello. Mis piernas enteras temblaban, principalmente porque estaba tan nervioso y excitado, pero también porque puedo sentir la música más cuando me dejo a mí mismo reaccionar.

Así las cosas, el movimiento que con el tiempo iba a transformarse en uno de los sellos de la música de los años '50 no fue el fruto de un cuidado trabajo coreográfico (ni menos de la inspiración de un niño llamado Forrest Gump), sino que de los puros e incontrolables nervios^[218].

Volvió cinco meses después a Sun Records por la segunda oportunidad. Nada. Luego audicionó para un cuarteto llamado Songfellows. «Me dijeron que no podía cantar», fue la triste noticia con la que volvió a casa. Tras la seguidilla de decepciones, Elvis (y lo que quedaba de su autoestima) renunció a su trabajo en Parker Machinists Shop porque su jefe le pidió que cortara su cabello, y se empleó como camionero. Sin perder la esperanza, interpretó algunas piezas para Eddie Bond, líder de una banda que por entonces andaba corta de vocalista. «Mantente como camionero», fue su respuesta, «porque nunca lo lograrás como cantante^[219]».

En lugar de arrojarse desde un puente como haría cualquier persona sensata en su lugar, Presley perseveró. En julio de 1954, Sam Phillips, el ejecutivo de Sun Records para quien ya había audicionado (y el mismo con cierta inclinación por amplificadores reparados con papel de periódico), le ofreció una tercera oportunidad con una balada que tenía por ahí dando vueltas. «Si pudiese encontrar un hombre

blanco que tenga el sonido Negro y el sentimiento Negro, podría hacer billones de dólares», se le oía decir a Phillips. Bien valía un nuevo esfuerzo. Mandó a buscar a un guitarrista y a un bajista locales, Scotty Moore y Bill Black. No se dio bien.

Entrada la noche, ya a punto de empacar para volver a casa, Elvis tomó su guitarra y arremetió con un *blues* de Arthur «Big Boy» Crudup, *That's All Right (Mama)*. Phillips paró la oreja. Era precisamente lo que estaba buscando.

Tres días después se emitió por radio. Hubo tantos telefonazos preguntando por el vocalista, que la tocaron durante dos horas ininterrumpidas. En entrevista con Elvis, el locutor procuró preguntar con toda claridad la secundaria del joven talento: un método eficaz pero tácito de aclarar que ese vibrante sonido, pese a lo que usted pudiera pensar, estimado radioescucha, emergía de la garganta de un *blanco*. Nueve días después, el trío tocaba en vivo en un club. Fue un éxito tan repentino que Elvis se presentó allí con su guitarra para niños^[220]. De nuevo, y esto no es un descuido de la redacción, los nervios le jugaron una buena pasada. Volvamos a sus memorias:

Cuando llegó mi turno, estaba completamente tieso de miedo. Yo y mi banda salimos allá afuera y preparamos las cosas y estábamos listos para comenzar. ¡Pero hombre, no nos podíamos mover! Éramos como un manojo de cadáveres, estábamos tan asustados. Creo que había cuatro o cinco mil personas en la audiencia, y me miraban fijamente y yo los miraba fijamente a ellos. Entonces alguien en la sección de los bajos se armó de coraje y empezó a tocar, y los otros siguieron, y antes de darme cuenta estaba cantando. Y entonces la audiencia empezó a chillar un poco, y luego alguien comenzó a gritar y después todos siguieron con eso y realmente teníamos un baile. Dejé el escenario y aplaudieron y me llamaron de vuelta y persistieron llamándome de vuelta. No podía entenderlo. No tenía la más remota idea de que estaba haciendo que les gustaba. Mi agente me dio un empujón hacia el escenario y me dijo que volviera allá afuera e hiciera lo que había estado haciendo, y dije, «¿Qué he estado haciendo?», y él dijo, «te has estado sacudiendo entero». Dijo «¡Tus piernas se han estado sacudiendo con la música y tus ojos crispándose y tus hombros crispándose y todo!».

En breve, la fama cruzaba las fronteras de Memphis, y Elvis se deshacía de su guitarra de infancia por US\$ 8, que en breve se disponía en el tarro de basura (hablaría de Hertz y del precio que alcanzaría esta reliquia, pero seré misericordioso).

Ese mismo 1955, con la fama trepando como la espuma, reclutó a un baterista que tocaba en un club de *strippers* como cuarto miembro de la banda. DJ Fontana era su nombre. Como agente, contrató a un expleado de circos que se hacía llamar Coronel Tom Parker. Su verdadero nombre era Andreas Cornelis «Dries» van Kuijk, un holandés que escondió por décadas su condición migratoria irregular. Parker carecía de acceso a pasaporte, la razón más probable por la que el rockero de más arrastre que se hubiese visto nunca actuó fuera de Norteamérica^[221].

Al año siguiente, RCA Victor lanzó su álbum debut. La carátula lucía una foto de Elvis tocando la guitarra, con la boca tan abierta que sorprende que precediera al Photoshop. Fue el primero de la historia del *rock* en alcanzar la cima del *ranking Billboard*.

En diciembre de 1956, Elvis se dejó caer de sorpresa en el estudio de Sun

Records. Por esas cosas de la vida, no otros que Jerry Lee Lewis y Carl Perkins grababan ahí. Y por si alguien estimaba que un trío como ese no era suficiente, el futuro ícono *country*, Johnny Cash, casualmente se sumó al lote. Juntos y en pleno estudio de grabación, improvisaron un generoso número de góspeles, baladas *country* y alguna pieza de Chuck Berry. La sesión pasó a la historia como *El Cuarteto del Millón de Dólares*. Cash, de los vocalistas más graves del gremio, tuvo que subir artificialmente el registro de su voz para fusionarla con la de Elvis.

Cash, por cierto, merece una mención aparte.

De solo 24 años para esa jornada, Cash apenas coqueteaba con el éxito, y no había sentado aún su fama de facineroso. Nacido en Arkansas en 1932, sus padres no pudieron acordar un nombre y lo llamaron «J. R.» a secas. Solo al ingresar a la fuerza aérea se vio compelido a adoptar un nombre. El escogido para poner fin a 18 años de sintéticas iniciales fue Johnny^[222].

En 1957, cosechó aplausos con *Folsom Prison Blues* y *I Walk the Line*. Como con tantos otros, junto con las superventas vinieron las drogas y la desmesura. En un motel de Georgia, pidió habitaciones contiguas para él y sus músicos, pero al descubrir que carecían de puertas conectoras tomaron un hacha para incendios del corredor y la fabricaron ellos mismos. Esta anécdota es una de las dos teorías en competencia de por qué Jack Torrance (Jack Nicholson) chilla «¡;Here is Johnny!!» cuando lleva a cabo una gesta similar en *El Resplandor*^[223]. En otra ocasión, Sam Phillips aprovechó que Cash viajaba a presentarse en Texas para enviar un cargamento de discos de Elvis en el maletero de su coche. Nunca llegaron a destino, pues Johnny y sus músicos se divirtieron arrojándolos como frisbees en la mitad de la carretera^[224].

En 1965, Johnny Cash se convirtió en la primera persona en ser demandada por el Gobierno Federal de Estados Unidos por provocar un incendio forestal^[225]. Conduciendo por un refugio de fauna silvestre de California, una fuga de gasolina prendió fuego en el pasto y al rato había destruido los bosques de tres montañas. De los 53 cóndores bajo protección, 43 emigraron del parque. Cash acudió a testificar bajo los efectos de anfetaminas. Inquirido por el juez, respondió «yo no lo hice, lo hizo mi camioneta, y está muerta, no la puedes interrogar». Sin mayor ánimo conciliador, añadió «me importan un carajo tus zopilotes amarillentos». No es exactamente de luto por los cóndores huérfanos que se presentó de negro en todas y cada una de las presentaciones a lo largo de su carrera.

Volvamos con Presley, quien en 1957 produjo el *Elvis' Christmas Album*. Parte fue grabada en Nashville, bajo el calor abrasador de julio. Para dotar al estudio de atmósfera festiva, instruyó instalar luces de colores, un pino navideño artificial y aplicar toda la potencia que permitiese el equipo de aire acondicionado. El disco

contaba con solo ocho canciones nuevas, por lo que lo rellenó con otras cuatro de su reciente entrega góspel, *Peace In The Valley*. Fue lanzado en octubre, y trece años después se convirtió en el único título de Elvis en alcanzar certificación de diamante (aclaremos: con medio millón de copias se logra certificación de oro; con un millón, de platino; con dos, doble platino; con tres multiplatino; con diez, diamante, hazaña que solo han conseguido 118 LP).

Evidentemente, el entusiasmo ante el estilo de Presley no era unánime. *Newsweek* calificó su presentación en Las Vegas «como un jarro de licor de maíz en una fiesta de champán». *The New York Times* lo comparó con «el aria de un principiante en la ducha». *Daily News* comentó que la música popular «ha alcanzado sus más bajas profundidades» y que su desempeño corporal estaba «teñido con el tipo de animalidad que debiera limitarse a antros y burdeles».

Pero el atributo de Elvis que más vestiduras rasgó (tanto a nivel metafórico como literal) era aquel que se interpretaba como una instigación al desenfreno de la libido. Y esto en un contexto anterior al proceso liberalización sexual. El crítico George Melly lo describía como «el maestro de la sonrisa sexual, tratando su guitarra a la vez como un falo y como una chica». Después de una de sus presentaciones en La Crosse, Wisconsin, la Iglesia Católica envió un urgente mensaje al director del FBI:

Sus acciones y movimientos eran tales que despertaban las pasiones sexuales de la juventud adolescente (...). Después del show, más de mil adolescentes trataron de forzar su entrada a la habitación de Presley en el auditorio. (...) Indicaciones del daño que Presley hizo solo en La Crosse fueron dos chicas de secundaria (...) cuyos abdomen y muslo tenían un autógrafo de Presley.

Lo sorprendente es que, para el clero, el riesgo no se circunscribía a comportamientos indecorosos gatillados por revolturas hormonales:

Presley es definitivamente un peligro para la seguridad de los Estados Unidos^[226].

Dentro de poco era conocido como *Elvis the Pelvis*. Era que no.

La Iglesia Católica no era la única que veía en él una amenaza. Con su reputación expandiéndose hacia el Este, el gobierno de Alemania Oriental miraba con preocupación el potencial de todo este jaleo para desbandar y occidentalizar más allá de lo prudente a su propia juventud. Para inmunizar a la juventud contra los movimientos pélvicos de la decadencia norteamericana, el gobierno intentó implantar el *Lipsi*, un baile prudentemente asexuado^[227]. En 1957, *The New York Times* consignaba que copias de sus canciones grabadas en placas de rayos-X dadas de baja se vendían por sumas exorbitantes en Leningrado.

No eran los únicos en expresar su disgusto con el *rock and roll* en general y con Elvis en particular:

La más brutal, fea, degenerada, viciosa forma de expresión que he tenido el desagrado de oír.

Naturalmente me refiero al grueso del rock and roll.

Fomenta reacciones casi totalmente negativas y destructivas en los jóvenes. Huele farsante y falso. Es cantado, interpretado y escrito en su mayor parte por matones cretinos y por medio de sus reiteraciones casi imbéciles y astutas, lascivas, —de hecho derechamente sucias— letras, y como he dicho antes, se las arregla para ser la música marcial de cada delincuente con patillas sobre la faz de la tierra... este afrodisíaco de hedor rancio que deploro.

Frank Sinatra, *Los Angeles Mirror News*, octubre de 1957

(De experimentar el reguetón, Sinatra hubiese enfrentado un severo déficit de adjetivos capaces de expresar la intensidad de sus náuseas).

La animadversión de La Voz es comprensible. Durante la década de los 40, dominó la escena musical con sus interpretaciones de *pop* tradicional y melodioso. De pronto, este aparecido, este «delincuente con patillas», lo desplazaba a punta rugidos rocanroleros y meneos corporales que frisaban en la indecencia. Puede haber en esto una cuota de envidia. Elvis era de un atractivo pasmoso. Steve Binder, un director de televisión ajeno a los influjos de su música, decía: «soy derecho como una flecha [i. e.: heterosexual] y tengo que decirte, te detienes, ya seas hombre o mujer, a mirarlo. Es así de apuesto». Daddy Yankee hubiera dicho de él que luce tan bien que hasta la sombra le combina. Sinatra, por otro lado, usaba plantillas en sus zapatos para lucir más alto, y el lado izquierdo de su cara estaba colmado de cicatrices producidas por un parto accidentado. Como relata uno de sus biógrafos, los chicos de su barrio lo llamaban Cara de Cicatriz «cuando no lo estaban golpeando y burlándose de la afeminada ropa Lord Fauntleroy que su mamá lo hacía vestir cuando niño (Dolly Sinatra quería una niña, no un niño)». El maquillaje que utilizaba para ocultar las marcas ocasionó acné, que a su vez trajo consigo todavía más cicatrices. Por eso insistía en ser fotografiado solo por su lado derecho.

Inmune a las filípicas de Sinatra, la locura por Elvis siguió su curso en Estados Unidos. En su primera aparición en *Steve Allen Show*, el *rating* televisivo se disparó a un desmesurado 82,6%. Si alguien poseía un set de televisión y no sintonizaba el programa, mejor era llamar para descartar un ataque cardíaco. En su primer año completo con RCA Victor, uno de los sellos más grandes de la industria musical, más de la mitad de las ventas de sencillos corrían por cuenta del Memphisiano, exista o no ese gentilicio.

Entonces, ocurrió lo impensado. En el pináculo de su carrera, Elvis fue convocado a realizar el servicio militar. En vista de que Paramount Pictures ya había gastado US\$ 3 millones (en dinero de 2015) en la preproducción de una película que lo tenía como protagonista, solicitó postergarlo un par de meses. Aceptaron, pero fue enrolado de todas formas en marzo de 1958. Podrá prever la muchedumbre de curiosos y el enjambre de fotógrafos que lo escoltó desde el bus hasta el cuartel.

El *rock* pasaba por un trance extraño. Elvis, enrolado en el ejército. Buddy Holly,

muerto en un accidente aéreo en 1959 (una tragedia que Don McLean perpetuó en una de las pocas líneas descifrables de *American Pie*: «the day the music died»). Jerry Lee Lewis, despechado: el público le dio la espalda tras desposar a su prima de trece años. «Si me estoy yendo al infierno», dijo una vez, «me voy tocando el piano». Little Richard, migrado desde una promiscua bisexualidad a la prédica del Evangelio a tiempo completo. Como elabora Michael Miller, «los gigantes de los inicios del *rock* estaban todos desaparecidos en acción». Un puñado de jóvenes británicos no iba a dejar pasar la ocasión. Pero más sobre eso luego.

Presley quiso ser tratado como uno más al interior del ejército. Aprendió karate —que más tarde exhibiría en sus *shows*— y otras prácticas menos saludables, como las anfetaminas y barbitúricos, —que más tarde le quitarían la vida—. Vivió su primera y última salida de Norteamérica, destinado a Alemania Occidental. Allí conoció a Priscilla Beaulieu, una estadounidense de catorce años cuyo padre había sido transferido a Alemania. A la postre, tras siete años y medio de cortejo, la chica se convirtió en su esposa.

En 1960, de vuelta en Estados Unidos con el grado de sargento en la solapa, Elvis concentró sus balas en el cine. Hizo 27 películas durante la década. En su inmensa mayoría fueron destrozadas por la crítica —un crítico lo calificó de «panteón del mal gusto»— pero su efecto en las boleterías fue estupendo. En 1982 se publicó una compilación no oficial de la música producida en este periodo. Juiciosamente, el editor la tituló *Elvis' Greatest Shit*.

También se dio el tiempo para la televisión, y cantó a dúo en vivo con... Frank Sinatra. La Voz no vaciló en figurar junto al «delincuente con patillas», arguyendo que «trabajamos de la misma manera, solo que en áreas diferentes». Los artistas son animales mediáticos, dicen por ahí.

En 1968, volvió a la música. Ya no era lo mismo de antes. Con la «invasión británica» marchando a toda máquina, la competencia era abrumadora. Costó agarrar ritmo. Los primeros sencillos de este periodo no treparon bien en los *rankings*. Pero el hombre supo leer la evolución de la música, y se puso al día con el *NBC Comeback Special*, y luego con el álbum *From Elvis in Memphis*. La revista *Rolling Stone* lo llamó «sobrenatural, su propia resurrección».

De nuevo en la cima de la popularidad, el propio Richard Nixon lo recibió en la Casa Blanca en 1970. Elvis fue enfático en manifestar su desprecio por la cultura *hippie* y el consumo de narcóticos y solicitó ser investido como un agente federal especial en la lucha contra la droga:

He hecho un estudio en profundidad del abuso de drogas y de las técnicas comunistas de lavado de cerebro y estoy justo en medio de todo el asunto.

Al menos consiguió una especie de condecoración hecha a la medida, con todo

excesivo para quien ya estaba en camino a morir de sobredosis. Aprovechó también de expresar sus malas vibras respecto a los Beatles: «una verdadera fuerza en el espíritu antiestadounidense (...) Vinieron a este país, hicieron su plata, y luego volvieron a Inglaterra, donde promovieron un tema antiestadounidense», se quejaba. Personalidad no le faltaba: él mismo improvisaba *covers* de sus canciones.

Con su arrebatado desplante, magnético atractivo y voz profunda, lo importante era permanecer arriba del escenario. The Beatles es solo uno más de la extensa lista de artistas a los que Elvis recurrió para sus *covers*. Simon & Garfunkel, Chuck Berry, The Beach Boys, Bee Gees, Bing Crosby, Roger Whittaker, Frank Sinatra y Neil Diamond son parte de al menos 40 nombres seleccionados.

El caso de Neil Diamond es muy particular. Presley interpretó su propia adaptación de *Sweet Caroline* y murió sin enterarse de la verdad. Como el resto de los plebeyos, creía en la versión oficial: una oda a Caroline Kennedy, la hija de John y Jacqueline. En una entrevista en 2007, Diamond confesó que en realidad la dedicaba a su esposa Marcia, pero la melodía requería de un nombre de tres sílabas, y nada rimaba con Marcia. El solo mérito de Caroline fue la extensión y cualidad sonora de su nombre^[228] (por lo visto, Neil Diamond se especializa en «casos particulares»: en su colegio en Brooklyn, era compañero de curso nada menos que de Barbra Streisand, del semidiós del ajedrez Bobby Fischer, y de Billy Cunningham, cuatro veces NBA All-Stars^[229]). Similar al caso de Paul Simon, de Simon & Garfunkel, fan del beisbolista Mickey Mantle, pero que cuando le preguntaron por qué cantaba «where have you gone *Joe DiMaggio*» en *Mrs. Robinson* respondió «es acerca de las sílabas».

Aloha from Hawaii, lanzado en 1973 después de una masiva presentación en vivo, vendió cinco millones de copias en Estados Unidos y fue el último en alcanzar el tope de la tabla de ventas. Ese mismo año, el Coronel Tom Parker vendió a RCA los derechos por todo lo grabado hasta entonces a cambio de US\$ 5,4 millones (US\$ 29,3 millones de hoy). El criterio de «pan para hoy» se entiende mejor cuando se tienen en cuenta los incentivos de Parker: como de costumbre, su comisión fue el 50 por ciento de las ganancias.

No es solo por el arreglo con RCA que el Coronel ganó reputación de codicioso. En 1974, Elvis planeaba ejecutar un cover de la exitosa *I Will Always Love You*, de Dolly Parton. Parker pidió el 50% de todo lo que recaudase la composición, en cualquiera de sus versiones. Parton se rehusó, a la larga la mejor decisión comercial de su carrera. «Luego, cuando Whitney [Houston] salió», recordaba Parton en 2006, «gané suficiente dinero para comprar Graceland». (Parton ha ganado ocho premios Grammy y dos premios Oscar, pero a mi modo de ver pasará a la posteridad por otro tipo de motivos: a) al igual que Chaplin, perdió un concurso de «igual a Dolly Parton^[230]», y b) la oveja Dolly, el primer mamífero clonado públicamente a

partir de células diferenciadas, fue nombrada en su honor, pues el material genético fue tomado de las glándulas mamarias de la oveja original. La cabeza del equipo científico confesó que «no pudimos pensar en un par de glándulas más impresionantes que las de Dolly Parton^[231]»).

A Elvis el dinero le llovía, pero la esfera personal iba en picada. Se había separado de Priscilla el año anterior, luego de que revelara su amorío con el instructor de karate que el propio Elvis recomendó. Su abuso de las drogas comenzó a empeorar. Y, en medio de todo esto, su insana relación con la comida no ayudaba a mantener el cuerpo en armonía.

Realmente cuánto tragaba Presley en el día a día ha adquirido una condición cuasimítica. Googleando al respecto, uno de los primeros resultados es un artículo de *The Telegraph* titulado «¿Realmente Elvis comía más que un elefante asiático?». Mi primera reacción fue algo del tipo «¡Qué lejos pueden llegar las leyendas urbanas!». El columnista, sin embargo, consigna que en 1995 la BBC estimó el consumo diario del rockero en 84 000 kilocalorías. Esto es casi ocho veces la monstruosidad que ingería Michael Phelps mientras entrenaba para pulverizar cuanto récord mundial de natación le pusieran por delante. Y bueno, casi el doble que el de un elefante asiático^[232].

Algunas pistas sobre el asidero muestral de la BBC: sentía tal debilidad por el sándwich de mantequilla de maní, plátano y tocino que hoy se lo conoce como el *Sándwich Elvis*. Si le suena como algo más bien pesado para el estómago, es porque no ha escuchado hablar del *Fool's Gold Loaf*. Tome un vaso de agua antes de seguir leyendo.

Una bomba elucubrada por un restaurante de Denver solo para hígados valientes, el emparedado se rellena con un tarro completo de mantequilla de maní, un frasco entero de mermelada y una libra de tocino, unas ocho mil kilocalorías para la saciedad de mandíbulas batientes. David Adler, autor de *The Life and Cuisine of Elvis Presley*, narra como una noche de febrero de 1976 el Rey estaba en Graceland, su mansión de Memphis, discutiendo sobre esa demencia gastronómica con dos uniformados de Denver. Presley optó por dilucidar los pormenores en forma inmediata. Abordaron su avión privado y aterrizaron en Colorado a las 1:40 AM. En un hangar del aeropuerto los esperaba el dueño del restaurante con 22 especímenes del *Fool's Gold Loaf*. Elvis sumó a los dos pilotos y se abocaron a la tarea. Una vez cumplida la misión, volaron de vuelta a Memphis sin siquiera poner pie fuera del terminal aéreo^[233].

En sus años finales, Presley a duras penas podía sostenerse sobre el escenario. Investigaciones posteriores revelaron que durante el último año de vida su médico, George Nichopoulos, emitía recetas por 40 dosis diarias de sedativos, anfetaminas y

narcóticos. Hacia 1977, Elvis se pasaba los días confinado en su habitación leyendo libros de espiritualismo. Llevaba puestos una miríada de símbolos religiosos, incluyendo un collar con la Estrella de David para no farrear el Paraíso debido a un tecnicismo.

2600 kilómetros más al oeste, un joven actor con dotes de bailarín llamado John Travolta y una australiana de nombre Olivia Newton-John que encarnaba a una colegiala a sus 29 años de edad, protagonizaban el musical Grease. En mitad de la película, Rizzo se burla de Sandy, el personaje de Newton-John:

*Elvis, Elvis, let me be!
Keep that pelvis far from me!*

La escena fue filmada el 16 de agosto de 1977. Ese mismo día, fallecía Elvis Aaron Presley^[234]. Para colmo de ironía, la canción original hacía referencia al actor Sal Mineo, y si Elvis tomó su lugar fue solo por respeto a su deceso, ocurrido en 1976.

Presley dejaba el mundo hecho «una grotesca caricatura de su elegante, energética juventud. Con un inmenso sobrepeso, su mente embotada por la farmacopea», como relata el periodista Tony Scherman. O bueno, esa es la «versión oficial». En 2002, transcurrido un cuarto de siglo, unos 16 millones de estadounidenses creían que Elvis Presley seguía vivo^[235] (por alguna razón, a fines de los '80 hubo una seguidilla de «avistamientos» en Kalamazoo, Michigan).

Merced de casi 210 millones de discos vendidos, Elvis retuvo el sitio del artista más popular de la historia, hasta que cierto molesto cuarteto del centro-oeste británico vino a revolver el gallinero.

Con 550 mil visitantes cada año, Graceland recibe cinco veces más turistas que Persépolis, la antigua capital del Imperio Persa^[236]. Pero claro, ofrece atracciones tales como la lista elaborada por el propio Elvis de ítems que no podían faltar en la cocina («tres paquetes de chicle Juicy Fruit», por ejemplo). Persépolis en cambio solo ofrece algunos cientos de metros cuadrados de bajorrelieves de 2400 años de antigüedad.

Pero bueno, si hablamos del legado musical de Elvis Presley, vamos de una vez a lo realmente importante: la industria de bodas oficiadas por neelvises en Las Vegas.

Indiferente a los jarros de licor de maíz en fiestas de champán, el propio Elvis se casó con Priscilla en el hotel casino Aladdin de Las Vegas en 1967. Tras su prematura muerte, algunos de sus deudos estimaron del todo natural formalizar su amor eterno en la ciudad del pecado ante un sucedáneo del rey del *rock*. Ya en 1977, la Graceland Wedding Chapel recibía cuatro a cinco solicitudes mensuales, y en pocos años la cifra se elevaba a cuatro a cinco diarias. Hoy se ofrecen imitadores que no solo cantan,

sino que además conducen limusinas y escoltan a la novia por el pasillo de la capilla. Los catálogos proporcionan elvises para cantar por más de una hora en la fiesta posterior. En la Capilla Viva Las Vegas, por el precio del *Blue Hawaii Package* hay incluso una imitadora de Priscilla.

Pese a la magnitud de la pérdida, la historia del *rock* siguió adelante. ¿Molesto cuarteto del centro-oeste británico habíamos dicho?

La invasión británica: The Beatles y compañía

Los orígenes más remotos de la epopeya se encuentran en una escuela de Liverpool llamada Quarry Bank. Allí, en 1957, un joven de 16 años llamado John Lennon formó un grupo de skiffle, cierto tipo de folk, influenciado por el *jazz* y el *blues*. Supongo que no necesito explicar que el skiffle se originó en las comunidades afronorteamericanas del sur de Estados Unidos, salvo que trate de engañarme saltándose los capítulos previos.

Lennon y sus secuaces comenzaron como los *Blackjacks*. En breve descubrieron que un grupo local había ganado el quién vive con ese nombre y lo cambiaron a *The Quarrymen*. Un tal Paul McCartney, por entonces de quince años, se unió como guitarrista. En febrero del año siguiente, McCartney invitó a la acción a cierto amigo suyo, un púber llamado George Harrison. Lennon se resistía a incorporar a un chico de solo catorce años de edad. Cumplidos los quince, sin embargo, Harrison obtuvo el puesto a punta de habilidad y perseverancia (musical, claro, porque en lo que a educación respecta abandonó el colegio a los 16 para trabajar como aprendiz de electricista). El resto de los amigos de Lennon abandonó la aventura para adoptar un curso más serio con sus vidas, enrolándose en el *Liverpool College of Art*. Lennon, en cambio, optó por seguir adelante. Mimi, la tía que lo crió, insistía en la primacía de la cordura: «la guitarra está bien John», le decía con frecuencia, «pero nunca podrás vivir de ella».

Los tres guitarristas adoptaron como tercer nombre *Johnny and the Moondogs*. Su música adquirió un carácter más rockero (esto es, cuando lograban conseguir un baterista para mostrarla). Lennon invitó a un tercer amigo, cierto Stuart Sutcliffe, quien percibió más talento musical que onomástico en el grupo. Sutcliffe propuso implementar un homenaje de tipo insectófilo a *The Crickets* (Los Grillos), quienes habían tenido la deferencia de brindar dos conciertos en Liverpool. *Beatal* fue su idea, un juego de palabras entre *beetles* (escarabajos) y *beat all* (ganarle a todos). Al poco andar mudaron a su quinta denominación, el más simple *Silver Beatles* (Escarabajos de Plata). Decidieron entonces que la sexta era la vencida y lo intentaron con *Silver Beatles*, un juego de palabras compuesto para el que el castellano ya no da el ancho. En agosto de 1960, convergieron a su séptimo y último nombre: *The Beatles*.

Al fin, ese mismo mes de agosto sumaron a un baterista, Pete Best. Mona, su madre, les permitía tocar en su club, en parte por su interés en el chico que conducía la van, Neil Aspinall. Si administra establecimientos de índole nocturna, apunte esa estrategia de seducción: aun cuando 17 años mayor, Mona tuvo un hijo con Aspinall.

Con la formación completa, el quinteto partió a probar suerte a la escena nocturna

de Hamburgo. La cosa no partió bien. Vivían en una ínfima bodega sin ventanas que sostenía una pantalla donde se proyectaba cine porno. En noviembre deportaron a Harrison. Contaba solo 17 años, y había mentido a las autoridades alemanas acerca de su edad. Su breve estadía, en todo caso, fue suficiente para aprovechar el amplio surtido de prostitutas del barrio. El siguiente es el relato del día que perdió su virginidad:

... [ocurrió] mientras Paul, John y Pete Best me miraban. Estábamos en literas. No podían ver nada porque yo estaba debajo de la colcha, pero cuando terminé se pusieron a aplaudirme y a animarme.

(Más precoz fue Anthony Kiedis, vocalista de Red Hot Chili Peppers, quien perdió su virginidad el día que cumplió doce años, cuando su padre le ofreció como regalo los servicios de su propia chica^[237]).

Una semana más tarde, McCartney y Best fueron deportados. ¿El motivo? Fueron acusados por el dueño del cine de intento de incendio. Habían prendido fuego a un condón en la pared^[238]. Pero los chicos volvieron. Nada menos que cinco veces entre 1960 y 1962. Como narra Philip Norman, uno de los biógrafos de los Beatles, «porque conseguían mucho alcohol y mucho sexo». Tanto viajaban a Hamburgo, contaba Lennon, que en sus intermedios en Liverpool solían tomarlos por alemanes, y los felicitaban por su buen inglés.

Allí tocaron como si el mundo se fuera a acabar. Hamburgo «en esos días no tenía clubes de música *rock and roll*. Tenía clubes de *strippers*» cuenta Norman, «era un enorme *show nonstop*, hora tras hora, con un montón de gente tambaleando adentro y el otro montón tambaleando fuera. Y las bandas tocaban todo el tiempo para agarrar el tráfico de paso». John Lennon recordaba que «teníamos que tocar por ocho horas, así que realmente teníamos que encontrar una nueva manera de tocar». Poca sorpresa que hayan recurrido a la fenmetracina, una droga estimulante, para sortear esas largas noches. Para su primera colisión con el éxito, en 1964, se había presentado unas 1200 veces. Para un prodigio escénico como B. B. King esa cifra es pan de cada década, pero la mayoría de las bandas no llegan a tocar 1200 veces en toda su carrera.

Rastreando un concepto propuesto por primera vez por el psicólogo Anders Ericsson en 1993, Malcolm Gladwell sostiene que «el crisol de Hamburgo es una de las cosas que diferenció a los Beatles del resto». A su juicio, fue esta maratón musical lo que les permitió cruzar ese vital umbral de *expertise* que son las 10 000 horas de práctica. En palabras de Daniel Levitin, «La imagen que emerge de los estudios es que 10 000 horas de práctica son requeridas para alcanzar un nivel de maestría asociado a ser un experto de clase mundial (en lo que sea)». Levitin menciona a continuación estudios sobre compositores, basquetbolistas, escritores, esquiadores de hielo, pianistas, ajedrecistas y maestros criminales. Puede ser. El hecho indiscutido es que de vuelta en el Reino Unido sonaban mejor. Mucho mejor.

El que no alcanzó a completar el derrotero fue Sutcliffe, quien renunció en 1961. Para reemplazarlo, McCartney tomó tres cuerdas del piano de un club y adaptó su guitarra como bajo. Cuando el arreglo no soportó más los trajines, Paul adquirió el primero de sus distintivos bajos alemanes con forma de violín.

Era evidente que estos cuatro estaban para algo más que clubes nocturnos. El primer día de 1962 audicionaron para Decca Records en Londres. Se trataba de las grandes ligas. El veredicto de Decca aún pena los pasillos de la compañía:

No nos gusta como suenan, y la música de la guitarra está pasando de moda (...) The Beatles no tienen futuro en el negocio del espectáculo^[239].

En su lugar, eligieron a Brian Poole and the Tremeloes, que ofrecía la ventaja de evitar los gastos de traslado desde Liverpool. Sí. Brian Poole and the Tremeloes. Sí, evitaba los gastos de traslado desde Liverpool. Hertz merece que lo deje en paz.

Pese al lapsus, tres meses más tarde firmaron con EMI. En su primera grabación, les hicieron notar que algo no marchaba bien con la percusión. A mediados de 1962, Best fue reemplazado por el baterista de Rory Storm and the Hurricanes, Richard Starkey, más conocido por su nombre de escenario, Ringo Starr. La formación del cuarteto estaba ahora completa.

La demencia estalló entonces en el seno de lo que quedaba del Imperio británico.

La detonación fue vertiginosa. Todo comenzó con los sencillos *Love Me Do* y *Please Please Me*. Este último trepó al tope de casi cada *ranking* disponible. Cosechando del auge, titularon del mismo modo a su primer álbum. En breve, *Please Please Me* escaló al primer puesto de la tabla, posición que mantuvo por 30 semanas, hasta que los propios Beatles lo destronaron. El asalto tomaba a la industria por sorpresa. El podio solía estar capturado por bandas sonoras y vocalistas fáciles de seguir, pero no por piezas de *rock*.

Durante los siguientes años, no hubo récord de ventas, *rankings* o audiencias en vivo que no pulverizaran. El sencillo *She Loves You* vendió 750 mil copias en menos de cuatro semanas. Liszt tenía un digno heredero: la beatlemania se había desatado.

Se organizaron giras por Reino Unido y Suecia. Campearon las imágenes de adolescentes vociferantes jalando sus cabellos como si al frente tuviesen a los dioses del Olimpo. Tras un concierto en Hull en 1963, hubo que recoger 40 pares de bragas que las fanáticas dejaron a su suerte. Bastó que en una entrevista Harrison comentara al paso que disfrutaba las golosinas Jelly Babies para que los bombardearan con ellas en sus presentaciones. Cansados de esquivarlas, Harrison incluso abofeteado en el ojo con una ellas, escribieron una carta a sus fans rogándoles que se detuvieran. En Plymouth, la policía tuvo que recurrir a chorros de agua a presión para contener a las hordas de enardecidas. Lennon incluso tenía un hijo y estaba casado desde agosto de

1962, pero todo fue ocultado para no matar las pasiones y estimular a las chicas a seguir pagando *tickets*. Arrojando calzones si se sentían más cómodas así, ningún problema.

Bob Geldof, el organizador del Live Aid de 1985, rememora estos conciertos:

Me acuerdo de mirar por el suelo del cine y ver riachuelos de pis por los pasillos. Las chicas se orinaban literalmente de la emoción. Así que lo que más asocio a The Beatles es el olor a orina^[240].

Luego vino *I Want to Hold Your Hand*. Para entonces, la cosa ya estaba madura para el salto del Atlántico.

Precedidos por una agresiva campaña publicitaria, unos cuatro mil fans fueron a despedirlos al aeropuerto en febrero de 1964. Otros tres mil los recibieron en la losa de Nueva York. Los periodistas no pensaban dejar pasar un segundo más, y sostuvieron la conferencia de prensa en el mismo terminal. El caos era tal que a duras penas se podía oír los diálogos. «¿Qué opinan de Beethoven?» soltó un periodista. «Fantástico», respondió Ringo, «especialmente sus poemas». «¿Por qué su música excita tanto a la gente?». «Si lo supiésemos», replicó John, «formaríamos otro grupo y seríamos los *mánagers*».

Unas 73 millones de personas los vieron por televisión, en números totales la audiencia más alta de la historia de Estados Unidos. Las escenas de histeria se repitieron en sus recitales neoyorquinos. Ni siquiera la embajada británica salió indemne. De acuerdo a un reporte del gobierno británico liberado en 2007, varios cientos de diplomáticos pasados de copas actuaron «peor que niños». Lennon fue empujado y jalado por «un scrum de *rugby* de jóvenes oficiales del Servicio Exterior». Alguien cortó una mecha de pelo a un anonadado Ringo Starr^[241]. Lennon dejó el edificio maldiciendo la conducta de tan conspicuos señores. «Estos diplomáticos simplemente no saben comportarse».

Entre los afectados por este febril raptó de idolatría estaban los superventas locales. Previo al arribo de estos aparecidos, Norteamérica se había rendido a los encantos de la música surf, nativa del sur de California. En especial a The Beach Boys, formados en 1961 como The Pendletons pues «imaginaron que camisetas Pendleton [la marca de moda] les darían chaquetas gratis o lo que fuera^[242]». Para el estallido de la beatlemania, sus discos ya poblaban la zona alta de la tabla. Pero su sello, Capitol, era el mismo que el de los Beatles, y vieron como el apoyo migraba a la nueva gallina de los huevos de oro.

De vuelta en Londres, las hordas de maulladoras retornaron. Doce mil llegaron a recibirlos al aeropuerto. Un locutor de televisión comentaba que «nuestro equipo de científicos, en un momento extraño, calculó que esta multitud de adolescentes generó suficiente energía como para poner tres misiles Atlas en órbita y alimentar 54 mil

radios de transistores^[243]». Un momento extraño, realmente.

La beatlemania redibujó la industria radial. La BBC detentaba un cuasimonopolio de la emisión, pero estaba tan orientada a la música docta que la respuesta a la suboferta fue la instalación de estaciones piratas. Situadas a bordo de embarcaciones, en aguas internacionales para evitar fastidios legales, su parrilla programática satisfacía al fin la demanda juvenil^[244]. Ante la nueva realidad y la competencia inesperada, la BBC no tuvo más opción que reestructurarse.

Ese mismo febrero de 1964, un pequeño sello de Chicago llamado Vee-Jay Records publicó una compilación no oficial de canciones de los Beatles y el cantante *country* Frank Ifield, conocida como *Jolly What!* En una de sus portadas figuraba una prominente ilustración de los muchachos de Liverpool. Frank Ifield, no obstante ser el autor de ocho de las doce canciones del álbum, brilla por su ausencia. El título termina con *On Stage*, aun cuando solo hay versiones en estudio. Un ejemplar fue subastado en 1995 en exorbitantes US\$ 22 000. Si me preguntan, diría que en el precio algo tiene que ver la contratapa. Con la intención de manifestar con cuanto orgullo y placer esta *compilación* había sido presentada, se lee: «It is with a good deal of pride and pleasure that this *copulation* has been presented^[245]».

En marzo de 1964, la banda aceptó la iniciativa de United Artists Records de filmar un documental. El resultado fue otro exitazo más llamado *A Hard's Day Night*, hoy más conocido por su banda sonora. Fue otro golpe publicitario, pese a que la palabra «Beatles» no es nombrada ni una sola vez en sus 87 minutos^[246]. No era necesario. A esas alturas, todo el mundo sabía de quién estábamos hablando. Para Harrison, los réditos no se circunscribieron a la esfera cinematográfica: fijó su vista en una modelo que actuaba de escolar, la misma que dos años después se convertiría en su esposa. Su nombre era Pattie Boyd.

La primera semana de abril, en una situación inaudita, los Beatles copaban los cinco primeros puestos del *Billboard Hot 100*, y sumaban otros siete títulos en la lista. Esa primavera, mientras a estos cuatro la fama les rebalsaba por las orejas, un sexteto de pelilargos llamados The Rolling Stones forcejeaba por salir a flote, interpretando covers de bluseros estadounidenses. Bueno, y componiendo jingles para Rice Krispies, unos cereales infantiles para el desayuno («despierta en la mañana, hay un crujido en tu cara [...] Rice Krispies para ti... y tú... ¡Y TÚ!»)^[247]. Por entonces, la formación incluía a Brian Jones —el líder—, Mick Jagger, Keith Richards, Charlie Watts, Bill Wyman e Ian Stewart. Volveremos sobre ellos.

El estallido de la beatlemania trastocó el mundo de la música popular de muchas formas, pero una de las más profundas fue la evolución desde la alianza compositor-intérprete hacia cantautores. Los superventas previos, como Paul Anka y Frankie Avalon, recurrían a un *staff* de compositores profesionales, ofreciendo a cambio voz y

prestancia escénica. En Estados Unidos, durante las últimas décadas del siglo XIX y hasta los años '50 las habas se cocían en los pasillos del Tin Pan Alley. En ese callejón neoyorquino, talentos de la composición como Irving Berlin, Hoagy Carmichael y los hermanos George e Ira Gershwin confeccionaban material para los talentos de la interpretación, como Fred Astaire, Frank Sinatra, Judy Garland, Bing Crosby, Nat King Cole, Billie Holiday, y Ella Fitzgerald. La dupla Lennon-McCartney en cambio, aun cuando no sabían leer música —solo McCartney lo intentó infructuosamente alguna vez— componían sus propias obras. Ello se volvió el nuevo patrón dorado de la música popular (siempre hay excepciones, por supuesto: Barry Manilow no escribió su famosa *I Write the Songs*, y por lo visto tampoco evaluó la opción de cambiar su título^[248]).

En 1965 filmaron *Help!*, su segunda incursión cinematográfica, seguida de la banda sonora homónima. Poco antes, Paul McCartney había amanecido un día cautivado por la melodía que acababa de soñar. Corrió al piano para no arriesgar olvidarla. Una vez asegurado el patrimonio melódico, lo atormentó una sospecha: ¿y si, más que un rapto de inspiración, esta «aparición sonora» era en realidad un plagio subconsciente? Los artistas nunca están del todo libres de esa amenaza. La psiquiatría, siempre atenta a denominar la condición que haga falta, llama a esto criptomnesia. Umberto Eco la sufrió al escribir *El Nombre de la Rosa* y el propio George Harrison fue sancionado por ella en 1976 con su primera gran obra solista, *My Sweet Lord*, un caso que sentó jurisprudencia en la justicia estadounidense: de nada servía ablandar al jurado arguyendo deslices oníricos. «Por cerca de un mes», cuenta McCartney, «me paseé con personas de la industria musical y les pregunté si la habían oído antes. Al final se transformó como devolver algo a la policía. Razoné que si nadie la reclamaba después de algunas semanas podría apropiármela». Al principio no tenía letra, y la llamó en forma provisoria *Scrambled Eggs* (Huevos Revueltos). El cuarteto estaba algo temeroso de que fuera considerada muy poco rockera y los desperfilara, pero una vez publicada fue una bomba de aquellas. Resultó electa la mejor canción del siglo XX por la BBC, y la mejor canción *pop* de la historia tanto por MTV como por *The Rolling Stone*. Fue interpretada más de siete millones de veces durante el siglo pasado, y detenta más de 2200 versiones de *cover*. Se llama *Yesterday*^[249].

Los únicos que no se alegran del todo con la anécdota y el descomunal éxito de *Yesterday* son Billy J. Kramer y Chris Farlowe. La canción les fue ofrecida antes de su grabación, pero ambos la rechazaron. El primero, por no encajar en su repertorio. El segundo, por estimarla demasiado suave^[250].

Por entonces, los Beatles aún cultivaban una imagen de chicos buenos. El contraste con The Rolling Stones, la otra gran banda emergente, no hacía más que acentuarlo. Si hasta hace poco los liverpulianos declamaban *I want to hold your hand*

con un corte de pelo que recordaba los caballeros del Rey Arturo, en 1965 los londinenses voceaban su imposibilidad de obtener satisfacción, con cabelleras que escandalizaban tanto como sus letras (con todo, uno de los primeros *hits* de los Stones, *I Wanna Be Your Man*, fue compuesto por la dupla Lennon-McCartney).

(I Can't Get No) Satisfaction en particular sonaba aún más provocador de lo que su título sugiere. Keith Richards distorsionó la guitarra con un pedal Gibson Maestro Fuzztone, una práctica por entonces incipiente, a objeto de realzar los instrumentos de viento. Como con el amplificador de Ike Turner, el dispositivo había nacido por accidente. Un preamplificador defectuoso en la grabación de una canción del artista *country* Marty Robbins resultó del gusto del público y Gibson se mostró disponible para rentabilizar el nuevo capricho de la audiencia^[251]. El éxito de *(I Can't Get No) Satisfaction* fue el impulso que faltaba para masificar uno de los sonidos distintivos de los '60.

Fieles a su línea editorial, el *hit* de los Stones del año siguiente, *Let's Spend the Night Together*, fue censurado por la BBC. El origen del título del álbum que lo cobijó, en todo caso, es bastante más casto. El baterista Charlie Watts dibujaba un *comic* para la contratapa y preguntó al mánager como encabezarlo. Recibió como respuesta «está entre los botones», una expresión inglesa que quiere decir «no se ha decidido todavía». Watts hizo uso literal del recado. Había nacido *Between the Buttons*^[252].

Malentendidos como este que alcanzan su consagración en la posteridad son toda una tradición en la industria. En 1970, The Byrds envió a Columbia Records su primer disco etiquetado como *(Untitled)*. Aún no decidían entre *Phoenix* y *The Byrds' First Album*. El sello, no obstante, lo publicó tal cual, paréntesis inclusive^[253]. En 1972, Electric Light Orchestra recibió una llamada de United Artists para averiguar el título de su álbum debut, pero con el mánager ausente recibieron como respuesta «No answer». Así quedó^[254]. De igual modo, en 1991 un cuarteto de Virginia informó a la administradora de un club donde iban a tocar que los anunciara como «Dave Matthews», el nombre de uno de sus miembros. El plan era sorprender a la audiencia con una banda completa en lugar de un mero solista. La administradora añadió un «*Band*» al final del póster. Casi sin darse cuenta, ya era demasiado tarde para echar pie atrás^[255].

En 1967, para televisar *Let's Spend the Night Together* a las audiencias estadounidenses, el conductor Ed Sullivan exigió cambiar la frase «pasar la noche juntos» por «pasar algún tiempo juntos». Mick Jagger no tuvo más opción que acceder. Una vez cumplida la ejecución, sin embargo, evidenciaron su disconformidad retornando al escenario vestidos de oficiales nazi de la SS, esvásticas y todo^[256].

Con el tiempo, la naturaleza turbulenta de los Stones iba a convertirse en su sello, y sus miembros en el buque insignia de la contracultura de los '60. Los muchachos no iban a desaprovechar ese salvoconducto a la fama, y han cultivado esa imagen desde entonces. En 1967, tres de los cinco integrantes encaraban cargos por posesión de drogas. En febrero de ese año, enfrentaron una redada de 19 policías, pero estaban tan absortos en LSD que los tomaron por «enanos disfrazados de azul^[257]». Keith Richards, el guitarrista, ocasionó un incendio en la mansión *Playboy*, y no fue hace mucho que ratificó una de sus más rumoreadas travesuras:

¿La cosa más extraña que he tratado de jalar [inhalar]? Mi padre. Jalé a mi padre. Fue cremado y no pude resistir molerlo con un poquito de coca. A mi papá no le hubiese molestado, no le importaba una mierda. Funcionó bastante mal, y aún estoy vivo^[258].

Quizás en ese tipo de cosas (aunque tal vez no exactamente *esa*) pensaba Johnny Depp al modelar su personaje Jack Sparrow de *Los Piratas del Caribe* en Richards y Pepe le Pew^[259]. De hecho, Keith es el actor detrás del Capitán Teague, padre de Sparrow y lord de la isla de Madagascar (hasta un astro del *rock* es más accesible que un zorrillo ficticio). La gente parece disfrutar de los ademanes del guitarrista, porque Sparrow fue un acierto mayúsculo. Para sorpresa del máximo ejecutivo de Disney, quien preguntó si acaso estaba borracho mientras grababa y comentó que con esos gestos Depp «Va a arruinar la película^[260]». Cuando una ejecutiva le preguntó al actor si el capitán era homosexual, respondió que «todos mis personajes son gay».

Volvamos a los Fabulosos Cuatro. Pese a su imagen pública y al contraste con los Stones, los muchachos eran cualquier cosa menos inocentes. Desde luego, algo que salta a la vista con sus estancias hamburguesas (sí, esa frase es gramaticalmente correcta). Bob Dylan los había introducido a la marihuana de alta calidad en 1964, ofreciéndoles porros con toda naturalidad. Grande fue su sorpresa cuando los chicos le confesaron que era algo nuevo para ellos. Dylan pensaba que la letra de *I Want to Hold Your Hand* rezaba «*I get high! I get high!*». John explicó el origen de la confusión era «*I can't hide^[261]*». El caso es que disfrutaron de la novedad sin remilgos moralistas.

Su primera incursión con el LSD data de 1965, si bien se trató de un lapsus involuntario. El dentista de Lennon y Harrison los invitó a comer y añadió secretamente el ácido a su café^[262]. En palabras de George: «Estoy seguro que [el dentista] pensó que era un afrodisíaco. Recuerdo que su novia tenía unos pechos enormes y creo que pensó que iba a haber una gran orgía colectiva y que iba a lograr follarse a todo el mundo». La experiencia, en todo caso, no pasó desapercibida para John: «Estuve bien volado por un mes o dos».

A medida que la década de los 60 avanzaba, el cabello de los Beatles crecía y su imagen de yerno ideal se desmoronaba. Cuando la Reina los nombró Miembros de la

Orden del Imperio Británico en 1965, algunos militares veteranos lo sintieron como una deshonra y devolvieron sus propias insignias. En octubre de 1965 lanzaron *Rubber Soul*, tan influenciado por su consumo de marihuana que Lennon se refería a él como «el álbum de del porro».

Al año siguiente, posaron rodeados de trozos de carne y muñecas decapitadas, plasmando la macabra carátula de un álbum compilatorio llamado *Yesterday and Today*, lanzado solo en Estados Unidos. Ante el previsible escándalo, el sello mandó a pegar una imagen convencional encima, lo que dio pie a todo un género de técnicas manuales destinadas a arrancarla sin generar daños en la imagen subyacente. Si le interesa la rareza, prepare la billetera: en 2013, se remató una copia sellada a US\$ 15 300 en eBay (googlearlo, en cambio, es gratis y casi igual de satisfactorio).

En una entrevista de 1966, Lennon apuntó que «somos más populares que Jesús ahora». Menos conocida es la frase que la precedió, tanto o más punzante: «El Cristianismo se irá. Se desvanecerá y se encogerá. No necesito discutir acerca de eso; estoy en lo correcto y será probado que estoy en lo correcto». Curiosamente, la controversia tardó seis meses en estallar. La entrevista tuvo lugar en Reino Unido, pero en su momento no se le dio mayor importancia. Imposible pronosticar que, catorce años más tarde, la aseveración iba a ser uno de los gatillantes de su propio asesinato, a manos de un demente a quien seis horas antes le había autografiado un disco.

Todo explotó en plena gira en Estados Unidos, iniciada inmediatamente después de la publicación de *Revolver*. Paradójicamente, ese preciso álbum fue escogido en 2010 como la mejor entrega *pop* de la historia por el periódico oficial del Vaticano^[263]. En el sur se organizaron hogueras para quemar material de la banda. Hasta el Ku Klux Klan clavó uno de sus discos en una cruz con la leyenda de «Venganza» y se apersonó en algunos conciertos a meter miedo. En el intertanto, las fanáticas seguían chillando como cerdo sacrificado durante las presentaciones, y los rockeros estaban cansados de que sus recitales fueran cada vez menos sobre música y cada vez más sobre lo que ellos representaban. Lennon contaba que durante esta gira:

La gente seguía trayendo niños ciegos, lisiados, deformes a nuestro camarín. La madre de este niño diría «Vamos, bésalo, tal vez le recuperará su visión». No somos crueles. Pero cuando una madre chilla, «Solo tócalo y tal vez caminará de nuevo, queremos correr, llorar y vaciar nuestros bolsillos».

Harrison estaba tan descorazonado al final de la gira que amenazó con renunciar. Optaron por retirarse de los escenarios. Su último concierto fue el 29 de agosto de 1966 en San Francisco. Por esas cosas de la vida, solo se vendieron 25 000 de los 42 500 *tickets* disponibles. De hecho, el último concierto de la banda de *rock* más grande de todos los tiempos hizo perder dinero a la productora a cargo^[264]. Cosas del *rock*.

Además de los Rolling Stones, ya en camino a convertirse en leyenda, sobraban los candidatos británicos a llenar el sitio escénico que los de Liverpool dejaban vacante. En esa lista figuraban conjuntos como The Kinks y Herman's Hermits. También sustancial fue The Yardbirds, cada uno de cuyos guitarristas iban a hacer escuela: Eric Clapton, Jeff Beck y Jimmy Page (luego cofundador de Led Zeppelin). Notable que, aún con la llamada «invasión británica» a todo vapor, el líder del *ranking Billboard* global de 1966 —la corona que en 1964 se llevó *I Want to Hold Your Hand*— fuera la balada militar *Ballad of the Green Berets*, del sargento Barry Sadler^[265].

El aspirante más serio después de los Stones, desde luego, era The Who. Formados en 1964, exhibían los pergaminos necesarios para erigirse en dignos sucesores. Sobre todo arriba de la tarima. En una de sus presentaciones en el Marquee de Londres, el guitarrista Pete Townshend golpeó por accidente el diapasón contra el cielo demasiado bajo del club, quebrando el cuello del instrumento. La audiencia no reaccionó. Por alguna inexplicable sinapsis, Townshend atinó a destrozar lo que quedaba de la guitarra. El baterista, un salvaje llamado Keith Moon que merece un puesto de honor en un libro como este, siguió la ola de destrucción improvisada pateando al suelo sus tambores. El público observaba ahora con deleite el espectáculo. Una estrechez arquitectónica daba así inesperado inicio a una de las costumbres que hizo famosos a The Who, la devastación de instrumentos en plena *performance*^[266].

The Who había lanzado ese tremendo *hit* que es *My Generation* en 1965. La BBC había vetado la canción de su parrilla programática por estimarla una burla a los tartamudos. En realidad, las vacilaciones ocurrieron porque Roger Daltrey entró al estudio de grabación sin haber leído una sola vez la letra con anterioridad. Les gustó el resultado y decidieron dejarla así. En parte gracias a la publicidad involuntaria de la BBC, se transformó en el título más exitoso de toda la historia de la banda^[267].

En 1967, The Who estaba listo para la colonización de Norteamérica. Fue una gira en la que, además de incuestionables méritos musicales, Keith Moon adquirió fama de destruir habitaciones de hoteles, con particular predilección por el estallido de retretes. Los autores de *Anyway, Anyhow, Anywhere: The Complete Chronicle of the Who 1958-1978* estiman en US\$ 500 000 los daños en fontanería. Entrevistado tres años después, Moon confesó que «No me arrepiento de haberlo hecho. Toda esa porcelana volando por los aires fue bastante inolvidable. Nunca me había dado cuenta que la dinamita era tan poderosa^[268]».

Es conocido el hábito de Moon de arrojar televisores, pero es fácil subestimar el esmero que depositaba en su práctica. En una ocasión, en viaje al aeropuerto, pidió volver al hotel. «¡Olvidé algo!» exclamó. Una vez que la limusina estacionó, corrió a su habitación, tomó el aparato aún enchufado a la pared, y lo arrojó desde la ventana

a la piscina. Saltó de vuelta al coche exclamando «¡Casi lo olvidé!»^[269]. A su debido momento, lo vetaron de las cadenas Holiday Inn, Sheraton, Hilton, y Waldorf Astoria. La lluvia de televisores al final del video de *Beautiful Night*, que Starr y McCartney grabaron en 1997, es un homenaje a Moon. Después de todo, Moon era padrino de Zak Starkey, el primer hijo de Ringo, y fue él quien le obsequió su primera batería cuando contaba ocho años de edad. El interés que Moon ayudó a avivar con el regalo acabó con Zak como baterista de Oasis, y desde 1994 nada menos que de los propios The Who.

En un programa de televisión en vivo, Moon cargó su bombo de explosivos. Los hizo explotar al final de *My Generation*. El cabello de Townshend prendió fuego y el propio Moon resultó herido en su brazo por metal que salió disparado desde sus címbalos. La actriz Bette Davis, la musa detrás de los piropos de *Bette Davis Eyes*, invitada también al programa, se desmayó^[270].

En noviembre de 1973, en San Francisco, Moon consumió tranquilizantes en dosis diseñadas para animales, todo bien regado en una generosa dosis de *brandy*, y se desmayó en plena presentación. Pete Townshend preguntó si alguien estaba en condiciones de reemplazarlo. «¡Me refiero a alguien bueno!». Un valiente de Iowa de 19 años llamado Scot Halpin saltó al escenario. Llevaba un año sin tocar batería. Recibió un trago de *brandy* para los nervios y permitió a The Who llevar a puerto el recital^[271].

No fue mucha sorpresa que una sobredosis pusiera fin a la intensa vida de «Moon the Loon» a los 32 años de edad. Sí asombra que lo hiciera en el mismo departamento londinense donde cuatro años antes falleciera Cass Elliot, vocalista de The Mamas & the Papas, a los mismos 32 años^[272]. Y sorprende también que para los Juegos Olímpicos de Londres 2012, los organizadores contactaran al mánager de The Who solicitando a la banda, Keith Moon inclusive, participar en la ceremonia de apertura. El ejecutivo respondió que Moon reside en el crematorio de Golders Green, pero que «si tienen una mesa redonda, algunos vasos y velas, quizás puedan contactarlo^[273]».

Para los Beatles, el fin de los recitales en caso alguno fue el fin de la creación. Por el contrario, si su música ya venía ganando en sofisticación, complejidad y experimentación, la relativa paz del estudio intensificó la transición. En febrero de 1967 lanzaron *Strawberry Fields Forever* y *Penny Lane*. La primera, inspirada en el jardín del orfanato de Salvation Army del barrio de infancia de Lennon, se convirtió en un símbolo de esta etapa. La segunda, tan idolatrada que la autoridad de Liverpool se rindió ante los incesantes robos del cartel caminero, y no quedó más opción que pintar el nombre en las murallas de los edificios^[274].

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band fue lanzado en junio de ese año. Las

exigencias del cuarteto demandaron más de 700 horas de grabación. Cuenta Geoff Emerick, ingeniero que trabajó en el proyecto:

Todo en Sgt. Pepper tenía que ser diferente. Teníamos micrófonos justo debajo en las campanas o instrumentos de bronce y audífonos transformados en micrófonos adosados a los violines. Usamos primitivos osciladores gigantes para variar la velocidad de los instrumentos y voces y teníamos cintas cortadas en pedazos y vueltas a pegar de arriba abajo y en el sentido incorrecto.

No fue en vano. *Rolling Stone* la situó al tope de su *ranking* de los 500 mejores álbumes de todos los tiempos. Solo dos días después del lanzamiento, Jimi Hendrix realizó un cover de la composición titular, con los Beatles presentes en el teatro. Una de las canciones más elogiadas de la nueva entrega resultó ser una psicodelia inspirada en un dibujo de Julian, el hijo de cuatro años de Lennon, que el niño llamó *Lucy in the Sky with Diamonds*, un homenaje infantil a su compañera Lucy O'Donnell. La prensa, por supuesto, especuló que las iniciales hacían referencia al LSD, y el propio Lennon salió a desmentirlo. En 1967, la sola ocurrencia de diamantes en el firmamento parecía requerir, si no de LSD, al menos de algún psicotrópico de similar potencia. En años más recientes, la ciencia probó lo contrario. Astrónomos descubrieron que una enana blanca en la Constelación Centauro de cuatro mil kilómetros de diámetro está compuesta esencialmente de diamante. Son unos 9,8 mil billones de trillones de quilates ($9,8 \times 10^{33}$). Fue catalogada como BPM 37 093, pero entró a la prensa internacional por su apodo: «Lucy», naturalmente^[275].

Lo que Lennon no podía —ni pretendía— negar era su consumo personal de ácido. Tiempo después, imbuido por uno de sus atracones de LSD, llamó a una reunión de emergencia en las oficinas de Apple Records. Paul estaba excitado, pensaba que se anunciaría el inicio de un nuevo álbum. «Tengo algo muy importante que anunciarles a todos ustedes», espetó a sus colegas y al *staff* de Apple, «Soy... Jesucristo que ha retornado^[276]». Ringo advirtió rápidamente el origen del jaleo: «Claro... reunión pospuesta. Vamos a almorzar».

Siguió el álbum *Magical Mystery Tour* en diciembre, pero la recepción fue mucho menos entusiasta. Luego vino el sencillo *Hey Jude*, respecto al cual no puede dejar de chequear el «Fucking hell!» que a los 2:59 se le oye a McCartney tras cometer un error en el piano^[277].

Hey Jude está dedicado a Julian, ahora de cinco años, devastado por el divorcio que gatilló la aventura de su padre con una artista de *avant garde* llamada Yoko Ono. Para muchos, la verdugo de los Beatles. Un diagnóstico muy discutible, por cierto, pero al menos convengamos que era una mujer no del todo querible. Una amante de Salvador Dalí contaba que él la veía como «una bruja y temía que lo hechizara», por lo que cuando Ono ofreció comprar una hebra de su proverbial bigote «me mandó al jardín a buscar una hierba seca y la colocó en un lindo cofre. [Yoko Ono] pagó US\$

10 000^[278]». «Al maestro», comentaba la mujer, «le gustaba estafar a la gente».

Pese a estas nuevas entregas, en el balance de fin de año la banda que más discos vendió en 1967 no fue The Beatles. Tampoco los Rolling Stones. De hecho, la vencedora despachó más que los Beatles y los Stones *combinados*. No solo eso, es muy posible que ni siquiera haya oído hablar de ellos: The Monkees^[279]. Con los Beatles jubilados de las presentaciones en vivo, un grupo de ejecutivos de la televisión fabricó un sucedáneo bajo la forma de dos actores y dos músicos jóvenes. Fue un relámpago efímero, cuya explosión fue tan fulminante como su implosión. En 1968, sin lograr desligarse de su olor a prefabricado, el arreglo se desmoronó en cosa de meses.

En febrero de 1968, los Beatles partieron a un ashram indio, en busca de una dosis de iluminación de manos del gurú Maharishi Mahesh Yogi. Fue un periodo muy prolífico, y el origen de la mayor parte de las 30 canciones del siguiente LP. *Dear Prudence*, por ejemplo, fue el modo ideado por John para sacar de su aislamiento a su compañera de meditación, Prudence Farrow. «Había estado encerrada por tres semanas tratando de alcanzar a Dios más rápido que cualquier otro». Al álbum lo iban a llamar *A Doll's House*, pero una banda de compatriotas de rock progresivo publicó poco antes *Music in a Doll's House*. Lo retitularon *The Beatles*. Hoy se lo conoce como el *Álbum Blanco*, por una carátula que pareciera reflejar severa escasez de tinta. No toda la inspiración, sin embargo, provino de la sabiduría ancestral de India. La canción *Why Don't We Do It In The Road?* (¿Por qué no lo hacemos en el camino?) fue fruto de un estímulo más, bueno, biológico. Relata McCartney su experiencia con los monos locales:

Un macho simplemente saltó en la espalda de su hembra y le dio una, como dicen en la vernácula. Dentro de dos o tres segundos saltó de regreso y nos miró como si dijera «no fui yo», y ella nos miró como si hubiera habido una ligera perturbación^[280].

«¿Por qué no lo hacemos en el camino?». Pues vaya. ¡Lejos habían quedado los días de «soy feliz solo con bailar contigo» del *A Hard Day's Night!*

No es el único ejemplo de título inspirado en la prosaica cotidianidad. Paul Simon concibió *Mother and Child Reunion* a partir del nombre de un plato de pollo y huevos que vio en el menú de un restaurante de comida china^[281]. *Summer of 69* de Bryan Adams no es acerca del maravilloso verano de 1969, sino acerca del sexo de verano y cierta maravillosa posición intensiva en el recurso bucal^[282]. En 1988, el mismísimo George Harrison formó una banda con gigantes como Bob Dylan y Jeff Lynne, líder de Electric Light Orchestra, y tituló la primera canción *Handle with care* (el inglés equivalente para «Frágil») por una caja así marcada del garaje de Dylan. Pero lo usual es emplear el velo embellecedor de la metáfora. Con *Why Don't We Do It In The Road?*, en cambio, McCartney fue por completo llano en su espíritu descriptivo.

Antes de culminar su curso de tres meses en el ashram, los Beatles descubrieron que los monos de la carretera no eran los únicos en dar rienda suelta a su instinto sexual. Su mentado gurú, les informaron, se había propasado con Mia Farrow, hermana de Prudence y por entonces mujer de Frank Sinatra. En su furia, Lennon escribió *Sexy Sadie*. Mahesh Yogi le debe a Harrison el cambio desde el que era su explícito título original, Maharishi. También el haber suavizado la letra original, que presento en el original para honrar la furia de Lennon sin diluciones castellanas:

*Maharishi, you little twat
Who the fuck do you think you are?
Oh, you cunt.*

Moraleja: no provoque a superestrellas de la canción. La venganza puede alcanzar cuádruple platino en su disquería más cercana. Si no, pregunte al examante de Carly Simon, receptor de *You're So Vain*, a quien le toca escuchar «eres tan vano, probablemente piensas que esta canción es acerca de ti». O al de Alanis Morissette, a quien le toca resignarse al «Estoy aquí para recordarte / Del desastre que dejaste cuando te fuiste». La identidad de ambos sujetos, empero, ha sido materia de especulación por décadas.

Para colmo de males, la mayor parte de las acusaciones contra el gurú, incluyendo el abuso contra Mia Farrow, resultó ser falsa.

Durante la grabación del *Álbum Blanco*, las fricciones entre los cuatro músicos eran ya evidentes. Ringo incluso se marginó por dos semanas, por lo que la batería que usted escucha hoy en *Back in the U. S. S. R.* y *Dear Prudence* es obra y gracia de Paul, con el soporte de los otros dos. Lennon llevaba a las grabaciones a su nueva novia, Yoko Ono, lo que contradecía los acuerdos. Lennon calificó la propuesta inicial de McCartney de *Ob-La-Di, Ob-La-Da* como «mierda musical de abuelita».

Una de las 30 canciones del LP, *Helter Skelter*, que hacia el final incluye el distintivo chillido de Ringo «tengo ampollas en mis dedos», pasó a la posteridad por al menos dos razones. La primera, porque se trató de un esfuerzo deliberado de McCartney de crear un sonido tan sucio y fuerte como fuese posible, una suerte de protometal. Hoy se la considera como una influencia clave en el nacimiento del heavy metal. La segunda, por el insólito rol que jugó en la locura de Charles Manson.

Manson era un exconvicto que había pasado cerca de la mitad de su vida en instituciones penitenciarias por delitos menores. Para la fecha de la publicación del *Álbum Blanco*, había reclutado un harem de seguidoras y formado con ellas una suerte de secta que lo trataba cual gurú. Cuchareó elementos de la cienciaología y de la Iglesia del Proceso del Juicio Final, que sostiene que Satán y Cristo se reconciliarían y vendrían juntos a juzgar a la humanidad. Por esas vueltas del destino, no otro que Dennis Wilson, el baterista de los Beach Boys, dio un aventón casual a un par de estas chicas. Y por esas revueltas del destino, las volvió a encontrar poco después.

Esta vez, las llevó a su propia casa.

Una vez de vuelta de sus grabaciones, a eso de las 3 A. M., la Familia Manson en pleno ocupaba sus instalaciones. Impresionado por lo que vio, en lugar de expulsarlos a patadas terminó acogiéndolos y financiando sus andanzas. Los Beach Boys habían pasado también por una etapa de meditación trascendental —con el mismo Maharishi Mahesh Yogi, nada menos— con lo que Wilson cultivaba una sensibilidad especial por esos asuntos. El baterista sintonizaba además con la noción del amor libre: quince años más tarde, contrajo matrimonio por quinta vez, esta vez con una adolescente de 18 años llamada Shawn Marie Love, hija ilegítima de su primo y compañero de banda Mike Love.

En otro giro más a la tuerca, Manson era cantautor. Y, al menos a juicio de Wilson, uno talentoso. El baterista lo introdujo con sus contactos de la industria musical y adaptó una canción suya para The Beach Boys, *Never Learn Not to Love*, del álbum *20/20*. Entre otros, Guns N' Roses y su tocayo Marilyn Manson han hecho covers de sus canciones, aunque esto puede tener más que ver con lo que viene a continuación que con sus méritos melódicos.

A ojos de Manson, el *Álbum Blanco* estaba plagado de profecías. Sus letras anunciaban una guerra apocalíptica, en la que los blancos racistas y no racistas se enfrentarían hasta un virtual aniquilamiento mutuo. Una vez culminado aquel trámite, las personas de raza negra exterminarían a los pocos blancos remanentes, pero luego serían incapaces de administrar la nación. Entonces, la Familia Manson emergería de su ciudad subterránea y asumiría el gobierno. A esta secuencia de eventos la llamaba *Helter Skelter*. El disparate culminó con nueve asesinatos, entre ellos el de la actriz y modelo Sharon Tate, casada con Roman Polanski y de ocho meses y medio de embarazo. A sus 80 años Manson aún cumple su cadena perpetua en un penal californiano. El estafalario Marilyn Manson lo homenajea a diario con su seudónimo (la otra, mmmh ¿beneficiada?, es Marilyn Monroe).

Regresando al plano estrictamente beatlesiano, a principios de 1969 siguió la banda sonora de la película animada *Yellow Submarine*. Luego grabaron *Let it Be*. Para entonces, la atmósfera de trabajo estaba para cortarla con cuchillo. Lennon reveló en una entrevista poco antes de morir que McCartney miraba a Yoko Ono cada vez que cantaba *Get back to where you once belonged* («vuelve a donde alguna vez perteneciste»).

Una vez afinado el producto, acordaron filmar un recital. Barajaron el Coliseo en Roma, el desierto de Túnez y hasta un asilo para lunáticos, pero al final optaron por algo más cercano. *Mucho* más cercano: el techo del edificio del estudio de Apple. El 30 de enero de 1969, los sorprendidos peatones londinenses se agolpaban abajo. Alcanzaron a interpretar 42 minutos hasta que la policía vino a aguar la fiesta. John Lennon cerró la *performance* del siguiente modo:

Quisiera agradecerles en el nombre del grupo y nosotros mismos y esperamos haber aprobado la audición.

No pocos pensaron que era un indicio del regreso a las canchas. Nada más lejos de eso. Fue la última presentación en vivo de los Beatles.

Y para cerrar, el último álbum que jamás grabaron juntos (si bien lanzado antes que *Let It Be*). Los ensayos fueron ásperos, y para todos era claro que se trataba del final del camino. La propuesta inicial fue llamarlo *Everest*, pero la sola idea de viajar al Himalaya a plasmar la portada ayudó a extinguirla. En lugar de eso, escogieron algo más cercano. Otra vez, *mucho* más cercano: la calle de EMI Studios. Llamaron a su última obra *Abbey Road*.

La icónica foto de portada fue tomada a la salida del estudio, poco antes del mediodía del 8 de agosto de 1969. La carátula del disco no muestra más que la fotografía, sin una sola letra. «No necesitábamos escribir el nombre de la banda» explicaba John Kosh, el director creativo del sello «eran la banda más famosa del mundo» (habría sido aclaratorio al menos incluir el título del álbum ¿o yo era el único ser humano que no conocía ese paso de cebra?). El fotógrafo se paró sobre una escalera portátil y un policía detuvo el tránsito. Todo el negocio tomó menos de quince minutos y siete u ocho fotos, pero el legado persistirá por quién sabe cuántos años más. El pobre propietario del Volkswagen Escarabajo que le tocó en suerte aparecer en la imagen vio su placa robada innumerables veces, y él autoacabó en un museo de Alemania. La autoridad patrimonial británica le concedió Grado II al sitio, aun cuando su antigüedad ni siquiera corresponde a esa lista. Al igual que con Penny Lane, hubo que pintar el signo en la muralla después de que el cartel pasara a engrosar incontables listas de suvenires turísticos. Aun así, hay que repintarlo cada tres meses para combatir los grafitis^[283]. Los automovilistas londinenses deben soportar las hordas de paseantes que claudicaron originalidad a favor de otra reconstrucción icónica más.

Esta actividad, por supuesto, puede ser monitoreada en tiempo real gracias a una *webcam*. Ignoro si fue un golpe de suerte, pero en el *preciso instante* que la abrí, noté a dos turistas adoptando su mejor postura beatlesca y el puñado respectivo de resignados conductores forzados a esperar. Contrario a lo que sugiere la portada, *Abbey Road* es una arteria bastante transitada. Cuenta Ron, un taxista de malas pulgas:

Paso por acá todo el tiempo y siempre ha sido lo mismo... esto realmente molesta. Todo lo que hacen es posar en el cruce. Alguien va a resultar arrollado uno de estos días, no hay duda acerca de eso.

De hecho, la *webcam* ya capturó una de esas tragedias. Los tabloides británicos no tardaron en festinar con la mujer.

Además de obstaculizar el tráfico londinense, la foto sirvió para abonar una de las

teorías conspirativas más desquiciadas jamás elucubrada (y vaya que hay competencia): Paul McCartney habría muerto en un accidente de tránsito en enero de 1967, y luego reemplazado por un doble. Lógico, cosa de todos los días hallar a un tipo idéntico a Paul, que a la vez compone como los dioses, es un maestro del bajo y comparte al calco su timbre de voz y acento liverpuliano. La gente que gusta creer en este tipo de cosas se arrima a las más inverosímiles «pistas». Después de todo, el 9% de los votantes estadounidenses creen que el gobierno añade cloro al agua potable por razones siniestras además de las de salud dental, el 15% asegura que las emisiones de TV contienen tecnología para controlar las mentes de los televidentes, y un 5% cree que las estelas de los aviones son en realidad químicos esparcidos por el gobierno con malévolas intenciones^[284]. En este caso la señal habría sido que en la mentada fotografía Paul iba descalzo. Toda la faramalla habría sido en realidad una procesión fúnebre, con Lennon como el clérigo (sí, el mismo que presagiaba el inminente fin del Cristianismo), Starr el doliente y Harrison el sepulturero. Sí, yo sé, no se queje conmigo. Por irrisorio que suene todo esto, sus consecuencias no pasaron desapercibidas en la industria real: en noviembre de 1969, en pleno clímax de la conspiración, un alto ejecutivo de Capitol Records atribuyó al rumor «el mejor [mes] de la historia en términos de ventas de los Beatles^[285]», y el propio McCartney parodió este desvarío en su disco de 1993, titulado *Paul Está Vivo*.

Tras experimentar con toda suerte de fuentes inspirativas a lo largo de una década de composición, los Beatles esperaron hasta su último disco para recurrir al que para muchos es el músico más grande que ha pisado la tierra. Como lo recuerda Lennon:

Estaba echado en el sofá en nuestra casa, escuchando a Yoko tocar Claro de Luna de Beethoven en el piano. Repentinamente, dije «¿Puedes tocar esos acordes al revés?». Lo hizo, y escribí Because en torno a ellos. La canción suena como Claro de Luna también^[286].

Después de esas últimas sesiones, tuvo lugar la separación en forma definitiva. Irónicamente, la última canción que grabaron como cuarteto fue *The End*^[287].

Desde entonces, lo más parecido que hubo a un reencuentro fue la boda de Eric Clapton en 1979. Nada menos que con... Pattie Boyd.

Esto, por supuesto, demanda una explicación.

Clapton era amigo cercano de los Beatles. Parte de la guitarra de *While My Guitar Gently Weeps* fue compuesta por él. La inconveniencia del lazo es que de paso se enamoró de Pattie Boyd. Bien casada como estaba de Harrison, Boyd rechazó sus insinuaciones. No es como que Harrison no se fuera a enterar, pero Clapton le dedicó su álbum de canciones románticas *Layla and Other Assorted Love Songs*. En él, relata su desgarrador amor no correspondido, y explica como Layla (i. e.: Pattie) «me tienes de rodillas (...) Te estoy suplicando, querida por favor». Pattie se mantuvo firme (por el momento) y Clapton se sumergió en el autoexilio, descendiendo a las

profundidades de la adicción a la heroína. Hay que ser rockero para entenderlo, pero su amistad con Harrison siguió intacta. Cuando el afecto de la mujer había ya migrado a Clapton, se reunieron los tres a zanjar el intrínquilis. Con su mujer mirándolo, Harrison dijo:

Bueno, supongo que mejor me divorcio.

A lo que su colega respondió:

Bueno, eso significa que tendré que casarme con ella.

La pareja se divorció recién en 1977. Clapton consiguió su propósito dos años más tarde. Sin rencor por ver a Clapton gritando a los cuatro vientos (y a innumerables micrófonos) cómo intentaba levantarle su propia mujer, Harrison fue a la boda. En ella, tocó junto a Starr y McCartney, y se refería al novio como *husband-in-law* («marido político»)^[288].

Espere un minuto. Los «episodios Boyd» no terminan acá.

En 1972 Fleetwood Mac, incorporó como nuevo guitarrista a Bob Weston. El hombre sabía lo que hacía con las cuerdas, pero no pudieron prever que en la siguiente gira se liara con Jenny Boyd, hermana de Pattie y esposa del cofundador de la banda, Mick Fleetwood. Fleetwood no estaba de ánimo para itinerar por los Estados Unidos durmiendo con el enemigo, y expulsó a Weston de la banda. La gira fue cancelada.

Y entonces, ocurrió uno de los episodios más inverosímiles de la historia del *rock*: incapaz de cumplir con sus compromisos comerciales, el mánager de Fleetwood Mac se declaró en forma unilateral dueño de los derechos de marca, y creó una banda nueva de impostores, también llamada Fleetwood Mac^[289]. Ni los Monkees pecaban de tanta falta de autenticidad. Lo que recuerda el caso de las al menos siete bandas que han reclamado el nombre Comets tras la muerte de Bill Haley. O el Deep Purple de 1980, que ejecutaba éxitos recientes de la banda bajo el liderazgo de Rod Evans, despedido del conjunto en 1969; el equivalente a Pete Best liderando a unos recién llegados que se hacen llamar The Beatles y tocan *Strawberry Fields Forever*.

Así las cosas con las hermanitas Boyd.

Ahora, si había una banda capaz de retar a los Beatles por el culebrón más extravagante del medio esa era, por supuesto, The Rolling Stones. Bill Wyman, el bajista, inició su flirteo con Mandy Smith cuando él contaba 47 años y ella 13. Al año siguiente, ya agradecían la invención de los anticonceptivos. Se casaron a sus 18. Pero en el intertanto, el *hijo* de 30 años de Bill, Stephen, se había enredado en una relación con la *madre* de Mandy, Patsy. El bajista decidió que su retoño y a la vez candidato a suegro era persona non grata, y fue excluido de su boda. Stephen se

desquitó con su propio matrimonio, con lo que oficializó su condición de suegro de su propio padre, y Patsy se convirtió al mismo tiempo en suegra y nuera de Wyman^[290] (hay amplio espacio para detectar nuevas combinaciones inauditas si quiere matar el tiempo).

Banda en gira, no junta musgo: The Rolling Stones

Los Beatles dejaron de existir en 1970, pero su paso por la faz de los escenarios cambió la música popular para siempre. Con 265 millones de discos certificados, le arrebataron el cetro a Elvis y lideran hasta hoy el *ranking* de ventas de todos los tiempos. ¿Recuerda el ejercicio del mueble de CD con las presentaciones en vivo de B. B. King? De repetirlo con las unidades vendidas por los Beatles, la torre de discos sumaría cuatro mil kilómetros de alto, más de diez veces la distancia media a la Estación Espacial Internacional.

De distintas formas, seguimos respirando su legado. La banda The Ramones, para muchos lo más grande desde la marraqueta con palta, toma su nombre de Paul Ramone, el seudónimo que Paul McCartney utilizaba al chequearse en los hoteles^[291]. La academia ha sucumbido también a su influencia, y la Universidad de Hope ofrece una maestría en «Beatles, Música Popular y Sociedad^[292]». En Chile todavía se le llama «beatle» al chaleco con cuello que los cuatro plasmaron en la carátula de *With the Beatles*, y hasta el aeropuerto de Liverpool se llama «John Lennon».

Disney homenajeó al cuarteto con *El Libro de la Selva*: los cuatro buitres están inspirados en ellos, corte de pelo «arturiano» y grueso acento de Liverpool inclusive^[293]. Los propios músicos habrían ejecutado la banda sonora de no ser por problemas de agenda. Y el malhumor de Lennon, quien no le dejó mucho espacio a Epstein para dobles lecturas: «No hay ninguna posibilidad que los Beatles canten para el Mickey puto Mouse. Puedes decirle a Walt Disney que se joda. Dile que consiga que Elvis se baje de su culo obeso. Él está metido en la confección de putas películas de mierda». Mientras Lennon espetaba todo aquello, no tenía como vaticinar que la disolución final de los Beatles se formalizaría el 29 de diciembre de 1974, cuando firmó el papeleo definitivo... en el Disney's Polynesian Village Resort^[294].

Si le queda alguna duda del peso específico de los Beatles en la industria, pregúntele a McCartney. A principios de los '80, el cantautor introdujo a un amigo estadounidense a las bondades financieras de la posesión de derechos musicales. Warner, por ejemplo, recauda del orden de US\$ 2 millones anualmente desde que en 1988 compró los derechos de *Good Morning To All*, una melodía que un par de hermanas utilizaba para enseñar a cantar a sus alumnos de kindergarten, hoy más conocida como *Happy Birthday to You*^[295]. Poco después, cuando se ofrecieron los derechos de los propios Beatles, fue este mismo amigo quien ofertó. Paul en cambio refunfuñó: «es demasiado costoso». El sujeto capaz de dejar en el camino al bajista de los Beatles era no otro que Michael Jackson, con la billetera recién atiborrada de

las ganancias de *Thriller*. El Rey del Pop fue el dueño de los derechos de los Beatles desde 1985 hasta 1995, cuando los vendió a Sony^[296].

A diferencia de la corta década en que los Beatles estuvieron sacudiendo la musicósfera, los Stones han continuado provocando a los padres de familia hasta hoy, alzándose como la indiscutida gerontocracia de la industria. Son nada menos que 53 años ininterrumpidos con Mick Jagger exprimiendo mandíbulas detrás del micrófono. De hecho, para la época del concierto en la azotea, de ese canto del cisne de los Beatles, los Stones pasaban por su mejor periodo. Tras sus exploraciones psicodélicas en *Their Satanic Majesties Request* habían retornado a sus raíces bluseras, y con los discos que siguieron iban a erigirse como una de las grandes responsables de volver el *blues* en pieza clave del *rock*.

Pero antes de continuar, partamos por zanjar el huevo y la gallina de las piedras rodantes. ¿Cuál fue el primer «Rolling Stone»? ¿La banda, la revista o la canción de Bob Dylan? Ninguna de las anteriores.

Partamos por lo evidente: la revista fue lanzada recién en 1967, y en su número de debut su cofundador Jann Wenner menciona la obra de Dylan. Hacía ya dos años que Bob coreaba sobre ser un completo desconocido, como una piedra rodante, una canción que él mismo calificó de «esta larga pieza de vómito». Como primera incursión de Dylan en el formato *rock*, hizo estallar abucheos en vivo y una bullada controversia sobre lo que muchos de sus seguidores estimaron una traición a su rol como reanimador del folk. Pero eso era 1965, y desde 1962 que los Rolling Stones se hacían llamar Rolling Stones. Pero ellos a su vez tomaron el apelativo de una canción homónima de 1950, del blusero Muddy Waters. Ahora, Waters tampoco fue el artífice original. El escritor británico Arthur Ransome ya la usaba en una de sus novelas a principios de la década de 1930. Paciencia, porque Ransome está lejos de ser el primero. Podemos retrotraernos a Erasmo de Rotterdam: al despunte del siglo XVI, con la ventaja que provee el donaire del latín, lo planteaba como *musco lapis volutus haud obducitur*, o «una piedra que se mueve no acumula musgo». Erasmo suena antiguo si hablamos de *rockstars* del siglo XX que inhalan las cenizas de sus padres, pero para cuando el holandés lo escribió el proverbio ya sumaba tres cuartas partes de su vida en la Tierra. La frase se remonta a Publilio, un esclavo sirio del primer siglo antes de Cristo que se convirtió en escritor e improvisador, a quien se le atribuye la autoría de *Saxum volutum non obducitur musco*, la misma idea de Erasmo. La sentencia indicaba que las personas que siempre se están moviendo de un lugar a otro evitan las responsabilidades. Imaginen la cara de don Publilio de enterarse de la historia de John Howard Payne, quien pasó la mayor parte de su vida vagando, y no obstante se tomó la libertad de escribir *Hogar Dulce Hogar*^[297].

Son tantos los músicos que hoy canturrean sobre piedras rodantes, que los herederos de Publilio deben andar como locos persiguiendo los derechos de autor. La

emplean los Beatles en *Dig it*, Don McLean's en *American Pie*, Jimi Hendrix en *Highway Chile*, Dave Matthews Band en *Busted Stuff*, entre muchos otros. Pero ¿a quién le importan las estrofas de juglares de medio pelo, como Jimi Hendrix o los Beatles, cuando contamos con el testimonio del mismísimo Bob Esponja? En efecto, Bob le oye decir a Sheldon Plankton que «una piedra rodante no acumula alga». Y en el plano experimental, podemos recurrir al invaluable soporte de los *Mythbusters*, quienes se dieron el trabajo de demostrar la validez literal de la sentencia. Ya se ve, lo más granado del *showbusiness* mundial manifestándose sobre la materia.

En 1968, los Stones grabaron *Beggars Banquet*. En palabras de Richards, un disco con «mucha ira». Los Stones venían de caer en los influjos del mismo indio que embelesó a los Beatles. Cuenta Richards: «Estaba absolutamente harto de toda la mierda del gurú Maharishi y las campanas y los abalorios (...) Estaba emputecido con haber sido detenido [por drogas]».

Ese mismo año filmaron *The Rolling Stones Rock and Roll Circus*. El elenco era lo más parecido a las joyas de la corona musical británica, e incluía, entre otros, a The Who, la banda de *rock* progresivo Jethro Tull (con el futuro líder de Black Sabbath, Tony Iommi, como guitarrista temporal), y The Dirty Mac. Esta última, un conjunto formado para la ocasión, con John Lennon, Yoko Ono, Eric Clapton, Mitch Mitchell de The Jimi Hendrix Experience, y Keith Richards de los propios Stones. Hay cierta ironía en el hecho de que Clapton y el líder de Jethro Tull, Ian Anderson, compartieran ese set de filmación. Anderson tocaba *blues* y guitarra de *jazz* en su adolescencia, pero había migrado a la flauta tras admitir que nunca podría emular la maestría de Clapton. Pocos meses antes de este encuentro, un periodista con exceso de inventiva había publicado que Anderson interpretaba la flauta en un solo pie. Aunque no era más que el producto de la galopante pluma periodística, el músico honró la descripción de ahí en adelante para no defraudar las expectativas de su audiencia^[298]. Un crítico lo describió más tarde como un «flamenco trastornado».

Pese a la estirpe del *dream team* allí reunido, hubo que esperar 28 años para el lanzamiento de la cinta. Lennon ni siquiera alcanzó a ver la edición final. Menos Brian Jones, el primer líder de Rolling Stones, impedido por ese molesto contratiempo que suele ser la muerte. En 1969, acorralado por las drogas y la justicia, y por lo mismo imposibilitado de conseguir una visa para Estados Unidos con una gira en ciernes, dio un paso al costado de los Stones. Un mes después, apareció misteriosamente ahogado en su piscina, a la tierna edad de 27 años (aún, aún más sobre esto luego).

Hecatombes para despedir la década: Woodstock y Altamont

El puntapié inicial de la máxima expresión del movimiento *hippie* de los '60, ese carnaval de música, barro, sexo y drogas conocido como Woodstock, tomó cuerpo en el entorno menos *hippie* que uno pueda concebir: un aviso en jerga financiera publicado el 22 de marzo de 1968 en *The New York Times* y *The Wall Street Journal*, dos instituciones canónicas del *establishment* capitalista:

Jóvenes con ilimitado capital buscan oportunidades de inversión interesantes y legítimas, y propuestas de negocios.

Los empresarios detrás de esto no estaban interesados en la música. Su interés era el balance de fin de mes. Sobrevino un alud de siete mil ideas. Entre otras, la importación de bicicletas con esquíes, fuentes de energía de la octava dimensión y una bola de golf comestible^[299]. La ganadora, no obstante, fue la que propuso el organizador del Miami Pop Festival, un respetable evento que en su momento convocó a quizás 95 000 almas: un superlativo festival de música y paz.

En abril de 1969, obtuvieron la confirmación de una nueva superestrella de la canción, Creedence Clearwater Revival. Después de eso, los peces gordos fueron picando en cadena. A la postre, Creedence tocó a las 3:30 AM y ni siquiera figura en el filme canónico de la gesta. La posteridad resultó más bien ingrata con su rol histórico.

Aún faltaba conseguir algún propietario dispuesto a arrendar su predio a una horda de barbudos cargados de LSD. Los vetos iniciales suministraron aún más publicidad (ya se sabe, nada como una buena censura para hacer explotar las ventas; cosa de preguntar a The Who). A modo precautorio, un pueblo incluso promulgó una ordenanza a la medida, prohibiendo reuniones de más de cinco mil personas.

Al fin, se llegó a un acuerdo con un granjero de Bethel llamado Max Yasgur. Los organizadores fueron enfáticos en señalar que no llegarían más de 50 mil personas. De todos modos, los residentes locales colgaron carteles llamando a boicotear el arreglo: «No compre leche. Detenga el Festival Musical *Hippie* de Max». Estas complejidades impidieron levantar una cerca como Dios manda y, una noche antes del inicio, la que se alcanzó a instalar fue cortada. La entrada de US\$ 24 (US\$ 158 de 2015) pasaba al olvido, y Woodstock se transformaba en un evento gratuito. Estimados compradores previos: métanse sus quejas por donde mejor les quepan. Respetables vecinos de Bethel: afírmense.

Como era de suponer, el listado de contratiempos y negativas da una idea de por qué el evento no se repitió el año siguiente.

Sweetwater, una banda de *rock* psicodélico, no pudo llegar a tiempo, y la multitud tuvo que ser entretenida por un granjero local guiando ejercicios de yoga. Iron Butterfly estaba confirmada y hasta aparecía en el poster promocional, pero se quedaron sin helicóptero al arribar al aeropuerto de Nueva York, y ni sus narices pudieron asomar por la granja Bethel.

Se cifraban expectativas en la actuación de Iron Butterfly. El año anterior al festival habían lanzado el álbum más vendido en la lista *Billboard* de 1969. Su nombre, la transcripción en lengua-borracha-resbaladiza de *En el jardín del Edén*. Una noche de ensayo, el baterista Ron Bushy volvió a las tres A. M. de comprar *pizza*, y encontró al vocalista Doug Ingle tanteando teclas con varias copas de más. Ingle le informó que aquello se llamaba *In-A-Gadda-Da-Vida*, su ebria manera de pronunciar *In the garden of Eden*. A Bushy le pareció un nombre pegador, y así quedó^[300].

Aún con toda la constelación de estrellas que se dio lugar en Bethel, la lista de astros que rechazaron la invitación es casi tan interesante.

Los Beatles desde luego fueron invitados, pero llevaban tres años sin presentaciones en vivo, y a esas alturas de 1969 era como intentar juntar en el escenario a las cabezas de Hamas con el líder de la Mossad. Los Stones no aceptaron porque Jagger estaba en Australia filmando *Ned Kelly*, una película tan nefasta que ni él ni el director asistieron a la *première*, y que una década más tarde el músico y protagonista confesó no haber visto jamás^[301] (como Robin Gibb, de Bee Gees, que nunca se dio el tiempo de ver *Fiebre de Sábado por la Noche*, aun cuando su banda compuso la mayor parte de la banda sonora^[302]). Woodstock tuvo lugar prácticamente en el patio trasero de Bob Dylan, pero él zarpó el mismo día del inicio al Reino Unido, y se quejó de las manadas de *hippies* que invadían su vecindario. Led Zeppelin declinó porque a su mánager no le atraía el plan de «ser solo otra banda más en el programa». El cantautor de *country* Roy Rogers debía cerrar con *Happy trails to you*, pero su representante se lo impidió. Años más tarde reconoció que «hubiera sido abucheado por todos esos *hippies* asquerosos».

The Doors rechazó la propuesta pensando que sería «una repetición de segunda clase» del festival de Monterey de dos años antes. El guitarrista Robby Krieger lo resumió del siguiente modo: «Nunca tocamos en Woodstock porque fuimos estúpidos». The Doors pintaba como una carta, bueno, energética. En 1967, Jim Morrison se había convertido en el primer *rockstar* en ser arrestado en plena presentación, y, cuatro meses antes del festival, había entusiasmado a la audiencia de Miami a desnudarse en mitad del recital. Una pena que declinaran esta oportunidad: Morrison murió dos años después, a la tierna edad de 27 años (aún, aún, aún, más sobre esto luego).

Pero quizás el motivo más inesperado para desdeñar la oferta fue el de Jethro Tull. Relata «el flamenco trastornado»:

Dije [a nuestro mánager, Terry Ellis], «¿Habrá montones de damas desnudas? ¿Y habrá gente drogándose y bebiendo montones de cerveza, y tonteando en el barro? Porque había pronóstico de lluvia. Y él dijo “Oh, yeah”. Entonces dije “Bien. No quiero ir”». Porque no me gustan los hippies, y usualmente soy más bien intimidado por mujeres desnudas a menos que sea el momento correcto^[303].

El festival empezó con una hora de retraso porque fue difícil encontrar a alguno de los artistas en condiciones de salir al escenario. *The New York Times* estimó que el 99% de la muchedumbre ahí reunida fumó marihuana. Un sargento de policía local comentó que si arrestaran por ello «no habría espacio en el condado de Sullivan, o en los siguientes tres condados, para meterlos».

Con todo, Woodstock se convirtió en leyenda.

No es raro, inspeccionando la parrilla programática. Además de Creedence, entre muchos otros ahí estuvieron Joan Baez, The Who, Jefferson Airplane, Joe Cocker, Ravi Shankar y Santana. A las 2 A. M. de la segunda jornada fue el turno de Janis Joplin, una vocalista cuya popularidad podemos garantizar se debía a su talento: tres años antes había sido votada «El Hombre Más Feo del Campus» en la Universidad de Texas^[304]. Los que a esa hora dormían lo iban a lamentar. Joplin murió el año siguiente, a la tierna edad de 27 años (aún, aún, aún, aún más sobre esto luego). Sobredosis. Fue fiel a sus palabras: «Hombre, prefiero tener diez años al superhipermáximo que vivir hasta los 70 sentada en alguna puta silla viendo TV». Por eso la batahola que se armó en 1999 en San Francisco cuando se informó que su antigua residencia sería convertida en un centro de rehabilitación para drogadictos; los nostálgicos respiraron en paz al ser informados que la casa escogida sería en realidad la contigua.

Jimi Hendrix insistió en cerrar el festival, a las nueve de la mañana del tercer día. No quedaban más de 35 mil tenaces sobre el barro, pero su interpretación psicodélica del himno de Estados Unidos (esa tonada de borrachos británicos, recordará usted) se ha transformado en una de las postales de la década. Para *The New York Post*, «el más electrificante momento de Woodstock, y probablemente el más grande los ‘60». Con el pasar del tiempo, la primera banda que lideró se convirtió en una de las fundadoras del *rock* pesado y del heavy metal. No es poco para un conjunto que seleccionó a su baterista de entre los finalistas mediante cara y sello^[305], y que reclutó como bajista a un guitarrista que nunca en su vida había tocado bajo^[306]. Para desgracia de su legión de fans, James Marshall Hendrix murió el año siguiente, a la tierna edad de 27 años (aún, aún, aún, aún, aún más sobre esto luego).

Quizás medio millón de personas llegó a abarrotar la granja de don Max. El condado se declaró en estado de emergencia. La Fuerza Aérea se entrometió en la

batahola, depositando y evacuando a los artistas en helicóptero. Hubo dos muertes — una sobredosis de heroína y un dormilón que supuso que los tractores descansaban por conciertos de *rock*—. Desde el punto de vista demográfico al menos, ello fue compensado por otros tantos nacimientos. Cuatro mujeres perdieron sus embarazos. Cientos se bañaron desnudos en la laguna que colindaba con el escenario, y la cantidad de concepciones en esos «tres días de paz y música» nunca se sabrá con certeza. Los organizadores tardaron una década en recuperar el dinero. Así y todo, *Time* calificó esto de «el mayor evento pacífico de la historia».

Inspirados por la proeza, al otro extremo de los Estados Unidos cuajaban su propia versión.

En diciembre del mismo año, California dio pie a lo que se motejó como el «Woodstock del Oeste», un concierto igual de masivo llamado Altamont Speedway Free Festival, alojado en una desolada pista de carreras de autos. Esta vez, los Stones aceptaron. Como evento gratuito que era, carecía de personal de seguridad. Sam Cutler, el mánager de gira de los Stones, se contactó con un grupo de motoqueros llamado Hells Angels para que protegiera los equipos y otorgara algo de orden en la zona adyacente al escenario. Cutler preguntó cómo podrían compensarlos. «Nos gusta la cerveza» fue la respuesta de Bill Fritsch, el interlocutor válido para estos efectos. El acuerdo se cerró por US\$ 500 equivalentes en birra. Recapitulemos: estamos frente a 300 000 jóvenes enardecidos por el *rock*, en el epicentro de la contracultura de los '60, las drogas destilan con la fluidez de pastillas de menta, lo más parecido a un equipo de seguridad es una pandilla de motociclistas que se hacen llamar *Los Ángeles del Infierno* y algún genio propone pagarles con consumo de alcohol *in situ*. Lo freak sería que nada hubiese ocurrido.

La primera presentación, la de Santana, se realizó sin dificultades, antes de que el distinguido personal a cargo hiciera uso intensivo del pago. Pero a medida que avanzaban la tarde y la condición ética, el ambiente se enrareció. Jagger recibió un golpe en la cabeza a segundos de salir del helicóptero. La vocalista de una banda local, de seis meses de embarazo, sufrió una fractura de cráneo por una botella. Los Ángeles del Infierno se armaron con trozos de tacos de billar y cadenas de motocicleta para mantener a raya al gentío. Un miembro de Jefferson Airplane perdió la conciencia tras ser golpeado en la cabeza por uno de ellos. Los Stones esperaron hasta el atardecer para salir al escenario. Un chico de 18 años armado de un revólver trató de subir al estrado, y resultó muerto a cuchillazos a manos de uno de los angelitos.

No es que uno pudiera reprochar la decisión, pero el líder de los Stones se rehusó a emplear los servicios de los Hells Angels en el futuro. Algunos de ellos se enfurecieron de tal modo con el trato recibido, que días después abordaron un bote para asesinar a Jagger mientras descansaba en su casa de veraneo de Long Island. El

plan era atacar desde el mar, ingresando por los jardines y burlando así a los guardias de la fachada. La historia del *rock* pudo ser distinta si no se desataba una tormenta que arrojó a los hombres por la borda^[307].

La historia está registrada en el documental *Gimme Shelter* (1970), un documental acerca de la gira de los Stones 1969 en Estados Unidos. Entre los camarógrafos apiñados en medio de la muchedumbre del Altamont Speedway Free Festival estaba un ambicioso aprendiz de cine de 25 años. Su nombre era George Lucas. Lástima que su cámara se trabó tras 30 metros de cinta y ni un solo minuto de sus afanes clasificó a la edición final^[308].

Banda que sigue en gira, sigue sin juntar musgo: La madurez (y vejez) de los Stones

El coqueteo de los Stones con las cámaras siguió su curso. En algún momento de estrechez, Anthony Burgess había vendido por irrisorios US\$ 500 los derechos de su novela *La Naranja Mecánica* a Mick Jagger^[309]. Su plan era vestir de blanco a los miembros de la banda para practicar la ultraviolencia machacando ciudadanos inocentes. Los Beatles se habían incluso mostrado interesados en proveer la banda sonora. Como lo pone el crítico de música Sean Michaels:

Es emocionante —y espeluznante— imaginar a Mick Jagger haciendo cabriolas en regalía drugo, cometiendo actos de violencia atroz mientras Here Comes The Sun asoma tronando.

Por problemas de agenda, Jagger revendió los derechos, y en su lugar Malcolm McDowell asumió el rol de protagonista de Alex DeLarge, encarnando a los 27 años a un chico de 15. En lugar del cuarteto de Liverpool, las golpizas tuvieron por tonadas de fondo a Beethoven y Rossini. La hoy famosa banda sonora fue adaptada por Walter Carlos, uno de los pioneros tanto en el uso de sintetizadores como en las operaciones de cambio de sexo (desde que sus versiones electrónicas de Bach permitieron financiar la cirugía, se la conoce como Wendy Carlos).

Los siguientes LP fueron *Let It Bleed* (1969) y *Sticky Fingers* (1971). Este último, con carátula diseñada por Andy Warhol, y con el estreno del logo más famoso de la historia de la música popular: la carnosa y lasciva boca jadeante, diseñada por John Pasche. *Exile on Main St.* (1972) vino a cerrar los años dorados de los Rolling Stones.

La producción del lustro siguiente es hoy mucho menos reconocida. Hubo una seguidilla de problemas relacionados con las drogas. El guitarrista Mick Taylor, reemplazante del fenecido Brian Jones, renunció al conjunto en 1974. Encontraron en Ronnie Wood a un sustituto. De todas formas se las arreglaron para figurar en pleno Broadway con un falo gigante (apodado «Abuelo Cansado», en vista y considerando que no siempre ofrecía la consistencia idónea), y para salir de fiesta con la primera dama de Canadá después de la Policía Montada hallara 22 gramos de heroína en el cuarto de Richards.

En 1978 recuperaron el terreno perdido con *Some Girls*. Siguió *Emotional Rescue* y luego una seguidilla de conciertos inmensamente populares.

A partir de 1983, sin embargo, la banda entró en su segunda depresión creativa. Ian Stewart, pianista y cofundador, murió de ataque cardíaco en 1985. La relación entre Jagger y Richards estaba más tirante que nunca (Richards llama a este periodo «La Tercera Guerra Mundial»). Ambos suspendieron su membresía para lanzar aventuras solistas, y Jagger lanzó un sencillo con David Bowie.

Si el objetivo era reencauzar a la banda por el camino de la virtud y la abstinencia, Bowie no era la mejor de las juntas. Él y su esposa Angie llegaron tarde a su propio matrimonio a causa de un trío que practicaron con un amigo en común^[310]. Pocos años antes, mientras grababa *Station to Station*, vivía energizado por dosis astronómicas de cocaína, subsistiendo en base a una dieta de pimentones y leche. Vivía en Los Ángeles en una casa plagada de antigüedades egipcias, bajo la luz de velas negras, y tan drogado que creyó ver cuerpos caer frente a sus ventanas y recibir mensajes secretos de The Rolling Stones. Lo sumergía la angustiada convicción de que su semen había sido robado por brujas^[311]. Angie Bowie afirma haber sorprendido una mañana a Jagger y a su marido desnudos en la misma cama: «Dije: “¿Pasaron una buena noche chicos?”. Tenían tanta resaca que apenas podían hablar».

Pero el *show* debe continuar, dicen, y la dupla Jagger-Richards logró poner sus roces de lado para sacar adelante *Steel Wheels* en 1989. Siguieron conciertos gigantescos a lo largo del globo. La escala era tal que teloneaban los ya populares Guns N' Roses. Pese a todo, Bill Wyman se convirtió en la cuarta baja, al renunciar al conjunto en 1993. Él se la pierde: la gira de 1994, *Voodoo Lounge Tour*, recaudó nada menos que US\$ 320 millones. Hasta presentaron un cover de *Like a Rolling Stone* de Bob Dylan, para confundir aún más las cosas con las piedras rodantes después del agotador intento aclaratorio de la sección anterior.

Las últimas dos décadas le han permitido a los Stones navegar placenteramente por el espacioso océano de su fama, compilando selecciones y álbumes en vivo a granel. En 2002, Mick Jagger se convirtió en *sir* Michael Philip Jagger de manos de la Reina Isabel II, una distinción tan profundamente institucional y poco rollingstonesca que Charlie Watts comentó: «cualquier otro sería linchado: 18 esposas y 20 hijos y es nombrado caballero, ¡fantástico!». Lanzaron *A Bigger Bang* y ofrecieron un concierto gratuito para más 1,2 millones de almas en la playa de Río de Janeiro, 17 veces más que el legendario recital de Queen en Wembley en 1985. En el *tour A Bigger Bang*, con la cálida compañía de Amy Winehouse, obtuvieron nada menos que US\$ 558 millones. Y pudo ser más, si no es por una fractura en el cráneo de Keith Richards, sufrida al caer desde una palmera en Fiyi.

¿Cómo seguir? Son tantos los autores y subgéneros del *rock* que abordarlos todos transformaría a este libro en un almanaque de aridez enciclopédica. Si las ventas son algún indicador de algo, a 2015 el listado de las más grandes bandas de *rock* de las que la humanidad ha sido testigo lo completan:

- Led Zeppelin en el sexto puesto (entre Elvis y ellos se posiciona el trío dorado del pop, que se aborda más adelante)
- Pink Floyd (#7)
- AC/DC (#11, precedido por otras tres divas del pop)

- Queen (#12)

Los Stones cierran la zona cumbre en la decimotercera posición.

Innecesario aclarar que este puede no ser el mejor indicador de grandeza (mal que mal, al reguetón no le va nada de mal en las disqueras), pero no es trivial consensuar uno de calidad. ¿Los Grammy, tal vez? Complejo. Considere que, aunque más de 2300 artistas han ganado al menos uno, Chuck Berry, Jimi Hendrix, Queen, Bob Marley, The Who, Janis Joplin, Buddy Holly, Guns N' Roses, Ramones, Morrissey y Journey suman un gran total de... cero premios Grammy en la competencia^[312]. Queen pasó 27 años en los *rankings* de ventas del Reino Unido. Led Zeppelin clavó todos sus álbumes en el top ten estadounidense desde 1968, seis de ellos en el número uno, y tuvo que esperar hasta 2014 para obtener el primero.

Es de perogrullo que las fronteras entre un género y otro son porosas. Los grandes conjuntos musicales traspasan cualquier intento por encasillarlos, y cultivan más de un estilo a la vez. Pero si me fuerzan a emplear etiquetas —y el índice de este libro, de hecho, me fuerza a emplear etiquetas— Led Zeppelin y AC/DC serán tratados en la sección de Hard Rock.

A mi juicio, el gran damnificado de esta metodología es U2. Los irlandeses se ubican en el 19.º puesto, debajo de Abba, Eminem, ese coloso del *country* que es Garth Brooks, los Eagles y Rihanna. Pero son los rockeros con más premios Grammy de la historia (22) y su gira *U2 360 ° Tour* recaudó no menos de US\$ 736 millones, generando en unas cuantas presentaciones de *rock* más que el PIB anual de quince de los países que lista Naciones Unidas^[313]. Ya ve, un excelente pretexto para que vuelva a comprar la «edición revisada y aumentada» de *Historia Freak de la Música* en un par de años.

Vamos entonces con nuestros amigos de Pink Floyd.

«Si acaso lo consideramos música»: Pink Floyd

Como los Beatles, el derrotero que condujo al apelativo Pink Floyd fue bastante acontecido. En 1963, Roger Waters comenzó a aglutinar notas junto a Nick Mason, baterista y compañero de arquitectura. El tecladista Richard Wright se les unió ese mismo año. Junto a otros tres chicos formaron un sexteto que llamaron Sigma 6. Siguió un desfile de nombres transitorios: Meggadeaths, Abdabs, Screaming Abdabs, Leonard's Lodgers, Spectrum Five y Tea Set. Tras la salida de otros miembros, el guitarrista Syd Barrett se unió en 1964. A fines de 1965, descubrieron que otra banda también llamada Tea Set se presentaría en un concierto al que estaban invitados (inexplicable la pasión por los juegos de té en el Londres de los '60). Apelaron entonces al nombre de dos músicos de *blues* de la colección de Barrett, Pink Anderson y Floyd Council, y se presentaron como Pink Floyd Sound. Pronto cedió el añadido «*Sound*», y en este caso la novena fue la vencida: Pink Floyd.

El Reino Unido de mediados de los '60 no estaba aún maduro para sus desvaríos experimentales. En un club de juventudes católicas, el tipo a cargo se rehusó a remunerar el *show* porque consideró que lo ejecutado «no era música». Sus representantes hicieron lo que cualquiera de nosotros haría en su lugar: recurrir a la justicia para reparar una abierta estafa. Nick Mason relata que «para nuestra total incredulidad, perdimos, pues decepcionantemente el magistrado concordó completamente con la opinión del administrador del club^[314]».

En los clubes locales la recepción fue bastante más cálida, y en marzo de 1967 lanzaban su primer sencillo con EMI, *Arnold Layne*. Pese a que fue censurado en varias radios por sus referencias al travestismo, las ventas fueron excelentes. Su segunda obra, *See Emily Play*, escaló hasta la sexta posición en el *ranking* del Reino Unido. En agosto de ese año publicaron *The Piper at the Gates of Dawn* y asistieron a Jimi Hendrix en su gira por el Reino Unido.

En el intertanto, Barrett se engolosinó con el LSD y otras drogas psicodélicas. Podía tocar una sola nota durante todo el concierto. En Los Ángeles desafinó lentamente su guitarra en pleno escenario, lo que, según Mason, «era un poco extraño, incluso para nosotros». Sobre el episodio más conocido hay tantas versiones como libros sobre Barrett, pero acá la transcripción de uno de sus biógrafos, Mike Watkinson:

El resto de la banda había partido al escenario dejando a Barrett solo en el camarín frenéticamente tratando de arreglar su despeinada mata de pelo. Como último recurso, y más a través de la desesperación que de otra cosa, arrojó sus coloridas pastillas de mandrax [un sedante] en un frasco de Brylcreem [una crema para el cabello] y derramó todo el desastre en su cabeza. Agarrando su guitarra, marchó resueltamente al escenario.

Debajo de las luces calientes la coagulada masa viscosa comenzó a derretirse y a escurrir sobre la frente de

Syd, y un par de docenas de aterrorizados fans en la primera fila gritaban al unísono a medida que su cara lucía para todo el mundo como si se estuviera desintegrando al frente de sus propios ojos^[315].

Había que buscar un reemplazante. Nadie lo plantea de un modo más sucinto que Waters: «Era nuestro amigo, pero la mayor parte del tiempo ahora queríamos estrangularlo». Entra David Gilmour, primero como guitarrista adicional a Barrett en formato de quinteto, y luego —desde el día que decidieron no pasar a buscar más a Syd a su casa— como su sustituto permanente.

El segundo álbum de estudio fue *A Saucerful of Secrets*, grabado durante la transición Barrett-Gilmour y con composiciones de los cinco. Tan experimental como siempre, resultaba intolerable para su mánager: «no pueden hacer este ruido ridículo por veinte minutos». Ni Waters ni Mason sabían leer música, hasta ahí nada inédito en el mundo del *rock*. La novedad está en el método escogido para resolver el embrollo: en lugar de aprender el sistema de notación utilizado por siglos, urdieron uno propio, basado en los estudios de arquitectura de ambos. Aunque difícil de corear y casi imposible de bailar, *A Saucerful of Secrets* se mantuvo por once semanas en la tabla de ventas del Reino Unido. Siguió una oscura banda sonora para una película luxemburguesa, *More*. Luego vino *Ummagumma*, que Waters calificó de «¡vaya desastre!», Gilmour de «horrible» y Mason de «un experimento fallido». Así y todo, logró encaramarse al quinto puesto de ventas en su país, y fue el primero de la banda en meterse en el top 100 norteamericano.

Luego fue el turno de *Atom Heart Mother*. Tuvo todavía más éxito, pero de nuevo se encontró con las autoflagelaciones de Waters: preferiría «arrojarlo al tarro de la basura y que nunca más sea escuchado por nadie». *Meddle* (1971) fue un álbum de transición estilística entre el Pink Floyd Barrettiano y el Gilmouriano.

Aparte de otra banda sonora no muy conocida llamada *Obscured by Clouds*, el lustro siguiente trajo lo que todo pinkfloydiano que se precie estaba esperando: *The Dark Side of the Moon* (1973), *Wish You Were Here* (1975), *Animals* (1977) y *The Wall* (1979).

The Dark Side of the Moon pulverizó todas las plusmarcas vigentes. Concebido como una referencia a los lunáticos más que a nuestro satélite natural —de hecho, el nombre original era *Eclipse (A Piece for Assorted Lunatics)*— fue una sensación superplanetaria. Se mantuvo en el *ranking Billboard* por catorce años seguidos, y es el segundo disco más vendido de la historia. Incluso la carátula con el prisma —elegida de entre los siete candidatos en un gran total de tres minutos— es una de las imágenes icónicas del *rock*. Tal vez influyeron las vibras de grandeza de los Beatles: inexplicablemente, al final de *Eclipse* se oye una versión orquestal de *Ticket to Ride*^[316]. Esto se grabó en Abbey Road, y al parecer algún técnico nostálgico honraba el currículum del estudio disfrutando esa canción de los *Fab Four* mientras

trabajaba para Pink Floyd.

El álbum solo apestó a estafa para Clare Torry, la mujer que canta casi la totalidad de la pista de estudio de *The Great Gig in the Sky* a cambio de £30: batalló por 21 años para ser compensada como coautora.

No fue fácil recomenzar después de esa hecatombe. Una vez hecho el ánimo, trabajaron en la nostalgia que despertaba la marcha de Barrett: *Wish You Were Here* (1975), más claramente distinguible en *Shine On You Crazy Diamond*. Fue precisamente mientras grababan esa canción en Abbey Road que un gordo de cabeza afeitada entró al estudio. Gilmour supuso que era parte del personal de EMI. Wright pensó que era algún amigo de Waters. Al caer en la cuenta que era un irreconocible Syd, Roger no pudo contener las lágrimas. Aunque de cuerpo presente, no estaba realmente ahí. Fue la última vez que lo vieron.

El éxito de *Wish You Were Here* fue instantáneo: durante su primer periodo al aire, EMI no alcanzó a disponer de suficientes copias para responder a la demanda.

Animals (1977) se basó a grandes rasgos en la granja de Orwell y sus animales más iguales que otros. Es en ese guión que se originó la tradición de Pink Floyd de aparecer en las presentaciones con un monumental cerdo relleno de helio de doce metros de largo.

The Wall (1979) es una lúgubre ópera *rock*, de nuevo parcialmente basada en la caída libre de Syd. Pink, el protagonista, enfrenta la muerte de su padre en la Segunda Guerra Mundial, es abusado por sus profesores en la escuela y por su madre sobreprotectora. Su matrimonio fracasa, y acaba autoaislándose de la sociedad, representada por la metáfora del muro. La seguidilla de desdichas me recuerda a un amigo comentando el giro que planeaba dar a su vida, para volverla menos reflexiva y más despreocupada: «Menos Pink Floyd, más Juan Luis Guerra», fue su modo de sintetizarlo. Debe haber estado pensando en esto.

Con la fama desbordando por los poros, alcanzar el tope del *ranking* del Reino Unido ya era parte de la rutina. Aunque la gira subsecuente fue otra cosa. El único miembro que ganó dinero con la costosa producción en vivo fue Wright, quien había sido despedido por Waters durante las sesiones de *The Wall* y tocó el teclado en la gira en calidad de músico asalariado.

La siguiente entrega, *The Final Cut* (1983), es calificada por algunos como un trabajo solista de Waters. La falta de compromiso creativo de Gilmour estresó las relaciones. La reutilización de retazos rechazados para *The Wall* exacerbó la alienación de Gilmour y Mason, pues los consideraban de calidad insuficiente. Mason no pudo lidiar con la compleja signatura de compás de *Two Suns in The Sunset*, y un exasperado Waters trajo en su reemplazo a Andy Newmark, batero de los años finales de John Lennon.

Poco después del disco, Roger Waters dio un paso a un lado. En un giro tanto más dramático a la partida, agudizando aún más el vacío artístico que dejaba detrás ¡se llevó los derechos de autor del cerdo volador!

Se dio vuelta la tortilla. *A Momentary Lapse of Reason* (1987), fue casi un esfuerzo solista de Gilmour. Quizás para no perder familiaridad, mantuvieron el uso del cerdo. Ante los reclamos legales de Roger, la respuesta de la banda fue adosar un tremendo par de testículos para distinguir su mascota del diseño original^[317]. La escueta justificación de Gilmour prescinde de toda maraña legal: «¡Un cerdo es un cerdo, por el amor de Cristo!».

En 1991, Gilmour y Mason se animaron a competir en lo que alguna vez fuera calificada como la competencia automotriz más peligrosa del mundo: La Carrera Panamericana. Gilmour chocó y el copiloto y mánager de la banda, Steve O'Rourke, resultó con una pierna quebrada. Mason logró el sexto puesto, y su final sabor de boca fue lo suficientemente dulce como para animarse a coescribir canciones para la banda sonora del film homónimo.

El último disco de la banda fue *The Division Bell* (1994), que entre otras ocurrencias incluye la robótica voz del sintetizador de Stephen Hawking.

¡Oh, wait! Hasta que en 2014 sorprendieron al mundo con *The Endless River*, un tributo a Wright, muerto de cáncer en 2008. El grueso fue obtenido de las cerca de 20 horas de material que quedaron engavetadas tras la grabación de *The Division Bell*. Este sí que es el final del camino. A propósito de *The Endless River*, Gilmour declaró: «Es una pena, pero este es el fin».

Para *The Rock and Roll Hall of Fame*, «lo que George Orwell y Ray Bradbury fueron a la literatura, Pink Floyd lo es a la música popular, una inquietante pero provocativa combinación de ciencia ficción y crítica social».

Después de una reseña como esa, de ser Gilmour yo también me retiraría en paz.

Rapsodas de fin de siglo: Queen

En 1968, un estudiante de matemáticas y física del Imperial College de Londres llamado Brian May invitó a su amigo Tim Staffell a formar un conjunto de *rock*. Estamparon un afiche en la universidad informando que buscaban un baterista. Roger Taylor, un estudiante de odontología, pasó el test. Se hicieron llamar Smile.

Staffell era a su vez cercano a un tal Farrokh Bulsara, excompañero de arte de la Universidad de West London, quien llevaba algún tiempo probando suerte en el mundo de la música.

Por variedad cultural, Bulsara no podía quejarse. Por sangre era parsi, la comunidad persa instalada en el oeste en India desde las persecuciones religiosas de la Edad Media. Había nacido en un archipiélago africano que entonces era parte del Sultanato de Zanzíbar, que era a su vez protectorado británico. Farrokh fue enviado a los ocho años a un internado cerca de Mumbai, donde se vio expuesto a una de sus primeras influencias musicales: Bollywood. Volvió al archipiélago, pero emigró junto a su familia al Reino Unido, como consecuencia de las revueltas de 1964, una revolución que acabó por unificar Tanganica con Zanzíbar. Fue una fusión tanto política como fonética: para denominar al novel país que surgió de la batahola tomaron las primeras sílabas de cada uno, y nació así Tanzania. Farrokh había tomado la precaución de anglificar su nombre con anterioridad, y se presentó ante Brian como Freddie.

Freddie se volvió fan de Smile. Pero ¡vaya fan! El persa-indio-zanzibariano-británico alardeaba de un rango vocal de cuatro octavas, nada menos. Aunque su habla normal cabía en el registro de barítono, podía cantar como bajo (F2, 87 Hz) y maullar sin problemas hasta el equivalente a una soprano (F6, 1397 Hz). Staffell se marchó a probar suerte en Humpty Bong y Freddie fue promovido de *groupie* a vocalista principal. ¡Pedazo de ascenso! Fue a moción suya que abrazaron el nombre de Queen —«estaba ciertamente consciente de las connotaciones gay» declaró más tarde— y fue en virtud de sus dotes pictóricas que adoptaron el famoso logo, combinando los signos zodiacales de los miembros. John Deacon engrosó las filas en 1971, en calidad de bajista. Inspirado por la letra de *My Fairy King*, «Madre Mercurio, mira lo que me han hecho», el nuevo líder se hizo desde entonces llamar Freddie Mercury.

Costó despegar. Ya se mencionaron los tres asistentes a la primera ópera de Wagner, y los nueve del debut internacional de U2 en Londres. En su presentación en el recital del Bedford College, no obstante, Queen bajó la vara a un insuperable gran total de cero asistentes^[318].

Los muchachos estaban tan dichosos con su nombre que sus primeras obras

fueron denominadas *Queen* y *Queen II*, más cercanas al *rock* progresivo e incluso al *rock* pesado que a las creaciones más recordadas. La crítica fue mixta. *Rolling Stone* tildó su debut de «soberbio», pero un crítico canadiense motejó el segundo de «monstruosidad sobreproducida». Uno puede entenderlo. En *The Fairy Feller's Master-Stroke*, además de los gritos de Taylor, piano y castañuelas, Mercury empleó un clavecín, una ocurrencia instrumental ausente de las grandes ligas del espectáculo desde los días en que Mozart aconsejaba cagar la cama hasta hacerla estallar.

Su tercer LP, *Sheer Heart Attack*, se distanciaba con claridad de las tendencias progresivas. Era un producto orientado a tonadas más amables y «cantables». Música caribeña, *rock* pesado, vaudeville, *music hall* británico, baladas y pasajes de *ragtime* formaron parte de aquella mescolanza. Dio resultado, y se convirtió en su primer éxito de envergadura transatlántica.

Siguió esa grandiosa extravagancia que es *A Night at the Opera*, cuyo despliegue sonoro incluye arpas, pianos acústicos y secciones *a capella*. Su undécima pista, *Bohemian Rhapsody*, es una fusión de balada, ópera y *rock* pesado dentro de una sola canción que invita a especular sobre qué y cuánto fumó Mercury durante su composición. La odisea tomó tres semanas para grabar. Algunas secciones exhiben hasta 180 grabaciones sobre pistas previas. Como las cintas de entonces solo ofrecían 24 pistas, hubo que emplear mezclas sucesivas, cortándolas con cuchillos y ensamblándolas con adhesivos, hasta que se llegó a cintas «de octava generación». Brian May cuenta que «hicimos correr las cintas tantas veces que se iban desgastando. Una vez, contrastamos la cinta contra la luz y podíamos ver a través de ella. La música prácticamente se había desvanecido^[319]».

El video clip cobija otro capítulo de la historia. No fue el primero, evidentemente. Así como desde que hay marraqueta alguien ha añadido palta, desde que hay cámaras alguien ha filmado material *ad hoc* a la música. El primer clip es de 1894, incluso anterior al cine. George Thomas exhibió una secuencia de fotografías ilustradas para acompañar *The Little Lost Child*. Partió entre abucheos porque las imágenes se proyectaron al revés, pero una vez corregido el desliz el concepto probó ser muy exitoso. En buena medida explica que *The Little Lost Child* vendiera más de dos millones de partituras, la métrica de éxito de la época. Varias estrellas del cine mudo, entre ellas Norma Talmadge, comenzaron su carrera en las llamadas «canciones ilustradas». El video de *Bohemian Rhapsody*, sin embargo, es el primero en el sentido moderno. La tecnología envejece rápido pero, si se es misericordioso y se mira con ojos de 1975, no es difícil apreciar su carácter rupturista. Y ya que hablábamos de métricas de éxito, veamos qué me dice después de esto: nada menos que los Muppets homenajearon la hazaña con su propia adaptación de 2009. Más de 45 millones de personas han disfrutado con *Miss Piggy* desplegándose a todo su ancho sobre el piano de Rowlf el perro.

Los desvelos y filmes magnéticos desvanecidos valieron la pena. *Rhapsodia* fue el primer sencillo en vender más de un millón de copias en dos eventos separados —fue relanzada en 1992— y la única en alcanzar el top de ventas navideño del Reino Unido dos veces.

Las torturas con las cintas no cesaron. En *A Day at the Races*, grabaron múltiples pistas con sus propias voces para simular a los 100 coristas góspel en *Somebody to Love*. Reconociendo tales esmeros, el público atiborraba sus presentaciones. En 1976, 150 mil fanáticos se apersonaron en Hyde Park.

News of the World (1977) su sexto álbum, alcanzó cuádruple platino en Estados Unidos. *We Will Rock You* y *We Are the Champions* se convirtieron en los cánticos de estadios por excelencia. Esta última, además de himno del Mundial de Fútbol de 1994, es, de acuerdo a Alisun Pawley de la Universidad de York y Daniel Müllensiefen de la Universidad de Goldsmiths, la canción más pegajosa jamás creada (seguida de *Y. M. C. A.*, por The Village People). *Jazz*, de 1978, se hizo casi tan conocido por su música como por las 65 modelos pedaleando desnudas en el video clip de *Bicycle Race*. *Jazz* traía además *Don't stop me now*. Si esta canción no es capaz de levantar su ánimo, cerciórese de que no ha muerto sin darse cuenta.

The Game fue lanzado en 1980. Fue a sugerencia de Michael Jackson, quien asistió el concierto de Los Ángeles, que lanzaron también *Another One Bites the Dust* como sencillo.

Si nota que Latinoamérica ha sido hasta ahora relegada por las páginas en este libro, es en gran parte porque los grandes héroes de la música popular la menospreciaron en primer lugar. Queen vino a mitigar el desdén, y movió colosales multitudes en su gira *The Game Tour*. Sudamérica demostró lo acertada de la decisión. En Buenos Aires congregaron la friolera de 300 mil almas, y en Brasil establecieron un nuevo récord de asistencia pagada, con 131 mil paulistas repletando el Morumbi. Lo de México no fue muy distinto. A Chile trataron de ir en enero de 1985. El Estado Nacional estaba reservado para el 24 de enero. Pero hubo que suspender. El país pasaba esos años por una dictadura militar y Margarita Riofrío, la esposa del almirante de la Armada, se escandalizó por la cabellera de May y con el video clip de *I want to break free*, donde figuran los rockeros disfrazados de mujeres imitando los personajes de esa inextinguible telenovela británica que es *Coronation Street* (en el caso de Mercury, sin tomarse la molestia de afeitarse el bigote). A su juicio, Queen propiciaba la homosexualidad entre los jóvenes^[320].

De entre el vasto panteón de rockeros drogadictos y desenfrenados que la señora Riofrío pudo asociar a la encarnación de la decadencia juvenil, lo de Queen no pudo ser más paradójal. Brian May es doctor en astrofísica del Imperial College London. Se las arregló para coescribir *An Investigation Of The Motion Of Zodiacal Dust Particles-1* en agosto de 1973, después del álbum debut de Queen. Fue gracias a sus

conocimientos de física que evitó el eco en el «pum-pum-pa» de *We Will Rock You*, grabado al interior de una iglesia londinense. Si algún día sufre de insomnio puede leer su tesis doctoral, *Survey of Radial Velocities in the Zodiacal Dust Cloud*, o su libro *Bang! The Complete History of the Universe*. La comunidad astronómica ha reconocido su versatilidad: el asteroide 52 665 *Brianmay* fue nombrado en su honor^[321].

Hay un par de rockeros de pergaminos comparables. Dexter Holland, líder de Offspring, está en camino de obtener su doctorado en biología molecular, y en 2013 publicó un trabajo crípticamente titulado *Identification of Human MicroRNA-Like Sequences Embedded within the Protein-Encoding Genes of the Human Immunodeficiency Virus*. Declaró una vez que las matemáticas le parecían «tan excitantes como el *punk rock*^[322]». Greg Graffin, líder de los metaleros de Bad Religion, es Ph. D. en geología de Cornell, y es profesor en la UCLA.

Under Pressure fue en buena parte una improvisación que surgió de la desbordante compañía en el estudio de David Bowie (superada ya la etapa de las brujas sustractoras de esperma). De hecho, cuando Bowie fue al estudio ni siquiera planeaba participar en ella. En 1982, fue el turno de *Hot Space*, que de nuevo ofreció un megamix de estilos, ahora salpicando la olla con *funk* y *R&B*, entre otros.

Para entonces, el cuarteto llevaba más de una década de trabajo en conjunto. Era hora de un respiro de las presentaciones en vivo. May aprovechó el ínterin para crear un pequeño álbum junto a Eddie Van Halen.

May no escogió a Van Halen por nada. Eddie y sus compañeros de la banda homónima eran los reyes del *rock* pesado y del glam metalero de principios de los '80. Parte del éxito se explica por su virtuosismo técnico. Como Robert Johnson y Eric Clapton antes que él, Eddie Van Halen adquirió la costumbre de tocar de espaldas al público para no revelar el detalle de sus maniobras. Tantas y tan detalladas eran sus exigencias de sonido —una innovación que es hoy práctica establecida en la industria— que los contratos eran unos voluminosos documentos. El tipo de mamotreto que el *staff* a cargo suele leer a la ligera cuando el concierto se viene encima. La precaución de Van Halen era añadir una cláusula polizante: se los debía proveer de un recipiente de M&Ms, pero sin ningún dulce café. Si faltaba el recipiente, o si encontraban el café de la evidencia, era señal de no se prestó suficiente atención y había que inspeccionar las instalaciones^[323].

Queen lanzó *The Works* en 1984, que entre otros incubaba *I Want to Break Free* y *Radio Ga Ga*. Esta última, el título que suministraría nombre artístico a una neoyorquina llamada Stefani Joanne Angelina Germanotta. Su productor, Rob Fusari, comparaba algunas de sus armonías con las de Freddie:

Cada día, cuando Stef venía al estudio, en lugar de decir hola, yo empezaba a cantar Radio Ga Ga. Era su

canción de ingreso. El SMS fue el resultado de un error del texto predictivo que cambió «radio» a «lady». Ella textó de vuelta, «Ahí está», y declaró, «Nunca me vuelvas a llamar Stefani^[324]».

Respondiendo a los lazos de Mercury con África, la gira asociada a *The Works* sumó a Bofutatswana, por entonces un archipiélago de siete territorios rodeados por el océano terrestre que configuraba Sudáfrica. En vista del boicot internacional destinado a impugnar el *apartheid*, tras la presentación Naciones Unidas añadió a Queen a su lista negra (Frank Sinatra, Ray Charles, Julio Iglesias, Beach Boys y Rod Stewart, entre otros, formaron también parte de esa infame categoría).

Parte de sus pecados africanos los expiaron el 13 de julio de 1985, en aquella monumental presentación llamada *Live Aid*. Escenarios simultáneos en Wembley y Filadelfia fueron utilizados para capturar la atención de 1900 millones de espectadores —casi el 40% de la población mundial— sobre la hambruna de Etiopía. Previo a la presentación, el ingeniero de sonido de Queen apagó secretamente los dispositivos instalados para limitar el volumen. La estratagema era apabullar a los músicos precedentes. El resultado fue épico: 75 000 incondicionales coreando al unísono al semidiós de los escenarios que los guiaba. Freddie se paseaba como amo y señor de la tarima, al mando de su micrófono de medio pedestal. Era su marca registrada, desde que en un baile universitario forcejeó con la pesada base de un antiguo micrófono hasta que cedió inesperadamente. El resultado era un listón que como apoyo resultaba inútil, pero que como báculo de maniobras y contorneos sensuales a lo largo de su cuerpo era inmejorable^[325]. En una encuesta realizada a músicos, periodistas y ejecutivos del rubro, fue elegida como la presentación más grandiosa de todos los tiempos (segundo lugar, seguro ya lo adivinó: el cierre de Jimi Hendrix en Woodstock).

En 1986 lanzaron *A Kind of Magic*, reciclando el material preparado para la banda sonora de *Highlander*. Por alguna razón, excluyeron de ese disco el arreglo de *New York, New York* que grabaron para la película.

Ese cover de Queen merece una mención aparte. La canción original vio la luz en 1977, durante la grabación de *New York, New York* de Martin Scorsese. Los compositores, John Kander y Fred Ebb, atribuyen su éxito a Robert De Niro, quien calificó su propuesta inicial de «demasiado débil». Kander recuerda que salieron iracundos de la sala, «altamente insultados que *cierto actor* iba a decirnos como escribir una canción (...) Nuestra actitud fue “bueno, le mostraremos a ese actor”». En ocasiones, el rencor funciona: el American Film Institute lista a *New York, New York* como una de las mejores canciones de la historia del cine, y es la insignia de Frank Sinatra^[326].

En lo que a Queen respecta, siguió el *Magic Tour*. Más de un millón de personas presenciaron la última gira de Freddie Mercury, incluyendo a 80 mil húngaros que

fueron testigos de uno de los grandes actos detrás de la cortina de hierro, y 144 mil londinenses que repletaron las dos jornadas de Wembley y que dieron vida al disco homónimo.

A esas alturas, ya quedaban pocas dudas sobre la orientación sexual de Freddie. Y, a la que no le quedaba ninguna, era a la Princesa Diana.

Una noche de fines de los '80, ella y su amiga Cleo Rocos pasaban el rato en el departamento del comediante Kenny Everett, e invitaron a Freddie, quien vivía «unas pulgadas más allá». Se sentaron a ver televisión y a imitar las voces de los personajes, con una variante triple-X por guión. Diana preguntó luego cuáles eran los planes para la noche. Freddie contestó que iría a la Vauxhall Tavern, un notorio bar homosexual. Diana había oído de él, y quería ir. «No es para ti» le dijo Kenny. «Está lleno de hombres varoniles y peludos. A veces hay peleas afuera». Freddie, en cambio, estaba disponible para la aventura. «Vamos, dejen a la chica tener un poco de diversión. ¿Se pueden IMAGINAR?». Se calzó una chaqueta de camuflaje militar (apropiado por lo demás para los objetivos planteados), recogió su cabello en una gorra de cuero y remató el atuendo con anteojos de aviador. Rocos cuenta:

Decidimos que el ícono más famoso del mundo moderno podría apenas... APENAS, pasar por un más bien excéntrico modelo homosexual (...) Nuestros corazones latían con cada nuevo cuerpo peludo vestido en cuero que se aproximaba, pero nadie, absolutamente nadie, reconoció a Diana^[327].

Por entonces, el sida estaba aún íntimamente ligado a la comunidad gay. Es una verdadera tragedia para la música que por esos años el tratamiento haya sido tan ineficaz (y no solo para la música, por supuesto). *The Miracle* (1989) e *Innuendo* (1991) fueron lanzados con Mercury ya muy deteriorado. *The Show Must Go On* (El show debe continuar), la última canción de su último álbum, fue grabada cuando apenas podía caminar. No dejó espacio a las vacilaciones de May. Tal como él lo recuerda: «Por la puta que lo haré, cariño —trago de vodka— y fue y la mató, completamente laceró esa canción».

El 23 de noviembre de 1991 confirmó que padecía la enfermedad. Murió el día siguiente. Fue enterrado conforme al rito zoroastrista. Mercury era quizás la única estrella de *rock* de la historia en profesar este antiquísimo precursor del monoteísmo.

En el concierto tributo a su figura —en Wembley, por supuesto— superestrellas de la talla de Elton John y Axl Rose entonaron *The Show Must Go On*. Si alguien lo merecía, ese era Freddie.

Capítulo 10: El Hard Rock

Determinar los deslindes del *rock* pesado es tan inconducente como pretender demarcar el término de la frente de un calvo. La definición de este subgénero es cuando menos vaga. Surge a mediados de los '60, derivado del *blues rock* de bandas como The Rolling Stones, y del *rock* psicodélico propio de algunas obras tardías de los Beatles —*I Am the Walrus*, por ejemplo—, de Jimi Hendrix, Janis Joplin y compañía. La espesa *Helter Skelter* de los Beatles es uno de sus exponentes más tempranos. Se distingue por la distorsión de las guitarras eléctricas y bajos, así como por sus exaltados vocalistas, que con frecuencia parecieran querer informarnos de un supino disgusto. Son comunes los acompañamientos de pianos y teclados.

En los '70, el *hard rock* ya era protagonista de la industria musical. Van Halen, The Who, Deep Purple, Black Sabbath y Aerosmith son algunos de los nombres más afamados. Led Zeppelin, el más grande de todos, será tratado más adelante. Y Black Sabbath, en el capítulo del Metal.

Es también muy notable la primera etapa de un trío de virtuosos canadienses. En sus albores, fueron contratados para tocar por CA\$ 25 en los subterráneos de una iglesia de Willowdale. Carecían aún de nombre, y el evento se les venía encima. El hermano del baterista espetó: «¿Y por qué no lo llaman “Prisa”?». O, en inglés, Rush^[328].

En 1987, un quinteto de Los Ángeles preparaba un disco en esta sintonía. A modo de precalentamiento, el guitarrista tocó lo que él llamó «música de circo», haciendo morisquetas burlonas al baterista. El bajista relata que:

Fue escrita en cinco minutos. Era una de esas canciones, solo tres acordes (...) Era una especie de chiste porque pensamos «¿Qué es esta canción? No va a ser nada, será un relleno en la grabación».

Ese «relleno en la grabación» hoy es conocido como *Sweet Child O' Mine*, y el quinteto como Guns N' Roses. Esos cinco minutos de creación dieron lugar al sencillo más exitoso de su historia, y el principal responsable de que *Appetite for Destruction* se alzara como el álbum debut más vendedor de la historia de Estados Unidos^[329]. El pobre Johannes Brahms, que tardó casi quince años en completar su primera sinfonía y que destruyó 20 cuartetos de cuerda antes de publicar el primero, se revolcaba en su tumba.

Como David Bowie y los Stones antes que él, Slash, el guitarrista de los Guns, sufrió los efectos del exceso de imaginación. En Arizona, alucinó que era atacado por un ejército de criaturas como las de la película *Depredador*, solo que «de una fracción del tamaño y de un azul grisáceo translúcido». Desnudo, atravesó una mampara para huir, y en cueros corrió sangrando por los pasillos del hotel. Hasta que

dio con una mucama:

Empezó a gritar cuando me vio. Gritó más fuerte cuando traté de usarla como escudo humano.

Siguió corriendo. Atravesó la cocina y llegó al *lobby*.

Recuerdo haber agarrado a un bien vestido hombre de negocios parado ahí con su equipaje, usándolo otra vez como escudo humano. Se veía tan compuesto que creí que podría mantener a raya a los Depredadores, pero estaba equivocado. De hecho en ese instante me alcanzaron y comenzaron a escalar por mis piernas, cargando sus pequeñas pistolas^[330].

Slash no solo sobrevivió a los depredadores. Vivió para ser testigo de Guns N' Roses erigida como la banda más importante del *hard rock* de fines de los '80. Tan importante, que Duff McKagan, el bajista, asevera en su autobiografía que Duff, la cerveza que Homero Simpson adora (y que Barney idolatra), fue nombrada por él, como resultado del sitio de honor que los Guns ocupaban al interior del equipo de los Simpsons. Matt Groening, el creador de la serie, ha calificado tal afirmación de «absurda», a lo que Duff McKagan replicó: «pienso que es absurdo que él diga que es absurdo». Como sea, versiones reales (pero ilegales) de cerveza Duff han brotado en al menos nueve países.

Los otros grandes actores de esa década son los británicos de Def Leppard y algunas de las creaciones de la banda Bon Jovi (no confundir con Jon Bon Jovi, su vocalista, exconserje de los estudios Record Plant de Nueva York e hijo de una de las primeras conejitas *Playboy*, mujer que cultivaba la discutible costumbre de llevar al retoño a su empleo de vez en cuando).

Recordará que, a propósito de un Beethoven completamente sordo componiendo la *Novena*, mencioné que el día que alguien informara que Leonardo pintó la Gioconda ciego me sentaba a conversar. Pues bien, Rick Allen, baterista de Def Leppard, está a punto de lograrlo. A los 21 años, Allen perdió su brazo izquierdo en un accidente automovilístico. Un baterista sin un brazo, ¿qué se podía esperar si no el retiro? Increíblemente, el hombre se las ha arreglado con los pies desde entonces, y ha permanecido firme al mando de la batería en la sexta banda de *hard rock* más vendedora de la historia^[331].

En los '90, el *hard rock* se encontró con estilos emergentes que minaron su popularidad. En el Reino Unido, se toparon con el fenómeno del *britpop*, capitaneado por agrupaciones como Blur, The Verve, Oasis, Pulp y Placebo. En Estados Unidos, su némesis fue el éxito del *grunge*, originado en el área de Seattle.

Durante la última década, al margen de que algunos de sus viejos *cracks* como Bon Jovi sigan cautivando a un sano caudal de seguidores, el género ha experimentado cierto renacimiento de la mano de exponentes más recientes, como Queens of the Stone Age.

El rey del *hard rock*, sin embargo, con 139 millones de copias certificadas, es Led Zeppelin, seguido por AC/DC con 111.

La madre de todos los motines: Led Zeppelin

En los '60, Jimmy Page era reverenciado como uno de los guitarristas más dotados de su generación. En 1966, aceptó una invitación para tocar bajo junto a los Yardbirds, una banda de *rock-blues* que sirvió a Eric Clapton como plataforma de lanzamiento, y donde aún participaba su reemplazante, Jeff Beck. En 1966, Beck dejó el conjunto, y los otros miembros lo emularon en breve.

Sin pretensiones de falsa modestia, el guitarrista formó The Jeff Beck Group. Entre otros aciertos, este grupo curtió a Rod Stewart en el arte de las presentaciones en vivo antes de que iniciara su carrera como solista. Lo necesitaba: en la gira a Estados Unidos en 1968, era tanto su pánico escénico, que en Nueva York cantó las primeras canciones escondido detrás de los amplificadores^[332].

Page intentó armar un conjunto con Beck acompañándolo en las guitarras, Keith Moon en la batería —nuestro conocido detonador de retretes— y John Entwistle en el bajo. Aunque Page, Moon y Page grabaron una canción juntos, «*Beck's Bolero*», el proyecto no llegó a puerto. El baterista, un tipo cuyo espíritu lúdico nadie podría cuestionar, bromeaba que el grupo caería en picada, «como un globo de plomo». Entwistle coincidió, pero comentando que sería más como un «dirigible de plomo»; en inglés, un «lead zeppelin».

Durante 1968, Page reclutó a Robert Plant, John Bonham y John Paul Jones, y propuso actuar como New Yardbirds. Alcanzaron a tocar con ese nombre, pero los fundadores negaron el permiso y hubo que buscar alternativas. Aunque habían transcurrido cerca de dos años, la guasa de Moon seguía en el aire. Solo eliminaron la «e» para evitar que alguien cometiera el crimen fonético de llamarlos «*Lid Zeppelin*» (con la caprichosa fonética inglesa, nunca se está a salvo del todo). El nombre de «la banda más grande los '70» según *Rolling Stone* nacía de la burla pesimista del terrorista de los inodoros de The Who^[333].

Tan contentos quedaron con su nuevo nombre, que su primer álbum lo llamaron *Led Zeppelin*. Y como seguían contentos, al segundo lo denominaron *Led Zeppelin II*. Y como no les bajaba el entusiasmo, el tercero fue bautizado como *Led Zeppelin III*. El cuarto salió a la venta sin título. Como *Abbey Road*, ni siquiera mostraba texto alguno. Al parecer era ahora el público el que seguía entusiasmado, porque se lo conoce como *Led Zeppelin IV*. Similar a Peter Gabriel, quien se ahorró el desgaste neuronal de titular discos y llamó a sus primeros cuatro trabajos de solista *Peter Gabriel*, con lo que pasaron a la posteridad por el concepto más distintivo de cada carátula.

El entusiasmo por el dirigible de plomo no era universal. En Copenhague 1970 se vieron forzados a cambiar de nombre, porque la aristócrata *Frau* Eva von Zeppelin,

descendiente del conde Ferdinand von Zeppelin e inventor de la aeronave epónima, los demandó por el uso de su apellido. A su juicio, el uso que le daba la banda —que describió como «monos chillones»— era un insulto a su familia^[334]. Actuaron como The Nobs.

El cuarto disco traía consigo el punteo que más adolescentes con ínfulas de *rockstar* han ejercitado en la historia: *Stairway to Heaven*. Durante su primera presentación, en Belfast en marzo de 1971, los asistentes estaban «aburridos hasta las lágrimas esperando oír algo que conocieran», según recuerda Paul Jones. Pero en un par de años, la canción alcanzó estatus de himno. Para muchos, la más grandiosa canción de *rock*, y es la partitura más vendida de la historia. En Estados Unidos, ha sido emitida más de cinco millones de veces por las radios. A los fundadores de una radio de Florida les gustó tanto que para su debut 1990 la tocaron por 24 horas seguidas. Aunque para los zepelines era claro que *Stairway to Heaven* configuraba el clímax del álbum, nunca la lanzaron como sencillo^[335]. La arriesgada jugada era la siguiente: «si en verdad dices que te gusta la canción, pues tendrás que comprar el disco completo». Dicho y hecho: es el cuarto álbum más vendido de la historia.

Como suele ocurrir con este tipo de fenómenos, sus autores acabaron hartos de ejecutarla una, y otra, y otra vez. Plant la llamaba «esa canción de bodas de mierda». Cuando una radio de Oregón pidió US\$ 10 000 para no tocarla nunca más, adivine quién llamó para aceptar la oferta: Robert Plant^[336]. Al inquirir sobre sus motivaciones, simplemente respondió que le gustaba el sonsonete aquel, pero que «ya la he oído antes».

Los recitales de la juventud de Led Zeppelin podían durar cuatro horas o más, y se volvieron inmensamente populares por la habilidad y compenetración de sus miembros. Eran capaces de improvisar en extenso y, como Pink Floyd o King Crimson, osaban estrenar canciones arriba de los escenarios, antes de su publicación en discos de estudio. En 1973, en gira por su quinto disco —al fin beneficiado con algo de esfuerzo onomástico y llamado *Houses of the Holy*— agotaron cada *ticket*. En Tampa, batieron el récord del concierto de mayor recaudación de la historia, fijado por los Beatles en 1965 en el Shea Stadium de Nueva York.

Su fama de salvajes incrementaba el atractivo del espectáculo. De gira, Page viajaba con esposas y látigos en su maleta. Arrendaban un piso completo del Continental Hyatt House de Los Ángeles, y a John Bonham se lo vio alguna vez conduciendo en motocicleta por los pasillos^[337]. Apodaban al hotel su «casa de motines». La banda fue vetada de por vida del Hilton de Tokio luego de que el mismo Bonham destrozara su habitación con una espada samurái^[338]. Peter Grant, el mánager, era más precavido, y una vez acordó por adelantado pagar la inminente destrucción de su habitación. Una vez hecha añicos, el administrador del hotel llegó

con la cuenta, que reembolsó en el acto, en efectivo^[339].

Tal vez la más disparatada de sus fechorías fue en Seattle, cuando el *roadie* Richard Cole ató a una fanática a la cama y no encontró nada más idóneo que introducir la nariz de un pez por el principal par de aberturas que la anatomía femenina tiene para ofrecer. He aquí la fundamentación ontológica de sus actos:

Era un pargo rojo y resulta que la chica era una jodida pelirroja con un coño pelirrojo a todo lo ancho^[340].

La diablura fue inmortalizada por Frank Zappa y su banda de apoyo The Mothers of Invention —así denominada como apócope de «motherfucker»— en su canción *The Mud Shark*. Con esos antecedentes, se entiende la siguiente estrofa: «*A succulent young lady! / With a taste for the bizarre*» (si bien en planos menos morbosos, Zappa no era ajeno a las diabluras propias: llamó a su hija mayor Unidad Lunar y a la menor Diva Muffin).

Tal como con el Hilton, cuatro años después fueron vedados de ese hotel. Los motivos:

... capturaron unos 30 tiburones mielga y los dejaron debajo de las camas, en los armarios, elevadores, vestíbulos, duchas y esparcidos por sus habitaciones. Arrojaron camas, televisores, lámparas, cortinas, porcelana y cristalería a la bahía^[341].

Arrendaban un Boeing 720, apodado «Starship», que transformaron en su propio patio de juegos aéreo. Plant registra como una de sus más entrañables memorias a bordo «sexo oral en turbulencia». Con testimonios como ese, natural que luego el Starship lo hayan usado también Deep Purple y los Rolling Stones. Plant explica así la raíz de su desenfreno sexual: «provengo de una ciudad en medio de la nada del centro del Reino Unido, y aquí estaban estas chicas con senos desnudos acercándose descaradamente, y por supuesto que nos volvimos locos». Page sostuvo un tórrido *affaire* con una chica de 14 años llamada Lori Maddox, a quien debía encerrar la mayor parte del tiempo para evitar cargos por violación.

En 1975, publicaron *Physical Graffiti*. *Rolling Stone* publicó a propósito que solo los Stones y The Who podía competirles por el título de la mejor banda de *rock* del globo. El siguiente *tour* en Estados Unidos pintaba bien, pero en agosto de 1975 Plant y su esposa (sí, tenía esposa) sufrieron un serio accidente de tránsito que los dejó fuera de los escenarios por un buen tiempo. No perdieron el tiempo y compusieron su séptima entrega *Presence*. Cuando retomaron las presentaciones en vivo en 1977, 76 229 almas cortaron su boleto para verlos en Michigan, batiendo su propio récord de asistencia pagada. En 1979 produjeron *Through the Out Door*, el último álbum que grabaron juntos.

Una mañana de 1980, Bonham pidió a su asistente parar en el camino a una grabación a tomar desayuno. Con «desayuno» Bonham se refería a vodkas cuádruples

de 450 cc con rollos de jamón. Y no por arribar al estudio iba a detenerse. La mañana siguiente despertó sin vida, asfixiado por su propio vómito. La sangre del baterista indicaba el equivalente a 40 chupitos de vodka.

El trío remanente de Led Zeppelin decidió que su carrera juntos llegaba a su fin. Ingresaron a *The Rock and Roll Hall of Fame* en 1995, donde se afirma respecto de ellos que fueron tan influyentes en los '70 como los Beatles en los '60. A juzgar por el culto generado en torno a ellos, no parece una exageración.

Alta tensión: AC/DC

En 1970, un quinceañero llamado Angus Young dejó la escuela y comenzó a trabajar en la imprenta de *Ribald*, una revista pornográfica. Su verdadero interés, no obstante, estaba en la guitarra: «conseguí una Gibson SG y toqué hasta que putrefacción apareció en la madera a causa del exceso de sudor». Tres años después, su hermano mayor Malcolm lo invitaba a su nueva banda.

La acción acaece en Sidney, Australia. Si respira aliviado de que al fin intervenga variedad patriótica en el duopolio estadounidense-británico, lamento decepcionarlo: los Young eran escoceses. De hecho, el hermano mayor decidió permanecer en el Reino Unido para perseguir sus ambiciones musicales («nadie puede triunfar en Australia» debe haber pensado; en su defensa, esa decisión fue anterior a que el conjunto de sus hermanitos vendieran discos en cifras de nueve dígitos).

Malcolm y Angus notaron las iniciales de la máquina de coser de su hermana: AC/DC, las iniciales en inglés para «corriente alterna / corriente continua». Sonaba energético. ¿Nombre?: check.

Siguiente paso: tenida estrafalaria de rigor. Angus lo intentó como El Zorro, como una interpretación libre de Superman, como el Hombre Araña y como un gorila. Por alguna razón, descartó todos estos iconos de la potencia y virilidad (descontando el detalle de que el pene del gorila mide patéticos 3,2 centímetros erecto^[342]) y acogió la propuesta de su hermana con inclinaciones costureras: un uniforme escolar.

En 1974 publicaron su primer álbum. Consistente con su nombre, lo denominaron *High Voltage*. Para confundir a todo el mundo, después lanzaron un sencillo también llamado *High Voltage*, pero que formó parte de su segundo álbum, *TNT*.

En 1976 iniciaron una extensa gira por Europa. Sembrando publicidad de *rockstars* salvajes, en el Reino Unido lo llamaron *Tour de Verano Encierren a sus Hijas*. Ganaron toneladas de experiencia teloneando a bestias como Kiss, Aerosmith —«los chicos malos de Boston»— y Black Sabbath.

Si alguien no estaba ya suficientemente confundido, en 1976 lanzaron un tercer disco al que titularon... *High Voltage*. Era un compilado de canciones de los dos anteriores, pero más cargado al segundo (el titulado *TNT* pero que contenía el sencillo *High Voltage* ¿estamos?). Pese a autoinfligirse un boicot denominativo, este título fue su salto al estrellato. Más de tres millones de compradores lo han añadido a sus colecciones.

Durante todo este periodo y en los años sucesivos, AC/DC fue una puerta giratoria de integrantes. Para no ahogarlo con nombres, quédese con que no menos de 24 personas han pertenecido en algún u otro momento a la formación titular. Aunque no sea muy preciso, nadie lo juzgará si de ahora en adelante habla de «la pandilla de

los Young y sus amigos».

AC/DC influyó en forma decisiva en la nueva saca del *rock* pesado británico, como Iron Maiden. No sólo por su música, sino también por su irreverencia. Angus Young, por ejemplo, acostumbraba regalinear a su público con panorámicas sin censura de su trasero desnudo.

En 1978, siempre con infatuaciones energéticas, lanzaron *Powerage*. Luego vino *Highway to Hell*, cuya canción homónima emitieron a todo volumen las tropas estadounidenses frente a la embajada del Vaticano en Panamá en 1989, como mecanismo de desalojo forzoso del dictador Manuel Noriega^[343] (pista: que escogieran a AC/DC por sobre J. S. Bach no es arbitrario). Meses después de esas grabaciones, Bon Scott, el vocalista principal, murió de un modo tristemente familiar: intoxicado por una ingesta monstruosa de alcohol y con los pulmones ahogados por su propio vómito. AC/DC estuvo a pasos del desbande, pero los propios padres de Scott los persuadieron de continuar.

Correspondía entonces reemplazar las cuerdas vocales del difunto. Angus recordaba el testimonio de Bon sobre el comportamiento de cierto fanático en un recital en Inglaterra:

Está este tipo allá arriba gritando a todo pulmón y lo próximo que te enteras, ha caído de bruces. Está en el suelo, rodando por ahí y gritando. Pensé que era fantástico, y para coronar todo esto —no podías conseguir una mejor repetición— ¡vienen y se llevan al tipo en camilla!

Sonaba fantástico, pero se aconseja escuchar la otra cara de la moneda para formarse una idea integral de los hechos:

Estábamos en este horrible lugar allá arriba en el norte en una noche horrible y fría y yo tenía apendicitis. Él [Bon] estaba mirando con su banda de entonces, Fraternity. Estaba en agonía, me dejé llevar^[344].

El sufriente de apendicitis era Brian Johnson, y en 1980 tomó las riendas del micrófono. Meses más tarde, la banda viajó a Bahamas a grabar *Back in Black* —«de vuelta de luto»— como tributo póstumo a Scott. Con una seguidilla de tormentas tropicales desatando el caos en el sistema eléctrico del estudio, las jornadas exigieron la paciencia de todos. El clima de perros quedó estampado en el inicio de *Hells Bells*: «*I'm rolling thunder, pourin' rain. I'm comin' on like a hurricane. My lightning's flashing across the sky*». Otra sesión tuvo que ser interrumpida por los cangrejos que intruseaban por el piso de madera del estudio. En un principio, las campanadas del inicio de *Hells Bells* fueron grabadas en un memorial de guerra, pero el sonido de una bandada de palomas agitándose cada vez que se tañía lo volvió inservible. Mandaron a fabricar su propia réplica de cuatro toneladas. Primó la semicordura y moderaron el pedido a una tonelada, lo que de todos modos resultó la pesadilla del equipo de producción durante las giras, y casi aplasta a Angus cuando su cadena cedió en

Frankfort.

El resultado bien valió tormentas agobiantes, cangrejos inoportunos y campanas de instinto asesino. *Back in Black* es el séptimo álbum más vendido de la historia. Cuesta creerlo, pero hasta Celine Dion realizó un cover de una de sus canciones. A su modo, claro. La revista *Total Guitar* acusó a la iniciativa de «sacrilegio».

En una nota menos feliz, la canción *Hells Bells* de ese LP volvió a inmiscuir a AC/DC en la alta política internacional sin que nadie les pidiera permiso. La CIA la seleccionó como una de las herramientas para ablandar prisioneros en los interrogatorios. No fue la única, por cierto. En lo que quizás es más fácil de comprender para un padre de familia, *I Love You* de Barney y sus Amigos formaba también parte de esa selección^[345].

El álbum siguiente, *For Those About to Rock We Salute You*, fue el primero en alcanzar el número uno en Estados Unidos. Su popularidad declinó poco después, en parte por la expulsión del baterista Phil Rudd en 1983 y su reemplazo por Simon Wright. La relación de Malcolm con Phil estaba tan deteriorada que incluso se trezaron a golpes.

Para los jefes de la URSS, en cambio, AC/DC seguía tan electrificante como siempre. En 1985, fue catalogada como peligrosa por el régimen soviético por su «neofascismo y violencia», información que «es recomendada para el propósito de intensificar el control sobre las actividades de las discotecas» (en la misma lista se encontraban bandas como Pink Floyd —«distorsión de la política exterior soviética»—, Iron Maiden —«violencia y oscurantismo religioso»— y Julio Iglesias —«neofascismo»—).

Como tantas otras bandas en periodos de depresión artística, volvieron a levantar cabeza. En su caso, con *The Razors Edge* a principios de los '90. Rudd estaba convertido en empresario de helicópteros, corredor de autos y granjero en Nueva Zelanda, pero como nada se compara a una buena dosis de *rock* pesado volvió al redil en 1994. Junto a él compusieron *Ballbreaker* en 1995, *Stiff Upper Lip* en 2000 y *Black Ice* en 2008. Prolongando la supervivencia de la dinastía, Stevie Young, el hijo del mayor de los hermanos, reemplazó a Malcolm en 2014, el mismo año que ofrecieron *Rock or Bust*.

Hay muchas maneras de dimensionar el legado de este pilar del *hard rock*. Una de las más gráficas es la del homenaje del municipio español de Leganés, que nombró AC/DC a una de sus calles. Parecido a los casos de Liverpool con Penny Lane y Londres con Abbey Road, las autoridades de Leganés se vieron forzadas a organizar la venta de réplicas del cartel caminero luego que fuera robado infinitas veces. La primera de ellas, dos horas después de la inauguración, con Angus y Malcolm presentes. Y en lo que a biología marina respecta, se ha demostrado que los tiburones

blancos actúan «más investigativos, más inquisitivos y mucho menos agresivos» al ser expuestos a su música^[346].

A eso le llamo yo unos verdaderos *rockstars*.

Tercer *intermezzo*. El cassette

En los años '20, una marca de finos cigarros alemanes decoraba sus productos con una banda de oro. Fritz Pfleumer, ingeniero experto en el proceso, propuso abaratar costos empleando en su lugar bronce dorado. Por otro lado, la grabación magnética con alambres metálicos se conocía desde 1898. Pfleumer razonó que este método de manufactura ideado para los cigarros podría adaptarse para crear cintas magnéticas flexibles y, no menos importante, enrollables. Si fuesen rígidas, le deseo buena suerte transportando películas por la ciudad: un largometraje cualquiera de dos horas de duración en 35 mm demanda 3,3 kilómetros de film^[347]. Pfleumer probó con varios materiales metálicos, hasta dar con una fórmula que funcionaba. El papel que operaba de sustrato se rompía fácilmente, pero eso se podría perfeccionar con el tiempo. Me duele reconocerlo, pero quienes conseguimos nuestros primeros álbumes empleando esos cassettes vírgenes que valían lo mismo que un boleto de metro les debemos ésta a los fumadores^[348].

El invento se perfeccionó con los años, pero con el creciente deterioro de la situación política y el estallido de la Segunda Guerra Mundial el *know-how* se mantuvo cautivo en Alemania. Solo después de la guerra el invento inició su comercialización masiva.

Bing Crosby, por entonces una personalidad del mundo de la radio, dio el empujón inicial. Entusiasmado con la posibilidad grabar programas en lugar de continuar sometido a los esclavizantes horarios de las emisiones en vivo, en 1947 propuso a los ejecutivos de ABC dar una oportunidad al sistema. El hombre detrás de la tecnología era un ruso llamado Alexander Poniatoff, que tres años antes había establecido una compañía llamada Ampex. Visitaron la «fábrica», pero solo hallaron ruinas y piezas dispersas. Un «no» rotundo afloró de la planta ejecutiva. Pero para Crosby, había demasiado en juego: grabar los programas le permitiría por fin jugar golf en paz. Como dice el famoso adagio, el golf mueve montañas, y el locutor extendió un cheque personal para garantizar que las máquinas se construyesen^[349]. El abril de 1948, gracias a estos antepasados a gran escala del cassette, el *Bing Crosby Show* emitió la primera transmisión en diferido de la historia de Estados Unidos.

Las cintas constituían una solución eficaz. Además de admitir grabaciones, permitía reordenar y editar pasajes sin más que una tijera y unas gotas de pegamento. Pero era caro. Solo los grandes estudios podían regodearse con opulencia semejante.

En esa época, los magnetófonos utilizados como grabadores y reproductores empleaban voluminosos tubos de vacío. En los '60, esos tubos fueron reemplazados por transistores, de los mismos cuyo ancho actual equivale al diezmilésimo de un cabello humano, y el precio de la tecnología se derrumbó. La cosa estaba madura

para el público masivo. En 1958, RCA lanzó el primer cassette. Visualmente es casi idéntico al cassette compacto que todos conocimos, pero con 20 centímetros de largo parece una gigantografía de su sucesor. Lo que impidió su proliferación fue la lentitud de RCA para ofrecer variedad de música y de equipos reproductores.

Cinco años más tarde, Philips exhibió su variante compacta. Esta vez, y en parte como consecuencia de la presión ejercida por Sony, el formato fue licenciado en forma gratuita. Antes del fin de la década, casi un centenar de compañías diferentes manufacturaban reproductores. En sus inicios la calidad era mediocre, pero a partir de los '70 ya era competitiva con los discos de vinilo tradicionales.

La hegemonía del cassette en las décadas que siguieron no es difícil de comprender. En primer lugar, un álbum cabía en el bolsillo del pantalón. El equivalente en vinilo, en cambio, servía tanto para embelesarse con Vivaldi como para jugar *freestyle*. La segunda gran ventaja, y la más decisiva, es que transformó la grabación de sonidos —música inclusive— en una faena doméstica. Con el advenimiento de los reproductores-grabadores y la profusión de los cassettes vírgenes, se volvió rutinario registrar el último *hit* de la radio (publicidad incluida), las últimas palabras de la abuela o los primeros balbuceos del hermano menor.

En 1979, Sony desató una nueva revolución: el *Walkman*. La música pasaba por primera vez de un asunto comunitario y estacionario a uno íntimo y móvil. Handel ya se hubiera caído de espaldas de ver a su *Mesías* utilizado en comerciales de pasta de dientes, pero su reacción al enterarse que la orquesta completa iba a reverberar en los oídos de trotadores matutinos es inimaginable.

Como con todos los formatos de almacenamiento de información, hasta el portentoso *Walkman* sufrió los embates de la obsolescencia galopante. En su caso, a manos de las «almejas» porta CD. En 2009, para conmemorar los 30 años del dispositivo, la BBC observó las reacciones de un adolescente de 13 años frente a un *Walkman*. Más allá de lo obvio —le pareció un aparato horrible y ridículo— tardó tres días en descubrir que el cassette poseía un lado «B» con más canciones^[350]. Y eso que nadie le enseñó a rebobinar con la punta de un bolígrafo.

Capítulo 11: El Metal

Como el *hard rock*, el metal se origina en los '60. Como el *hard rock*, esencialmente en Reino Unido y Estados Unidos. Y como el *hard rock*, echa raíces en el *rock* psicodélico y el *blues rock*. Emplea también distorsiones a través de los métodos de amplificación. Pero sus sonidos son más densos —en especial las notas de bajos y baterías—, con frecuencia recurre a voces agudas (o derechamente chillonas) y sus ritmos son más enfáticos. Persigue una atmósfera global de alto volumen y no son raros los largos solos de guitarra. El *hard rock* en cambio está más cerca de sus raíces bluseras, y concede mayor importancia a la melodía. Son más que primos hermanos, claro, y hasta la venerable enciclopedia de Rolling Stone describía en su edición de 1983 a AC/DC como heavy metal, a lo que un historiador del *rock* comentaba que llamarla así «era tan impreciso como lo es hoy».

En cuanto a las letras, las composiciones metaleras suelen asociarse a agresión, poder y masculinidad. Con esa oda a la testosterona, vaya ironía que el baterista de la metalera Kiss, Peter Criss, haya padecido cáncer de mamas^[351]; o que el vocalista de Life of Agony se transformase en mujer tras más de 20 años de viril despliegue escénico.

Y en cuanto a la agresión y violencia, encierra además cierta ironía el pasado Gene Simmons, también de Kiss. Arriba de la tarima es conocido como El Demonio, una impetuosa fiera del metal. En el comic que Marvel hizo de la banda en 1977, la tinta roja fue mezclada con su sangre y la de sus compañeros^[352]. Pero antes de engrosar las filas de Kiss, Simmons oficiaba como maestro de sexto grado en una escuela pública de Manhattan.

La huella fue abierta por conjuntos como Led Zeppelin, Deep Purple y Black Sabbath, «la impía trinidad» del metal de acuerdo a Joel McIver, historiador del género (si recuerda la clasificación de Led Zeppelin como *hard rock*, rememore también lo porosas que son estas fronteras). Deep Purple fue calificada por el *Guinness Records* de 1975 como «la banda de más volumen del globo», luego que un concierto en el Rainbow Theatre de Londres alcanzara 117 decibeles (o la décima parte de un *belio*, así llamados por Alexander Graham Bell, un hombre que, con tanto madre como esposa sordas, naturalmente canalizó su talento a la acústica^[353]). Tres miembros de la audiencia tuvieron que ser evacuadas por pérdida de conciencia.

Claro que el tiempo pasa y las nuevas tecnologías han permitido batir una y otra vez esta plusmarca. Un recital de Foo Fighters en Irlanda del Norte en 2012 causó reclamos a 19 kilómetros de distancia^[354], y su presentación en Nueva Zelanda en 2011 fue registrado por la red sismográfica^[355].

El éxito de los primeros años de Black Sabbath se debe en gran medida al carisma

de Ozzy Osbourne y al talento de Tony Iommi, guitarrista y principal compositor. Iommi tuvo la mala fortuna de perder la punta de dos dedos de su mano derecha a los 17 años de edad, en su último día de trabajo en una instalación de planchas metálicas. Como haría cualquiera en su lugar, planeaba abandonar la guitarra. Hasta que el capataz de la fábrica lo hizo escuchar unas notas de *jazz*. Lo que Tony menos quería en ese instante era envidiar a un virtuoso de las cuerdas, pero el hombre insistió.

Le dije que era realmente bueno, y luego él respondió, «Sabes, ese tipo está tocando solo con dos dedos en la mano de su diapasón por una lesión que sufrió en un terrible incendio». Estaba totalmente shockeado por esta revelación y tan impresionado por lo que había escuchado recién que repentinamente me sentí inspirado a empezar a tratar de tocar otra vez.

El hombre que Iommi oyó era el gran gitano belga Django Reinhardt, y lo animó a fabricar él mismo prótesis plásticas para completar sus dedos. Grabando *Master of Reality* con Black Sabbath, Iommi bajó hasta tres semitonos el tono de su guitarra, para disminuir la tensión de las cuerdas y disminuir el dolor en sus dedos. El bajista Geezer Butler hizo lo mismo, a objeto de alinear los sonidos. A causa de las penurias de un accidente industrial, nacía así la afinación en do sostenido, más oscura y profunda, la tonalidad característica del metal^[356]. Sí, Beethoven compuso la *Novena* completamente sordo, pero Tony Iommi fue escogido como el 25.º mejor guitarrista por *Rolling Stone* con dos dedos incompletos. Para que lo piense dos veces antes de maldecir su suerte.

Geezer Butler puso no solo su bajo a tono con el nuevo ambiente sonoro, sino también las letras de las canciones. Aun cuando los muchachos de Sabbath eran mayoritariamente cristianos, fue por ello que comenzaron a cantar de Lucifer y sus andanzas. El propio Butler pensaba ser sacerdote de más joven, y Ozzy Osbourne es un anglicano que reza y se persigna tras bambalinas antes saltar al escenario.

Conocidos por su parafernalia escénica, el despliegue de Black Sabbath alcanzó una envergadura que literalmente nadie planeó en el *Born Again Tour* de 1983. Para ambientar su canción *Stonehenge*, mandaron a construir un modelo del milenario sitio arqueológico. El problema fue que los fabricantes interpretaron la instrucción de «quince pies de alto» del mánager de la banda como «quince metros». Un curioso caso de maqueta arquitectónica más grande que el edificio real. No cabía en tarima alguna^[357].

Black Sabbath es además responsable de popularizar en el mundo del metal el símbolo de los cuernos formados con las manos. Ronnie James Dio, el vocalista que reemplazó a Ozzy, es de ascendencia italiana, y en el sur de la península era común la superstición del *malocchio*, o «mal de ojo». En una visita a Nápoles en 1845, Giuseppe Verdi obtuvo un improvisado cuerpo de guardaespaldas dedicado de lleno a evitar que entrara en contacto con Vincenzo Capecelatro, un músico local a quien se le atribuía *malocchio* y a quien se culpaba de la modesta recepción de *Alzira*, la

última ópera de Verdi. Dio adaptó el gesto de su abuela, quien lo usaba para espantar a los malos espíritus^[358].

A mediados los '70, la también británica Judas Priest liberó al género de buena parte de la influencia blusera. De paso, introdujo el *look* metalero del cuero negro y apretado, cargado de componente sexual. *The Guardian* tildó a su álbum *British Steel* como aquel que, «más que cualquier otro, codificó a lo que nos referimos cuando hablamos de “heavy metal”».

Siguió la Nueva Ola del Heavy Metal Británico, cuyo representante más renombrado es Iron Maiden. Aunque entre sus miembros hay un derroche de talento, dos se roban la película. Por un lado, Eddie the Head, la mascota, una suerte de zombi multifacético, que ha adoptado la forma de momia egipcia, *cyborg* y paciente lobotomizado, entre otros. Por otro, el versátil vocalista Bruce Dickinson, quien además de escritor, empresario cervecero, locutor de la BBC, rostro de televisión y líder del segundo conjunto de metal más exitoso de todos los tiempos, se da el tiempo para pilotear el Boeing 757 de la banda en algunas de las giras de Iron Maiden^[359]. «Ed Force One», se llama, en honor a su mascota.

En los años '80, los herederos del cuero de Judas Priest daban forma al glam metal, con agrupaciones como Mötley Crüe y Poison. Otros estilos más agresivos, divididos en un sinnúmero de subgéneros, también tomaron cuerpo en esta fase. El más notorio es el thrash metal (donde *thrash* es un verbo inglés que indica algo así como «agitaciones violentas del cuerpo»). Aquí el cuarteto de honor es el formado por las estadounidenses Metallica, Megadeth, Slayer y Anthrax, el *Big Four* del thrash.

Si juzgamos por el número de interesados en sus discos, Metallica es la más grande del thrash. De hecho, la más grande del metal, si nos atenemos a la clasificación de Led Zeppelin en la categoría *hard rock*. De acuerdo a MTV, la tercera más memorable, tras Black Sabbath y Judas Priest. Su disco *Master of Puppets* (1986) es una de las piezas angulares del thrash metal de los '80. En lugar de video promocional, se embarcaron en una gira teloneando a quien fuera líder de Black Sabbath hasta 1979, Ozzy Osbourne. Aunque ganaron reputación de borrachos —los apodaron «Alcoholica», a lo que respondieron vistiendo camisetas que rezaban «Alcoholica/Drank 'Em All»— cautivaron a la audiencia de Ozzy y entraron al Olimpo del metal. Acá algunos datos que pueden ayudar a aquilatar su envergadura: a) aprueban el Test Simpsológico de la Fama, al figurar en un capítulo de Los Simpsons; b) aprueban el Test GuitarHerológico de la Fama, pues varias de sus canciones son utilizadas en el videojuego *Guitar Hero*; c) obtienen distinción máxima en el Test GuitarHerológico de la Fama, pues se creó una variante del videojuego en su honor, llamada *Guitar Hero: Metallica*; d) existe una banda llamada Beatallica, que entona canciones de los Beatles con sonido de Metallica, como *And Justice for*

All My Loving, lo que Ricardo Arjona llamaría una amalgama perfecta entre *And Justice for All* y *All My Loving*; e) en 1999, el alcalde de San Francisco proclamó oficialmente el 7 de marzo como el «Día de Metallica^[360]».

Megadeth fue fundada por Dave Mustaine, quien fuera el primer guitarrista de Metallica hasta su expulsión en 1983, a causa de su relación disfuncional con las drogas y sus conflictos con los miembros. Con el ánimo de crear música más rápida y más pesada que su *alma mater*, reclutó al bajista David Ellefson y no encontró mejor que denominar a su criatura «Megamuerte», en referencia al arsenal nuclear estadounidense (o un millón de muertes, pero quitando una «a» con fines expresivos). Fiel a su mensaje, escogieron de mascota a un esqueleto de aires apocalípticos —Vic Cabeza de Sonajera, de cariño— y han titulado sus obras con nombres tan primorosos como *Countdown to Extinction* (Cuenta Regresiva a la Extinción) o *United Abominations* (Abominaciones Unidas). Acostumbrados a reventar paciencias con declaraciones incendiarias, en su gira por Irlanda del Norte no les quedó más opción que viajar en un bus antibalas. *In My Darkest Hour* fue vetada por animar al suicidio. MTV objetó proyectar *Symphony of Destruction*, argumentando que era «un poquito demasiado áspero». Quizás se refería a los asesinatos a balazos de políticos en pantalla. No sé, solo lluvia de ideas.

En 2002, Mustaine se durmió con el respaldo de una silla presionando su brazo izquierdo y cortándole con ello la circulación. Pensó que lo perdía. Con su líder fuera de las pistas, Megadeth se desmembró temporalmente. Nunca antes, y apostaría buena plata que nunca después, superestrellas del metal congelaban sus actividades por la postura de una siesta^[361]. En forma paulatina recuperó la movilidad y con ello se convirtió al cristianismo —había sido criado como testigo de Jehová—. *Benjamin Netanyahu afiliándose a Hamas no es mucho más inesperado. Como consecuencia de su nuevo credo*, Megadeth llegó a cancelar giras con bandas de *extreme metal* como Dissection y Rotting Christ (Cristo Pudriéndose, por si no había captado el mensaje). Censuras y todo, Megadeth es uno de los protagonistas no solo del thrash, sino del metal en general. Con seis discos certificados de platino entre 1986 y 1997, o se usted afirmar lo contrario.

Anthrax nació en 1981. Tomó su nombre de una pestífera enfermedad que el baterista Scott Ian notó en un libro de biología, y que le pareció «lo suficientemente perverso». De todos modos, los criterios onomásticos de Anthrax son algo más suaves que los de los párrafos precedentes. El más incisivo de sus álbumes se llama, apropiadamente, *Spreading the Disease* (Esparciendo la Enfermedad). ¿Recuerda el supuesto «Efecto Mozart» del capítulo 1? La recomendación que aquí toca es no intentar el «Efecto Anthrax». Cuando se intentó medir el impacto de la música clásica y del metal en el tiempo que grupos de ratones tomaban en resolver un laberinto, el investigador escogió el disco *Stomp 442* de esta banda. Las mediciones en el grupo de

control y en aquel expuesto a la música clásica avanzaban sin problemas, pero los desdichados de *Stomp 442* obligaron a interrumpir el experimento antes de lo presupuestado: se mataron entre ellos. Tras tres semanas, solo quedaba uno vivo^[362]. Hubo que repetir el ejercicio con volumen más moderado. Relata el investigador que al término de la cuarta semana le tomaba entre dos horas y una hora y media controlar al grupo de música clásica, pero con los que oían a Anthrax «me estaba tomando cinco y media, seis horas al día, solo correr esos ratones. Y ¡Se estaba volviendo más bien extremo!». Así y todo, el quinteto ha vendido unas quince millones de copias. De todo hay en la viña del Señor.

Las intrigas acerca de ratones metaleros no eran por completo nuevas. En 1968, *The Associated Press* comenzaba un artículo del siguiente modo: «¿Interfiere la música *rock and roll* en una termita? La respuesta preliminar parece ser sí», de acuerdo a un grupo de entomólogos de la Universidad de California, Davis. El artículo describe como las termitas «parecían en peligro de comerse a sí mismas». La indagación termina con una nota más bien espeluznante: «un especialista en la guerra contra las termitas, [Dr. Bowelson] está buscando cualquier método para socavar su organización social^[363]».

Si la parecía que Megadeth es un poquitín subido de tono, debe ser porque no conoce a Slayer (o «el degollador», para que vayamos entrando en onda). Con motivos tan delicados como necrofilia, matanzas en serie, satanismo y antirreligión, la cantidad de polvo que han levantado a su paso da para organizar una que otra tormenta en el Sahara. Por ejemplo, uno de sus títulos es *God Hates Us All* (Dios Nos Odia a Todos) y la carátula de *Christ Illusion* muestra a un Cristo mutilado, con los brazos amputados y con la cuenca de uno de sus ojos vacía, en medio de un océano de sangre con cabezas decapitadas. Una dulzura. EMI India tuvo que destruir las copias allá despachadas a causa de las protestas. El bajista y vocalista de Slayer, Tom Araya, es además uno de los muy escasos exponentes que exhibe Latinoamérica en la primera división del metal mundial. Nacido en Viña del Mar con el criollísimo nombre de Tomás Enrique Araya Díaz, en ocasiones toca con la camiseta chilena y grita «Viva Chile Mierda», como creyendo que sus cinco décadas en Estados Unidos no le hicieron mella a su acento (se agradece el espíritu, por cierto). Acento aparte, Slayer fue una pieza clave en la miríada de géneros originados en los '90. La revista especializada *Terrorizer* (innecesario aclarar especializada en qué) ha escrito que sin «la influencia de Slayer, el metal extremo no existiría tal como lo conocemos».

¿Influencia de Slayer en el metal extremo? Un minuto. ¿No eran ya extremos los cuatro grandes del thrash metal?

Prepárese.

Desde mediados de los '90, autores iracundos como Pantera han expandido la frontera de lo que se entiende por música, aunque no es claro que si J. S. Bach

reviviese sería capaz de reconocerla como tal. Mi apuesta personal es que, si algo de esto llegase a sus oídos, a la hora de identificarlo se debatiría entre una trituradora industrial y una convención de herreros con déficit atencional. Y en las últimas décadas, corrientes aún más extremas han hecho batir amplificadores a diestra y siniestra. Así como los guías de *rafting* bautizan a los rápidos con nombres destinados a sembrar respeto en la clientela, la mayoría de los subgéneros adoptan apelativos apocalípticos, tales como «metal extremo», «negro», «basura», «de la muerte» o «de la perdición». Entre las bandas, es posible hallar solaz en exponentes como Napalm Death, Extreme Noise Terror, Abysmal Torment, Autopsy Torment, Austrian Death Machine, Beheaded, Brutality, Heaven Shall Burn, Hatesphere, Haemorrhage, Killing Addiction y Dance Club Massacre. Es solo una sugerencia, pero yo siempre aconsejo prescindir de estos cantautores durante el té con la abuela.

En el metal extremo, es habitual el uso de percusión frenética, y guitarras distorsionadas hasta volverlas casi irreconocibles. Respecto a las voces, como consejo general mantenga una sana distancia si sufre tendencias depresivas. En muchos de estos conjuntos se emplean motivos satánicos o blasfemos, aullidos de muerte, alaridos, y toda suerte de ruidos guturales. En el caso del metal negro, una corriente que se hizo fuerte en Noruega, los dejo con la desesperanzadora noción del vocalista de Gorgoroth: «nunca se pensó para alcanzar una audiencia (...) Teníamos un enemigo común que era, por supuesto, el Cristianismo, el socialismo, y todo lo que la democracia representa». Entrañable. Se la tomaron en serio, y hacia 1996 había al menos 50 iglesias quemadas, algunas de cientos de años. Burzum fue tan lejos como para mostrar la estructura incinerada de una de ellas en la portada de un disco.

Una infame compilación no autorizada de los también noruegos Mayhem muestra en la carátula una foto real a todo color del cadáver de su exvocalista inmediatamente después de su suicidio, con su cerebro desparramado a su lado. El seudónimo del pobre hombre era «Dead». Euronymous, el guitarrista de la banda y autor de la fotografía, utilizó los trozos de cráneo esparcidos por la habitación para manufacturar collares^[364].

Y, sacando la cara por Latinoamérica en lo que a abominaciones metaleras se refiere (aunque con el bajista de Faith No More en el bajo), los mexicanos de Brujería emplearon una cabeza decapitada en estado de putrefacción como carátula de su disco debut. Se trata de una foto real, extraída de un periódico, y que con el tiempo ha sido adoptado como la mascota de la banda. ¿El título del álbum? *Matando Güeros* (i. e.: caucásicos).

Podríamos abarrotar volúmenes de subgéneros, subsubgéneros, subsubsubgéneros y subsubsubsubgéneros, pero digamos que desde mediados de los '80 una corriente que ganó fuerza es el Power Metal. Más edificante que las animaladas de los párrafos

anteriores, sus canciones parecen himnos, con componentes sinfónicas, coros poderosos y letras acerca de fantasías de tipo tolkienianas. Los alemanes de Helloween son uno de los grandes nombres en la materia.

Más tarde vino el metal sinfónico, muy centrado en el norte de Europa, en el que es pan de todos los días subir a una soprano entrenada arriba del escenario, y usar pianos o violines junto con los habituales artilugios eléctricos. Bach ya podría sentarse de nuevo a conversar. Los finlandeses de Nightwish, los suecos de Therion y los holandeses de Epica son algunos de sus hijos más ilustres.

Los representantes más moderados del metal han operado un ascendente crucial en varios géneros posteriores, notablemente el *grunge*. Clinton Heylin, biógrafo de este último género, considera a Black Sabbath como «quizás la más ubicua influencia *prepunk* de la escena del noroeste [de Estados Unidos]». Bob Gulla, el connotado historiador de la música, afirma que el sonido de esa banda permea a prácticamente todos los exponentes del *grunge*, entre ellos Nirvana, Soundgarden y Alice in Chains.

Es fácil de entender como el hipercarismático líder de Black Sabbath pudo imbuir a los principiantes con sus influjos escénicos. Ozzy Osbourne, el hombre a quien se honra con el título de El Padrino del Metal, sabía conectar con su audiencia y desplegar vehemencia.

A veces, demasiada vehemencia.

Cenando con el jefe de CBS para Europa, alguna inexplicable sinapsis en su cabeza lo llevó a razonar que un *striptease* sería útil para alivianar la velada:

Todos pensaban que era gracioso por un momento. Pero terminé por completo en pelotas, meé en la jarra de vino del tipo de CBS, me arrodillé frente a él y lo besé en los labios.

No pensaron que eso fuera muy gracioso.

No conseguimos una grabación en Alemania por muchos años después de eso. Recuerdo estar en el avión, dejando Berlín, con Sharon [Arden, su mánager] rompiendo los contratos y diciendo «Bueno, ese es otro país descartado».

«Pero valió la pena por el striptease, ¿No?»», pregunté.

«No fue un striptease lo que estabas haciendo Ozzy. Era una puta marcha militar nazi. Arriba y debajo de la mesa. Ese pobre alemán lucía mortificado. Luego pusiste tus bolas en su puto vino».

¿Pensaba que había meado su vino?

Eso fue antes que mearas su vino^[365].

Tras firmar con CBS Records en 1981 en Los Ángeles, el plan acordado con Sharon, era liberar palomas como señal de paz. Eran las once de la mañana, pero ya estaba completamente borracho de Cointreau. O en «Planeta Licor», como lo describe en su autobiografía sin demasiada precisión: «No había parado desde la noche anterior. O desde la noche anterior a esa».

Entraron a la conferencia. La sala estaba llena de periodistas. Ozzy llevaba dos palomas en su bolsillo:

Abrí mi boca a todo lo ancho.

A través de la sala, vi a Sharon estremecerse.

Luego procedí chomp, spit.

La cabeza de la paloma cayó en el regazo de la chica de relaciones públicas en una salpicadura de sangre. Para ser honesto con ustedes, estaba tan enojado, solo sabía a Cointreau. Bueno, Cointreau y plumas. Y un poquito de pico. Luego tiré el cadáver en la mesa y lo vi crisparse. El pájaro se había cagado cuando mordí su cuello, y la cosa esa se había esparcido por todos lados. El vestido de la chica de relaciones públicas estaba manchado con esta repugnante masa pegajosa café-y-blanca, y mi chaqueta, una horrible cosa amarilla de los '80 con un diseño estilo Rupert El Oso en ella, estaba prácticamente arruinada. Hasta hoy, no tengo puta idea de qué estaba pasando por mi cabeza. O sea, la pobre paloma. Pero les diré una cosa: hizo una impresión, por cierto.

Por una fracción de segundo, todo lo que podías oír era a cada uno tomando aliento, al mismo tiempo que el fotógrafo en la esquina iba click-click-click.

Luego, el pandemonio.

La chica de relaciones públicas empezó a gritar, «¡Ew, ew, ew!», mientras un tipo de traje corría a un basurero en la esquina y vomitó. Entonces las alarmas empezaron a sonar, al tiempo que alguien gritaba al intercomunicador llamando a seguridad.

«SAQUEN A ESTE ANIMAL DE AQUÍ ¡AHORA!».

En ese momento saqué la otra paloma de mi bolsillo.

«Hola pajarito», le dije, dándole un beso en la cabeza. «Mi nombre es Ozzy Osbourne. Y estoy acá para promocionar mi nuevo Álbum, Blizzard of Ozz».

Entonces abrí mi boca y todos en el cuarto gritaron «¡NOOOOOO!». La gente se estaba cubriendo sus ojos con sus brazos y gritándome que me detuviera y que me fuera de una puta vez.

En ese momento, Osbourne decidió volver al plan original:

Pero en lugar de decapitarla a mordidas, la dejé ir, y aleteó alegremente por la sala.

«Paz» dije, mientras dos enormes guardias de seguridad irrumpieron en la sala, me agarraron de los brazos, y me arrastraron afuera de espaldas.

El pánico en ese lugar era demente, hombre^[366].

Cuesta creerlo, pero no fue la única decapitación pública a manos (o a boca) de Ozzy Osbourne. Aunque la otra, por inverosímil que parezca, fue involuntaria. En enero de 1982, tocaba en un concierto en Des Moines, Iowa. Un fan arrojó un murciélago al escenario. Ozzy, pensando que era un juguete de hule, le arrancó la cabeza de un mordido. Los vuelvo a dejar con el protagonista:

CHOMP...

Inmediatamente, algo se sintió mal. Muy mal.

Para comenzar, mi boca estaba instantáneamente llena de este tibio, viscoso líquido, con el peor regusto que puedas jamás imaginar. Podía sentirlo manchando mis dientes y fluyendo por mi mentón.

Entonces la cabeza dentro de mi boca se crispó.

O, puta pensé. Acabo simplemente de comer un puto, murciélago ¿no?

Así que escupí la cabeza, miré por sobre por encima dentro de las alas, y vi a Sharon con sus ojos hinchados, agitando sus manos, gritando.

«iiiiiiiiiiiiiiiiNOOOOOOOOOOOOOOOOOO!!!!!!!!!!!!!! ¡ES REAL OZZY, ES REAL!».

La siguiente cosa que supe es que estaba en una silla de ruedas, abalanzándome en una sala de emergencia. Mientras tanto, un doctor le estaba diciendo a Sharon, «Sí, señorita Arden, el murciélago estaba vivo^[367]».

Luego cuenta como la vacuna contra la rabia llegó bajo la forma de «una jeringa del tamaño de un lanzagranadas».

El músico relata cómo en otra ocasión perdió la paciencia con un grupo de

satánicos que, admirados por lo que él representaba, se habían instalado a la salida en su hotel:

Estaban justo afuera de mi puerta, sentados en un círculo en la alfombra, todos vestidos con capas y capuchas negras, rodeados por velas. Llegó un punto en que no pude tolerarlo más. Así que, una mañana, en vez de pasar a su lado como solía hacer, los enfrenté, me senté, inhalé profundo, soplé sus velas y canté Happy Birthday.

No estaban demasiado jodidamente felices con ello, créeme^[368].

No satisfecho con palomas y murciélagos, la última vez que Ozzy intimó más de la cuenta con el reino animal fue en gira con la banda metalera Mötley Crüe en 1984:

El problema, básicamente, era Mötley Crüe (...). Estaban locos de puta madre. Lo cual obviamente tomé como un reto. Tal como había hecho con John Bonham [el baterista de Led Zeppelin], sentí que tenía que superar su locura, de otro modo no estaba haciendo mi trabajo como corresponde. Pero ellos tomaron eso como un reto.

Ozzy Osbourne y Mötley Crüe luchando por quien es más demente. Prepare el estómago.

Le presento primero los pergaminos del retador. Nikki Sixx, bajista de Mötley Crüe, había apostado con el baterista Tommy Lee quien podía aguantar más tiempo sin ducharse y aun así acostarse con groupies. Ganó Nikki con más de dos meses^[369]. Abusaba tanto de las drogas que en una ocasión acabó en un tarro de basura de Londres. De gira con Guns N' Roses, fue oficialmente declarado muerto durante dos minutos por sobredosis. Los paramédicos lograron revivirlo con inyecciones de adrenalina en el corazón. Al despertar en el hospital, se sacó los tubos y corrió a la calle, consiguió un aventón a su casa y lo primero que hizo allí fue... entrar al baño a inyectarse más heroína^[370]. Quizás sucumbió a la publicidad de Bayer, la ideóloga de comercializar la diacetilmorfina con el nombre de «heroína» por los supuestos «efectos heroicos» que surtía en quienes la ingerían^[371]. En lugar de una recuperación heroica, cayó desmayado. Es el origen de la canción *Kickstart My Heart*.

Ozzy decía que «los recitales eran la parte fácil. El problema era sobrevivir los pedacitos entremedio». Cualquier epidemiólogo hubiese concordado. Una vez lamió su orina del pavimento, miró a Nikki a los ojos y le dijo «¡Sixx, haz esa!». El bajista formó su propia poza, pero mientras se agachaba rumbo al empate, Ozzy arremetió por la victoria. «Ahí estaba», relata Sixx, «en cuatro a mis pies, lamiendo mi propio pis^[372]».

Ozzy había ganado una batalla, pero no la guerra. Sus colegas eran conocidos por sus cantidades industriales de marihuana. Ozzy los iba a superar en un territorio paralelo: el nasal. Tomó un palito de helado, enrolló un billete e inhaló una línea de hormigas^[373]. Triunfo total y categórico, señoras y señores.

El consuelo es que no invitaron a la competencia a Rod Stewart. En los '70, el rockero británico se aprovisionaba de cocaína a través del ano para evitar daños en las fosas nasales^[374].

Suficiente. Hora de relajar la vena con los más moderados astros del pop.

Capítulo 12: El Pop

Si definir *jazz* era difícil, ahora sí que estamos en problemas. Siéntese, tome un vaso de agua y relaje sus filtros de rigor musicológico.

El género surgió durante la década de los '50, pero esta vez no de comunidades afroamericanas del sur de Estados Unidos (presumo que ya extrañaba la frase). Aunque considerando que es uno de los tantos hijos del *rock* —y el más aventajado en materia financiera, hay que decirlo— es de algún modo nieto de las famosas comunidades que nunca dejan a este libro en paz.

Al tratar de encasillarlo musicalmente, conviene recordar que el concepto de «pop» es más o menos lo que hicieron los chefs inventando el de *comida fusión* para etiquetar lo inetiquetable. Se llama así a un ecléctico conjunto de elementos con canciones de duración breve o media (es decir, de fácil digestión por las masas), normalmente estructuradas en base a versos-coros y formas bien melódicas. Suelen además contener *hooks* o «ganchos», pasajes diseñados para capturar la atención que suelen ubicarse en el estribillo. Estos *hooks* pueden ser en extremo efectivos. En un experimento conducido por el Museo de la Ciencia y la Industria del Reino Unido en la que 12 mil personas jugaron *Hooked on Music* para tratar de adivinar una canción en el menor tiempo posible, la ganadora arrojó asombrosos 2,48 segundos: *Wannabe* de las Spice Girls. En la práctica, si algo tiene guitarra eléctrica, bajo y batería, y no cabe en alguna de las otras categorías mejor definidas, alguien saldrá del paso tachándolo de pop.

Como su nombre lo indica, si hay algo que lo caracteriza es su *sex appeal* ante las audiencias. En especial con los jóvenes. El pop, en resumen, se lleva bien con las masas. En el *top ten* de los músicos comercialmente más exitosos de la historia, seis pertenecen a sus filas. Y observando los grandes fenómenos emergentes —las Katy Perrys y Rihannas de este mundo— hay muy buenas razones para suponer que su participación en la cima será aún más hegemónica en años venideros. Hasta la arena política ha sucumbido a sus encantos. El Presidente indonesio Susilo Bambang Yudhoyono ha lanzado tres discos de *pop* romántico durante su periodo presidencial^[375]. En campaña, Saddam Hussein apeló a las emociones de los electores iraquíes reproduciendo hasta el cansancio la versión de Whitney Houston de *I Will Always Love You*. Todo un giro emocional para el hombre que apodaban «El Carnicero de Bagdad^[376]». De creer en la legitimidad del proceso, podríamos concluir que la estrategia funcionó: Hussein batió el récord de 99,95% establecido por Stalin con un limpio 100% (por lo demás, la elección de Hussein era coherente con el cultivo de su veta romántica; en 2000 publicó una novela rosa de su autoría, *Zabiba y el Rey*^[377]).

En vista de que sigo sin ánimo de encender las pasiones con jerarquizaciones de calidad, y visto lo decepcionante que resultan los premios Grammy como criterio, me concentraré en el trío de superventas que secundan a los Beatles y Elvis: Michael Jackson (#3), Madonna (#4) y Elton John (#5). Lo lamento por Mariah Carey (#9), Celine Dion (#10) y Whitney Houston (#11). Pueden adoptar acciones legales si así lo desean. Mi correo electrónico está en la introducción.

El rey Midas de las cámaras: Michael Jackson

Michael fue el octavo de diez hijos de una devota testigo de Jehová, Katherine, una mujer que aspiraba a vivir del clarinete y el piano, pero que tuvo que contentarse con responder a su fertilidad desmesurada trabajando en Sears. El padre de Michael era un rudo obrero metalúrgico y exboxeador, quien en forma rutinaria lo humillaba burlándose de su «nariz gorda» (la cuenta corriente de cierto cirujano plástico iba a agradecer eso en el futuro).

A los siete años de edad, Michael engrosó las filas de Jackson Brothers, donde ya actuaban otros tres hermanos, tocando las congas y la pandereta. Al año siguiente, ya eran los Jackson 5. Él recordaba una infancia solitaria —es de suponer que no por falta de hermanos— y el tormento de su padre sentado en el sillón durante los ensayos, cinturón en mano, listo para azotar ante melodías defectuosas. Con toda la crueldad que esto encierra, esculpió a fuego su virtuosismo musical (pese a ello, no lo intentó en casa).

Entre 1966 y 1968, los Jackson 5 recorrieron el medio oeste, tocando en colegios, bares y clubes nocturnos. A los nueve años, el pequeño Michael había observado más senos que los que muchos hombres en toda su vida.

En 1969, publicaron su primer sencillo, *I Want You Back*. No solo ese, sino que también *los tres siguientes* treparon hasta el primer lugar del *Billboard Hot 100*. Nunca antes se había logrado cosa semejante. En 1971, ya con el respaldo de la fama e ingresos generosos, Michael, el más cotizado de los Jackson 5, inició en paralelo su carrera solista. Tenía 13 años. Si Rossini fue el Justin Bieber del siglo XIX, Jackson fue el de la década de los '70. La banda continuó sus giras internacionales y lanzó otros seis LP entre 1976 y 1984, con Michael como la principal fuerza creativa.

La primera incursión en el cine vino en 1978, al adoptar el rol del espantapájaros en una nueva versión de *El Mago de Oz*. Fue el musical más caro de la historia hasta esa fecha, pero tal fiasco en las boleterías que la productora perdió un 43% de lo invertido. Las masas no estaban interesadas en los consejos que esta versión mofletuda de Jackson tenía para Dorothy. Las malas noticias siguieron el año siguiente. Durante una rutina de baile rompió su nariz, dando por inaugurada su colección de rinoplastias.

Pero el futuro lo compensó. Y vaya que lo compensó. Con *Off the Wall* (1979), en cuya composición contó con ayuda nada menos que de Stevie Wonder y Paul McCartney, dejó sentada la reputación por la que más tarde sería nombrado Rey del Pop. Dos de sus sencillos alcanzaron el tope del *Billboard Hot 100* y otros dos la décima posición, convirtiéndose en el primer álbum en posicionar cuatro canciones en el *top ten*.

Ok, lo reconozco. Hasta ahora he presentado las estadísticas de ventas desde distintos ángulos, dependiendo de las variables específicas en que fueron más exitosos. Pero ahora sí que llegó la hora de ponerse serios. Con ustedes, señoras y señores, el verdadero peso pesado, el campeón histórico, el álbum más exitoso de todos los tiempos: *Thriller*. Con más de 42 millones de ventas certificadas, casi duplica a su más cercano perseguidor, *The Dark Side of the Moon* de Pink Floyd. Esta vez, McCartney no se contentó con componer, y cantó junto a Jackson en *The Girl Is Mine*.

Pocas creaciones musicales están tan estrechamente vinculadas a su cinematografía como este LP. El primer video fue *Billie Jean*. Michael sabía que sería un *hit*. En su autobiografía, cuenta el grado de compenetración con el trabajo:

Estaba realmente absorto en esa canción. Un día durante un descanso en la sesión de grabación estaba conduciendo por Ventura Freeway con Nelson Hayes, quien trabajaba conmigo por entonces. Billie Jean daba vueltas en mi cabeza y es en todo lo que pensaba. Estábamos saliendo de la autopista cuando un chico en una motocicleta se detuvo frente a nosotros y nos dice, «Su auto se está incendiando». Repentinamente notamos el humo y nos bajamos y todo el piso del Rolls Royce estaba en llamas^[378].

MTV nunca había emitido un video de un artista afronorteamericano. Respecto a Jackson, el canal argumentaba que no era suficientemente rockero, y no pensaba hacer una excepción con *Billie Jean*. Para muchos, la negativa era un asunto racial. «Voy a sacar todo lo que tenemos emitiéndose, todos nuestros productos», fue la respuesta del ejecutivo del sello de Jackson, CBS, «e iré a los medios y por la puta que les contaré sobre el hecho que no quieren tocar música de un tipo negro». Ante tan persuasivas sugerencias, MTV reuló.

Cerca de 80 miembros de verdaderas pandillas rivales de Los Ángeles fueron contratadas para el clip de *Beat it*. Esta vez, el artista invitado fue Eddie Van Halen, quien ejecutó el solo de guitarra. No cobró ni un peso. Ni siquiera M&Ms filtrados. Asumiendo que ya ha visto el video (en caso contrario, detenga la lectura y enmiende su falta), hágase un favor y chequee la parodia de Weird Al, *Eat It*, una secuencia tan absurda que en Australia llegó a vender más copias que el *megahit* original^[379].

Pero si su plan de datos de Internet es limitado y le alcanza solo para un video, elija *Thriller*. Nunca antes se había invertido medio millón de dólares en algo así. Esta cruza entre cortometraje y video clip comienza con las debidas explicaciones de Jackson, aún testigo de Jehová, de que el film «de ninguna manera avala la fe en lo oculto», un cómodo *disclaimer* que le permitía arrojarse luego a una febril fantasía de hombres lobos y zombis. Personalidades de la talla de Jacqueline Kennedy Onassis y Fred Astaire se contaban entre quienes se apostaron en un peligroso barrio del este de Los Ángeles a las tres de la madrugada a presenciar la filmación.

De nuevo, su emisión en MTV siguió un abrupto derrotero. Como política, el canal jamás pagaba por emitir clips. Los representantes de Jackson los convencieron

de comprar entonces el *making of*. Para dar con un producto razonable, tuvieron que extenderlo tanto como pudieron. Usaron trozos de la película *American Werewolf in London* solo porque el director, John Landis, poseía las escenas. Fue todo tan forzoso que lo apodaron *The making of «filler»* («la producción del “relleno”»). Cuando ya no hallaban qué más añadir y aún con otros seis minutos por rellenar, se metieron la cláusula de MTV por donde mejor les cupo e incluyeron tomas del clip mismo. «Esto es un descaró», pensó Landis.

Valió la pena. El álbum triplicó sus ventas. MTV, hasta entonces una pequeña estación de nicho lanzada al aire hace dos años (con *Video Killed the Radio Star* en su estreno, por supuesto), multiplicó su audiencia unas *mil veces*^[380], transformándose en el patriarca de los videos musicales. La coreografía ha sido imitada (y parodiada) a lo largo y ancho del globo. Se ha hecho en bodas (decenas). Se ha hecho con piezas de Lego. En una ocasión, fue bailada por 13 597 mexicanos en el Monumento a la Revolución. Incluso hubo un curso sobre el video en Harvard Business School^[381]. La sincera opinión de Landis sobre este último es la siguiente: «es pura mierda (...) La verdad es, fue un video de vanidad. Todo lo que pasó en *Thriller* ocurrió porque Michael quería convertirlo en un monstruo».

Disclaimer y todo, los líderes de los testigos de Jehová frunció el ceño ante los contenidos de ultratumba. Michael pidió disculpas. En entrevista a la revista *Awake* en mayo de 1984 llegó tan lejos como para afirmar que «he bloqueado la ulterior distribución del filme sobre el cual tengo control, incluyendo su lanzamiento en algunos otros países». Similar al caso de Prince, la superestrella del *funk*, quien se convirtió en testigo de Jehová en 2001 y por un buen tiempo dejó de interpretar sus canciones más sexualmente cargadas de los '80 y '90, como *Gett Off* y *Darling Nikki*.

Pepsi se propuso cosechar de la locura comercial desatada por *Thriller*, y se llegó a un acuerdo por un monto estratosférico. Lo que no estipulaba el contrato era las quemaduras de segundo grado que el músico sufrió en el cuero cabelludo cuando la pirotecnia encendió su pelo, para horror del ejército de fans que llegó a la filmación de un concierto simulado. «Ya que estamos en la clínica», debe haber pensado, «por qué no aprovechar el impulso». Se sometió a otra rinoplastia más.

Ese mismo 1983, se reunió en California con otro intérprete que cabalgaba la cresta de la ola de la fama: Freddie Mercury. El plan era un LP de duetos. Da vértigo especular cuánto pudo vender algo así, más en esa época de la historia de la música. Tras grabar tres canciones, no obstante, surgió un inaudito imprevisto. El mánager de Freddie, Jim Beach, relata que éste lo llamó molesto:

¿Puedes venir aquí? Me tienes que sacar de esto. Estoy grabando con una llama^[382].

¿Alguien podría reprochar al buen Freddie su molestia por la insistencia de Jacko

de llevar camélidos al estudio? Por otro lado, Jackson estaba harto de la estrella de Queen inhalando cocaína en su *living*. Y bueno, como supermegaestrellas de *rock* que eran, se tenían la confianza necesaria para decirse las cosas a la cara.

En 1985, Jacko lanzó un esfuerzo humanitario en conjunto con Lionel Richie, *We Are the World*. Levantó nada menos que US\$ 63 millones para el hambre de Etiopía y Sudán, la misma causa que apoyaba el Live Aid de ese año. Fue una de sus varias cruzadas filantrópicas. Reagan lo había recibido al año pasado en la Casa Blanca por su lucha contra el alcohol y las drogas.

Quizás contagiado por la atmósfera benefactora, estimó que las grabaciones eran un momento apropiado para purgar uno de sus pecados creativos. «Espero que no te importe», le confesó a Daryl Hall, «pero te robé *Billie Jean*». Se refería a *I Can't Go for That (No Can Do)* de 1981. Por fortuna, Hall era un fiel admirador de su obra. Había declarado una vez que «cuando empezaron los video clips, no sabíamos qué hacer, solo saltábamos de un lado a otro frente a la cámara. Michael fue el primero en tomarlo seriamente (...) elevó la vara para todos en los '80». Aun así, la asombrosa respuesta a la confesión de Jackson sugiere que los aires de bondad en *We Are the World* adquirirían proporciones epidémicas: «Está bien, hombre. Yo solo arranqué la línea del bajo de otro lado, ¡también puedes tú!»^[383].

El año siguiente, ya rugía el festín de rumores sobre su cuerpo. Los tabloides lo mostraban durmiendo en una cámara hiperbárica de cristal para ralentizar el proceso de envejecimiento, y circulaban múltiples versiones sobre el blanqueamiento de su piel. En su autobiografía, Michael atribuía los cambios en su rostro a la pubertad, a la estricta dieta vegetariana, al adelgazamiento —con 1,75m de estatura, en 1984 llegó a pesar 48kg—, al cambio en su estilo de cabello (!) y a la luz de los escenarios. Con respuestas como esas, lo único que hizo fue echar más leña a la hoguera de comadreos. Para sazonar más el culebrón, se decía que compró los huesos de Joseph Merrick, un británico del siglo XIX que por sus grotescas deformaciones pasó a la posteridad como El Hombre Elefante (en este momento, usted agradece que este libro carezca de imágenes).

Bad fue publicado en 1987. Ya acostumbrado a moverse en las grandes ligas, el video del sencillo homónimo lo dirigió no otro que Martin Scorsese. Para las escenas del tercer single, *Smooth Criminal*, obtuvo la patente estadounidense 5 255 452-A, «Métodos y medios para crear ilusión antigravitatoria». Aunque el nombre evoca cuántica y colisionadores de hadrones, no era más que zapatos con fijaciones al piso para inclinarse en 45.º. Buscando algún record aún no triturado por *Thriller* (cosa nada fácil) encontró una oportunidad en la categoría «número de sencillos que alcanzaron el tope de la tabla». Lo logró con cinco. De yapa, fue el primer álbum en liderar los *rankings* de 25 países, y fue el más vendido en el mundo no solo el año de su lanzamiento, sino también el siguiente.

Con un nivel de liquidez infinito para efectos prácticos, construyó su casa de ensueño en California. La ornó con un carrusel, una rueda de la fortuna y un zoológico privado. Como caso de catálogo psiquiátrico de «síndrome de Peter Pan gatillado por infancia tormentosa», lo llamó *Neverland*, La Tierra de Nunca Jamás. Y para que no quedara ninguna duda y ahorrar el molesto diagnóstico médico, en 1990 llamó a los creadores de *Los Simpsons* para comentar cuánto adoraba el programa, en especial a Bart. Grabó para ellos un *rap pop* llamado *Do the Bartman*, a la postre primero en ventas en cinco países y disco de oro en Reino Unido. Por las condiciones contractuales con su sello, sin embargo, Jackson no recibió créditos por esa pieza. A fines de los '90, planeaba comprar Marvel Comics para producir, o incluso protagonizar, su héroe de siempre: el Hombre Araña^[384].

En 1991 fue el turno de *Dangerous*. Como parte de la estrategia publicitaria, exigió a MTV que comenzaran a llamarlo Rey del Pop. El canal guardaba una deuda de por vida con el artista que los catapultó a las grandes ligas, y que seguía siendo un imán comercial. Era crucial dejarlo satisfecho. Diseñaron un esquema en el que cada presentador debía referirse a él como Rey del Pop al menos dos veces por semana. Con la artillería televisiva de MTV activada así, el apodo se perpetuó.

No lo aburro reiterando la cháchara del desempeño en las disquerías, pero podrá adivinar que *Dangerous* ha vendido más copias que seres humanos en Australia. Era el Rey Midas de la industria. Cuando en 1993 los organizadores del Super Bowl lo ficharon para levantar la alicaída audiencia del entretiempo, obtuvo más *rating* que el partido mismo^[385]. Y luchaba contra ancestrales fuerzas de la fisiología: son tantos los telespectadores que se deshacen en simultáneo de las cervezas ingeridas durante el primer tiempo de ese partido que la envergadura de los sistemas de alcantarillado de Estados Unidos se diseñan de acuerdo a la demanda de ese descanso^[386].

Pocas semanas después de la final del fútbol americano, concedió una entrevista en televisión. Un evento excepcionalísimo. No lo había hecho desde 1979. La elegida fue Oprah Winfrey, una animadora del tal poder de convocatoria que su nombre se volvió más común que el del personaje bíblico del Libro de Ruth por el cuál fue bautizada y registrada, Orpah (como solían pronunciarlo mal, lo dejó así)^[387]. En pantalla, contó de los abusos de su padre durante su niñez y sobre sus llantos de soledad. Negó el surtido menú de rumores que rodeaban su persona, pero admitió que en 1986 había sido diagnosticado de vitíligo, una enfermedad crónica de despigmentación de la piel. Aseguró nunca haber usado blanqueadores, que tal cosa ni siquiera existía, y que estaba orgulloso de su condición racial, pero que usaba maquillaje para homogenizar los efectos de la enfermedad. Los rumores adquirieron un tinte más oscuro en julio de ese año, cuando acusó recibo de su primera denuncia de abuso sexual contra menores.

En mayo del año siguiente contrajo matrimonio con la hija de Elvis. Figúrese el

dilema: elegir entre *Graceland* y *Neverland* para la fiesta. Optaron por el terreno neutral de República Dominicana. Duraron menos de dos años juntos.

HIStory: Past, Present and Future, Book I salió al mercado en 1995. ¿Quedaban récords disponibles? Pues sí. Es el álbum doble más vendido de la historia. En el primer sencillo, *Scream*, canta a dueto con su hermana Janet, sobre quién ya me referiré en el último *intermezzo* debido a la relación de su seno derecho con la revolución de las tecnologías de la información. Los 82 conciertos de la gira respectiva congregaron a unos 4,5 millones de espectadores. Para Michael, fue además un éxito afectivo: entre *show* y *show*, se casó con Deborah Rowe, su amiga y enfermera de larga data. Enfermera especializada en, por supuesto, dermatología.

Con *Blood on the Dance Floor: HIStory in the Mix* en 1997, pensará que ahora sí que no quedaban récords por romper. Se equivoca. Retiene el cetro del remix más vendido de la historia (salvo que tal hito le parezca ya muy rebuscado).

El último LP original, *Invincible*, vio la luz en octubre de 2001, solo un mes después de que casi encontrara la muerte en el mayor atentado terrorista de la historia estadounidense. La mañana de ese 11 de septiembre tenía agendada una reunión en la cima de una de las Torres Gemelas. «Mamá, estoy ok, gracias a ti» le dijo por teléfono después de los ataques, «todos ustedes me tuvieron hablando hasta tan tarde que me quedé dormido y perdí mi cita^[388]». No era el mejor momento para publicar un disco. Se lanzó en medio de una agria disputa con el sello, era un mal momento para la industria en general (pista: rascacielos que se derrumban) y careció de la debida promoción —el sencillo *Butterflies* ni siquiera contó con video clip. Vendió «solo» 13 millones de copias, estratosférico para casi cualquiera, pero no para el Rey del Pop. ¿Y ahora sí que no quedan récords? Se equivoca de nuevo, es el álbum más vendido de todos los tiempos cuyo título tiene diez letras y solo lleva las consonantes n, v, c, b y l. (¿Ah?).

De los siguientes ocho años, no hay demasiados logros musicales que destacar. Jackson se la pasó retocando su nariz y batallando contra las acusaciones de abuso sexual. Cuesta creerlo pero, pese a sus siderales ganancias, hubo que apretar el cinturón cerrando la residencia principal de *Neverland*.

Su inesperada muerte, en octubre de 2009, es la pesadilla que asalta a los proveedores de *hosting* en sus noches de estrés. Al estallar la noticia, tantos se lanzaron de bruces a indagar el notición que Google pensó que estaba bajo ataque y bloqueó el término por 35 minutos^[389], y calificó el fenómeno de «volcánico». Twitter, AOL Messenger y Los Ángeles Times son solo algunas de las grandes webs de este mundo que no resistieron la invasión de internautas. Cerca de un millón de personas visitaron en una hora el artículo de Wikipedia. Para qué decir de TMZ, el sitio de farándula que destapó el suceso, para el cual la embestida fue similar al *shock* sufrido por la pequeña hostería de Woodstock cuando medio millón de pelilargos se

dejaron caer en el área un verano de 1969. Mi titular favorito fue el de CNN: «Michael Jackson muere, casi se lleva la Internet con él». La empresa de servicios en la nube Akamai estimó que el *tráfico mundial* creció 11% en la hora pico.

Ese día, el tradicional cambio de guardia del palacio presidencial de Chile se hizo al ritmo de *We Are The World* en lugar de las habituales marchas militares^[390]. Hasta la comunidad científica se cuadró con el deceso. Un grupo de paleontólogos que por esos días descubrió una especie extinta de cangrejo ermitaño homenajeó al difunto denominándolo *Mesoparylocheles michaeljacksoni*^[391] (otros han sido más afortunados: Beyonce recibió un honor similar en vida, cuando científicos australianos nombraron a una nueva especie de tábano *Scaptia Beyonceae*, motivados por el enorme trasero dorado del bicho^[392]; el líder de U2 alardea de la araña *Aptostichus bonoi*, así llamada porque fue descubierta en el Parque Nacional de Joshua Tree).

Con pocos récords por quebrar en vida, el espíritu de Jacko se abocó a batir los póstumos. El primero: en el año que siguió a su muerte, vendió unos 35 millones de discos, nueva marca para la categoría «competidores en avanzado estado de descomposición». El segundo: rompió por primera vez la marca de un millón de descargas pagadas en una semana. El tercero: cuatro discos en el top 20. El cuarto, por partida triple: nunca un álbum de archivo había sido el más vendido, pero Jackson lo logró con tres (y ojo, en pleno fenómeno Susan Boyle).

Está por verse si el mundo del Pop será capaz de engendrar otro coloso como ese.

La soberana de la reinención: Madonna

Michigan, agosto de 1958. Trece días antes que Michael Jackson, Madonna Louise Ciccone vino al mundo. Nieta de inmigrantes italianos por la línea paterna y de ancestros franco-canadienses por la materna, naturalmente fue criada en una familia católica. Su madre murió cuando tenía once años, y lo que ella recuerda es una infancia solitaria. «No me afeitaba mis axilas y no usaba maquillaje como hacen las niñas normales», decía.

Su adolescencia, puede presumirse, no fue un océano de tranquilidad. Cierre los ojos, concéntrese, y luego reflexione sobre el cortocircuito épico que configura la siguiente oración: «Madonna en un colegio de monjas». Como lo relata uno de sus biógrafos, Randy Taraborrelli:

Su naturaleza rebelde siendo la que era, no podía evitar volverse contra el moralista y conservador sistema del colegio. En el patio de juegos, por ejemplo, la joven Madonna se colgaba de cabeza de las barras de ejercicio, actuando inconsciente de su «performance» pero por completo intencionalmente asegurándose de que sus calzones fueran expuestos para el goce de los muchachos. Constantemente era castigada por las monjas por exhibir su ropa interior.

Así y todo, era excelente alumna, y recibió una beca para estudiar danza en la Universidad de Michigan. Pero a los 20 años dejó los estudios formales y partió, con US\$ 35 en su bolsillo, a buscar una vida como bailarina en Nueva York. Si usted por alguna razón viajó a la gran manzana por esos días, es posible que la reina del Pop haya sido su mesera en Dunkin' Donuts.

A fines de los '70, Nueva York era una ciudad bastante más peligrosa que hoy. «Es lo más valiente que he hecho» declaró una vez. Una noche de vuelta de un ensayo un par de hombres la forzaron a punta de cuchillo a practicarles sexo oral. Malos ratos aparte, dejó el Dunkin' Donuts y de a poco fue forjando su carrera en pequeñas compañías de danza moderna, y entregando su corazón a los músicos del circuito.

Al despuntar los '80, formó dos bandas, en ambos casos con los novios del momento, pero fueron de corta vida. Una fuerza de la naturaleza como ella estaba llamada a ser solista. Como tantos, el despegue fue arduo. En septiembre de 1981, el presidente de Millennium Records, Jimmy Ienner, escribió lo siguiente respecto de su audiencia: «No siento que esté lista aún». En Sire, sin embargo, pensaron lo contrario. Los primeros dos sencillos de su aventura individual fueron un éxito en la categoría *Dance Club Songs*.

En julio de 1983 publicó su primer LP: *Madonna*. Con él, la estrella de la música de «Club de Danza» adquiría ahora proporciones planetarias en la categoría Todo Competidor.

Con el segundo, *Like a Virgin*, cementó su fama de chica rebelde del pop. En *Material Girl* trata a los hombres como billeteras caminantes, simples medios para satisfacer sus deseos mundanos. El sencillo que titula el disco, a su turno, despertó la animadversión de los sectores conservadores. No es que nadie tuviera sexo prematrimonial en 1984, pero proclamarlo a los cuatro vientos y arrastrarse vestida de novia con velo y crucifijo para los millones de televidentes de MTV era un poquitín demasiado (años después, declaró que se había arrastrado para buscar su zapato perdido; antes creo en la conspiración sobre la muerte de Paul McCartney). Cuando la hermana Cristina Scuccia, una monja italiana, sacó su propio cover de *Like a Virgin* en 2014, una comentarista hizo ver al Servicio Católico de Noticias que era como «un grupo de adolescentes israelitas que repentinamente pensaran que sería cool poner esvásticas en sus camisetas». Madonna, en cambio, estaba encantada y dio sus «bendiciones» a su imitadora, comentando por Twitter que se sentía #touchedfor theveryfirsttime.

Para muchos jóvenes, la fiera indomable, segura de sí misma y sexualmente desvergonzada se volvió un modelo a seguir. El *look* de collares múltiples, rosarios, crucifijos, faldas, brazaletes, pelo aclarado y bustiers fue tan imitado que dio pie a todo un género: las «Madonna wannabes» («quieren-ser Madonna»). En 1985, Macy's abrió una sección llamada «Madonnaland», abocada a la satisfacer la sed imitadora. En cambio, quien en su momento desaprovechó la oportunidad fue Richard Attenborough durante el reclutamiento para el musical *Chorus Line*. Y es que los seudónimos artísticos pueden a veces confundir las cosas:

Me cuentan que entre las chicas que rechazamos ese primer día en el [Teatro] Royale estaba una cantante/bailarina de 26 años de Michigan, apellido Ciccone^[393].

Playboy, por el contrario, salió a cosechar su patrimonio de pornografía histórica. En 1978, de la época en que sus propinas eran su sueldo, Madonna había accedido a una sesión fotográfica por US\$ 25. Fue un terremoto publicitario. En el escenario de Filadelfia del Live Aid, informó que ni siquiera se quitaría la chaqueta, pese a los 35 °C: «[los medios] podrían usarlo como prueba en mi contra de aquí a diez años».

En 1986, lanzó *True Blue*, su trabajo más exitoso, inspirado en y dedicado a Sean Penn, su marido desde el año anterior. Alcanzado el tope en los *rankings* de 28 países, arrebató a Michael Jackson al menos esa plusmarca. Más de 130 mil parisinos fueron testigos de su presentación en el marco del *Who's That Girl World Tour*. Dio un giro dramático a su *look*, dejando huérfanos de musa inspiradora a los armarios de las pobres «Madonna wannabes». Peor le fue en el cine y el amor: obtuvo la Frambuesa de Oro a la peor actriz por su rol de Gloria Tatlock en *Shanghai Surprise*, que coprotagonizó junto a Penn, y se divorció de él en 1989.

Siguiendo las huellas de Jackson, firmó un contrato gigantesco con Pepsi.

Lástima para los inocentes mercaderes de bebidas carbonatadas. Un día después del lanzamiento del *spot*, Madonna lanzó el clip de *Like a Prayer*, donde baila frente a cruces en llamas y sostiene una fantasía sexual con un santo. Lo que se suponía que sería un medio para incrementar las ventas, terminó con boicots internacionales contra Pepsi y sus subsidiarias, incluyendo Kentucky Fried Chicken, Taco Bell y Pizza Hut. Hasta Juan Pablo II instó a los italianos a abstenerse de sus recitales. Los ejecutivos estaban tan ofuscados con todo el patinazo que, con tal de desvincularse cuanto antes, incluso permitieron a Madonna retener los cinco millones de dólares pagados por adelantado.

El video de *Like a Prayer* ganó una de sus categorías en los premios MTV de ese año. Irónicamente, el galardón era auspiciado por... Pepsi^[394]. Madonna subió al estrado y aprovechó su discurso para azuzar el escozor al interior de la gerencia de *marketing*: «Quisiera realmente agradecer a Pepsi por causar tanta controversia».

En 1990, coprotagonizó *Dick Tracy*. Esta vez, la crítica fue más benigna y fue nominada a un premio Saturno por mejor actriz (si parece contradictorio, considere a Sandra Bullock, quien ganó el premio Óscar a la mejor actriz por *The Blind Side* y el premio frambuesa a la peor por *All About Steve*, ¡el mismo año^[395]!).

Explotando la publicidad que le proveían sus provocaciones religioso-sexuales, lanzó *The Immaculate Collection*. Le arrebató con ello otra plusmarca a Jackson, al convertirse en la nueva compilación más vendida por un solista. Con las escenas sadomasoquistas y homosexuales de *Justify My Love*, hasta en MTV fue censurada. En 1992 publicó *Sex*, un libro de fotografía erótica en el que un desfile de personalidades mostró sus cuerpos en formato al natural. Hasta para el rapero Vanilla Ice, por entonces su novio, fue demasiado una vez que vio los resultados: «no es *cool* ver a tu novia con toda esa otra gente (...) Como que arruinó todo el asunto».

Para no perder impulso, su siguiente álbum se llamó *Erotica*. En la gira promocional vestía de dominatriz, rodeada de bailarinas en *topless*. Crispando aún más los ánimos, en Puerto Rico tuvo la ocurrencia de refregar la bandera local entre sus piernas. David Letterman la invitó a su entrevista presentándola en el set como la mujer que «se ha acostado con algunos de los más grandes nombres en la industria del entretenimiento». Madonna insistía una y otra vez en acercarle a Letterman su ropa interior usada para que la oliera. Ante la renuencia del entrevistador, se quejaba al público: «¡le doy mis calzones y no los huele!». Dijo *fuck* catorce veces, con lo que el programa fue el más censurado —y, fuera de eso, más visto— en mucho tiempo.

De ahí en más, suavizó las cosas. En *Bedtime Stories* (1994) bajó considerablemente el tono. Tomó tan en serio su rol protagónico en *Evita* (1996) que, no obstante sus catorce años previos como superestrella de la canción, contrató entrenamiento vocal. El rodaje mismo tuvo lugar en medio del embarazo con su entrenador personal, y víctima de permanentes mareos. Aun así, ganó un Globo de

Oro como mejor actriz.

Ray of Light (1998) fue también un tremendo éxito, aclamado como nunca por su factura musical. En *Music* (2000) hubo claros guiños a la comunidad homosexual, una parte significativa de su audiencia (en 2010, declaró en entrevista con Ellen DeGeneres: «de hecho, no tendría una carrera si no fuera por la comunidad gay»). *What It Feels Like for a Girl*, la octava canción de *Music*, configuró una nueva subida de revoluciones excesiva para el *establishment*. Otra vez fue vetada de MTV, aunque esta vez solo en horario diurno. Y es que las grandes cadenas televisivas no suelen apreciar en demasía que en los clips de sus estrellas se vuelen gasolineras en pedazos. Ese mismo año 2000, cinco meses después de parir a Rocco, contrajo matrimonio con el director Guy Ritchie.

Dos años después compuso la canción principal de *Die Another Day*, de la saga de James Bond. Siguiendo los pasos de Bullock, fue nominada para el Globo de Oro a la mejor canción original, y para la Frambuesa de Oro a la peor^[396].

Con «solo» cuatro millones de copias vendidas, *American Life* (2003) fue el punto menos-ridículamente-alto de su carrera en el plano comercial. Pudo influir en ello la voraz fuga de material que ocasionó la estrategia especialmente diseñada para evitarlo. Me explico. Para combatir las descargas ilegales, el equipo de la cantante creó archivos MP3 a modo de señuelo, de similar duración y peso, que sembraron a lo largo y ancho de Internet. Algunos contenían la voz de Madonna increpando a quien lo escuchara: «¿Qué putas crees que estás haciendo?», seguido de minutos de silencio. No hay peor idea que provocar a la comunidad de *hackers* de este mundo: la web oficial de Madonna fue *hackeada*, y se le insertó el siguiente mensaje «Esto es lo que putas creo que estoy haciendo», con hipervínculos para descargar cada una de las canciones del álbum. Hubo que cerrar el sitio por quince horas^[397].

De todos modos, la diva se las arregló para llenar titulares ese año. En plena entrega de los premios MTV, besó en directo a otra chica. La elegida fue Britney Spears, una estrella adolescente que saltó a la fama desde *The Mickey Mouse Club*, junto con sus compañeritos Christina Aguilera, Justin Timberlake y Ryan Gosling. Asombra que al mismo tiempo Madonna buscaba iniciar una carrera como escritora de libros infantiles. Es comprensible que algunos padres evitaran enfrentar las dudas de su retoño durante la lectura de sus libros: «Papi ¿entonces a la princesa le gustará la otra princesa, como la señora de la tele?».

Pastelera a tus pasteles y santo remedio: Madonna ganó el Grammy al mejor LP de su categoría con *Confessions on a Dance Floor* (2005). Durante la gira respectiva, la incorregible estimó que la mejor promoción posible era lucir una corona de espinas y luego colgarse de una cruz. En Moscú, la iglesia ortodoxa y la comunidad de comunidades judías unieron fuerzas para boicotear su presentación. En Roma, un cardenal lo denominó «un desafío blasfemo a la fe» y una «profanación de la cruz».

Siguió *I Am Because We Are*, un documental sobre los huérfanos del sida en Malawi, el país de origen de su hijo adoptivo. No en vano *The Guardian* habla en su reseña del filme como «la reina de la reinención». La crítica de la cinta fue excelente, fue aplaudida en Cannes, y resultó seleccionada en al menos cinco festivales de cine, incluyendo Tribeca y Rio. Toda una revelación considerando que su director, Nathan Rissman, era el jardinero de Madonna^[398].

Con *Hard Candy* (2008), desplazó a Elvis como la artífice del mayor número de sencillos en alcanzar el *top ten* de *Billboard*. Aún con leña para alimentar la hoguera, en 2012 publicó *MDNA* y 2015 fue el turno de *Rebel Heart*.

Madonna. Uno de los cinco miembros fundadores del *Music Hall of Fame* del Reino Unido, incorporada a *The Rock and Roll Hall of Fame* en su primer año de funcionamiento. El artista activo que más discos ha vendido en la historia. Quién sabe si no habrá que actualizar una que otra prelación en ediciones futuras.

La ametralladora del pop: Elton John

Reginald Kenneth Dwight (1947) es nacido y criado en un suburbio del noroeste de Londres. Al más puro estilo Mozart, daba sus primeras tecladas de piano a los tres años de edad, y a los cuatro su madre notó que tocaba *The Skater's Waltz* de oído. Su padre, un teniente de la Real Fuerza Aérea, tocaba trompeta en una banda semiprofesional. Aun así, y como casi cualquier padre de futura megaestrella musical que se precie, no miraba con buenos ojos el proyecto del joven Reginald de dedicarse de lleno a su arte. A los once, ganó una beca para estudiar en la Royal Academy of Music. Uno de sus instructores recuerda su experiencia tras descubrir que no sabía leer música:

Toqué algo de Handel, que tenía cuatro páginas de largo. Me lo tocó de vuelta exactamente como una grabación de gramófono.

A los catorce años, sus padres se divorciaron. Con su mamá bastante más abierta a la idea de oficios distintos a la contabilidad bancaria, la pista se veía bastante más despejada. A los quince, deleitaba comensales de fines de semana tocando piano en un *pub* del barrio, y luego en el bar de un hotel. Formó la banda Bluesology, especializada en R&B.

El salto al profesionalismo vino en 1967. Dick James, por entonces ejecutivo de Liberty Records, publicó un aviso para cazar talentos. Regie se encargó de la música y Bernie Taupin, un chico de 17 años que respondió al mismo aviso, de la letra. James los contrató por £10 a la semana. Casi medio siglo después, la alianza sigue en pie, y Taupin es el hombre detrás de las estrofas de muchas de las canciones más conocidas del pop. Pocos meses después, como homenaje a dos miembros de Bluesology —el saxofonista Elton Dean y el vocalista Long John Baldry— Regie adoptó el nombre de Elton John. Bueno, en rigor Elton Hercules John. No en honor a un insulso héroe mitológico que solo desuella leones invulnerables a las armas mortales y de garras más afiladas que espadas, o que simplemente decapita hidras «con más cabezas que las que los pintores pueden pintar». Hercules era el caballo de su sitcom favorita, *Steptoe and Son*.

La dupla dinamita se volvió una procesadora industrial de tonadas para terceros. Taupin proveía letras en algo así como una hora. John contaba en una entrevista de 1974 que rara vez le dedicaba más de 20 minutos a las ocurrencias de su colega: «Si estoy media hora en una, y no ha llegado para entonces, sigo adelante. Bernie a veces no oye las canciones terminadas hasta después que han sido grabadas». En algún punto del frenesí, durante 1968, se dio también el tiempo para audicionar para la banda de *rock* progresivo King Crimson. A la hora que no lo rechazan, las melodías de Timón y Pumba pudieron sonar muy distinto.

A este ritmo, producir un disco propio era casi un detalle. *Empty Sky* fue lanzado en 1969 y *Elton John* en 1970. El segundo escaló hasta la cuarta posición en Estados Unidos y a la quinta en el Reino Unido, cimentando así su carrera como solista. Desde esa publicación, hubo 31 años seguidos en que al menos una canción suya figuraba en el *Billboard Hot 100*. Componiendo para sí mismo, mantuvo el prodigioso ritmo creativo:

En esos días me tomaba cerca de 15 a 30 minutos escribir una canción y media hora a una hora para memorizarla porque no las ponía en cintas. No puse ninguna de esas canciones en cinta. Así que en cierto punto tenía cerca de 30 o 40 canciones acopiadas en mi cabeza que había escrito de memoria.

Con semejante método de trabajo, es natural que se erigiera como uno de los cantautores más prolíficos de la historia del pop. Contando bandas sonoras y trabajos colectivos, ha creado 42 álbumes, por lo que le ahorraré el fastidio de pasar por cada uno. Digamos que desde la salida de *Honky Château* creó siete LP consecutivos que alcanzaron el tope de las listas estadounidenses. Entre medio, se dio el lujo de crear su propio sello, y de trabajar junto a John Lennon. En 1974, fue el elegido por el ex Beatles para acompañarlo en una de sus últimas presentaciones en vivo. Lennon había prometido poco antes que, si su sencillo *Whatever Gets You Thru The Night* alcanzaba el número uno, rompería su sequía arriba de las tarimas.

A mediados de los '70, su ropero para *shows* contenía vestuario de la Estatua de la Libertad, Mozart y Pato Donald, así como plumas de avestruz y unos anteojos de US\$ 5000 que proyectaban su nombre con luces. El sistema nervioso que sufrió este despliegue de atuendos fue el de Iggy Pop. Una noche de diciembre de 1973, actuaba en Atlanta en su rol de vocalista de The Stooges, una de las bandas precursoras del punk:

Un médico había tenido que inyectarme metedrina solo para que pudiera hablar. Estaba viendo triple y había tenido que apoyarme en el atril del micrófono para mantenerme en pie. Repentinamente, este gorila camina desde atrás del escenario y me levanta en el aire mientras aún estoy cantando. Estaba fuera de sí de miedo. Pensé que era un gorila de verdad.

Fue la enérgica manera de Elton de demostrar su admiración por los espectáculos que brindaban los Stooges^[399]. Su fascinación puede haber tenido que ver con la sintonía que por entonces John e Iggy Pop cobijaban en materia de excesos. Para la «Semana de Elton John» en Los Ángeles en 1975, el homenajeado tomó 60 Valium y luego:

Salté a la piscina del hotel al frente de mi madre y de mi abuela de 75 años, gritando «¡Voy a morir!». Recordaré por siempre que, mientras me arrastraban hacia afuera, oí a mi abuela decir «supongo que ahora nos tenemos que ir todos de vuelta a casa».

Pese a estas exuberantes exhibiciones de virilidad, para pocos vino como sorpresa que John confesara su bisexualismo en 1976. El entrevistador inquirió acerca de sus

años de silencio. Respondió simplemente: «Nadie me había preguntado acerca de eso antes».

El ritmo creativo bajó desde 1977. Produjo «solo» un álbum al año, aunque sin perder la práctica de codearse con los grandes de su época. *I Guess That's Why They Call It the Blues* se jacta de Stevie Wonder al mando de la armónica, aquel talentoso ciego que bromeaba con postularse a juez en un concurso de belleza (en su infancia, sus hermanos menores casi quemaron la casa prendiendo fuego, pensando que con más luz podría ver).

John anunció en una gira ese mismo 1977 que «este será el último *show*. Hay mucho más para mí que tocar en el camino». Muchos artistas han pronunciado anuncios similares. The Rolling Stones hizo su primer amago de retiro en la gira de 1981. En 2000, Kiss anunció que «ya simplemente no hay más montañas que escalar», y solo dos años más tardes volvían a las canchas. Cher explicó en 2002 que «si vuelvo en cinco años, será conduciendo por ahí en uno de esos carritos con joysticks», pero en breve lo que conducía era un *show* permanente en Las Vegas. Pocas proclamas de este tipo, sin embargo, han sido tan prematuras como la de John. Al igual que Kiss, dos años tardó en regresar.

Al igual que Queen, se ganó la enemistad de la ONU tocando en la Sudáfrica del *apartheid*, también en Bofutatsuana. Y al igual que Queen, desperdigó luego amor y buenos deseos en el Live Aid de Wembley.

Si el Elton John de este periodo le suena diferente al contemporáneo, no es un problema de la tecnología de registro. En 1986, removi6 pólipos en su garganta. Aunque con un nuevo tono de voz, tuvo la fortuna de seguir cantando.

A principios de los '90, se lo vio compartir micrófonos con otros connotados colegas. Apareció en escena junto a George Michael y en la premiación anual de MTV figuró cantando *November Rain* con Axl Rose. En *Duets* colabora con quince artistas, entre ellos Little Richard y Stevie Wonder. A mediados de la década trepó al noveno lugar del *ranking* de sencillos del Reino Unido en un dueto junto a Luciano Pavarotti.

John y Tim Rice fueron los elegidos para componer la banda sonora de *El Rey León*, la más vendida de un filme animado. El proceso tras bambalinas, no obstante, fue más accidentado de lo que sugieren los animalitos jugueteando por la sabana. Jeffrey Katzenberg, el director ejecutivo de Disney, estimó que *Circle of Life* era «apenas apta para los créditos al final^[400]». *Can You Feel the Love Tonight* fue concebida en su origen como un dueto humorístico a cargo de Timón y Pumba. John fue quien propuso transformarla en una balada de amor para «expresar los sentimientos de los leones del uno por el otro». Aun así, los directores decidieron excluirla. Les parecía un momento «inmerecido» entre Simba y Nala. No bien John

vio la película sin la canción, telefoneó a Katzenberg rugir que eliminaban su mejor canción. *Can You Feel the Love Tonight* ganó un Oscar y un Globo de Oro a la mejor canción original, y un Grammy por ejecución vocal^[401]. Moraleja: a la hora de la selección musical, quien empezó a tocar piano a los tres años siempre tiene la razón.

La muerte de Diana en 1997, una amiga cercana, demandó todo el talento lírico de su *partner*. Taupin reescribió su *hit* de 1973 *Candle in the Wind*, ideado originalmente para honrar a la difunta Marilyn Monroe, para ensalzar esta vez a la princesa. Al respecto, jamás diría que no hay mal que por bien no venga —hablamos de la muerte de una persona—, pero no hay mal que no bien no venga: con medio mundo sensibilizado hasta las lágrimas por la tragedia, *Candle in the Wind* se volvió vertiginosamente, y sigue siendo, el sencillo más vendido de la historia. Las ganancias fueron donadas a la fundación de Diana.

Solo nueve días después del funeral, cantaba *Hey Jude* junto a Paul McCartney, Eric Clapton, Phil Collins, Mark Knopfler y Sting en un concierto benéfico para Montserrat, luego que un volcán devastara la isla. En 2001, continuó la tradición de ponerle voz a las grandes desdichas al conformar un dueto junto al «Piano Man» Billy Joel en el concierto organizado tras los ataques del 11 de septiembre.

De nuevo con Tim Rice, compuso la música del musical de Disney *Aida*, por la que recibió un premio Tony a la mejor canción original. John quedó a un paso —o a un Emmy, para ser más precisos— de sumarse al exclusivísimo club de los EGOT, los artistas que han ganado al menos un Emmy, Grammy, Oscar y Tony en categorías individuales. Solo doce personas, entre ellas Audrey Hepburn y Rita Moreno, pueden jactarse de tal cosa. También Whoopi Goldberg, desde que dejó su anterior oficio de cosmetóloga de cadáveres^[402].

En los años transcurridos entre 2004 y 2009, se podría decir que Elton no tuvo problemas para pagar la cuenta del agua. El Caesars Palace de Las Vegas lo contrató en exclusiva para ejecutar un *show* llamado *The Red Piano*. Nada menos que 248 presentaciones. Terminado su turno, el relevo lo tomaba no otra que Celine Dion. Si le quedaban dudas sobre el influjo que las apuestas ejercen sobre el homo sapiens medio, el que un hotel-casino financie al quinto y noveno músicos más populares de la historia *al mismo tiempo* debiera disiparlas.

Las Vegas fue una cómoda bonanza, inmune a los sobresaltos de las giras. Quizás lo más estresante eran las llamadas de Eminem en busca de consuelo. John se había vuelto un mentor en la lucha del rapero contra la adicción a las drogas. Benévolo, considerando que en uno de sus *raps* declama «¿Odias a los maricas? La respuesta es sí». En marzo de 2009, el británico dejó el hechizo de Las Vegas para iniciar una gira junto a Billy Joel.

Como si secretamente coleccionara un palmarés de eminencias en sus duetos, en

la ceremonia de los Grammy de 2010 lo acompañó *Lady Gaga*. (Y Gaga, como si secretamente quisiera encandilar cada vez más que la presentación anterior, se presentó a la premiación de MTV nueve meses más tarde con un vestido de 18 kilos de carne cruda, que de algún ininteligible modo pretendía resaltar su disgusto por la política del ejército estadounidense hacia los homosexuales).

Entre 2011 y 2015, *Elton* cedió al hechizo de los casinos y las bodas de Elvis de Las Vegas, para cumplir con la friolera de 112 *shows*. En todo caso, nada que impidiera seguir produciendo álbumes.

La ametralladora del *pop* sigue tan activa como siempre.

Cuarto *intermezzo*. El *Compact Disc*

En los '70, con el cassette recién comenzando a ganar *momentum*, el director de la división de audio de Philips instruyó a un equipo técnico para desarrollar la siguiente generación de dispositivos sonoros. Su misión era crear un disco análogo, de no más de 20 centímetros de diámetro y superior en calidad a los vinilos. Al muy poco andar, los ingenieros aconsejaron optar por el formato digital.

No estaban solos en el reto. Sony demostró el funcionamiento de un disco óptico digital en 1976, y un año más tarde lucía uno de 30 centímetros con capacidad para almacenar una hora de audio. Dos años más tarde, el lapso se extendía a 150 minutos, suficiente para casi todo lo que no sean fantasías wagnerianas. O para repetir 281 veces los 32 segundos del antiguo himno nacional de Catar, si es ese es su capricho^[403].

Los neerlandeses no se dejaron amilanar, y en 1979 demostraron su propio prototipo en una conferencia de prensa en Eindhoven titulada «Philips Presenta Disco Compacto». Sony y Philips unieron fuerzas para continuar con el desarrollo. A fines de 1979, la tecnología estaba madura, solo faltaba afinar las última decisiones comerciales.

El tamaño, por ejemplo.

El plan era dimensionar el disco para encajar una hora de música, un santiamén más que los LP habituales. De acuerdo a Philips, el responsable del proyecto, Norio Ohga, discrepó en una reunión de mayo de 1980:

«Tomemos la música como la base,» dijo. No había estudiado en el Conservatorio de Berlín por nada. Ohga cobijaba queridos recuerdos de la Novena Sinfonía de Beethoven. Esta tenía que caber en un CD. Había espacio para esos pocos minutos extra, los ingenieros de Philips concedieron. La interpretación de la Filarmónica de Berlín, conducida por Herbert von Karajan, duraba 66 minutos. Solo para estar del todo seguros, se realizó un chequeo con una subsidiaria de Philips, Polygram, para averiguar que otras grabaciones había. La ejecución más larga conocida duraba 74 minutos. Era una grabación mono hecha en 1951 durante el Festival de Bayreuth [aquel ideado por Wagner en su propio teatro] y conducida por Wilhelm Furtwängler. Esta por lo tanto se convirtió en el tiempo de reproducción del CD. Un diámetro de doce centímetros era requerido para este tiempo de reproducción»^[404].

Kees Immink, un ingeniero involucrado en el proceso de desarrollo escribió en 2007 que esta historia forma parte de los mitos y leyendas del mundo corporativo. Philips, sin embargo, lo sigue afirmando en su sitio web. Juzgue usted.

En 1982, salió al mercado el primer CD comercial, una serie de vales de Chopin interpretados por Claudio Arrau. El pianista fue luego invitado a la fábrica en Alemania a dar inicio a la producción presionando el botón de encendido. El artefacto partió como un lujo reservado para paladares refinados. Por un buen tiempo, los 734 MB que traía consigo era más capacidad que la de los discos duros domésticos. Su

calidad, fantástica. Herbert von Karajan, una eminencia austríaca de la conducción orquestal que figura en más copias de piezas doctas que ningún otro ser humano, comentó al oír un CD que todo el resto era un espejismo.

Con el correr de los años los precios bajaron y el cassette se vio acorralado por su par digital. El disco compacto es fantásticamente barato de producir. Durante su apogeo, los materiales necesarios no costaban más de 10 o 15 centavos de dólar. De hecho, el material de la caja era dos a tres veces más caros que el CD mismo^[405]. En 1988, unos 400 millones de discos se fabricaban a lo ancho del planeta. 1992 fue el primer año en que se vendieron más CD que cassettes.

Las ventas no pararon de crecer hasta el 2000. Para ese año, un formidable —y en parte desleal— adversario era ya demasiado poderoso. Materia para el siguiente *intermezzo*.

Culmino con un consejo para la preservación de su patrimonio: las pistas se encuentran mucho más cerca de la cara de la carátula que de la cara en blanco, por lo que es aquella la más susceptible a daños por rasguños^[406].

Capítulo 13: Otras corrientes contemporáneas

Sansón musical contemporáneo: *Reggae*

Pocos estilos musicales exhiben un origen tan claro temporal y, sobre todo, espacial como el *reggae*: la Jamaica de 1967 – 1968.

Sus bisabuelos son variados: *jazz*; R&B; mento, un tipo de folklore jamaicano; y calipso, un ritmo afrocaribeño nacido a principios del siglo xx en Trinidad y Tobago (el calipso proviene a su vez del kaiso, el tatarabuelo, que provino de la actual Nigeria, origen de buena parte de los esclavos americanos, pero esto ya puede ser un exceso genealógico).

Esta promiscua ensalada sonora tomaba lugar en esa ínfima peca oceánica que es Jamaica. Con 11 mil km², la isla es tan diminuta que no podría soportar una población de más de 57 pumas macho en estado salvaje. Para que se forme una idea de su pequeñez, en los Juegos Olímpicos de Londres 2012, por unidad de superficie Jamaica obtuvo *100 veces* más medallas que el ganador, Estados Unidos (y 230 veces más que Rusia, pero eso ya es pura crueldad). El resultado de tan denso estilístico popurrí fue el *ska*.

Originado a fines de los '50 y principios de los '60, el *ska* presenta dos rasgos distintivos principales. El primero, la línea de bajo llamada *walking bass* (sin traducción, lo siento), un acompañamiento empleado usualmente por bajistas y contrabajistas de *jazz*. El segundo, el *upbeat* (ahora si hay traducción, pero nadie la usa realmente: anacrusa), un pulso —o *beat*— no acentuado que ocurre antes del primer pulso de la siguiente barra de compás.

Abuelito *ska* engendró a papi *rocksteady*, que vio la luz allá por 1966. Manteniendo muchas de las características del *ska*, el *rocksteady* bajó un poco las revoluciones. El tempo —la velocidad global de ejecución de la pieza— se volvió algo más parsimonioso y el baile menos energético. Esto dio rienda suelta a los músicos para experimentar con acentos fuera de pulso (*offbeat*). Con ello, el *rocksteady* había dado a luz a su sucesor, que a partir del concepto de andrajos (en inglés *rags*, aunque no está claro el motivo) fue llamada *reggae*. En 1968, Toots & the Maytals publicaron *Do the Reggay*, cementando el nombre en la industria.

El nuevo estilo cruzó rápido el Mar Caribe. *Hold Me Tight*, del estadounidense Johnny Nash, subió a la quinta posición de ventas ese mismo 1968. El Atlántico tampoco ofreció resistencia. Ese mismo año se compuso *Ob-La-Di, Ob-La-Da* —esa «mierda musical de abuelita», recordará usted— que parte con «*Desmond has a barrow in the market-place*». Esa frase recuerda a Desmond Dekker, la primera estrella de *reggae* de corte mundial, antes que Bob Marley eclipsara todo lo que le pusieran al frente. En todo caso, Lennon «abierta y vocalmente detestaba la canción»

según cuenta el ingeniero de las grabaciones. Si salió al aire es porque en una ocasión volvió al estudio con una buena dosis de marihuana en el cuerpo —el estado de ánimo adecuado para homenajear al *reggae*, podría argumentarse— y se lanzó de cabeza al piano a tocar mucho más fuerte y más rápido, la versión que todos conocemos.

Y ya que estamos en éstas, no hay mejor manera de hablar de *reggae* que a través de la vida de su más monumental cultor. Con ustedes, damas y caballeros: Bob Marley.

El 6 de febrero de 1945, en una granja del centro-norte de la isla, Robert Nesta Marley hizo su aparición en el mundo. Su padre era supervisor de plantaciones, 41 años mayor que su madre. Murió cuando Robert tenía diez, a respetables 70 años de edad.

El pequeño Bob hizo buenas migas con un chico llamado Neville Livingston, y juntos echaron a rodar la bola musical. A los doce, su madre viuda decidió mudarse a Kingston. Bob y su amigo se hubiesen separado, de no ser por la conveniente circunstancia de que su madre tuvo una hija con el padre de Neville. No solo permanecieron juntos, sino que adelante compartieron techo, comida y, no menos importante, radio. Para su fortuna, algunas transmisiones de Estados Unidos alcanzaban Jamaica, y se empaparon de lo mejor del R&B y otras novedades.

Aunque al arribar a la capital aún no tocaban instrumentos, pronto se sumaron a una banda vocal. Uno de sus miembros, Joe Higgs, era un devoto rastafari, y fue a través suyo que Marley tuvo sus primeros roces con este credo. Higgs le enseñó también a tocar la guitarra. Lástima para Joe que no pensó en valorizar sus servicios como un porcentaje de sus ventas futuras.

A sus imberbes catorce años de edad, Bob ya había dejado el nido materno para hacerse un nombre en la escena musical jamaicana. A principios de 1962, con 17 años recién cumplidos, grabó sus primeros cuatro sencillos. El año siguiente participó junto a su hermanastro en la formación de The Teenagers; luego llamada The Wailing Rudeboys; luego llamada The Wailing Wailers; luego llamada The Wailers; luego llamada Bob Marley and the Wailers.

Neville incluso adoptó el apelativo como su propio apellido, y es conocido hoy como Bunny Wailer. Comparable a que Roger Waters de pronto hubiese decidido que respondía al nombre de Bunny Floyd. Es notorio que, casi paralelo a este desfile de nombres, al otro lado del océano los Beatles lo intentaban siete alternativas, y Pink Floyd experimentaba con nueve. Parecía campar una epidemia de indecisión denominativa a principios de los '60.

El sencillo de los Wailers *Simmer Down* fue un *súperhit*, y vendió unas 70 mil copias. Tras nuestro paso por los emperadores del *pop* esto suena al cambio del

supermercado, pero tenga en cuenta que en 1963 Jamaica no contaba más de 1,7 millones de habitantes.

Marley se casó en 1966 con la cantante Rita Anderson —piadosa rastafari también— y su primera hija nació el año siguiente. Por desventura, para financiar pañales lo que cuenta son las ventas de discos totales, no las per cápita. Viajó solo a Delaware, donde permaneció por diez meses subsistiendo como pudiera. Trabajó de camarero, ayudante de laboratorio en DuPont, condujo una carretilla elevadora y fue obrero en una cadena de montaje de Chrysler. Sin permiso de trabajo, se hacía llamar Donald Marley.

Sí, abundan las historias de artistas de juventud menesterosa. Ya vimos como Haydn se las batió con serenatas callejeras para tener que comer, y como Mozart pasaba penurias para pagar su departamento en plena madurez musical. Picasso dormía de día y creaba de noche para usufructuar de la cama de su amigo Max Jacob sin pagar alquiler, y era tal su pobreza que en 1904 quemó varios de sus cuadros para combatir el frío del duro invierno parisino^[407]. Pero este es un caso inédito de un tipo que, ya convertido en estrella local, se pasa los días detrás de una carretilla. Ya vislumbro la conversación con sus compañeros de fábrica. «¿Y tú qué haces allá en Jamaica?». «¿Yo? Bueno, yo soy un astro de la canción».

Tal vez lo más parecido es el caso del superventas que no sabía que era superventas. A principio de los '70, un rockero de Detroit llamado Sixto Rodríguez publicó dos álbumes. Los resultados fueron modestos. El sello musical puso término al contrato y Rodríguez no tuvo más opción que abandonar sus sueños musicales. Trabajó en demoliciones y en líneas de producción, siempre con bajos salarios. Ignoraba lo que en el intertanto ocurría en Sudáfrica. Mientras Rodríguez sudaba por el pago del alquiler en su Detroit natal, en Sudáfrica sus canciones se convertían en himnos *antiapartheid*, en medio del rumor de que Sixto había cometido suicidio. Con quizás medio millón de copias vendidas, era más grande que Elvis. Steven Biko, el célebre héroe de Peter Gabriel, adoraba su música. Recién en 1997, con el advenimiento de Internet, su hija mayor descubrió en un sitio web dedicado a él su estatus al otro lado del Atlántico (y del Ecuador, claro, pero no suena igual de bien). Reunió el dinero suficiente, voló al encuentro de su recién descubierta tropa de incondicionales y presentó seis conciertos ante miles de enardecidos fans que hasta hace poco lo daban por muerto^[408].

Una vez de vuelta en su Caribe natal, Marley abrazó en forma definitiva el movimiento rastafari. Su fe incidió de tal manera en la música *reggae* que bien merece una explicación.

En la década de 1930, un periodista y líder político jamaicano llamado Marcus Garvey capturó la atención mundial con un enardecido discurso panafricano y nacionalista negro. Para tales fines, fundó la Asociación Universal para la Mejora del

Hombre Negro, y una naviera destinada a facilitar el retorno de la diáspora africana a sus tierras ancestrales. Así como la naviera detrás del Titanic era conocida como la White Star Line, la suya fue por supuesto bautizada como Black Star Line. Estas ideas encontraron amplio eco en sectores de la población afroamericana, configurando el llamado garveyismo.

El 2 de noviembre de 1930, Tafari Makonnen fue coronado Emperador de Etiopía, adoptando el nombre de Haile Selassie I, o «Poder de la Trinidad» en lengua amhárica. Bueno, y también «Rey de Reyes, Señor de Señores, León Conquistador de la Tribu de Judá, Elegido de Dios, Protector de la Fe». La propia institucionalidad refrendaba sus pergaminos genealógicos. Así como la Constitución de su país o la del mío definen el tipo de gobierno y el sistema electoral, la Constitución Política del Imperio etíope aseguraba que Selassie era descendiente directo de Salomón y de la Reina de Saba, unos distinguidos señores que vivieron hace *tres mil años*^[409].

Por entonces, Etiopía y Liberia eran los únicos dos países del continente que no habían cedido al colonialismo europeo. O, en palabras del expansionista Leopoldo II de Bélgica, los únicos invictos de «este magnífico pastel africano». Selassie era el único líder reconocido por los gobernantes de las potencias extranjeras. Un delicioso manjar político para el garveyismo. Tres jamaquinos que por esas cosas del destino presenciaron la coronación se lanzaron a las calles a proclamar la naturaleza divina del Emperador, la personificación de la segunda venida de Cristo. El Apocalipsis parecía avalar sus afirmaciones: «No llores más; acaba de triunfar el león de la tribu de Judá, el brote de David; él abrirá el libro y sus siete sellos» (Ap. 5:5). Desde antes de su coronación que el emperador era merecedor del título honorífico de *Ras* (cabeza) y andaba por la vida como Ras Tafari. Suficiente para proveer de nombre al movimiento religioso levantado en torno a su figura (y más tarde, a la particular forma de llevar el cabello que se le asocia).

El modo de vida rastafari exhortaba a rechazar el materialismo, la opresión y los placeres sensuales, un mundo de perdición al que llamaban Babilonia. Recordemos que una las figuras del Apocalipsis es «Babilonia la Grande, la madre de las prostitutas» (Ap. 17:5). De acuerdo a la Epopeya de Erra, una ciudad plagada de transexuales ya hace 2700 años:

*Ciudad de prostitutas, cortesanas, (...)
... los chicos de fiesta y personas de carnavales que cambiaron
masculinidad a femineidad para hacer a la gente de Ishtar reverenciarlas*^[410].

O, de acuerdo a Heródoto:

La costumbre más infame que hay entre los babilonios, es la de que toda mujer natural del país se prostituya una vez en la vida con algún forastero, estando sentada en el templo de Venus^[411].

Etiopía, la cuna de la humanidad, encarna entonces a Sion, la Tierra Prometida (el

lugar de origen del género humano, por cierto, es materia de discusión; de hecho, cierto famoso libro de viajes comienza su capítulo de Tanzania del siguiente modo: «Lugar de nacimiento de: a) La humanidad, b) Freddie Mercury»). Todo esto configura un llamado a buscar tanto la repatriación física al país como un desplazamiento espiritual antes de que el retorno material pudiera tomar lugar.

En lo que a rechazo de los placeres sensuales respecta, sin embargo, es de suponer que Marley excluía el sexo. Quizás lo consideraba ante todo un modo de preservar la especie. Imposible explicar de otro modo sus al menos once hijos oficiales con al menos siete mujeres (de los extraoficiales, la acreditación se vuelve borrosa). El verano de 1971 fue para Bob particularmente fogoso: la primavera siguiente, tuvo tres hijos de tres mujeres distintas en un lapso de menos de un mes^[412].

En una ágil adaptación idiosincrásica a la cultura caribeña, los rastafaris veneran también el uso espiritual de la marihuana. Para ellos, constituye un sacramento que limpia el cuerpo y la mente, sana el alma, exalta la conciencia, suministra paz y placer, y los acerca a «Jah», el apodo cariñoso que los rastafaris emplean para Jehová y que se encuentra en el Salmo 68. Las escrituras, por supuesto, nunca mencionan a la marihuana, por lo que se esgrime como asidero bíblico demanda un esfuerzo importante de flexibilidad hermenéutica. Básicamente, cualquier referencia a comer vegetales sirve. Como cuando Dios le dice a Moisés que «devoren toda la vegetación que dejó el granizo» (Éxodo 10:12) o el mandato divino de «comerás la hierba del campo» (Gen. 3:18). Incluso «Más vale un plato de legumbres con amor que un buey cebado, pero con odio», según comanda Proverbios 15:17. No es del todo claro si acaso la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito concordaría con esta línea argumental.

En un discurso de 1927, Marcus Garvey había proclamado: «Miren a África, porque un rey negro será coronado», con lo que fue elevado al rango de profeta, una versión contemporánea de Juan Bautista. Con el ascenso de Selassie tres años más tarde, todo parecía encajar y el nuevo credo ganó adeptos.

El propio Garvey, sin embargo, nunca adscribió al movimiento. No solo eso: era un cáustico crítico del sujeto por cuya mentada divinidad se hizo merecedor de superpoderes proféticos: «es el gobernante de un país donde los hombres negros son encadenados y azotados (...) Pasará a la historia como el gran cobarde que huyó de su propio país».

Este es un libro de música, lo sé, pero tales acusaciones merecen una explicación.

En 1935, la Italia de Mussolini, rezagada en la captura de «este magnífico pastel africano», se lanzó a la conquista de los despojos que iban quedando: Etiopía. En pleno siglo xx, a objeto de enfrentar la artillería pesada de una potencia europea, el

emperador emitió una orden que, con ánimo benevolente, podríamos calificar de *vintage*:

Los jóvenes con edad suficiente para cargar una lanza serán enviados a Addis Abeba. Los hombres casados llevarán a sus esposas para que carguen comida y para cocinar. Los hombres sin esposa se llevarán consigo a una mujer sin marido. (...) Los ciegos, aquellos que no puedan caminar, o por cualquier razón no puedan cargar con una lanza, están exentos. Cualquiera que sea encontrado en su casa después de recibir esta orden será ahorcado^[413].

Era quizás un modo de honrar la memoria de abuelito Salomón y abuelita de Saba, quien sabe.

Selassie, en todo caso, dejó que el resto se encargara de tan fatigosos menesteres. En lugar de invocar a sus contactos en el más allá, partió al exilio para presentar el caso en Ginebra ante la Liga de las Naciones, el anémico antecesor de la ONU. Esto explica la rabia de Garvey.

Su retirada no era el único rasgo del personaje con potencial para sembrar dudas sobre sus atributos mesiánicos. El Emperador, de 1,57m de estatura, viajaba con un «almohadero imperial», responsable de evitar que sus piernecitas colgaran en el aire. Para tal misión contaba con 52 almohadas de distintos tamaños, grosores, materiales y colores^[414]. Acostumbraba atender reportes mientras alimentaba personalmente a los leones y leopardos de los jardines de su palacio^[415].

En 1966, Selassie viajó a Jamaica a observar de primera fuente el culto suscitado en torno a su persona. Unos 100 mil rastafaris de todos los rincones de la isla se congregaron en la losa del aeropuerto a recibirlo. Y es que no todos los días el Mesías se apersona en tu terruño. Las humaradas de marihuana de tamaño comité de bienvenida casi amenazaban la visibilidad del aterrizaje. La muchedumbre sobrepasó las barreras, y el emperador tardó 45 minutos en asomar por la puerta del avión su sobrecogida humanidad. Al salir, el gentío respondió con un rugido «más fuerte que el sonido de los truenos desplegándose, más fuerte incluso que una explosión» de acuerdo a la esposa de un ministro de gobierno. Rita, la futura mujer de Marley, se convirtió al rastafarismo en esta visita, tras observar estigmas en la mano de su alteza. Los fieles aseguraban que cuando el Primer Ministro jamaicano pisó la cola del chihuahua del emperador, Lulu, este respondió con el rugido de un león.

El monarca, pese a todo, negaba su condición divina. En vista de que ello resultaba más bien inoportuno para la estructura religiosa organizada en torno a su persona, corrió el rumor de que se trataba de un impostor^[416].

Garvey, en todo caso, no vivió para ser testigo de este delirio. En 1940, tuvo la mala fortuna de leer un obituario de sí mismo publicado por error en el *Chicago Defender*, que describía como la muerte lo encontraba «quebrado, solo e impopular». Un trago tan ingrato que su cuerpo respondió con dos ataques cardíacos que le

provocaron la muerte^[417]. El redactor de obituarios del *Chicago Defender*, al menos, ya tenía el trabajo del día siguiente avanzado.

Así las cosas, a Bob Marley le correspondía dejar crecer el pelo tras su regreso desde la experiencia industrial de Delaware. El Levítico es claro en esto: «No raparán su cabeza ni rasurarán los lados de su barba, ni se harán cortes en su cuerpo» (Lv. 21:5). Y como Sansón habla de entretejer «las siete trenzas de mi cabellera en la urdimbre de un telar» (Jue. 16:13), la interpretación contemporánea de los rastafari fue cultivar rastas. Sobre la virtud estética de un moño apelmazado de cabello sin lavar entretejido en un telar, mejor no hacer demasiadas preguntas.

Entre 1968 y 1972, Bob junto a Rita, Bunny Wailer y otro miembro de los Wailers llamado Peter Tosh, regrabaron antiguas canciones en estudios de Kingston y Londres. El plan era imbuirlas de sonidos más comerciales. Los Marley viajaron también a Nueva York, donde Bob creó una cinta de 24 minutos de tonadas sorprendentemente pop, a objeto de penetrar la audiencia estadounidense. Ya con un *stock* más comercial, en 1972 el matrimonio se afincó por algún tiempo en Londres.

Catch a Fire, fue publicado por los Wailers en 1973. No fue un gran *hit*, pero recibió buena crítica. Solo seis meses más tarde lanzaron *Burnin'*, que contenía la célebre *I Shot the Sheriff*. No otro que Eric Clapton grabó un cover, y alcanzó con ello el primer puesto de la tabla estadounidense, algo que no ocurría desde que declamara sus penas de amor a Pattie Boyd con *Layla* dos años antes. Ese mismo mes, los Wailers se unieron en calidad de teloneros a una gira por 17 ciudades organizada por el conjunto *funk* Sly and the Family Stone. Sin embargo, fueron despedidos tras tan solo cuatro presentaciones: sus frustrados empleadores no estaban dispuestos a tolerar que los teloneros fueran más populares que ellos mismos^[418].

Pese a ello, los Wailers se desintegraron en 1974. Nadie sabe realmente qué ocurrió. Tres de sus miembros partieron a probar los pastos más verdes del mundo solista. Bob reclutó a nuevos músicos y continuó presentándose como Bob Marley and the Wailers.

El primer gran éxito fuera de su isla natal vino en 1975 con el sencillo *No Woman, No Cry*. La autoría, no obstante, fue a parar a un amigo, de manera de financiar el comedor comunitario que éste administraba. El LP del año siguiente, *Rastaman Vibration* (1976), llegó al octavo puesto del *ranking*. Como suele ocurrir, la fama trajo problemas. Hombres armados atacaron su casa. Herido de bala, se presentó a tocar dos días después: «La gente que está tratando de hacer este mundo peor no se está tomando un día libre. ¿Cómo puedo yo?». De todos modos, partió a dos años de autoexilio en el Reino Unido pocos días después. Jamaica evoca despreocupados chascones fumando en pacífica sintonía con el Cosmos, pero es uno de los países más violentos que se puede encontrar, con la sexta tasa de homicidios más alta del mundo.

Instalado en el Reino Unido, durante los siguientes años Bob produjo *Exodus* y *Kaya*. Entre arpegio y arpegio, pasó también un mes en prisión por posesión de marihuana. A los oficiales de Scotland Yard no los iba a convencer con proverbios testamentarios redactados en Medio Oriente 25 siglos atrás. Pero el punto más bajo de esos años no fue la cárcel, sino el diagnóstico en 1977 de un melanoma maligno debajo de una uña en el pie. Este cáncer muy rara vez ataca a la población negra, pero los genes del padre británico de Bob lo traicionaban. Citando sus creencias religiosas, rechazó la sugerencia de los médicos de amputar el dedo. Era solo una uña. ¿Qué tan grave podía ser?

Sí era una molestia creciente para otra de sus grandes pasiones: el fútbol. Marley jugaba donde y cuando podía. En canchas si las había, pero en estacionamientos y hasta en estudios de grabación en caso contrario. «Si quieres llegar a conocerme, tienes que jugar fútbol contra mí y los Wailers» le comentó a un periodista. Puede que haya oído la versión apócrifa de que los aprietos en su dedo comenzaron como un accidente futbolero.

Survival (1979) fue un producto con alta carga política, un reivindicador de las desventuras africanas. Entre ellas, el *apartheid* sudafricano, el escenario de los éxitos de Sixto Rodríguez. En 1980, dio uno de sus recitales más celebrados, cuando fue invitado a la independencia de Zimbabue. Lo que Bob no podía anticipar en ese momento es que no iba a ser precisamente una ocasión de regocijo para la causa africana. Su anfitrión, Robert Mugabe, se apernó de tal modo en la presidencia que a 2015 sigue siendo el único gobernante de toda la historia del país^[419]. Un tipo tan corrupto que cuando se organizó una bullada lotería nacional, el boleto ganador «resultó ser», para la incredulidad del maestro de ceremonias, el de «Su Excelencia RG Mugabe^[420]». Y tan desvergonzado en su gestión que abrió la Convención sobre el Comercio Internacional de Especies Amenazadas de Fauna y Flora Silvestres de 1997 declarando que: «Creemos que las especies deben pagar su manutención para sobrevivir^[421]».

Uprising (1980) es el último LP de Marley, y el más religioso, con canciones como *Redemption Song* y *Forever Loving Jah*. El clásico *Buffalo Soldier* fue publicado en su álbum póstumo *Confrontation* (1983).

Durante los últimos meses de 1980, el cáncer de su dedo se había esparcido por el cuerpo. En lugar seguir un tratamiento tradicional, recurrió al método de un charlatán llamado Josef Issels, que prometía curación mediante cambio de dieta, terapias enzimáticas, suplementación nutracéutica y otras patrañas. Murió en mayo de 1981, a los 36 años. Sus últimas palabras fueron «el dinero no puede comprar la vida».

La falta de precaución de Bob a la hora de redactar un testamento repercutió en todo su séquito. Aston Barrett, por ejemplo, bajista de los Wailers, recurrió a la

justicia británica en 2006 demandando £60 millones como compensación por sus aportes. Con 52 hijos, sus requerimientos de efectivo eran comprensibles. No en vano es conocido como «Hombre de Familia». Resultó insuficiente, en todo caso, para sensibilizar a los magistrados sobre su causa.

Era tal la gloria de Marley, que tras su muerte se esparció el mito de que ocho nuevas especies de piojos habían sido descubiertas en sus rastas. Solo Bob Marley era capaz de mérito semejante. A modo de consuelo, el crustáceo *Gnathia marleyi* fue nombrado en su honor. Mejor un parásito que succiona la sangre de sus víctimas que nada, ¿no?

Detonación energética: Punk

Pistol, el personaje de William Shakespeare en *The Merry Wives of Windsor* (1602), le comentaba a Falstaff sobre cierta mujer: «this punk is one of cupid's carriers». Con «punk» se refería al oficio de la dama, al que Rudyard Kipling llamó «el más antiguo del mundo» y aquel en el que Babilonia poseía tanto *know how*. Con el tiempo, la expresión evolucionó desde mujer de la noche a «estafador, rufián». Con esta acepción en mente, en marzo de 1970 el cofundador de la banda The Fugs, Ed Sanders, describió su propio álbum como «*punk rock*». A fines del mismo año, la revista Creem se refería irónicamente a Iggy Pop como «that Stooge punk».

Hacia mediados de la década de los '70, el concepto agrupaba a los herederos del garaje *rock* de los '60, y los conjuntos que hoy se conocen como *protopunks*: un *rock* crudo, de tempos rápidos —a veces frenéticos—, melodías sencillas e instrumentación más bien recatada. La huella la abrieron conjuntos como The Stooges, The Kinks, The Who y Lou Reed, este último tanto en calidad de solista como de líder de The Velvet Underground.

Lo de los Stooges iba más allá de la música. En su menú escénico podía encontrarse una batidora a medio llenar de agua conectada a un micrófono y una aspiradora para simular un motor de avión. A Iggy Pop, como se conocía a su vocalista desde que ejerciera de baterista en una banda de secundaria llamada The Iguanas, se le adjudica además popularizar la costumbre de lanzar su humanidad a todo lo ancho sobre el público. En plena *performance*, se lo vio frotar su piel con mantequilla de maní y trozos de carne cruda, y rodar sobre vidrios rotos. En una ocasión se ensartó a puñetazos con un miembro del respetable público. El álbum respectivo, *Metallic K. O.*, es el único que encontrará en el mercado con ruido de botellas de cerveza quebrándose contra cuerdas de guitarra. Una joya para melómanos en busca de nuevas experiencias sonoras.

Lo que los Stooges reservaban para sus aposentos privados eran los «frescos» pintados con la sangre contenida en las jeringas de heroína: «Ojalá hubiese sido lo suficientemente listo para tomarles fotos», decía el guitarrista Ron Ashetonm, «porque habría sido una obra maestra».

Desde principios de 1974, los impulsores de la obra punkiana se reunían en un pequeño club neoyorquino dotado del imposible-menos-pegador nombre de CBGB & OMFUG, por «*Country, Bluegrass, Blues and Other Music For Uplifting Gormandizers*». «*Gormandizer*» vendría siendo un devorador voraz, en este caso de música. Para los amigos, CBGB (no es que sea mucho más pegador en todo caso). En esa íntima caverna urbana, un conjunto denominado Television instaló el *look* que más tarde sería asociado al punk: camisetas rotas, abundancia de cuero negro y

cabellos andrajosos. En junio de ese mismo año, Patti Smith, una compositora/poeta/artista visual/actriz/[llene este campo con cualquier género artístico a su elección], grabó *Piss Factory* junto al guitarrista de Television, para muchos, el primer registro propiamente punk. Lo de Smith era asimismo un adelanto de la dinámica «hágalo usted mismo» del movimiento: la prescindencia del *establishment* de la industria musical para la producción y distribución. Una reacción a la cultura del consumo.

En agosto, llegó un dúo de futuros gigantes. Por un lado, Angel & The Snake, el conjunto que más tarde alcanzaría notoriedad bajo el nombre de Blondie. Por el otro, los Ramones, la banda liderada por Joey Ramone, un ícono de la contracultura que exhibía en su currículum antisistema proezas tales como enseñar a su mamá a fumar marihuana con apenas trece años. ¿Tempos a veces frenéticos habíamos dicho? Las presentaciones de los Ramones eran una explosión de energía que no tardaban más de 17 o 18 minutos en total, con la mayoría de los temas cronometrando menos de dos minutos. Marky Ramone, el baterista del periodo 1978-1982, decía que hay tres velocidades en esa banda: «rápido, bastante rápido y muy rápido». En junio del '75, Talking Heads, por algunos motejada de *post-punk*, debutaba en CBGB teloneando a los Ramones.

En mayo de 1975, Malcolm McLaren, uno de los dueños de una tienda de ropa llamada Sex, retornó a Londres tras una larga estancia en Nueva York. La experiencia de CBGB le resultó inspiradora. Como el punk, la suya era una marca antimoda. Pero resulta que, además de mercader del antivestir, McLaren era el mánager de Strand, una banda formada tres años antes por un puñado de adolescentes, cuyo hábito de robar tantos instrumentos como pudiesen de los espectáculos a los que lograban ser convocados había fruncido uno que otro ceño. Tras algunos ajustes en la formación, McLaren los proveyó de un nuevo nombre: QT Jones and the Sex Pistols. En breve, Sex Pistols a secas, por las gratificantes evocaciones a «asesinos jóvenes y *sexy*».

La vida de los Sex Pistols se prolongó por apenas dos años y medio, en los que entregaron apenas cuatro singles y un álbum de estudio. En términos de volumen, lo que Elton John produce mientras espera a que se desocupe el baño del avión. Aun así, desencadenaron la marea del punk en el Reino Unido y se convirtieron en un emblema de la juventud contestataria. Subrayando la primacía de la postura por sobre la partitura, en febrero de 1977 incorporaron como bajista a Sid Vicious, un tipo que poseía todo el carisma que uno podía esperar, pero que, por esas cosas de la vida, no sabía tocar el bajo. Cuando se le preguntó al guitarrista Steve Jones por qué él había interpretado el bajo en su único LP, respondió que Vicious estaba en el hospital, pero que «de todos modos, no es que pudiera tocar». Sus propios compañeros de banda desconectaban su amplificador en las presentaciones en vivo^[422].

Desde principios de 1976, The Clash se erigió como la segunda gran banda del

punk británico. Como los Sex Pistols, su sello era la actitud rebelde y las letras altamente politizadas. A diferencia de ellos, sin embargo, la magnitud de su producción musical sí da para llenar uno que otro anaquel, y experimentaron en varios géneros diferentes.

La noche del 4 de julio de 1976, The Clash hacía su estreno en los actos en vivo teloneando a los Sex Pistols en Sheffield. Al mismo tiempo, los Ramones iniciaban su gira británica con un concierto en Londres. El punk podía dar por culminada su conquista del Reino Unido.

Mientras todo esto ocurría en Europa, en la esquina opuesta del mundo iniciaban su propia revolución punk. En Australia, algo similar al fenómeno CBGB ocurría en clubes de Sídney, Brisbane y Perth, en gran medida con independencia de lo que sonaba en Nueva York y Londres. Aunque ninguno de sus exponentes alcanzó el estatus de sus pares del norte, no se les puede desconocer el rapto creativo.

Quienes siguieron a la cabeza del género, en todo caso, fueron los Ramones. Entre 1974 y su despedida en el Lollapalooza de 1996, fueron 22 años de giras casi ininterrumpidas y casi 2300 conciertos.

Ante tanta exposición, no se iba a escatimar en imprevistos. En un concierto en Virginia en 1979, los organizadores impidieron ingresar con *jeans* rasgados. Semejante restricción en un recital de los Ramones era el equivalente a prohibir el uso de gafas y capas en un estreno de Harry Potter; o de peluches en un concierto de Alejandro Sanz. Un enjambre de fans tuvo que enfilarse a la farmacia del vecindario, comprar hilo y agujas, y sentarse a remendar para ganar su derecho a liberar sus desenfrenos punkianos. Como lo relata Ian MacKaye, exlíder de la banda de hardcore punk Minor Threat: «había un puto estacionamiento entero con personas cosiendo sus *jeans*^[423]».

Para *Spin*, algo así como la versión británica de *The Rolling Stone*, los Ramones son la segunda banda más importante de la historia, solo detrás de los Beatles. El misterio es por qué teloneaban a White Zombie tras dos décadas de éxitos.

Como con el *blues* o el *jazz*, el paso del tiempo dio pie a toda suerte de multifurcaciones estilísticas. Una lista cita nada menos que 37 subgéneros, entre los que se cuentan el Riot Grrrl, el Nazi Punk y el Skate Punk. Tema para otra enciclopedia.

La salvación de las disqueras: Hip Hop / Rap

En su edición de mayo de 2015, el *Journal Royal Society Open Science* publicó un estudio sobre 17 mil canciones de *Billboard Hot 100*, realizado por investigadores de la Universidad de Queen Mary. A partir del análisis estadístico de su timbre y propiedades armónicas, concluyeron que hubo tres grandes revoluciones estilísticas.

La primera de ellas, la invasión británica comandada por los Beatles a partir de 1964. La segunda, la masificación a partir de 1983 de los sintetizadores, baterías electrónicas, *samplers* y otros artilugios electrónicos. La tercera, cuando el *hip-hop* logró su promoción desde los barrios marginales de Nueva York a las grandes ligas del *Billboard*, en el despunte de la década de los '90. Para Matthias Mauch, autor principal del trabajo, «la tercera revolución es la más grande (...) repentinamente era posible tener una canción popular sin armonía». Mauch incluso agrega que «yo creo que el *hip-hop* salvó los *rankings* de ventas».

La subcultura *hip-hop*, música inclusive, nace en la década de los '70, en las fiestas callejeras de Nueva York, en especial entre jóvenes afronorteamericanos del Bronx. Se cerraba el tránsito, alimentaban los sistemas de sonido con electricidad tomada (con frecuencia) ilegalmente de los postes públicos, y los DJ proveían música ambiente. Pero también, y aquí está la clave, mezclas y *samples* para que las pandillas locales hiciesen gala de sus dotes de baile.

Entre los DJ más requeridos se contaba a un inmigrante jamaicano llamado Clive Campbell. Hércules, como Campbell se hizo conocido entre sus pares a causa de su porte y dedicado cultivo a la musculatura personal, se especializaba en piezas de *soul* y *funk*, con predilección por James Brown. Sazonaba también su repertorio con canciones de Jimmy Castor y Booker T & the MG's, entre otros. DJ Kool Herc, como rezaba la variante artística de su apodo, notó que los bailarines adoraban los trozos cargados de percusión, el llamado *break*. Nada mejor que gratificar al pueblo con lo que el pueblo pide: Kool Herc comenzó a aislar los *breaks* y a extenderlos manualmente manipulando los discos, generando lo que llamó los «ciclos de cinco minutos de furia». Al paso, suplementaba la estridencia con rimas improvisadas al micrófono, práctica que hoy reconocemos como marca registrada del *hip-hop*. Con estos antecedentes sobre la mesa, un documental de PBS llega a rastrear la explosión inicial a una fiesta específica en Sedgwick Avenue el 11 de agosto de 1973. El fenómeno que no hubiese sido posible de no coincidir con la drástica reducción de precio de los *samplers*, hasta hace muy poco un privilegio reservado para los grandes estudios de grabación.

Las intervenciones vocales con las que DJ Kool Herc deleitaba al gentío son las que hoy llamamos rap. Aunque *rap* y *hip-hop* suelen emplearse como sinónimos, el

primero es solo una de las piezas constitutivas del segundo. El *hip-hop* es un concepto más diverso, cuyas obras pueden contener, además de pistas vocales de rap, todas aquellas magias que un buen DJ es capaz de crear en un tocadiscos —un arte que recibe el descriptivo apelativo de *turntablism*, o «mesa-de-mezclismo»—. Otro elemento del *hip-hop* adicional al *rap* son las pistas instrumentales. Y por último, el *beatboxing*, o la representación de los pulsos y ritmos de la música a través de sonidos de la lengua, los labios o la boca.

Exponentes como Zulu Nation o DJ Afrika Bambaataa siguieron los pasos de DJ Kool Herc. *Rapper's Delight*, el single que The Sugarhill Gang publicó en 1979, fue el primero del género en lograr aceptación a gran escala.

En los '80, la corriente ganó en complejidad y diversidad de estilos. Del mismo modo, superó su confinamiento estadounidense y saltó a grandes centros urbanos en otros rincones del globo. La segunda ola del *hip-hop*, hacia 1983-1984, tuvo como hombres fuertes a Run-D. M. C. y LL Cool J.

La segunda mitad de la década de los '80 y los primeros años de los '90 están marcados por lo que se denominó la «Era Dorada del Hip-hop», un periodo de copiosa innovación. Es aquí cuando nacen los Beastie Boys.

El editor de *Billboard* calificó a 1990 como «el año que el *rap* explotó». En gran medida, como consecuencia del fenomenal éxito de *Fear of a Black Planet*, el tercer álbum de Public Enemy. *Time* escribió que el *hip-hop* era «el desarrollo más excitante de la música popular estadounidense en más de una década».

El astro emergente de 1993 fue Tupac Shakur, exponente del Gangsta rap. De estrofas oscuras, el subgénero se especializa en narraciones sobre el estilo de vida de la vida de rufianes en particular, y de las pandillas urbanas en general. Actuando en sintonía con sus musos inspiradores, tuvo tantos y tan variados *impasses* con la justicia como Chuck Berry. En marzo de 1995, lanzó *Me Against the World* desde la prisión de máxima seguridad de Dannemora, donde cumplía pena por abuso sexual, y se convirtió en el primer músico en conseguir un número uno del *Billboard* desde la incomodidad de una celda^[424]. Hacia 1996, ya era el hiphopero más exitoso que jamás hubiese posado su boca detrás de un micrófono, y hoy supera los 75 millones de discos vendidos.

Pero sus relatos gansteriles se volvieron de nuevo una dolorosa realidad la noche del 7 de septiembre de 1996. Tras asistir a una pelea de Mike Tyson en Las Vegas, Shakur fue ultimado a balazos en un semáforo en rojo, a manos de una banda de mafiosos a bordo de un Cadillac. Al mejor estilo Keith Richards, sus compañeros de banda interpretaron en forma literal una de las estrofas de *Black Jesus* y honraron póstumamente los deseos de su autor:

Cremated, last wishes nigga smoke my ashes^[425].
(Cremado, últimos deseos negro fuma mis cenizas).

Al igual que J. S. Bach, Jim Morrison, el Che Guevara y la madre de Bambi, Shakur es una de esas personalidades que solo alcanzó plena estatura después de su muerte. Con 153 canciones inéditas al momento en que las balas pusieron fin a sus arrojos raperos, es un caso único en que los álbumes publicados desde el más allá superan en número y rendimiento a los del más acá: siete de sus once discos de platino vieron la luz después del *rigor mortis*^[426].

Dos meses después que Shakur abandonara forzosamente las canchas, Marshall Bruce Mathers III, un chico de Detroit, hizo su ingreso, con su álbum debut *Infinite*. A diferencia de la inmensa mayoría de sus colegas hiphoperos, Mathers era blanco, una jugada que parecía condenada al fracaso; casi tan inconducente como cuando en 1954 un caucásico de apellido Presley decidió incursionar en esa arena de afronorteamericanos conocida como *rock and roll*. Lo cierto es que, con 119 millones de copias certificadas, fue el artista más exitoso de toda la década de los 2000, y el 16.º de todos los tiempos. Merced del bombazo aquel de *The Slim Shady LP*, es uno de los grandes responsables de que el *hip-hop* se encumbrara como el género de mejor venta de la galaxia antes del fin del milenio, por sobre los Coldplays, Madonnas y Celines Diones del rubro. Si su nombre no le suena, quizás si lo haga su variante artística: Eminem.

En los años sucesivos, obtuvo un Grammy por cada una de sus tres entregas —*The Slim Shady LP* (1999), *The Marshall Mathers LP* (2000) y *The Eminem Show* (2002)—, hazaña nunca antes conseguida. En el caso de *The Marshall Mathers LP*, el sencillo principal *The Real Slim Shady*, la punta de lanza para lograr 1,7 millones de copias vendidas la primera semana, fue escrito apenas horas antes de que el disco entrara a producción, y solo porque el principal ejecutivo de Interscope sentía que faltaba una canción introductoria^[427].

Para subrayar el ascenso de estatus del *hip-hop* desde las partuzas de barrio en el Bronx al *glamour* de la alfombra roja, ese 2003 Eminem fue además nominado al Oscar a la mejor composición original por *Lose Yourself*, la icónica canción de la banda sonora de *8 Mile*. Él cifraba tan pocas esperanzas en su candidatura —nunca antes había ganado un rap—, que a la hora en que se anunció su victoria yacía dormido frente a los dibujos animados de su hija, y la ceremonia acabó como la primera en catorce años en que no se interpretaba la canción ganadora^[428].

Encore (2004) fue otro batatazo más, y el verano de 2005 inició una nueva gira. En agosto, no obstante, canceló la etapa europea: si Elvis insertó un gran paréntesis en el apogeo de su gloria para entrar al Ejército, Eminem injertaba el suyo para ingresar a un programa de rehabilitación por drogas.

Que lo necesitaba, nadie lo pone en tela de juicio. En diciembre de 2007, tomó el equivalente a cuatro bolsas de heroína bajo la forma de metadona que lo dejó, en palabras del equipo médico, «a unas dos horas de morir». Dos años después, grababa *97 Bonnie and Clyde* con voces de su hija Hailie. Figurarlos cantando juntos en el estudio sugiere una hermosa postal familiar, pero la verdad era menos idílica: Eminem y su esposa llevaban una relación tormentosa, y el *rap* versa sobre cómo él junto a su hija la liquidan arrojándola al lago con una roca amarrada a su pie. Una madre no suele regocijarse la idea de su criatura entonando su propio asesinato, por lo que Eminem recurrió a evasivas: «le mentí a Kim y le dije que estaba llevando a Hailie al Chuck E. Cheese ese día^[429]». Este es el periodo en que el hiphopero agradecía los consejos que Elton John tenía para ofrecer desde su retiro creativo en Las Vegas.

Eminem volvió a los estudios de grabación con *Relapse* (2009) y *Recovery* (2010). El nuevo estado de ánimo se percibió hasta en su rendimiento en el videojuego *Donkey Kong* (con 465 800 puntos en marzo de 2010, se codeaba con la elite mundial). Pero —como Elvis de vuelta del servicio militar— ya no era exactamente lo mismo. Las ventas del *hip-hop* venían en descenso desde su *peak* a mediados de la década, y si el género ha logrado mantenerse en las zonas altas de los *rankings* ha sido sobre todo gracias a artistas de corte fusión. Como Kanye West, que trae a colación desde *house* hasta música docta, u *OutKast*, que incursiona con *funk*, *soul*, *jazz* y toda una sarta de otros géneros.

¡Pura suciedad!: *Grunge*

Decíamos que no hay génesis musical de tal nitidez espacial y temporal como el *reggae*, pero el *grunge* le pisa los talones: el Seattle de principios de los '90. En parte, como consecuencia del relativo aislamiento de esa ciudad de los grandes magnetos musicales que eran Nueva York y Los Ángeles. Los músicos locales crecían oyendo a los exponentes del punk *rock* local, como The U-Men y The Fartz.

Aunque por supuesto que los chicos no eran del todo inmunes a lo que ocurría en más el este. Quienes ejercieron una influencia decisiva fueron Los Pixies —o «los duendecitos», el significado de Pixie, un nombre escogido pasando al azar las páginas de un diccionario^[430]—. Kurt Cobain decía respecto de los Pixies que «conecté tan intensamente con esa banda que debí haber estado en ella». Lo mismo Sonic Youth, que si teloneaban a Butthole Surfers no era por falta de aceptación —vendían mucho más que los Surfers— sino porque preferían anticiparse al caos que se desataba en el público una vez que sus colegas tocaban. Led Zeppelin fue un referente clave para Soundgarden. Y ya está dicha la enorme ascendencia de Black Sabbath en todo esto.

El caso es que, a mediados de los '80, las bandas comenzaron a fusionar metal con punk. Por ejemplo, el trabajo en este campo de Los Surfistas del Cu..., perdón, de The Butthole Surfers, obró una influencia notable en la primera etapa de Soundgarden.

En 1986, un sello local de Seattle publicó una compilación de seis artistas. Green River, Soundgarden, Melvins, Malfunkshun, Skin Yard y The U-Men. Varias de ellas no habían aparecido jamás en un disco. Era intenso, era agresivo, pero no era heavy metal. Sub Pop Records, otro sello independiente del lugar, hizo de las suyas para dotar de aceptación al nuevo sonido de su ciudad. Esas primeras tocatas eran a escala casi familiar, a veces con menos de una docena de asistentes, pero el fotógrafo de Sub Pop apelaba a toda su magia gráfica para hacerlas parecer grandes eventos.

Uno de los actores de esta fase pionera era un conjunto del cercano pueblo de Aberdeen. Su nombre era Fecal Matter, e ilustraban la portada de su álbum con exactamente lo que usted sospecha, moscas revoloteando y todo. Cansado de la falta de profesionalismo, su vocalista, un joven de 18 años llamado Kurt Cobain, hasta hace poco *roadie* de los Melvins, la abandonó para cofundar una incursión más seria. Esta vez, el nombre escogido fue algo más celestial: Nirvana. Quizás necesitaba olvidar esa carátula y esas moscas.

A principios de 1989, un artículo en la revista especializada británica *Melody Maker* sobre esta incipiente corriente musical despertó interés más allá del noroeste estadounidense. Dentro de poco, bandas de otros rincones comenzaron a mudarse a la

escena seattlina (si excusa tan disonante castellanismo). En breve, ya se hablaba del *grunge*.

Ahora. ¿Por qué *grunge*?

El 22 de julio de 1981, un chico de 19 escribía una carta al editor en el *Desperate Times*:

¡Odio Mr. Epp & The Calculations! ¡Puro grunge! [Suciedad] ¡Puro ruido! ¡Pura mierda! Cada persona que conozco los ama, no sé por qué (...). No tienen sentido del humor. De hecho, no tienen sentido.

Firmaba como Mark McLaughlin, el nombre de nacimiento de Mark Arm, uno de los miembros de una banda de Seattle llamada... Mr. Epp & The Calculations^[431]. Hay una rica tradición de corrientes artísticas obteniendo su nombre de calificativos peyorativos. El crítico francés Louis Leroy ridiculizó un disruptivo cuadro de Monet comentando que «un dibujo preliminar de un patrón de papel tapiz está más acabado» y fue su título satírico, «La exhibición de los impresionistas» la que le dio el nombre al movimiento^[432]. Su colega Louis Vauxcelles denigró a Matisse y sus seguidores tildándolos de *fauves*, o «fieras», y es desde entonces que hablamos de *fovistas*^[433]. Fue el mismo Vauxcelles quien desprestigió la pintura de Georges Braque escribiendo como reducía «todo —lugares, figuras y cosas—» a «perfiles geométricos, a cubos», que luego llamó *Bizarreries cubiques*, o «excentricidades cúbicas», hoy el venerado cubismo^[434]. Pero el de Mister Arm es un caso inaudito en que el reproche proviene de uno de sus propios autores.

Más tarde, Arm formó Green River, uno de los seis miembros de aquel disco compilatorio. Con el tiempo, se volvería de la realeza de Seattle. Cuando Green River se disolvió a fines de 1987, una de sus vertientes dio nacimiento a Mudhoney, aún vigente. La otra, a Mother Love Bone, que a su vez originó Temple of the Dog, una vez que los embates del exceso de heroína pusieran fin a la vida de su vocalista. Y Temple of the Dog, a su turno, no es otra cosa que Pearl Jam con el vocalista de Soundgarden, Chris Cornell, al micrófono.

Soundgarden fue la primera en firmar con un gran sello, y la primera en lidiar en las muy grandes ligas. El '88 fueron nominados a un Grammy en la categoría Metal, y dos años después, figuraban en la banda sonora de *Pump up the Volume*. Nirvana lanzó su primer disco en 1989, y al año siguiente firmó para las grandes ligas: DCG.

Y entonces, sobrevino la hecatombe: *Nevermind*.

Hasta septiembre de 1991, la banda liderada por Kurt Cobain era una apuesta promisoriosa, pero no mucho más que eso. Eran aún veinteañeros despreocupados, conocidos solo al interior de un circuito restringido. En el lanzamiento de *Nevermind*, se enfrascaron en una guerra de comida y terminaron en la calle. Inédito caso de un anfitrión expulsado de su propia fiesta^[435], pero también prueba de su modesto

estatus, aún lejos de su posterior condición de vaca sagrada del *rock*. «Tal vez eso debió haber sido como tú sabías que se iban a transformar en los próximos Beatles», comentó uno de los testigos de la batahola.

Nevermind lo cambió todo. Sobre todo, el sencillo principal. Kathleen Hanna, colega y amiga de Kurt, había escrito con espray *Kurt Smells Like Teen Spirit* en su muro. Al vocalista le pareció una expresión de aires revolucionarios, y la seleccionó de título. Tiempo después se enteró que Hanna se burlaba de él, insinuando que olía como Teen Spirit, la marca de desodorante que usaba su novia y cuya existencia Cobain ignoraba^[436]. DCG, el sello no esperaba gran cosa del LP, y el primer tiraje fue de 50 mil copias. Sorpresa. En la práctica, incurrió en la desfachatez de destronar a *Dangerous* de Michael Jackson del tope del *ranking* de ventas. A la fecha, ha vendido más de 30 millones. Su inmensa resonancia convirtió no solo al *grunge* en un jugador protagónico de la escena musical, sino que reconfiguró la viabilidad comercial del *rock* alternativo en general. El metal, de cierto modo su antecesor y el actor que por entonces aún dominaba entre quienes gustaban de las facetas más duras del *rock*, pasó a segundo plano. Y en tópicos relacionados (sáltese esta línea si lo abruma el paso del tiempo), le cuento que Spencer Elden, el bebé que bucea en la carátula, es hoy un artista callejero que a sus 24 años de edad pulula por las calles de California.

En lo que a hacer dinero respecta, la comunidad musical seattlina (entiendo que ya excusó el gentilicio) no podía estar más agradecida. Los paisanos de Pearl Jam habían lanzado su álbum debut 28 días *Nevermind*. Su nombre era *Ten*, por el número de camiseta de su jugador de básquetbol favorito, Mookie Blaylock (la banda misma se llamaba Mookie Blaylock previo a firmar con EMI). El álbum había nacido como secuencias instrumentales, hasta que un aspirante a músico que trabajaba en los turnos nocturnos de una bencinera de San Diego envió un cassette con ideas para letras. Eddie Vedder, se llamaba.

Como cualquier entrega de artista emergente, por entonces *Ten* apenas bregaba por pagar los costos de producción. Tras la explosión *grunge* destapada con *Nevermind*, en cambio, sus ventas se multiplicaron. A pesar de las diatribas de Cobain, claro, quien los acusó de venderse al sistema, y que sostenía que *Ten* tenía poco de alternativo que ofrecer. Soundgarden y Alice in Chains, dos conjuntos que venían tocando desde mediados de los '80, se montaron también al carro que impulsaron estos recién llegados de Aberdeen, y lograron encaramarse al top 100 durante 1992. *Rolling Stone* hablaba de Seattle como «el nuevo Liverpool».

El *boom* afectó la moda, el turismo y la industria cultural de Seattle. *The Times* publicó un artículo titulado «Léxico del *grunge*: descifrando el código», con ínfulas de oficiar de diccionario de la nueva jerga. Por ejemplo, «big bag of bloatation» significaría borracho, o «cob nobbler» sería equivalente a perdedor. El pequeño

detalle era que no existía tal cosa. Arrebatados por la sed periodística de documentar el fenómeno, el encargado del *Times* telefoneó a Sub Pop Records inquiriendo acerca de las palabras características de los fans. Lo atendió la recepcionista, quien, en lugar de destruir su fantasía, inventó los términos sobre la marcha^[437].

«Eres realmente famoso ahora, Cobain», le comentaron al vocalista, «Estás en televisión como cada tres horas». Su respuesta refleja que no iba a cambiar su estilo de vida de un día para otro por una cuantas millones de copias vendidas: «No me he enterado de eso. No tengo tele en el auto en el que vivo^[438]».

Con todo, en breve Kurt exigía un 75% de los *royalties* del trío, una cifra que, a su juicio, reflejaba la envergadura de sus aportes. A sus compañeros les pareció sensato. Pero cuando Cobain luego demandó que el acuerdo se aplicara en forma retroactiva a *Nevermind*, lo que siguió fue una semana de gritos a través del teléfono. Dave Grohl, el baterista y Krist Novoselic, el bajista, no tuvieron más opción que aceptar al ver que el alma de Nirvana amenazaba con renunciar.

Desconcertados por su ascenso meteórico, Nirvana lanzó un LP con sonidos más crudos, más propiamente alternativo. Se autoimpusieron el draconiano plazo de dos semanas para grabarlo, en medio del invierno de Minnesota. ¡Dos semanas! Note que Bruce Springsteen había tardado catorce laboriosos meses en *Born to Run*, seis de ellos dedicados solo a la canción homónima. Acorralaron la batería con un enjambre de 30 micrófonos, y se arrojaron a tocar. El bajista Krist Novoselic comparaba las condiciones de trabajo con las de un gulag soviético. Lo llamaron *In Utero*.

El lanzamiento fue modesto. Estaban convencidos de la escala sería otra. Kurt Cobain declaró en una entrevista que «estamos seguros que no venderá ni un cuarto» que *Nevermind*. Error. Se instaló de golpe el tope de la tabla, vendió 180 mil copias la primera semana y ha cosechado quince millones desde entonces. Y ni siquiera se vendía en Wal-Mart ni en Kmart, que estimaron muy riesgosa el *collage* de fetos y vientres femeninos de la contraportada. Solo lo incorporaron una vez que el material fue editado, entre otras cosas retitulando la canción *Rape Me* (viólame) como *Waif Me*.

Aunque los rockeros negaban que esta canción constituyese una incitación a la violencia sexual, no es difícil entender las reservas. Explicaciones más, explicaciones menos, las estrofas hablan de un tipo que solicita 26 veces que lo ultrajen. Para la premiación de MTV de 1992, el acuerdo previo era tocar *Lithium*. Apenas el trío sube al escenario, se escucharon los primeros acordes de *Rape Me*. Juan Luis Guerra diría que a los ejecutivos del canal se les disparó la bilirrubina. El pulso bajó a los pocos segundos, cuando continuaron con la interpretación acordada. «Solo para dar a MTV un poco de palpitaciones cardíacas» fue la respuesta de Cobain después.

Por desgracia, para entonces Cobain estaba sumergido en el inframundo de la

adicción a las drogas. Previo a una presentación en Nueva York en 1993, estaba inconsciente por sobredosis de heroína. En lugar de llamar a una ambulancia, su mujer, Courtney Love, le inyectó una especie de antídoto contra los opiáceos llamado Narcan. El público ni siquiera se enteró.

El 8 de abril de 1994, un día después de la fecha en que Nirvana debía presentarse en Lollapalooza, el vocalista fue encontrado con una escopeta apuntando a su mentón. El deceso fue confirmado por Nikolas Hartshorne, un médico forense que no solo era fan de Nirvana, sino además un expromotor de *rock* que había convocado a la banda seis años antes para un recital en la Central Tavern. Su cuerpo estaba inundado de heroína. *Time* publicaba que fallecía «el John Lennon del bamboleante noroeste».

Su muerte fue advertida por presagios tan lúgubres como certeros. A los catorce años, caminando de vuelta del colegio con su amigo John Fields, Kurt elaboró: «Voy a ser un músico superestrella, me suicidaré y partiré en una llamarada de gloria». Fields rogó que no le dijera tales cosas. «Quiero ser rico y famoso y suicidarme como Jimi Hendrix». Ambos ignoraban que la leyenda de Woodstock había muerto en realidad de sobredosis. Como Hendrix y tantos otros, Cobain se quitó la vida a la tierna edad de 27 años^[439] (aún, aún, aún, aún, aún, aún más sobre esto ahora mismo).

Recapitulando, siete de los más grandes músicos del último siglo fueron a parar al infame Club de los 27: Robert Johnson, Brian Jones, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jim Morrison, Kurt Cobain y Amy Winehouse. Si usted es músico, alcanza gloria meteórica y disfruta la farra, el día que cumpla 27 criogenícese. O contrate un paquete todo incluido de meditación trascendental en algún monasterio remoto.

La muerte del buque insignia del *grunge* arribó cuando la popularidad del género aún surcaba la estratósfera. Aberdeen, su pueblo natal, cambió el *slogan* de bienvenida a *Come As You Are*, un tributo al segundo sencillo de *Nevermind*. Ese mismo 1994, Stone Temple Pilots resultó electa la mejor banda por los lectores de *Rolling Stone*, aun cuando en forma simultánea sus propios críticos la escogieron la peor^[440] (parecido al caso de Robbie Williams, escogido por los televidentes de la BBC como el 77.º británico más grande de todos los tiempos, y por la audiencia de Channel 4 como el 17.º peor^[441]).

Grohl formó una nueva banda llamada Foo Fighters —la misma del volumen de proporciones telúricas—, cuyo álbum homónimo debutó el año posterior a la muerte de su compañero. Fue una catarsis fúnebre. Durante esa etapa, la «banda» estaba conformada por el siguiente listado de miembros (en orden alfabético):

Dave Grohl.

Grohl compuso y tocó todos los instrumentos de ese LP^[442]. Su segundo sencillo, y primer video, se llamó *I'll stick around* («me quedaré por aquí»), su manera de pasar el mensaje. El plan era publicarlo en forma anónima, pero las garras de la industria se hicieron del cassette y el interés afloró. El baterista se vio compelido a salir en búsqueda de compañía. Y es que no es trivial ofrecer recitales oficiando de vocalista, baterista y guitarrista al mismo tiempo.

Se agradece la decisión. En noviembre de 2002, *All My Life* de Foo Fighters reemplazó al tope de la tabla de *rock* moderno a *You Know You're Right* de Nirvana. Sale Grohl, entra Grohl. Semanas más tarde, el puntero pasó a ser *No One Knows*, de Queen of the Stone Age. Esta vez, el baterista en la cima era... Dave Grohl. El caballero había sido invitado por las reinas de la edad de piedra a colaborar en la grabación del álbum *Songs for the Deaf*. Durante 17 semanas, Grohl lideró el *ranking* con tres bandas diferentes^[443]. Hoy por hoy, ha ganado tantos Grammy (13) que utiliza uno como tope para la puerta de su dormitorio^[444].

De ahí en más, el pandero del *grunge* lo tomó Pearl Jam, aun cuando, de acuerdo a *Rolling Stone*, «pasaron buena parte de la década de los '90 deliberadamente desgarrando su propia fama». En efecto, tarde mal y nunca aceptaban una invitación a la televisión. Lanzaron una serie de discos oscuros e introspectivos. Enfurecidos con los cargos por servicio de Ticketmaster, se negaron a tocar en recintos bajo su administración. Como la empresa manejaba un cuasimonopolio de las instalaciones, Pearl Jam acabó relegada a los potreros, hasta el punto de verse forzados a cancelar su gira de verano de 1994. Eddie Vedder era renuente a filmar clips, arguyendo que robaban al público la oportunidad de crear sus propias imágenes mentales. En la década del 2000, los pocos que hay suelen emplear solo filmaciones de presentaciones en vivo. Una de las escasas excepciones es el de *World Wide Suicide*, para el que, en pleno camarín de su concierto en Chile, grabaron a un malabarista callejero descubierto en su ruta al estadio recolectando monedas en un semáforo.

En 1995, el veterano rockero canadiense Neil Young invitó a Pearl Jam a colaborar en la grabación de su disco *Mirror Ball*. El nombre de la banda no aparece en el disco por restricciones contractuales, pero sí figura el de cada uno de sus miembros por separado. Por el precedente que sentó en el uso de la guitarra distorsionada, y por acompañar a Pearl Jam en algunos conciertos, los medios comenzaron a hablar de Young como El Padrino del *Grunge*.

Un padrino, eso sí, sin vocación diplomática.

En *Southern Man*, Young trata duramente al sur estadounidense por su pasado esclavista. Corría 1970, años antes que su propio sello, Geffen Records, lo demandara por producir música «poco representativa» de sí mismo^[445]. Cualquiera que haya al menos hojeado este libro con algo más de atención que los Pixies un diccionario, sabe

que si hay algo de lo que el sur puede jactarse es de su patrimonio musical. La réplica vino de parte de una blanda floridana. Se trataba de un conjunto ya dueño de cierto historial de socarronería institucionalizada. Su propio nombre, Lynyrd Skynyrd, era una distorsión más o menos explícita a Leonard Skinner, el profesor de educación física que los atormentaba en el colegio para que cortasen sus cabellos^[446]. La respuesta en cuestión fue *Sweet Home Alabama*:

*Well, I heard Mister Young sing about her
Well, I heard ol' Neil put her down
Well, I hope Neil Young will remember
A Southern man don't need him around anyhow.*

Por desventura, no alcanzaron a refregarla por mucho tiempo en los oídos del antagonista. Tres años más tarde la médula de la banda murió al desplomarse el avión que los transportaba. Solo tres días antes habían lanzado el sencillo *Street Survivors*. En una triste ironía, se jactaban allí de sobrevivir a las penurias de la calle, pero no pudieron con las del aire.

Con siete discos lanzados desde 1996, Pearl Jam se ha erigido como uno de los grupos más influyentes de las últimas dos décadas. Hace rato que desbordaron la frontera de lo que se entiende por *grunge*, pero todo parece indicar que nunca podrán desligarse del todo de la etiqueta con la que consiguieron fama. Con quizás 60 millones de álbumes vendidos, yo al menos no me quejaría con demasiada amargura de tales excesos de simplismo.

¿Quién necesita cuerdas para ser feliz?: Música electrónica

Si definimos al género como aquel que produce música a partir de medios puramente electrónicos, los orígenes más remotos datan de mucho más atrás de lo que usted podría creer.

Partamos por distinguir los instrumentos electromecánicos de aquellos propiamente electrónicos. Los primeros combinan partes eléctricas con piezas móviles para conformar su mecanismo. Así, por más voltaje que le inyecte a su guitarra eléctrica, lo que usted está haciendo no es música electrónica, pues las notas que oye provienen en último término de la vibración física de las cuerdas que tiene frente a sus ojos. Venimos escuchando de esta práctica desde la medianía del siglo XVIII, cuando un canónigo de la actual República Checa llamado Prokop Diviš canalizó su obsesión por la novedad de la electricidad fabricando artilugios para dispersar tormentas eléctricas, y la combinó a continuación con su pasión por la música para concebir el Denis d'or (algo así como el «Dionisio de Oro»). Se trataba de una suerte de clavicordio cuyas cuerdas poseían asistencia eléctrica para realzar el sonido. Por desgracia, no se conserva ejemplar alguno, por lo que ignoramos cómo sonaba realmente. Quizás la falta de éxito del aparato se debe a los excesos humorísticos de Diviš, que solía inducir descargas eléctricas a los intérpretes en mitad de la ejecución^[447].

En los segundos, en cambio, la génesis misma de los sonidos se explica por medios electrónicos, sin la intermediación de cuerdas vibrantes, bronces silbantes o cajas percusionantes.

El honor del primer miembro de esta camada es discutido. Algunos nombran el «Telégrafo Musical», elaborado por Elisha Gray como subproducto de sus denuedos por ganar la carrera de la invención del teléfono. La mayoría, no obstante, concede el honor al telarmonio que Thaddeus Cahill trajo al mundo en 1897. Si la ocurrencia del sacerdote checo pudo fracasar por la electrocución de sus intérpretes, no parece aventurado suponer que el fracaso del telarmonio de don Thaddeus se debió a que su último modelo pesaba 200 toneladas y su transporte demandaba 30 vagones de tren^[448].

Mucha agua corrió bajo el puente desde entonces. Entre otros muchos hitos de progresión paulatina, en 1920 Lev Termen introdujo un artefacto que llamó Theremín. Esta vez, no requería de toda una flota ferroviaria para su transporte, y consiguió interesados en abastecerlo de composiciones. Ese innovador insaciable que era John Cage creó piezas para él. Decía que la mayor parte de los inventores de

instrumentos eléctricos intentaban imitar los sonidos de los siglos XVIII y XIX, «exactamente como los primeros diseñadores de automóviles copiaban los carruajes», mientras que el Theremín ofrecía por fin nuevas posibilidades.

Hacia la década de los '40, las cintas magnéticas que vimos en el tercer *intermezzo* permitieron modificaciones posteriores a la ejecución de la obra, lo que favoreció el desarrollo de la música electroacústica. Durante la primera mitad de la década de 1950, piezas puramente electrónicas hicieron su aparición en Alemania, Japón y Estados Unidos. En paralelo, algunas de las mentes más brillantes del globo preparaban el terreno para uno de los más asombrosos saltos tecnológicos que ha visto la humanidad: la computación.

Entrando en los '60, ya se podía escuchar las primeras *performances* en vivo en Europa. Y en camino a la década siguiente, los sintetizadores evolucionaron desde aparatosas estructuras modulares a simples teclados acomodables en una salita de estar. O, más al caso, arriba de un escenario. Ello permitió una rápida integración con la música popular. Fue en 1968 que nuestra conocida Wendy Carlos de *La Naranja Mecánica* (por entonces aún Walter Carlos) marcó un antes y un después con su grabación de *Switched-On Bach* realizada con un sintetizador Moog. Desde comienzos de los '70, Isao Tomita utilizó sintetizadores ya no solo para imitar instrumentos acústicos, sino además, para deleite de Cage, para crear sonidos por completo nuevos.

El nuevo arsenal sonoro, en especial los sintetizadores, fue además uno de los insumos clave en la explosión de ese género tan intrínsecamente setentero que es la música disco. Del francés *discothèque*, o «biblioteca de discos», el término es una herencia de la Francia ocupada de la Segunda Guerra Mundial, cuando la estrechez forzó a reemplazar en buena medida a las bandas en vivo por música envasada. Los primeros prosélitos del género fueron los asistentes a los clubes de Nueva York y Filadelfia, en especial latinos, afronorteamericanos, homosexuales y miembros de la comunidad italiana, así como los cultores de la psicodelia. Para muchos de ellos, las maravillas de la música disco resultaban un saludable antídoto contra la omnipresencia del *rock*. La escalada fue veloz, y en 1972 The O'Jays abastecía al estilo con el primer tema en trepar al top del *Billboard*, *Love Train*. Abba, Bee Gees y KC and the Sunshine Band terminaron por contagiar al resto del mundo con la fiebre disco. Tras ganar el festival Eurovisión de 1974, los suecos de Abba dominaron los *rankings* mundiales de ventas hasta 1982. Y no me refiero a los *rankings* de disco, sino a los *rankings* globales de venta de música.

Nadie epitomiza mejor la cultura disco que Tony Manero, el personaje ítaloestadounidense que encarna John Travolta en *Saturday Night Fever* (1978). La trama se basó en un artículo de la cultura disco neoyorquina escrito para la revista *New York* en 1976 por el británico Nik Cohn, con lo que vino como toda una

decepción cuando, 20 años más tarde, Cohn confesó que todo había sido fabricado, inspirado en las experiencias de su Inglaterra natal. Pero la banda sonora, cortesía de los Bee Gees, fue la más exitosa de la historia (hasta que Whitney Houston vino a destrozarlo todo con su desgarradora adaptación de *I Will Always Love You* de Dolly Parton en 1992).

La epidemia disco, en todo caso, figuraba en gran medida aplacada hacia fines de la década de los '70. En parte, a causa de los más acérrimos defensores del *rock*, que no veían con simpatía el ascenso de un estilo que para muchos era sinónimos de «negros», «intrusos inmigrantes» y «maricas».

Obviando el siglo y medio transcurrido desde el desmantelamiento de la Inquisición, el 12 de julio de 1979 tuvo lugar en Chicago la infausta «Noche de Demolición Disco». Quienquiera trajera un vinilo de música disco para aportar a la pira sacrificial, obtenía acceso al partido de béisbol entre los Chicago White Sox y los Detroit Tigers a míseros 98 centavos. Los organizadores esperaban que a los quince mil aficionados habituales llegasen unos cuatro o cinco mil enardecidos por la fiebre antidisco.

Pues no.

Además de los 47 795 que atestaron cada butaca disponible, hubo otros 20 mil que no consiguieron boleto, y unos seis o siete mil saltaron vallas y torniquetes para ser testigos del apocalipsis disco. Efectuado el jovial estallido de cajones repletos de vinilos, la multitud aún sedienta de bacanales, estimó que el jolgorio no podía terminar tan pronto e invadió la cancha. Incapaces de detener el caos de basura, botellas rotas, focos de fuego y hasta sexo en pleno estadio, no quedó más que cancelar el encuentro. Como consecuencia, los White Sox, que nada tenían que ver con los Bee Gees y sus cantos con helio o con John Travolta meneando el pescuezo, perdieron por secretaría^[449].

Hacia los '80, los dispositivos electrónicos ya habían hecho su ingreso masivo a la industria musical. A esto se refería el doctor Mauch cuando situaba en 1983 la segunda gran revolución en la música popular; el momento en que los sintetizadores, samplers y baterías electrónicas entraron por la puerta ancha. El máximo *hit* de ese año, incluso por sobre *Billie Jean* de Michael Jackson, fue *Karma Chameleon* un exponente del género conocido como new wave, ávido consumidor de estas delicias tecnológicas.

En la década de los '90, la música electrónica y su pléyade de DJ fue admitida al olimpo de la masividad, junto al *rock*, el *pop* y los otros grandes géneros nacidos en el siglo xx. Las 160 000 personas que abarrotan el festival Tomorrowland en Bélgica, o las tropas que cada año atestan las calles de Berlín son agitadas pruebas de ello.

Uno de los puntales del despegue fue Richard Melville, más conocido como

Moby, su modo de homenajear a su tatarata-tataratío, autor de *Moby Dick*^[450]. En las semanas que siguieron al lanzamiento de *Play*, no ocurrió gran cosa:

El primer show que hice en la gira de Play fue en el sótano de Virgin Megastore en Union Square [Nueva York]. Literalmente, tocando música mientras las personas esperaban en línea para comprar CD. Quizás 40 personas vinieron.

Pasó casi un año antes de que se encumbrara al primer lugar de los *rankings* británicos, pero a su debido momento vendió más de 12 millones de copias, el álbum más masivo de la historia de su género.

Como concepto paraguas, a este fenómeno de *raves* y masas sacudiéndose al son de DJ y mezclas que prescindían de cuerdas o vientos *in situ* se lo llamó EDM, o *electronic dance music*. Un conveniente casillero para encajar estilos tan dispares como el tecno (la variante surgida en Detroit), el house y su multitudinaria variante acid house, trance y un largo etcétera de corrientes y subcorrientes.

Capítulo 14: Música popular latina

Ok, tenemos un problema aquí. Hablar de «música popular latina» es tan inespecífico como hacerlo de «cine arte» o «arquitectura medieval». Son tantos los estilos que se cultivan al sur del Río Grande, que pretender abordar cada uno, o incluso los más importantes, lo aburriría a usted aún más que a mí. Solo para hacerse una idea, entre los principales encontramos: bachata, bolero, bossa nova, chachachá, guaracha, mambo, merengue, tex-mex, nueva canción, reguetón (nada es perfecto), rumba, salsa, samba, tango, vallenato y cumbia (la que a su vez se divide en expresiones nacionales, como la argentina (la que a su vez suele subdividirse en cumbias regionales, como la cumbia villera (en otro orden de cosas, la Cumbia Ninja, es una serie de televisión producida por Fox Telecolombia (y esto, señoras y señores, es el nuevo récord panamericano de anidamiento de paréntesis))). Y considere que he sido misericordioso en esta letanía, excluyendo a toda una miríada de géneros que pueblan la cultura latina. Ya estoy viendo como hordas de enardecidos fanáticos del danzón, del guaguancó, del son montuno, del sanjuanito o del huayno me cuelgan en la vía pública por el desaire.

Es tentador reiterar la metodología del *ranking* de ventas (pista: campeón Julio Iglesias; subcampeona, Gloria Estefan). El inconveniente de ese enfoque es que, a diferencia del *rock* o el *pop*, compara realmente peras con manzanas, zamponas con violines, Gustavos Ceratis con Celias Cruces.

Mi propuesta para describir este mundo, por tanto, es algo atípica: contar una suerte de *the very best* de la música latinoamericana a través de los 55 años de su evento más importante: el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar. ¿Está conmigo? (caso contrario, considere que el libro ya está pagado y tratar de cambiarlo es una joda).

Viaje a las fauces del monstruo: Festival de Viña

El Festival nació como una estrategia ideada por el municipio viñamarino para atraer veraneantes. Inspirado por el Festival de Benidorm en España, la contienda de canciones fue la ganadora entre un listado de ideas que incluía desde traer el *ballet* de la capital hasta una exposición de flores. *Billboard* hoy habla del evento como el «festival más conocido de Latinoamérica» y CNN lo ha catalogado como «el evento musical más importante del continente» pero su origen es humilde. Tanto, que en la primera edición, de febrero de 1960, los asistentes debían llevar sus propios asientos si no querían sentarse en el pasto^[451]. Los árboles apenas permitían ver el escenario, construido de delgadas láminas de madera prensada. El animador no cobraba. Un barco estadounidense que de casualidad se encontraba en el vecino puerto de Valparaíso aportó con su banda. La Orquesta Sinfónica de la ciudad interpretó partituras de Mendelssohn y Tchaikovsky, iniciativa que los empresarios televisivos de hoy calificarían de suicidio comercial.

Todo giraba en torno a los artistas de las competencias, la folclórica y la popular (más tarde, con olfato comercial más afinado, red denominada «competencia internacional»). Se participaba con seudónimo porque, más que la interpretación, lo relevante era la composición. El ganador se hacía merecedor de US\$ 525. Ajustado por inflación, lo que Luis Miguel cobró por cada 26 *segundos* arriba del escenario en su *show* de 2012. A partir de la segunda versión, los vencedores se hacían además acreedores de la Lira de Oro. La producción ahora ofrecía a sus asistentes 500 sillas plegables. Todo un lujo.

En 1965, la ganadora fue Cecilia Pantoja. Se trataba de una de las representantes de la Nueva Ola, como se llamaba a los músicos sudamericanos que en las décadas de los '60 y '70 importaban y adaptaban a su terruño el *rock and roll* y *pop* europeo. El Monstruo, como se conoce al (a veces) bravo público del festival, dio esa noche sus primeros zarpazos. Cecilia tenía prohibido proceder con su beso «de taco» arriba del escenario —un curioso recurso inspirado en el prontuario futbolero— pero, ante los abucheos recibidos, lo hizo de todos modos. Para «El Monstruo», el gesto rayaba en la obscenidad, y montó en cólera. Ya se ve que en 1965 todavía no entraba en escena el perreo chacalonero.

Ahora, Viña del Mar tiene más que ver con mar y toallas salpicadas de arena que con la antigüedad clásica, por lo que desde 1969 la lira fue reemplazada por un símbolo más playero: una gaviota. Una gaviota bañada en plata, claro. Pero con una lira haciendo las veces de cola, para que los antiguos griegos en paz descansen.

Con el tiempo, los «artistas invitados» terminaron por devorar la atención del público y la teleaudiencia, en desmedro de la competencia. En 1968, el argentino

Sandro enloqueció por primera vez a la audiencia con sus baladas de amor. El mexicano Armando Manzanero contó en la conferencia de prensa que le habría gustado competir con un tema recién escrito: *Somos Novios*. El año siguiente, Julio Iglesias y Leonardo Favio estuvieron a cargo de destapar al vociferante público viñamarino.

Iglesias vino al mundo en Madrid en 1943, como Julio José Iglesias de la Cueva. Su apellido materno refleja la ascendencia judía: en la España de la Inquisición, las cuevas resultaban escondrijos ideales para escamotear garras de clérigos con baja tolerancia a la diversidad. En su juventud, alternó el estudio del derecho con el fútbol profesional, y llegó a jugar como arquero de una juvenil del Real Madrid^[452], compartiendo el camarín con próceres como Manuel Velázquez Villaverde, Ramón Moreno Grosso, y Luis Costa. Lo último que pasaba por su cabeza era la música. Hasta las dos de la mañana del 22 de septiembre de 1962. Un choque lo dejó semiparalítico por casi dos años. Y si Julio Iglesias es Julio Iglesias es gracias a un enfermero que le pasó una guitarra para ejercitar un poco las manos y pasar el rato mientras yacía postrado^[453]. Ya ni hablar de fútbol pero, para su sorpresa, resultó que tenía talento con las cuerdas. Así como la convalecencia le sirvió a San Ignacio de Loyola para descubrir su vocación a la santidad, a Julio Iglesias le sirvió para descubrir su vocación a revolver hormonas femeninas.

Al aterrizar en Viña en 1969, su carrera recién despegaba. Venía de ganar el año anterior en el Festival de Benidorm con *La vida sigue igual* —una entrega autobiográfica, acerca de su epílogo futbolístico— pero su repertorio ofrecía poco más. Tan poco, de hecho, que se vio en aprietos ante una muchedumbre que rugía por más. «Canté *La vida sigue igual*; y lo hice unas diez veces porque la gente la pedía y yo no me sabía un tema más^[454]» (no muy distinto al caso del alemán Lou Bega con su *Mambo No. 5* en el certamen viñamarino del año 2000). Al año siguiente representó a España en el Festival de Eurovisión, y de ahí en más se sentó a producir música a ritmo eltonjohniano. Contando coautorías, entre 1969 y 2011 acumuló la impresionante cifra de 86 discos en 43 años, un promedio perfecto de dos entregas anuales.

En 1972 se dio inicio a la costumbre de entregar la famosa gaviota por aclamación. No ocurrió como consecuencia de una sesuda resolución editorial, sino porque no había forma de lograr que el artista dejara el tablado. Y no fue resultado de acordes sublimes o vocalizaciones excelsas, sino del humor de un ítalo-ibero-germano-chileno-argentino apodado Bigote Arrochet. Como lo relata Hugo Pérez en cierto diario demasiado popular.

En 1972 un mozalbete de sólo 21 años, al que lo conocía sólo su mamá, se atrevió a enfrentar al monstruo. A punta de chistes, imitaciones y güen humor, logró uno de los triunfos más grandes que registra la historia del Festival. Fue tanta la cuática que se armó, que el animador de la época, Alejandro «Saltamontes»

Chávez tuvo que darle la Gaviota para calmar a la gallá que pedía de vuelta al chiquillo.

Dos años después, al mismo humorista homenajeó al español Nino Bravo, un veterano de la edición de 1971, fallecido menos de un año antes en un accidente automovilístico. Citando de nuevo al demasiado popular, Arrocet «volvió a repetir la gracia dos años después en el mismo escenario mientras el respetable lo iluminaba con antorchas».

1973 fue el año que el jurado quiso que lo tragara la tierra. La ganadora fue *Los pasajeros*, compuesta por un arquitecto, publicista y músico de ratos libres llamado Julio Zegers. *Los pasajeros* ni siquiera se la encuentra en Spotify, pero en su momento se las arregló para dejar en el camino incluso a *Laissez moi le temps*. En diciembre, Frank Sinatra grabó *Laissez moi le temps* adaptada al inglés por Paul Anka. Se llama *Let me try again* y estuvo 10 semanas en el *Billboard Hot 100*^[455]. Con la ilusión de enmendar la barrabasada en forma retroactiva, en la edición del milenio del Festival de Viña fue escogida «la mejor canción en la historia», una decisión merecedora del título de comandante en jefe de los generales después de las batallas.

En aquella época, recibir la gaviota por aclamación era un enorme mérito. Después de la gesta de Arrocet, la volvió a recibir Camilo Sesto en 1981, un baladista español que rivaliza con Elton John y Julio Iglesias en lo que a profusión creadora respecta. Hoy, en cambio, la gaviota se ha trivializado tanto que equivale al «Tenga usted un buen día» de las boletas de supermercado. Como lo grafica Vicentico «a veces es como un exceso (...) La única parte que me da vergüenza es cuando se entregan los premios».

En la apertura de la edición de 1987, le tocó al Monstruo descubrir a un trío por entonces conocido solo en el circuito *under* de tocatas argentino. De un sopetón, se vieron sepultados bajo una montaña de fanáticas, y la prensa consignó 120 casos de histeria colectiva. El vocalista, un tipo de 27 años cuyo cabello exhibía un volumen que hasta los Jackson 5 y Marge Simpson envidiarían, lo recuerda así:

Era la primera vez que salíamos del país. En Argentina la cosa fue mucho más progresiva, tocamos en muchos lugares y vivimos la escena under. Luego de Chile estábamos muy felices, porque queríamos la fama, vender muchos discos y creíamos que éramos el mejor grupo del mundo. En el fondo es muy raro no poder salir del hotel y toda esa locura, uno pensaba que estaba viviendo como una película de Los Beatles, y nos divertíamos.

El testimonio, por supuesto, es de Gustavo Adrián Cerati, y la banda en cuestión Soda Stereo. Esa presentación en Viña hizo las veces de catapulta a la celebridad, que con el tiempo los llevaría a probarse la corona de la mayor banda de *rock* de la historia de Iberoamérica. Formada en Buenos Aires en 1982, sus miembros fueron los primeros del universo castellano en alcanzar el estatus de semidiós. Ningún latino

antes que ellos conquistó todos los mercados desde la Patagonia hasta las comunidades hispanas de Estados Unidos. Nadie hizo más que Soda Stereo por masificar el *rock* en español. A juicio de *Rolling Stone*, *Sueño Stereo* es el cuarto mejor álbum de *rock* latino de todos los tiempos [aunque, debo decirlo, en lo personal un par de exponentes del podio me levantan serias sospechas metodológicas: Julieta Venegas (3), Los Fabulosos Cadillacs (2) y Café Tacuba (1)].

El año siguiente tuvo lugar la siguiente gaviota por aclamación. Fue el turno del venezolano José Luis Rodríguez, más conocido como El Puma por su actuación en una teleserie de 1972. En ella, encarnaba a personaje inspirado en la canción *Este es mi amigo el puma*, de Sandro. En Viña, ganó Antorcha de Plata, el reconocimiento ideado en 1983 para estas ocasiones. Simbolizaban las llamas que los asistentes encendían en señal de aprobación, antes que los teléfonos celulares electrificaran el rito. Pero la muchedumbre seguía ovacionando en busca del premio mayor. El jurado estaba en una posición incómoda. Al fin accedió. «A veces hay que escuchar la voz del pueblo» fue su respuesta. No tardó en ser interpretado como un apoyo solapado a la oposición al régimen de Augusto Pinochet.

Y es que en el crispado Chile de 1988, hasta permisos para ir al baño podían ser interpretados como alusiones políticas. En octubre de ese año, se plebiscitaba la continuidad de Pinochet al mando del gobierno. «Sí» por seguir, «No» por el término del gobierno militar y el llamado de elecciones. Tan álgidas estaban las cosas, que la canción peruana «No vas a hacerme el amor» fue descalificada antes de competir por contener 36 veces la palabra «no^[456]». La declaración oficial fue que se trataba de plagio, pero la inteligencia militar había grabado la supuesta versión original la noche anterior.

Un lustro más tarde, la representante de Colombia en la competencia internacional fue una oriunda de Barranquilla, de 16 años recién cumplidos, llamada Agradecida Mebarak. Bueno, esa es la traducción al castellano de Shakira Mebarak, su nombre libanés. La morena había mostrado inclinaciones musicales desde pequeña (o desde *más* pequeña, digamos, pues se estancó en 1,57m). Sin embargo, fue rechazada del coro de su escuela. El profesor comparó su vozarrón y desmesurado *vibrato* con «el balido de una cabra^[457]». En Viña, salió tercera, pero de existir la categoría sub-17 seguro ganaba. Con oído más aguzado que su profesor de coro, el jurado le concedió el galardón de Mejor Intérprete.

En esa edición, la nota adversa corrió por cuenta del humorista argentino Luis Pescetti, quien osó provocar al Monstruo en una época en la que aún no padecía achaques de vejez. Tuvo la mala ocurrencia de jugar con las respuestas del público. Ante lo que fuera que cantara, en las graderías coreaban de vuelta: «Chao, chao, chao». «Muy bien», respondió tras un par de intentos, «creo que ya entendí». Tras apenas siete minutos de haber dejado el camarín tuvo que volver por donde mismo

vino, una nueva plusmarca latinoamericana de poder de síntesis involuntario.

El certamen siguiente recibió por primera vez a Paulina Rubio. La mexicana venía arriba de la ola de *Mío*, el exitoso sencillo lanzado un año y medio atrás. Parte del éxito radicaba en las intrigas que lo precedían. A principios de los '90, Rubio y Alejandra Guzmán se enfrascaron en una disputa por el cariño del galán Erik Rubín. El caso llegó al plano musical cuando Alejandra le dedicó a la chica dorada *Hey, Güera*.

*Hey güera,
sé que sueñas morder su corazón tierno arándano
despierta,
nunca permitiré que vengas aquí a robármelo
peleando como gata boca arriba
mientras que me quede vida.*

Paulina respondió con las bien conocidas bravatas de *Mío*:

*Mío, ese hombre es mío,
A medias pero mío, mío, mío.
Para siempre mío,
Ni te le acerques es mío.
Con otra pero mío, mío, mío.
Ese hombre es mío^[458].*

A su debido momento, ambas gozaron de los abrazos de Erik, aunque ninguna por mucho tiempo. Aun después de tanta serenata vengativa, el codiciado actor se terminó casando con Andrea Legarreta.

En 1995, hizo su primera aparición un espigado centroamericano. Vestido completamente de blanco, de cabello largo y enrulado, cautivó a las chicas con sus baladas románticas. Diez años antes había debutado en la industria con un álbum que resultó ser un fracaso comercial. Abandonó la música para trabajar como profesor de escuela primaria y jugador de *básquetbol*. Representó a la selección de su país y llegó a marcar el récord de puntos en un partido de liga, con inauditos 79 (sin entrar a comparaciones odiosas entre el nivel de la NBA y la liga guatemalteca, Michael Jordan nunca superó los 69, para que se haga una idea). El plusmarquista del baloncesto era Ricardo Arjona^[459], recién iniciando su seguidilla de reincidencias con Viña del Mar.

En el certamen siguiente, la nota singular fue la de Paolo Meneguzzi, un guapetón de 20 años que, no obstante su nacionalidad suiza, representaba a Italia. Las púberes entraron en éxtasis con la interpretación de *Aria Ariò*. O, más precisamente, con el cuerpo del intérprete. Tan bien le fue con la afición local, que Paolo migró del italiano al castellano y, entre 1996 y su participación en el Festival de San Remo de 2001, era una celebridad en Chile —comitivas de fanáticas recibéndolo en el aeropuerto y todo— mientras que en Europa era conocido en su casa y poco más.

Avancemos a 1997. La que abrió los fuegos fue otra vez Shakira, aunque ahora con estatus de estrella y en calidad de artista invitada. Venía de lanzar *Pies descalzos* el año anterior, prueba fehaciente de que o bien su profesor de coro extravió la brújula o bien Latinoamérica adora los balidos de cabra. Con todo, por entonces recién precalentaba. En 1998 publicó *¿Dónde están los ladrones?*, así llamada por el robo de su equipaje en el aeropuerto de Bogotá, con las letras del proyecto de álbum adentro. Estuvo a punto de rendirse para siempre, pero logró reunir la voluntad necesaria para comenzar de nuevo. En 2001 se lanzó a la conquista de la anglósfera con su primer disco en inglés, *Laundry Service*. Como chica predilecta del fútbol, *Hips Don't Lie* cerró el mundial de 2006, *Waka Waka (Esto es África)* fue la canción oficial de la edición de 2010 y *La La La* fue también parte oficial del certamen de 2014. La barranquillera se jacta de cinco premios de MTV por sus videos, dos Grammy, ocho Grammy latinos, siete *Billboard* y 28 *Billboard* latino. En su honor fue denominada la malévola *Aleiodes Shakirae*, una avispa que incuba sus huevos al interior de orugas vivas, provocándoles espasmos que recuerdan los contorneos de caderas de la cantante^[460]. ¿Algo más? Bueno, sí. A los 17 años, en busca de la esquiva fama, posó sugerentemente en un bikini amarillo —«la gente se lo merece» argumentó—, y la revista *TV y Novelas* dictaminó que poseía «La mejor retaguardia de Colombia^[461]».

Ese verano, la nota pintoresca fue la presencia del dúo español Los del Río. Cuatro años antes habían lanzado la pegajosa *Macarena*, que pelea palmo a palmo por el cetro de la coreografía más bailada de todos los tiempos. El rival más duro es sin duda Y. M. C. A. de Village People, la banda disco diseñada especialmente, por si no lo había notado ya, para responder a fantasías homosexuales a través de cada uno de sus seis integrantes^[462]. Lo de *Macarena* fue febril. Nunca se vio a tanto tronco sin gracia a lo largo y ancho del globo menear la cintura al ritmo de una misma canción. Hoy es la canción latina más vendida de la historia. Tanto, que cinco de las nueve canciones del siguiente álbum de Los del Río eran versiones de *Macarena*^[463].

En 1999 se ideó una condecoración a la medida para Juan Gabriel, depositario de una rica tradición histórica de ovaciones. El divo de Juárez iba a recibir una inédita gaviota de oro. Junto con sus baladas y canciones de *pop* latino, se trataba del cantautor de rancheras más famoso del género. Más de 100 millones de discos vendidos y la friolera de 1500 canciones a su haber —el Franz Schubert del siglo XXI, si me perdona la hinchada del honguito— lo avalaba. El 5 de octubre es el Día de Juan Gabriel en Los Ángeles y hasta El Vaticano le entregó las llaves de la ciudad. Pero el mexicano canceló a última hora su presentación, aduciendo problemas de salud. Como no todos los días se forjan gaviotas de oro, la organización optó por recanalizarla hacia el artista que más chillidos frenéticos suscitara en la audiencia. Ese había sido Ricardo Arjona unos días antes, en su segunda aparición en el

Festival, y quien subió de nuevo a las tablas para reemplazar a Juan Gabriel en la noche de cierre.

Si el desarrollo del Festival de Viña sirve de presagio de algo, prepárese para un accidentado milenio. La edición del 2000 no escatimó en patinazos.

Los fuegos los abrió la animadora y exMiss Universo Cecilia Bolocco durante la jornada inaugural. Empeñada en su energética rutina de baile, su amplitud de piernas deslumbró tanto por su juvenil elongación como por la imprevista claridad ginecológica. Si Norteamérica tiene el *Pezóngate* de Janet Jackson, Latinoamérica tiene el *Boloccozo*.

Xuxa, la cantante *pop* infantil brasileña, disfrutaba radiante de una inesperada improvisación del público en el coreo de *Ilarié*. «Muy bien, entonces está bien, entonces queda así» respondió. Tardaron un buen rato en explicarle que, más que vibrar con su música, la audiencia masculina en realidad invitaba a Xuxa a que los proveyese de ciertos servicios íntimos de entrepierna, notorios por el respectivo *happy ending*.

El *show* de Enrique Iglesias, el hijo de Julio, marchaba en cambio de maravillas. Como en los mejores días de la beatlemania, las adolescentes amenazaban con derrumbar las instalaciones a punta de gemidos desenfrenados. Llegó la gaviota de plata, y Enrique no ideó nada mejor que arrojarla de vuelta al público. El colega de Bolocco en la animación, el veterano Antonio Vodanovic, quedó paralizado con la sorpresa. Bolocco salió a resolver el entuerto. Mal que mal, ya no tenía mucho más que ocultar al público. En medio de la tormenta de pifias por lo que se interpretó como un desprecio del español, una mujer resultó con cortes en el labio y otra en los dedos por la famosa gaviota. «Es la primera vez que regalo algo y me lo tienen que devolver», atinó a decir Iglesias.

El peor costalazo de ese año, sin embargo, corrió por cuenta de la prensa. El número de Joe Vasconcellos se extendió más de lo planificado, por lo que hubo que cancelar la actuación de José Alfredo «Pollo» Fuentes programada a continuación y desplazarla a la noche final. Demasiado tarde para hacer cambiar de planes al columnista de espectáculos del diario *La Tercera*. «Lo peor fue que ahora el cantante no venía a animar», publicó al día siguiente respecto del *show* inexistente, «sino a cantar. Y peor todavía, a cantar canciones de la Nueva Ola (...). La pera madura está súperpodrida^[464]». El vilipendiado Fuentes obtuvo gaviota de plata y, más aún, gaviota de oro, un galardón especial motivado por el nuevo milenio.

Además de la tercera presentación de Arjona, el certamen de 2001 estuvo marcado por lo que la prensa calificó de «una sólida *performance* repleta de sensualidad» de Miguel Bosé y Ana Torroja. Sin ir más lejos, Bosé trató de besar a Bolocco. La animadora quedó perpleja. «Es que la quería besar antes de que se

casara», aclaró Bosé. La organización se la iba a pensar antes de volver a invitar españoles.

La edición de 2002 fue la última en que Los Jaivas aparecieron con Eduardo «Gato» Alquinta como vocalista, antes de su fallecimiento el año siguiente. Sé lo que usted está pensando: se escribe «Jaiba». Ocurre que el nombre original de la banda era The High Bass —ya decían Los Prisioneros que «Sudamérica es un pueblo al sur de los Estados Unidos»—, una alusión a la notoria diferencia de estatura entre los hermanos Parra y el Gato Alquinta y Mario Mutis. Podrá anticipar el fenómeno fonético que ocurre tras escoger un nombre inglés en medio del océano de castellano que es el sur de Sudamérica^[465]. Este conjunto ayuda a entender por qué tantos chilenos escriben hoy erróneamente al crustáceo con «v».

En 2003, se presentó por primera vez esa gran y sobrerrevolucionada estrella argentina que es Charly García. Fundó dos conjuntos esenciales del *rock* argentino, Sui Géneris y Serú Girán, una banda de culto llamada La Máquina de Hacer Pájaros, y se jacta además de una nutrida carrera como solista. Toma eso, Dave Grohl. Y si algún día se aburre de la música, con 1,94 m de estatura siempre tiene la opción de llamar a Arjona para formar un equipo de *básquetbol* (Luis Alberto Spinetta, con 1,91 m, postula a la banca).

De pequeño, su madre decía que era un Mozart de nuestros tiempos. No estaba tan perdida la señora. A los cinco años de edad, observando al guitarrista folclórico Eduardo Falú, comentó a la mujer:

El maestro tiene una cuerda desafinada.

Ese día descubrieron que García poseía oído absoluto.

Como Keith Richards, Ozzy Osbourne o Nikki Sixx, lo único en Charly que rivaliza con su talento son sus excesos. En 1983, se desnudó en pleno concierto. Lo fueron a buscar a su hotel. «¡Soy un oficial de la policía!». Sin demasiada contricción, respondió: «¿Y yo qué culpa tengo de que usted no haya estudiado?»^[466]. En otra ocasión, la fiscalía recibió una denuncia de cinco prostitutas encerradas por García, quien se negaba a pagar por sus servicios.

En 1984, planeaba llamar *Mi Amor* al sexto título de *Piano bar*. Sin embargo, existía ya otra canción de ese nombre, y la Sociedad Argentina de Autores y Compositores impedía repeticiones. Como protesta por lo que estimó una norma estúpida, la denominó *No se va a llamar mi amor*^[467].

En 2000, se encontraba en un hotel en Mendoza. La policía tocó su puerta para interrogarlo por los incidentes ocurridos la noche anterior, la misma en la que había tocado junto a Mercedes Sosa. A grandes males, grandes remedios: García saltó desde su cuarto en el noveno piso a la piscina (increíblemente, la caída completa está

en Youtube). No por nada el diario *El Mundo* llamó a Charly «el Maradona del *rock*».

Al escenario viñamarino llegó en silla de ruedas, de *smoking*, con cintillo rojo, enormes audífonos y uñas rojas. Se sentó en un sofá de hotel y comentó: «Hay un boludo que piensa que estoy loco», en referencia a un concejal del municipio que había solicitado un examen psiquiátrico antes de admitir su presentación. Tocó dos canciones con Pedro Aznar, quien ese año era miembro del jurado. Pero ya no era el mismo. Lo que le faltaba en cuerdas vocales y memoria tuvo que compensarlo con espectáculo. No llegaba a los tonos y se perdía en la letra. Rompió una guitarra, inutilizó un teclado a patadas e insultó a un músico. El Monstruo, al que hace años se le venía ablandando el corazón con la vejez, trató al Bigote Bicolor con complacencia.

El 2004 fue un año nostálgico. Camilo Sesto volvió a las canchas para conmemorar las tres décadas de competencia internacional. Y bueno, Arjona vino por cuarta vez. A esas alturas, más que un honor simbólico, entregarle las llaves de la ciudad era una cuestión de supervivencia práctica.

En todo caso, el fenómeno Arjona no se circunscribía a la costa Pacífico. En 2006, llenó 35 veces el Luna Park bonaerense. Para Fito Páez, una recepción como esa equivalía al apocalipsis musical. «Si la ciudad de Buenos Aires le da 35 estadios Luna Park a Arjona, y a Charly García le da dos, tienes que pensar qué significan la política, los diarios en esta ciudad, en la que hay valores que fueron aniquilados». Como con Sinatra, a partir de esta crítica solo puedo colegir que Páez aún no se ha enfrentado al reguetón.

El año 2007, el líder indiscutido del vociferómetro fue Enrique Martín Morales, conocido fuera de su Puerto Rico natal como Ricky Martin. Con su memorable actuación de *The Cup of Life* en la premiación de los Grammy de 1999 y el magno éxito que siguió con su sencillo *Livin' la Vida Loca*, Martin fue el verdadero catalizador detrás de la explosión de popularidad que experimentó el *pop* latino en los mercados de habla inglesa. Como Nirvana con *Nevermind*, los que lo siguieron aprovecharon la huella abierta por el boricua. En Viña, le entregaron la antorcha de plata. Le entregaron la antorcha de oro. Le entregaron la gaviota de plata. Entre medio, se cambió cuatro veces de ropa. Pero no había como hacer callar a ese gentío. Si Ricky hubiese ya revelado su homosexualidad por aquel entonces, tal vez las enfervorecidas habrían comprendido que no tenían posibilidades de conseguir aventuras a punta de la primacía de sus decibeles.

Algo similar ocurrió en 2008 con el también boricua Elmer Figueroa. Quizás su nombre artístico, Chayanne, le sea ligeramente más familiar. Mal que mal, lo arrastra desde los nueve años, época en la que su mamá gozaba con la telenovela *Cheyenne* (esas «a» que sobran son tan misteriosas como la «a» que la falta a Megadeth; podrían negociar algún tipo de arreglo, quien sabe). Chayanne era otro experimentado

en esas lides. En 1988, con bastante menos kilos encima, había trepado por las torres de iluminación. El truco ahora fue partir con la justa dosis de publicidad engañosa: «Voy a hacer todo lo que ustedes quieran», espetó al griterío femenino. Poca sorpresa que los niveles de estrógeno treparan a la zona de alarma médica y que el portorriqueño volviera a embolsarse antorcha, gaviota (y oreja y rabo, si hubiera habido).

Lo que ocurrió en la quinta jornada de 2010 fue muy especial. El encargado de cerrar era, ya podrá adivinar, Arjona. El Flaco ya estaba en condiciones de orientar turistas por la ciudad. Como el de más antigüedad del elenco, pidió ser relocalizado en medio del *show*. Ese simple reordenamiento programático evitó quién sabe cuántas muertes. Momentos después del cierre, a cargo de la colombiana Fanny Lú, se produjo el sexto terremoto más intenso jamás medido en la historia humana. Es muy probable que de mantener el plan original, el guatemalteco hubiese extendido su idilio de amor con el público viñamarino hasta dar con el sismo. Partes de la estructura del anfiteatro cayeron a las graderías. No era un buen prospecto.

Por primera vez en la historia del festival, se tomó la determinación de suspender la jornada final. No era una decisión fácil. Se estaba cancelando la presentación de la banda argentina de *ska* y *rock* Los Fabulosos Cadillacs, una de las que más se ha acercado a Soda en términos de fama. Pero es comprensible. Ese terremoto fue tan intenso que, como relata el autor de talla mundial Joaquín Barañao en *Historia Universal Freak*:

... produjo un oleaje estacionario de cinco pulgadas —conocido como seiches— en el lago Pontchartrain, en Nueva Orleans (EE.UU.), 7600 kilómetros más al Norte^[468], además de acortar la duración del día en 2,6 microsegundos^[469] [ese sismo] resultó especialmente irónico: la mayor réplica se produjo en la ceremonia de cambio de mando presidencial en una ciudad costera. El acto continuó. Millones de televidentes observaban a los asistentes entonar la estrofa del himno nacional chileno «y ese mar que tranquilo te baña», en circunstancias que el texto en pantalla alertaba pocos segundos antes que «RÉPLICA FUE DE MAGNITUD SUFICIENTE PARA PROVOCAR TSUNAMI^[470]». Quince días antes del sismo, el Ministerio de Economía, Fomento y Reconstrucción había pasado a llamarse de economía a secas, pues 50 años habían transcurrido ya desde que se le añadieran esas funciones a raíz del terremoto de Valdivia^[471].

(Si el gran Gioachino Rossini se plagiaba a sí mismo ¿acaso no puedo yo?; hasta somos tocayos).

En 2012 reapareció en el Festival ese camaleón estilístico que es Luis Miguel. Con incursiones en las baladas románticas, el pop, *funk*, big band, bolero y mariachi, el Sol de México es uno de los cantautores más reconocidos en el mundo entero. El candidato natural a suceder a Julio Iglesias en la cúspide del mundo latino. Ayuda en el proyecto que ni siquiera llega a las cinco décadas, y partió pronto la aventura. El primero de sus nueve Grammy lo obtuvo a los imberbes catorce años. Con antecedentes como esos, sumado a sus 18 años de ausencia en Viña, la velada prometía una nutrida dosis de griteríos desafortados. Se repitió el patrón: gaviotas de

Plata. Check. Gaviota de Oro. Check. «¿Algo tenemos que hacer si no queremos pasarnos toda la noche sometidos a este baraúnda?» deben haber reflexionado los organizadores. Gaviota de platino, nada menos. La única de la historia. A este ritmo, la tabla periódica se hará poca para exteriorizar la gratitud de la audiencia. Como de costumbre, el estándar periodístico del día siguiente lo fijó el diario demasiado popular: «A Luismi le faltaron manos pa' tantos pájaros». Más aún, la alcaldesa le entregó las llaves de la ciudad (seguro Arjona se las pide para sacar copias; más encima, son colegas de bronceado).

En el extremo opuesto de empatía con la concurrencia, Morrissey rechazó la gaviota y partió directo a los camarines. Por sus convicciones veganas vetó todo aquello de origen animal de su vista, y hasta exigió que la animadora prescindiera de su vestido de plumas (énfasis lo de «con la concurrencia», porque si hablamos de empatía con el *staff*, Luis Miguel, sin contar caprichos habituales de divos como «120 toallas blancas», demandó que «no lo miren directamente a los ojos»).

Solo un mes después, un terremoto asoló México. ¿Adivinó quién estaba ahí? Exacto. Ricardo «Piérdete Una» Arjona, el imán telúrico. La twittósfera estalló en burlas al enterarse. «Que no se asome por Argentina», decían algunos. Los chilenos corrieron el riesgo: lo invitaron una vez más al certamen de 2015 (a la fecha, evalúa un empleo a medio tiempo como guía turístico de Viña del Mar).

La edición de 2015 fue de lo más variopinta. Además de Arjona, se presentaron, entre otros, Romeo Santos, Vicentico, Pedro Aznar y Cat Stevens. Cuando usted pensaba que los Bee Gees y Jon Anderson de Yes se habían vuelto insuperables en el arte de cantar con helio, ahí apareció Romeo Santos a alzarse como el Rey de la Bachata. Cat Steves, a su turno, es uno de los pocos que puede rivalizar con Freddie Mercury en materia de mezcolanza cultural. Bautizado Steven Demetre Georgiou, hijo de un greco-chipriota y una sueca, nació y creció en el Reino Unido. Se hizo llamar «Cat» porque su novia decía que tenía ojos de gato, y porque «no me podía imaginar a alguien yendo a una disquería preguntando por “ese álbum de Steven Demetre Georgiou”». Su padre pertenecía a la iglesia ortodoxa griega, su madre profesaba la fe bautista y su entorno era mayoritariamente anglicano, pero fue enviado a un colegio católico porque quedaba más cerca del empleo de su padre. Y después de tamaño vitrineo por las ramas del cristianismo, se convirtió... al Islam. Adoptó entonces el nombre de Yusuf Islam, pero, aunque han pasado casi cuatro décadas desde el cambio, el test googleométrico arroja que su seudónimo original sigue siendo 2,7 veces más afamado.

Pero don Yusuf, por supuesto, no pertenece a un capítulo de música latina. Hora de contar hasta diez, apretar los dientes y enfrentar lo inevitable: el reguetón.

El apocalipsis: Reguetón

He mencionado a *Le Figaro* calificando la obra magna de Wagner de «el sueño de un lunático», y un *ballet* de Stravinsky de «una laboriosa y pueril barbaridad». A *The Musical World* tratando a Lizzt de odioso hongo. A Sinatra tildando al *rock* de «afrodisíaco de hedor rancio». A Fito Páez notando la aniquilación cultural que constituye la música de Arjona. La única explicación posible es que los malagradecidos señores detrás de esas invectivas no oyeron —o se las ingeniaron para no oír— ese tormento auditivo llamado reguetón.

A continuación, se expone la evidencia para inculpar a los perpetradores.

La fiebre del *reggae* de los '70 no se circunscribió a las grandes mecas de la industria, como Londres, Nueva York y Los Ángeles. Los vecindarios centroamericanos y caribeños se infectaron igual de rápido de los hipnóticos ritmos del contingente de rastafaris. El istmo de Panamá, sede de una importante colonia de jamaíquinos desde los años de la construcción del canal, fue el primer destino en que el estilo echó raíces y se adaptó al castellano. «*Reggae* en español», se lo llamaba por entonces. A principios de los '90, un panameño llamado Edgardo Franco que invitaba a moverlo bajo el seudónimo de El General alcanzó difusión mundial, y hoy se lo considera el padre de la corriente. Su representante es corresponsable de la debacle, pues se le atribuye la invención del término. El reguetonero panameño Jaime Davidson, más conocido como Gringo el Original, relata:

Mike [Ellis], el mánager de El General, me dijo que no dijera «reggae», que lo pusiera como algo grande y como a todo lo grande nosotros le ponemos «on», como cabezón, camisón, entonces, lo llamamos «reggaetón», un «reggae» grande.

O algo así como «el andrajón», si no ha olvidado la etimología original de *reggae*. Y, si recuerda la letanía genealógica del mismo capítulo, el reguetón vendría siendo tátara-tataranieta del kaiso nigeriano.

El proceso evolutivo continuó durante los años siguientes, con adiciones de *rap* y *hip-hop*. En los '80, la producción masiva de cassettes del portorriqueño Vico C —un bígamo reguetonero/hiphopero— fue uno de los grandes culpable de alzar el naciente género como el más escuchado de la isla. El estilo todavía no estaba bien definido, y se hablaba de música *underground* o *dembow*. En el camino, la policía de Puerto Rico llevó a cabo operativos para confiscar cassettes bajo cargos de obscenidad (confieso que mi compromiso con la libertad de expresión tambalea en este caso). Las escuelas prohibieron los sonidos del reguetón y del *hip-hop* en sus dependencias por el alto contenido sexual. La vecina República Dominicana se infectó a mediados de los '90.

En 2002, el Senado de Puerto Rico efectuó una visita pública. Se denunció el contenido «indecente» y «pornográfico» de las letras y videos, así como el

escandaloso «perreo», un movimiento corporal más cercano a la frotación genital que a la danza.

La senadora Velda González criticaba al reguetón por «explotar sexualmente a la mujer a través de frases soeces y videos de movimientos eróticos». Para ella, el perreo era «un factor detonante de actos criminales». Convengamos que la honorable González al menos tenía un punto. Habiendo mucho de donde elegir, los dejo con esta joya:

*Esta noche es sexo
mami te voy a dar
en la madre
hasta que la cama
se descuadre...*

El difusor de estas líneas se hace llamar, apropiadamente, Carnal. Pero el patrón se repite en casi todos sus cómplices del rubro. Figúrese que pasa a buscar a su primorosa hija adolescente a una fiesta y la encuentra sacudiendo sus caderas mientras un joven de hormonas galopantes le recita el siguiente poema de Calle 13:

*Deja que te explore como todo un niño escucha
Pa' que te mojes sin tener que darte ducha (...)
Me hundo en su tortilla como un buzo
Aunque tenga mucho pelo como sobaco ruso
Pa' esa caoba aquí traigo mi serrucho (...)
Tirarme más mujeres que un lechero
Pero antes hay que encapuchar el higüero
Mi pichula vomita frostie de queso viejo
Porque hace tiempo el platanar yo no lo riego (...)*

*Te voy a dar un masaje a lo carnicero (...)
A tus pezuñas échales pimienta
Por tu piel grasienta
Pa' que se sienta hasta en la placenta...*

Como suele suceder con las pontificadas, la gestión senatorial aumentó aún más la notoriedad del reguetón. Para la campaña electoral del año siguiente, González ya sandungueaba sus caderas arriba del escenario al ritmo del reguetón junto a los intérpretes Héctor y Tito^[472].

2004 fue el año que esta lacra sonora adoptó características pandémicas. Verdugos del tímpano como Tego Calderón se volvieron inmensamente populares en Estados Unidos y Europa. N. O. R. E. lanzó *Oye Mi Canto* en octubre. Un mes después Daddy Yankee publicaba su sencillo *Gasolina*. En 2006, el álbum de Don Omar *King of Kings* trepaba hasta la séptima posición del *Billboard 200*. También a la primera del *ranking* de música latina, aunque uno pueda sentarse a discutir si califica en una tabla cuyo título comienza con la expresión «música».

Ya no había vuelta atrás. La mácula estaba infligida. El reguetón tomó por asalto las pistas de baile de este mundo. Transcurrida más de una década, no hemos podido

librarnos de él.

Amigas y amigos. Como humanidad hemos pasado antes por momentos difíciles. Nuestros antepasados sobrevivieron a las glaciaciones, la migración desde África, las invasiones mongolas, la peste negra, la gripe española, Hitler y la amenaza nuclear. Si actuamos unidos, si no perdemos la fe, podremos salir airosos de este trance. Como decía el premio Nobel de la paz Desmond Tutu, «la esperanza es ser capaz de ver que hay luz a pesar de toda la oscuridad».

Quinto y último *intermezzo*: Internet y el MP3

Lo que se entiende propiamente por Internet se venía fraguando desde la década de 1960 en el Departamento de Defensa de Estados Unidos. En esencia, un protocolo estándar llamado TCP/IP, una suerte de lengua franca para que las máquinas pudiesen dialogar entre sí. En 1989, el británico Tim Berners-Lee propuso a sus superiores del CERN en Suiza crear una red de documentos vinculados, permanentemente accesibles a través de Internet. Era el segundo paso de esta enorme revolución de las telecomunicaciones. La llamó *World Wide Web* (Red a Todo lo Ancho del Mundo), que hoy hemos acortado a WWW. Lo que Berners-Lee tramaba era una biblioteca viva de documentos científicos, una plataforma para compartir hallazgos sobre neutrinos, quarks y colisionadores de hadrones. Por aquel entonces, nadie la visualizaba como medio de difusión masiva de coreografías de raperos surcoreanos.

Como con tantos otros rubros, sin embargo, Internet convulsionó las reglas del juego de la industria musical.

A principios de los '90, el paisaje se avizoraba aún tranquilo para los titanes del formato físico. Para garantizar fidelidad, un CD toma 44 100 muestras de sonido por segundo. Cada una de ellas requiere de 16 bits, es decir dos *bytes*. Para ofrecer sonido estéreo, se toman muestras separadas para los parlantes izquierdo y derecho. Eso se traduce en más de 10 Megabytes por minuto de música. Una magnitud abrumadora para los módems chirriantes de la década. Más considerando que durante la duración de la descarga toda la familia quedaba sin opciones de utilizar el teléfono del hogar. Con suerte alcanzaba para los 32 segundos del antiguo himno de Catar, pero para la descarga del *Anillo de los Nibelungos* había que hacerse la idea de ver el paso de las estaciones en el intertanto. Los internautas clamaban por un formato más compasivo con sus líneas telefónicas.

Toca entonces retrotraernos a Joseph Fourier, matemático nacido en Francia en 1768. Este señor descubrió que la transferencia de calor podía aproximarse combinando funciones matemáticas. Métale uno pocos cosenos por acá, unos cuantos senos por allá, y la curva que resulta no es demasiado diferente a la que se observa midiendo las variaciones con el termómetro. Y resulta que el mismo hallazgo puede aplicarse a numerosos fenómenos físicos. Como las ondas sonoras, por ejemplo. Un sistema sin compresión, como el CD, trazará un mapa exacto de las curvas que representan el sonido, indicando la coordenada de cada uno de sus millones de puntos. El método fraguado por Fourier, en cambio, entregará una *receta matemática* para dibujar una curva. Las recetas habitualmente son, si bien no exactamente iguales, terriblemente parecidas a las curvas originales. Una vez que las curvas han sido reconstruidas de esta manera, es posible extraer la información correspondiente a

frecuencias no audibles por los humanos, ahorrando así los fragmentos inservibles (por mucho que ratas y murciélagos opinen otra cosa).

Un sistema como este ofrece pérdidas. El resultado no es *exactamente* igual a la curva original. Para unos pocos melómanos radicales, el sacrificio fue demasiado lejos. Neil Young, por ejemplo, aboga por un formato con 20 veces más fidelidad, pero tan pesado que un iPod típico podría contener quizás 30 LP. Solía quejarse de que Steve Jobs marketeaba sus reproductores de MP3 como el santo grial, pero que llegaba de vuelta a casa a oír vinilos. Ahora bien, no hay que perder de vista que Young es un tipo más bien obsesivo en sus placeres acústicos: cableó su casa para que oficiara de gran parlante izquierdo, y su granero para hacer las veces de gran parlante derecho, y disfrutar así de la música desde su bote en medio del lago^[473]. Para nosotros, los mortales, es casi imposible distinguir la diferencia.

Además de los artilugios matemáticos de Fourier, debemos agradecer al fenómeno del enmascaramiento sonoro. Cuando el cerebro es sometido a más de un sonido al mismo tiempo, tiende a registrar solo aquel de mayor volumen. ¿Para qué derrochar preciosos *bytes* emitiendo el resto?

El tercer santo patrono de los módems es una técnica habitual en la computación llamada codificación Huffman. Básicamente, se utiliza una tabla de códigos para catalogar determinados símbolos. Así, es posible concentrarse en las secuencias de símbolos más comunes (como «440 Hz en el piano de Elton John» o «silencio») y reemplazarlos por un simple código.

A principios de los '90, el *Moving Picture Experts Group* (MPEG), un grupo formado por la Organización Internacional de Normalización (ISO, por sus siglas en inglés) le puso hombro al desafío de aunar estos principios en un nuevo formato capaz de desbancar al CD. Un ingeniero acústico llamado Karlheinz Brandenburg lideró el proceso desde el Instituto Fraunhofer. Escogió como conejillo de indias a *Tom's Diner* de Suzanne Vega. Refinó el proceso incontables veces, procurando no sacrificar las sutilezas de la voz de doña Suzanne. El resultado final fue el MPEG – Nivel 3, o MP3, cuya versión definitiva fue publicada en 1995.

Con una densidad habitual de información de 128 kilobits por segundo, la reducción lograda era prodigiosa. Reducía el peso de los archivos a aproximadamente la undécima parte. *Anillo de los Nibelungos* ¡Ya no te tengo miedo!

Winamp, el famoso reproductor de MP3, hizo su aparición en 1997. Previendo la amenaza, la Recording Industry Association of America (RIAA) intentó nada menos que ¡prohibir los reproductores de MP3! En 1998, inició una demanda contra Diamond Multimedia por uno de sus aparatos. Análogo a que en el siglo XIX la asociación de fabricantes de velas hubiese intentado prohibir el uso de la ampollita. Pero perdieron el caso, y de ahí en adelante, nada detuvo la avalancha. Para horror de

las casas discográficas, Internet se plagó de sitios de descarga a la velocidad del rayo (quizás por eso el logo de Winamp). Surgieron webs dedicadas y, más significativos, sitios de redes de pares, o *peer-to-peer*. En estos últimos, la información se comparte libremente entre computadores, sin una administración central. El más notable de ellos fue Napster, lanzado a fines de 1999.

Con las barreras de distribución aniquiladas, el proceso de globalización sacudió a la música como a pocos otros aspectos del quehacer humano. Una tienda de discos generosa podía ofrecer quizás cuatro mil ejemplares. La superficie limitada de las vitrinas solo daba espacio para un puñado de apuestas seguras, pero ninguna opción de arriesgar con oscuras propuestas de nicho que solo uno que otro melómano sabría valorar. Con Internet, de un momento a otro era posible oír folklore senegalés o el himno nacional de Vanuatu. Las barreras geográficas comenzaron a caer, al punto que hoy encontramos más academias de flamenco en Japón que en España^[474]. El nuevo esquema hizo resurgir además el concepto de los sencillos, como en la época de los vinilos.

Las infracciones a los derechos de autor forzaron a Napster a cerrar solo un año y medio más tarde, pero su efímero paso por este mundo mostró el poder de la red. El litigio judicial, por otro lado, le brindó un nivel de publicidad que jamás hubiese podido financiar; un fenómeno conocido como «Efecto Streisand», luego que Barbra Streisand intentara suprimir la fotografía de su casa de Malibu de una web. Como consecuencia de sus propias alharacas, las descargas pasaron de cuatro en el periodo previo a 420 000 el mes siguiente.

Ese juicio fue como tratar de matar un gremlin sumergiéndolo en agua: sofocaron a Napster, el mártir de la causa, pero en el proceso un sinnúmero de sucesores afloró para tomar el relevo. Las ventas de CD alcanzaron su máximo histórico en 2000, el año de *Music* de Madonna. De acuerdo a Nielsen SoundScan, ese año se vendieron 730 millones de CD y 77 millones de cassettes en Norteamérica (Norteamérica no es el mundo, pero para efectos de venta legal de música, casi). Ahí comenzó el tobogán. Napster abandonaba la contienda, pero detrás venían Kazaa, Ares, µTorrent y un largo etcétera.

Buena tajada de los archivos originales provenían de Bennie Lydell Glover, un empleado de la fábrica de CD de PolyGram-Universal de Carolina del Norte. Entendiendo la cantidad de dinero que arriesgaba una potencial filtración, la empresa había dispuesto un sistema de registro electrónico para cada uno de los 500 mil discos manufacturados a diario. Glover, no obstante, identificó una brecha en el sistema: la pila de ejemplares de respaldo que se destruía cada tarde escapaba a la minuciosa contabilidad. Y él estaba en el eslabón preciso de la cadena de producción para escamotear una pieza dentro de su guante quirúrgico. Nadie estaría en condiciones de chequear que el detritus que evacuaba la moledora calzara exactamente con lo que

había ingresado por sus fauces. Restaba aún sortear el detector de metales a la salida de la planta, diseñado para encender alarmas con la sola película de aluminio que recubría los CD. Esta vez, Glover recurrió a los hábitos de vestuario propios de los pueblerinos de Carolina del Norte; a saber, sus enormes hebillas de cinturón. Bastaba con presionar el disco detrás de la hebilla, poner cara de qué-lindo-está-el-día-hoy y apretar los dientes. Los álbumes que emergían del cinturón al mundo no solo iban a parar a espacios gratuitos —desde ya aniquilador para los sellos— sino que además semanas antes de su lanzamiento oficial. Los rapeos de *The Eminem Show* fueron colgados en la web nada menos que 25 días antes que su estreno programado. Imposible luchar contra eso. Quizás exagerando solo un poco, *The New Yorker* tituló su reportaje sobre Glover «El Hombre que Quebró la Industria Musical».

En 2014, solo se despacharon 141 millones de CD, y puede que algún cassette se haya vendido en Corea del Norte o en las tribus no contactadas del Amazonas. El auge de los vinilos en plan *vintage* es real, pero no le hace ni cosquillas al volumen global: solo 9,2 millones se despacharon en 2014.

¿Qué hay de las descargas pagadas?

En abril de 2003, Apple dio el batatazo al abrir su iTunes Music Store (hoy iTunes Store, diversificada para vender desde estaciones meteorológicas personales hasta *apps* de modelos coreanas que anuncian mensajes dulces al despertar). Aunque los minoristas legales de música digital existían desde hace rato, la escala de Apple revolucionó la industria. Típicamente a módicos US\$ 0,99 la canción, la venta de sencillos ganó espacio en forma inexorable. Otros titanes de la web, como Amazon y Google, siguieron en breve los pasos de la glamorosa manzana.

¿Raya para la suma entonces? Observe el siguiente catastro de ventas certificadas por la RIAA:

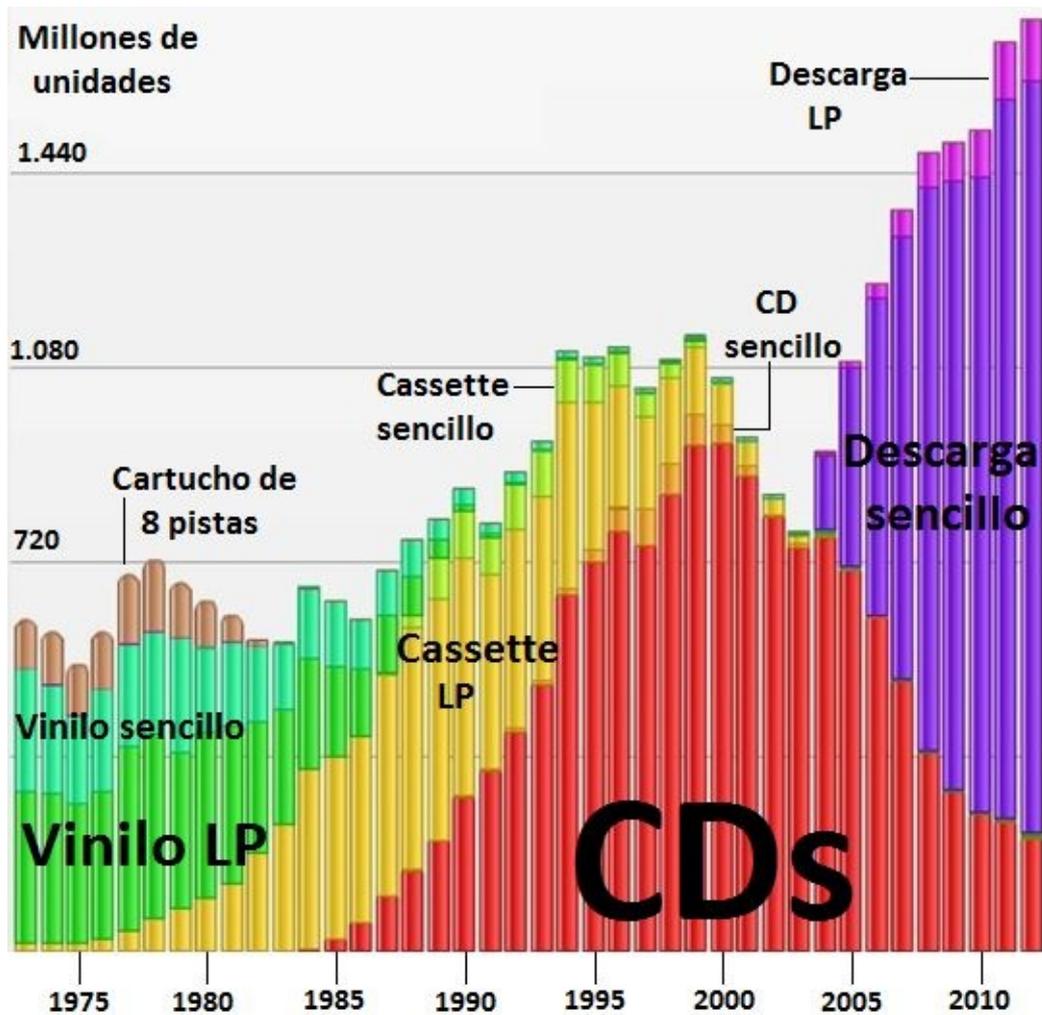


Imagen 1: Unidades vendidas certificadas por la RIAA entre 1973 y 2012. Adaptado de Minnesota Public Radio.

Hasta ahí, no se ve tan mal. Las descargas legales parecieran compensar el ocaso de los CD. El problema es que la descarga de sencillos es mucho más barata que la venta de álbumes hechos y derechos. El siguiente gráfico, que muestra el volumen total de ventas ajustado por inflación, es un mejor retrato del drama que vive la industria:

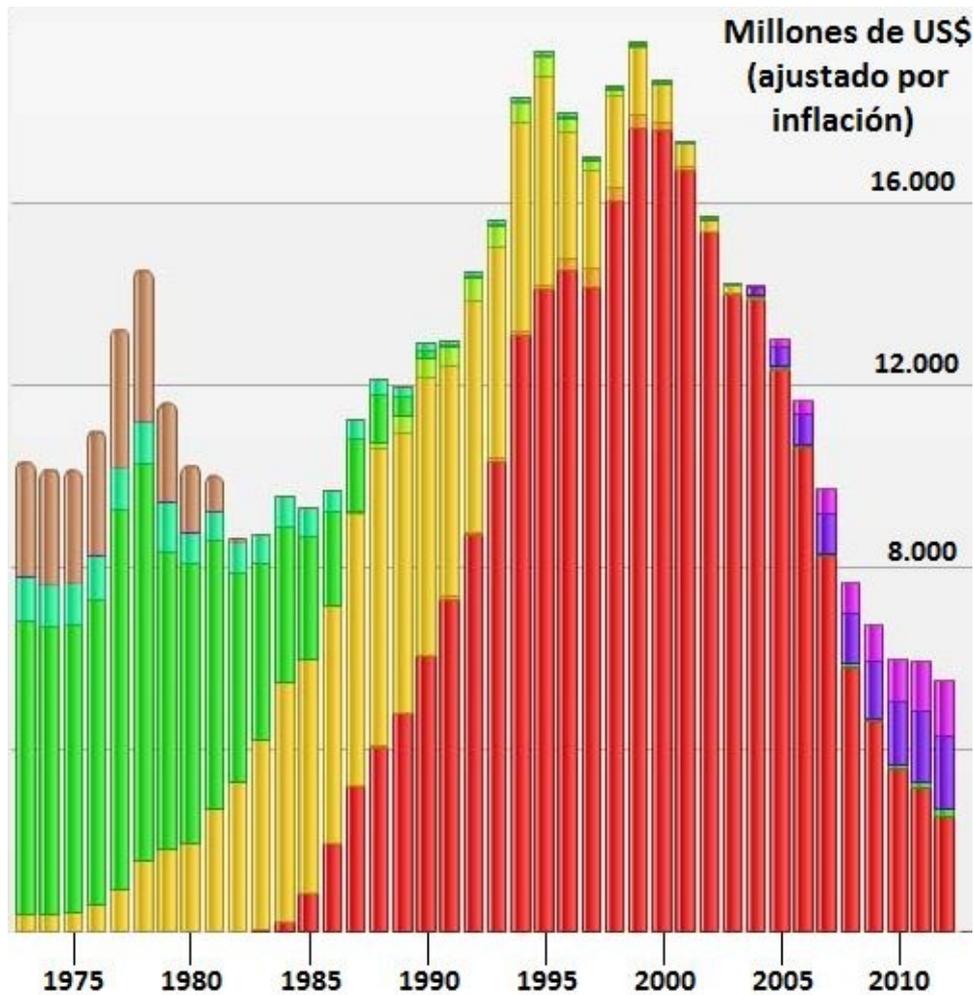


Imagen 2: Monto en US\$ de ventas certificadas por la RIAA entre 1973 y 2012, ajustado por inflación. Adaptado de Minnesota Public Radio.

El mercado en línea ha probado ser insuficiente para detener la debacle. Detrás de esto está no solo la descarga ilegal, sino el otro gran fenómeno destapado a mediados de la década pasada.

El *streaming*.

Janet Jackson, la hermana de Michael, es la única intérprete más conocida por su pezón derecho que por sus cuerdas vocales, desde que en cierto entretiem po de cierto Super Bowl de cierto año 2004 ocurriera el llamado *Pezón gate*, del cual no daré más detalles <https://www.youtube.com/watch?v=7tzBunIQf9Q> porque aquí estamos para hablar de música y no de chismes insustanciales. Me limitaré a informar que, ocurrido esto antes del advenimiento de los grandes sitios de video *streaming*, el fenómeno maldita-sea-me-lo-perdí del Pezón gate aumentó en unos 35 mil los suscriptores del servicio de grabación programada TiVo^[475]. Entre quienes se lo perdieron estaba Jawed Karim, un emprendedor germanobangladeshí, ex empleado de

PayPal. La frustración ante la dificultad de encontrar el compacto del suceso en Internet fue tal, que lo inspiró a fundar una plataforma que facilitara el compartir videos. Invitó a dos socios. Llamaron a su proyecto Youtube^[476].

No era la primera vez que un fenómeno mediático de la industria musical zamarreaba las tecnologías de la información. En la ceremonia de los premios Grammy del año 2000, Jennifer López exhibió un escote de tal prodigalidad que Google recibió la búsqueda más masiva desde su fundación. Los ingenieros reflexionaron que lo que los internautas buscaban tenía poco que ver con cualquier trozo de texto que una web pudiera ofrecer. Querían la foto. Fue así que nació Google Imágenes. Otro gran aporte a la humanidad gatillado por el *pop* y la insaciable curiosidad masculina de intrusear lo que las mujeres tienen por ofrecer entre el ombligo y el cuello^[477].

El 23 de abril de 2005, Karim y sus socios filmaron en el zoológico de San Diego una insípida toma de 19 segundos que explica cuán interesantes son las «real, real, realmente largas trompas» de los elefantes, dando así puntapié inicial a Youtube. Imposible escoger un día más simbólico para ese hito de la historia de las comunicaciones: el 23 de abril de 1616 murieron Shakespeare, Cervantes e Inca Garcilaso de la Vega^{[478][*]}.

El ascenso fue tan meteórico que solo 18 meses más tarde Google compró la compañía por US\$ 1650 millones. La humanidad contaba ahora con un centro de acopio de dimensiones globales para su música y video clips (y bebés, y gatos, y disparates en estado de ebriedad). Justin Bieber, el primer artista en sumar *siete* canciones de su álbum debut en el *Billboard Hot 100*, fue descubierto por la industria discográfica en Youtube, y transcurridos pocos años unas cuantas hebras de su cabello se vendían en eBay a \$40 668. El rapero surcoreano PSY saltó a la fama gracias a que la humanidad ha reproducido el video de *Gangnam Style* con tal fruición que los antiguos egipcios podrían haber construido 4,8 veces la Gran Pirámide de Giza con esas horas-hombre^[479].

La plataforma ha dado pie a una plétora de fenómenos musicales cuya masividad sería impensable hace solo unas décadas. En 2012, un inmigrante paquistaní que vendía pescados en un mercado del este de Londres capturó la atención de Warner con el pegajoso canturreo con que intentaba atraer a los compradores. Cuento corto: *One Pound Fish* escaló al 28.º puesto de los sencillos más vendidos del Reino Unido, y el clip de estilo Bollywood ha sido visto por 27 millones de internautas. Una tonada cuya estrofa más profunda enuncia «seis por cinco libras, una libra el pescado» ha sido experimentada por decenas de veces más personas que las que pudieron conocer las obras de Mozart mientras él vivía. Cuando United Airlines se negó a responder por una guitarra rota en el equipaje, jamás previeron que su dueño colgaría un video titulado *United Breaks Guitars*, y menos que tendría quince millones de visitas.

Menos aún, que cuatro días después la acción de la compañía bajaría 10%, restando US\$ 180 millones de valor^[480].

Journey también guarda una deuda de por vida con Youtube. Remontémonos al Japón de 1971. Un intérprete llamado Daisuke Inoue recibía frecuentes solicitudes por grabaciones de sus canciones de parte de los asistentes del club donde tocaba. La gente quería seguir cantando en casa. Inoue ideó una máquina que emitía versiones instrumentales a cambio de una moneda de 100 yenes. Tampoco podía aspirar a mucho más que eso: «de los 108 músicos de clubes de la ciudad de Kobe, yo era el peor», decía. Llamó a su dispositivo «orquesta vacía». O, en japonés, karaoke^[481].

En 2007, Journey requería un nuevo vocalista. Steve Augeri, el titular, sufría de afecciones a la garganta que le impedían continuar, y Youtube asomaba como terreno fértil para los cazatalentos. Recabaron en el video de un filipino entonando *Faithfully* en bares locales. El karaoke arrastró multitudes alrededor del mundo, aunque en ningún otro lugar tanto como en Filipinas, donde solo las sanguinarias peleas de gallos rivalizan en poder de convocatoria. Y donde puede originar similares derramamientos de sangre: al menos seis personas han sido asesinadas en Filipinas por discusiones originadas en interpretaciones de karaoke de *My Way* de Frank Sinatra, un fenómeno conocido como *My Way Killings*^[482].

La semblanza del filipino con la versión original era pasmosa. Dieron con él a través del tipo que había cargado el video, que resultó ser amigo suyo. Arnel Pineda, era su nombre. Lo invitaron a Los Ángeles a una audición. Pineda pensó en un comienzo que se trataba de un engaño, tal y como reaccionaría cualquier persona en su sano juicio. Fue su amigo quien lo convenció que el contacto era genuino. En la entrevista para la visa, el oficial lo interrogó acerca de sus motivos de viaje. «Audicionar para Journey», respondió, mostrando algunos *emails* y cartas. «¿Sí?» le respondió el oficial, presumo que escudriñando su memoria para posicionar a esta nueva patraña dentro de su *ranking* de las más ridículas. «¡Escuchemos *Wheels in the Sky!*», respondió. El filipino cantó a todo pulmón, conmocionando la sala de espera del consulado. La visa le fue estampada poco después y Pineda debutó como el vocalista de Journey en el Festival de Viña del año siguiente^[483].

Youtube se convirtió en una bendición publicitaria, pero al mismo tiempo una pesadilla de violación de derechos de autor. En 2008, U2 grababa su nuevo disco *No line on the horizon* en lo que suponían que era la tranquilidad y seguridad de la Costa Azul francesa. Un fan notó que la música que se filtraba por las ventanas era inédita, las grabó en su teléfono y las publicó en Interference.com y en Youtube^[484]. Aunque la calidad era pobre —se oían olas rompiendo y gaviotas graznando— y aunque Youtube accedió a eliminar el contenido, U2 no pudo evitar que el material se esparciera por correo electrónico y todos los otros medios imaginables. «Some days

are better than others» dicen por ahí. Curiosamente, fueron los mismos U2 quienes en 2014 decidieron regalar su LP *Songs of Innocence* a los 500 millones de usuarios de iTunes, «el mayor lanzamiento de un álbum de todos los tiempos» de acuerdo al CEO de Apple (como es imposible dejar a todo el mundo contento, llovieron las quejas por la invasión a la privacidad que suponían las descargas automáticas sin consentimiento, y en *The Washington Post* lo llamaron «rock-and-roll como correo basura de una distopía»).

Los casos de notoriedad relámpago no solo se han conseguido a punta de calidad. Algunos han ocurrido por los motivos precisamente opuestos. En marzo de 2011, una californiana de trece años llamada Rebecca Black publicó *Friday*. Un conocido comediante lo tildó en Twitter de «el peor video jamás realizado». Ya adivina lo que viene después. A la fecha, el panegírico sobre la diversión del viernes por la noche acumula 244 millones de reproducciones y 4,6 millones de votos «no me gusta». Puede no impresionar demasiado tras *Gangnam Style*, pero equivale a la población de toda Europa en 1857, cuando Giuseppe Verdi se encontraba sumergido en sus hiperproductivos «años de las galeras». En 87 años de vida y con 30 óperas a cuestas, Verdi no logró una audiencia ni remotamente comparable a la que una adolescente con mal gusto consiguió en unos cuantos meses. Black incluso recibió amenazas de muerte si no bajaba el video, y tuvo que recibir protección policial^[485].

Youtube, sin embargo, estaba diseñado para los videos. La World Wide Web necesitaba servicios legales que permitieran escuchar solo música, sin necesidad de invertir la mayor parte del ancho de banda en imágenes a las que con frecuencia el usuario no planea prestar atención. Pandora fue lanzado en 2000 y funciona fantástico. Intenta predecir los gustos de acuerdo a patrones iniciales seleccionados por el usuario. Pero opera solo en Estados Unidos, Australia y Nueva Zelanda. Las radios por Internet son incontables, pero no ofrecen el catálogo a pedido cuasiinfinito de Youtube.

En octubre de 2008, una *start-up* sueca lanzó Spotify, un servicio que satisface la necesidad del catálogo cuasiinfinito a cambio de publicidad, o bien del pago mensual por una suscripción libre de avisos. Este modelo permite pagar a los artistas por las creaciones que allí se ofrecen. Funcionó. En enero de 2015, la empresa anunciaba 60 millones de usuarios activos, pero no le preste mucha atención a ese número, pues aún crece y para cuando lo lea ya estará obsoleto. El futuro de la industria ya está aquí. ¿No? Difícil responder. Si un artista quisiera ganar el salario mínimo del Reino Unido, sus canciones tendrían que ser escuchadas entre 2,4 y 3,3 millones de veces al año^[486]. Son muy muy pocos los iluminados capaces de lograr algo así. La inmensa mayoría navega en el océano del anonimato. Tanto así, que en 2014 Spotify informaba que cuatro millones de canciones, el 20% de su inventario, había sido emitida un gran total de *cero* veces^[487]. Conscientes de la vastedad del terreno virgen

por explorar, un trío de emprendedores creó un servicio dedicado a estas olvidadas, apropiadamente llamado *Forgotify*.

A fines del siglo XVIII, un genio de marca mayor como Wolfgang Amadeus Mozart a duras penas lograba financiar a su familia. Más de 22 décadas han transcurrido desde su muerte, y siguen siendo muy pocas las personas capaces de vivir de su música. Por cada Rihanna, hay cientos de luchadores semianónimos que pasan sus noches de sábado de tocata en tocata, bregando por exhibir sus virtudes al mundo. Con la noción de pagar por música envasada en retirada, el futuro debiera ofrecer un énfasis creciente en las presentaciones en vivo. U opciones alternativas. Aerosmith ha ganado más dinero con el videojuego Guitar Hero que con cualquiera de sus álbumes^[488]. Suena atractivo para el público general, pero reconozcamos que los músicos no la tienen fácil.

Pero la vocación por la música cala hondo. Sean cuales sean los obstáculos, como humanidad podemos estar seguros que el caudal creativo seguirá fluyendo, cualesquiera sean los medios que nos depare el futuro.

Y si no, al menos podemos contar con *Longplay* de Jem Finer, cofundador de The Pogues, que comenzó a sonar el 1 de enero de 2000 y terminará el 31 de diciembre de 2999. De no mediar, claro está, desplomes de asteroides, ataques zombis u otros imprevistos.

Agradecimientos

En vista de mi doble condición de Rey de la omisión de preposiciones y Emperador del *typo*, les debo la legibilidad de este texto a todos quienes se subieron el carro del *crowdreviewing*.

Ante todo, agradecer a Daniela Elgueta, por su gigantesca disponibilidad de tiempo y habitual ojo de lince, de las personas lúcidas que me ha tocado conocer; a Loreto Arteaga, melómana redomada, que de tanto empeño que le puso al universo docto ni siquiera alcanzó a gozar de lleno con su propia salsa popular; a Mario Hitschfeld, cuyos «23 años de educación formal, asumiendo que ha sido de calidad» se transformaron en 24 en el transcurso de este proceso, lo que se volvió a notar en los agujeros negros de la redacción; a Nicolás Rioseco, una excelencia de la interpretación que en forma inesperada resultó serlo también de la preposición; a María Luisa de la Noi, quien no escatima en horas y atención a la hora de ubicar los puntos sobres las íes, y a Jean Paul Lobert, su fiel escudero para estos efectos; a María Paz Greene, inagotable manantial de nuevas relaciones; y a Bernardo Quiroga, verdadera eminencia enciclopédica del *rock* y el metal, quien puso en riesgo la defensa de su doctorado para salvarme de uno que otro monumental desliz.

También a Francisco Marín, uno de los muy escasos especímenes de mi generación que se siente a sus anchas en los espesos recovecos del modernismo; a Carlos Bohle, atento a la consigna de que Nirvana no es el *grunge*; a Paulina Espinoza y su incursión en los albores de la música popular; a Mauricio Reyes, cuya erudición respecto a todo lo que huele a germano no deja escapar las rimbombancias de Wagner; a Javier Marchant, cuyo histórico chopinismo vino de pelos al momento de chopinear; a Rafael Delpiano, dilucidador de las peripecias matemáticas de Fourier; a Karla Sánchez, ojo afilado del castellano; a Matías Achondo, orgulloso heredero del legado popular latinoamericano; a Alberto Guzmán, por sus certeras precisiones en el *divertimento*; a Sebastián Acevedo, porque su rollingstonismo es muy bienvenido en un libro como este; a David Poblete, por evidenciar el exceso de nostalgia en mi descripción del metal; a Camilo Vial, por invocar la sabiduría metalera acumulada; a Juan Pablo Baraona, mi consultor independiente en materia de intrínquilis de teoría musical; a Claudio Cortés, por responder al llamado desde la twittósfera; a Emilia Castillo, por sus ajustes operáticos; y a Carmen Álvarez, chacal del lenguaje, tromba de la letras guarras, cultora de la poesía urbana.



JOSÉ JOAQUÍN BARAÑO (Santiago de Chile, 1982) es un escritor chileno que quiere que la historia se aprenda de manera divertida. Es ingeniero civil hidráulico de la Universidad Católica, pero al muy poco andar descubrió que lo suyo no eran los números. Trabajó como asesor parlamentario en el Senado, en la Presidencia y el Ministerio del Interior, en este último puesto a cargo del rediseño de la Ley de Migraciones. Pero nada de esto hubiese sido posible de no haber despejado la cabeza viajando durante 26 meses a lo ancho del globo. Lleva once años curando www.datosfreak.org.

Tras doce años de recopilación y verificación, este libro es el resultado de transformar esa montaña de información en un relato continuo acerca del universo, la vida y la especie humana. *Historia Universal Freak* es su primer libro.

Referencias

[*] Aunque Inglaterra y España tenían calendarios distintos en esa época, por lo que coincidió en términos formales, pero no reales. <<

Capítulo 1

[1] Nicky Losseff, Jennifer Ruth Doctor. «Silence, Music, Silent Music». Ed. Ashgate Publishing, Ltd., 2007. ISBN: 9780754655596. Pág. 123 <https://books.google.cl/books?id=iA4idBShULQC&pg=PA123> <<

[2] Mike Goldsmith. «Discord: The Story of Noise». Ed. Oxford University Press, 2012. ISBN: 9780199600687. Pág. 200 <https://books.google.cl/books?id=2LnxuDeroEsC&pg=PA200> <<

[3] «Deal for anti-gang sonic device». BBC, 14 de mayo de 2006
http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/wales/4768213.stm <<

[4] Trappe HJ. «Music and health--what kind of music is helpful for whom? What music not?», Dtsch Med Wochenschr. 2009 Dic. 134 (51-52):2601-6. doi: 10.1055/s-0029-1243066. <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/20013543> <<

[5] Michael Miller, Valerie Beach, Charles Mangano, Robert A Vogel. «Positive Emotions and the Endothelium: Does Joyful Music Improve Vascular Health?». Circulation. 2008;118:S_1148. http://circ.ahajournals.org/cgi/content/meeting_abstract/118/18_MeetingAbstract <<

[6] Milliman, Ronald E. (1982), «Using Background Music to Affect Behavior of Supermarket Shoppers,» *Journal of Marketing*, 46, 86-91. <<

[7] Steve Turner. «The Band That Played on: The Extraordinary Story of the 8 Musicians Who Went Down With the Titanic». Ed. Thomas Nelson Inc., 2011. ISBN 9781595552198. <<

[8] Corominas, Joan. «Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana». Ed. Gredos, 1980. ISBN 8424913329, pág. 333 <<

[9] 1– «Biography for Scatman John». The Internet Movie Batabase
<http://www.imdb.com/name/nm1057303/bio> <<

[10] Mike Baxter. «Product Design». Ed. CRC Press, 1995. ISBN: 9780748741977. Pág. 67 <https://books.google.cl/books?id=2j6R1nMBL20C&pg=PA67> <<

[11] «Radio Is Dead. Long Live Radio». CBC Radio, 22 de febrero de 2014
<http://www.cbc.ca/radio/undertheinfluence/radio-is-dead-long-live-radio-1.2801782> <<

[12] Scott O. Lilienfeld, Steven Jay Lynn, John Ruscio, Barry L. Beyerstein. «50 Great Myths of Popular Psychology: Shattering Widespread Misconceptions about Human Behavior». Ed. John Wiley & Sons, 2011. ISBN: 9781444360745. Pág. 55 https://books.google.cl/books?id=8DlS0gfO_QUC&pg=PT55 <<

Capítulo 2

[13] Corominas, Joan. «Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana». Ed. Gredos, 1980. ISBN 8424913329, pág. 126-127 <<

[14] «Superb lyrebird». BBC Nature
http://www.bbc.co.uk/nature/life/Superb_Lyrebird <<

[15] Coromines, Joan. «Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana». Ed. Gredos 2011. ISBN 9788424920401. Pág. 244 <<

[16] Sueur, J. R. M.; MacKie, D.; Windmill, J. F. C. (2011). Soares, Daphne. ed. «So Small, So Loud: Extremely High Sound Pressure Level from a Pygmy Aquatic Insect (Corixidae, Micronectinae)». PLoS ONE 6 (6): e21089. doi:10.1371/journal.pone.0021089. PMC 3115974. PMID 21698252. <<

[17] Sammy Hagar. «Red: My Uncensored Life in Rock». Ed. HarperCollins, 2011. ISBN: 9780062009289 <<

[18] Esther Addley, Rob Fitzpatrick. «Mick Hucknall apologies to thousands of women he slept with». The Guardian, 2 de diciembre de 2010 <http://www.theguardian.com/music/2010/dec/02/mick-hucknall-apologies-to-1000-women> <<

[19] Deborah Blum. «Sex on the Brain: The Biological Differences Between Men and Women». Ed. Penguin Group, Julio 1998 ISBN 9780140263480. Pág. 68. <<

[20] «When Rush Met Zeppelin». Entrevista a Geddy Lee y Robert Plant
<https://www.youtube.com/watch?v=upL9LJonoLg> <<

[21] Corominas, Joan. «Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana». Ed. Gredos, 1980. ISBN 8424913329, pág. 408. <<

[22] Roger Herz-Fischler. «A Mathematical History of the Golden Number». Ed. Courier Corporation, 2013. ISBN: 9780486152325. Pág. 66 <https://books.google.cl/books?id=aYjXZJwLARQC&pg=PA66> <<

[23] Daniel J. Levitin. «This is Your Brain on Music: Understanding a Human Obsession». Ed. Atlantic Books Ltd, 2011. ISBN: 9780857895141. Pág. 43 https://books.google.cl/books?id=uEzWSV84e_0C&pg=PA43 <<

[24] Norem, Josh. «MaxxBass MiniWoofers». Maximum PC (Future US, Inc.): 78, mayo de 2004. ISSN 1522-4279. <<

[25] Daniel J. Levitin. «This is Your Brain on Music: Understanding a Human Obsession». Ed. Atlantic Books Ltd, 2011. ISBN: 9780857895141. Pág. 43 https://books.google.cl/books?id=uEzWSV84e_0C&pg=PA43 <<

[26] Aristóteles, Política, Libro 8, Capítulo 5. <<

[27] 1 Samuel 18:25-27 <<

[28] Sylvia Huot. «Allegorical Play in the Old French Motet: The Sacred and the Profane in Thirteenth-century Polyphony». Ed. Stanford University Press, 1997. ISBN: 9780804727174. Pág. 72 <https://books.google.cl/books?id=db4BMOeki3IC&pg=PA72> <<

[29] 1. Cantar de los Cantares, 7:2.

2. Kattia Chinchilla Sánchez. «Conociendo la mitología». Ed. Editorial Universidad de Costa Rica, 2003. ISBN: 9789977677743. Pág. 166 <https://books.google.cl/books?id=MSHO9tcDCa8C&pg=PA166>. La Biblia Vulgata utilizó la palabra «ombligo» como eufemismo de vagina.

<<

[30] Daniel J. Levitin. «This is Your Brain on Music: Understanding a Human Obsession». Ed. Atlantic Books, 2008. ISBN: 9780857895141. Localización: 287. <<

[31] O. Jurado, J. M. Morales. «V́ctor Jara: te recuerda Chile». Vol. 14. Ed Txalaparta, 2003 ISBN 9788481363012 Págs 35-38 <http://books.google.cl/books?id=blUWokxjEF8C&pg=PA35> <<

[32] Javier María López Rodríguez. «Breve historia de la música». Ed. Ediciones Nowtilus S. L., 2011. ISBN: 9788499672359. Pág. 46 https://books.google.cl/books?id=fUW81wpJ_GgC&pg=PA46 <<

[33] Giulio Cattin. «Music of the Middle Ages:». Ed. Cambridge University Press, 1985. ISBN: 9780521284899. Pág. 59 <https://books.google.cl/books?id=fOALsklxz2QC&pg=PA59> <<

[34] Trudy Ring, Noelle Watson, Paul Schellinger. «Southern Europe: International Dictionary of Historic Places». Ed. Routledge, 2013. ISBN: 9781134259588. Pág. 685 <https://books.google.cl/books?id=Qcr9AQAAQBAJ&pg=PA685> <<

[35] Christopher Lowney. «A Vanished World: Medieval Spain's Golden Age of Enlightenment». Ed. Simon and Schuster, 2012. ISBN: 9780743282611. Pág. 90 <https://books.google.cl/books?id=yHNYF96QXZAC&pg=PA90> <<

[36] Gloria G. Schlaepfer. «Butterflies». Ed. Marshall Cavendish, 2004. ISBN: 9780761417453. Pág. 47 [<<](http://books.google.cl/books?id=HZKIf_QBbfgC&pg=PA47&lpg=PA47&dq=butterfly+taste+sense&so0PBKst4&sig=IayB12t6kBc1HmL83vxKJWN59zg&hl=es&ei=pL3YSsnNDs_PIAe)

[37] David Barber. «Bach, Beethoven And The Boys. Music History As It Ought To Be Taught». Ed. Indent Publishing. ISBN 9780980916744 Localización: 232. <<

[38] Emil Naumann. «The History of Music», Volumen 1. Ed. F. A. Gore Ouseley. ISBN: 9781108061636. Pág. 424 <https://books.google.cl/books?id=D-8vKG3clEkC&pg=PA424> <<

[39] Patrick Gerard Walsh. «Love Lyrics from the Carmina Burana». Ed. UNC Press Books, 1993. ISBN: 9780807844007. Pág. 58 <https://books.google.cl/books?id=qiuEGxOXhisC&pg=PA58> <<

[40] William M. Johnston. «Encyclopedia of Monasticism: A-L». Ed. Taylor & Francis, 2000. ISBN: 9781579580902. Pág. 252 <http://books.google.com/books?id=GfC0TDkJJNgC&pg=PA252> <<

Primer *intermezzo*

[41] Daniel J. Levitin. «The World In Six Songs». Ed. Dutton, 2008. ISBN 9781101043455. Localización 2240 <<

Capítulo 3

[42] Bruce Thomas Boehrer. «Animal Characters: Nonhuman Beings in Early Modern Literature». Ed. University of Pennsylvania Press, 2011. ISBN: 9780812201369. Pág. 99 <https://books.google.cl/books?id=V40s-gATtqIC&pg=PA99> <<

[43] Alex Ross. «Prince of Darkness: The murders and madrigals of Don Carlo Gesualdo». The New Yorker, 19 de diciembre de 2011 <http://www.newyorker.com/magazine/2011/12/19/prince-of-darkness> <<

[44] William B. Ober. «Bottoms up!: a pathologist's essays on medicine and the humanities». Ed. Allison & Busby, 1990. ISBN: 9780749000165. Pág. 53 <<

[45] James MacLachlan. «Galileo Galilei: First Physicist». Ed. Oxford University Press, 1999. ISBN: 9780195131703. Pág. 114 <https://books.google.cl/books?id=xoJVfOiyTb4C&pg=PA114> <<

Capítulo 4

[46] Peter H. Wilson. «A Companion to Eighteenth-Century Europe». Ed. John Wiley & Sons, 2009. ISBN: 9781444303049. Pág. 219 https://books.google.cl/books?id=2BwAruDS_ioC&pg=PA219 <<

[47] Piggott, Solomon (1824). «Remarkable Modes of Suicide. Suicide and its antidotes: a series of anecdotes and actual narratives, with suggestions on mental distress». Ed. J. Robins and Co. pág. 175 <https://books.google.com.pe/books?id=1JcDAAAAQAAJ&pg=PA175> <<

[48] Frank W. Thackeray, John E. Findling. «Events That Formed the Modern World». Ed. ABC-CLIO, 2012. ISBN: 9781598849011. Pág. 179 <https://books.google.cl/books?id=BR1sWYShpcC&pg=RA1-PA179> <<

[49] Michael Steen. «The Lives and Times of the Great Composers». Ed. Icon Books, 2011. ISBN: 9781848312678. Pág. 18 <https://books.google.cl/books?id=yMHsENYF-54C&pg=PT18> <<

[50] Musical Heritage Review, Volumen 4, Números 12-18. Pág. 5. <<

[51] Walter Kolneder. «Antonio Vivaldi: His Life and Work». Ed. University of California Press, 1970. ISBN: 9780520016293. Pág. 75 <https://books.google.cl/books?id=oeQ0HIuQw5YC&pg=PA75> <<

[52] David Barber. «Bach, Beethoven And The Boys. Music History As It Ought To Be Taught». Ed. Indent Publishing. ISBN 9780980916744 Localización: 1868. <<

- [53] 1. McGrew, Roderick (1985). «Encyclopedia of Medical History». New York: McGraw Hill. pp. 30-31. ISBN 0070450870.
2. Sven Med Tidskr. (2007). «From barber to surgeon- the process of professionalization». Svensk medicinhistorisk tidskrift 11 (1): 69-87. PMID 18548946. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/18548946> <<

[54] Donald Burrows. «Handel». Ed. Oxford University Press, 2012. ISBN: 9780199737369. Pág. 20 <https://books.google.cl/books?id=8fHja-D-FvsC&pg=PA20> <<

[55] Julie Anne Sadie. «Companion to Baroque Music». Ed. University of California Press, 1998. ISBN: 9780520214149. Pág. 173 <https://books.google.cl/books?id=Ip6voIceW0AC&pg=PA173> <<

[56] David W. Barber. «Bach, Beethoven and the Boys: Music History as it Ought to be Taught». Ed. Sound and Vision, 1996 ISBN 9780920151105. Pág. 57. <<

[57] Thomas Forrest Kelly. «First Nights at the Opera». Ed. Yale University Press, 2006. ISBN: 9780300115260. Pág. 51
<https://books.google.cl/books?id=fDi45VGTjowC&pg=PA51> <<

[58] Charles Burney. «The present state of music in France and Italy: or, The journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music». Ed. T. Becket, 1773 Pág. 225 <https://books.google.cl/books?id=x0QJAAAAQAAJ&pg=PA225> <<

[59] Carter, Anthony J. «Dwale: an anaesthetic from old England». BMJ 319 (7225): 1623-1626. doi:10.1136/bmj.319.7225.1623. 18 de diciembre de 1999 <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1127089/> <<

[60] Johann Wilhelm von Archenholz. «A picture of Italy, Volumen 2». Ed. G. G. J. and J. Robinson, 1791. ISBN: 9781904341161. Pág. 200 <https://books.google.cl/books?id=kIs2AAAAMAAJ&pg=PA200> <<

[61] Victor Schoelcher. «The life of Handel». Ed. Trübner, 1857. Pág. 230
<https://books.google.cl/books?id=YWIDAAAACAAJ&pg=PA230> <<

[62] David. W. Barber. «If It Ain't Baroque». Indent Publishing, 2012. ISBN. 9780987849236 Localización: 590. <<

- [63] 1. Frank Joseph Goes. «The Eye in History». Ed. JP Medical Ltd, 2013. ISBN: 9789350902745. Pág. 299 <https://books.google.cl/books?id=v0oL8xDJ0VEC&pg=PA299>
2. David J. Apple. «Sir Harold Ridley and His Fight for Sight: He Changed the World So that We May Better See it». Ed. SLACK Incorporated, 2006. ISBN: 9781556427862. Pág. 25 <https://books.google.cl/books?id=tMVSVumHzHUC&pg=PA25>
3. Hirschberg, Julius (1986). *The history of ophthalmology, Volumen 11, Parte 2*. Ed. Wayenborgh, 1986. [<<](https://books.google.cl/books?id=qg9PAQAAIAAJ&q=videre)

[64] Rick Marschall. «Johann Sebastian Bach». Ed. Thomas Nelson Inc, 2011. ISBN: 9781595553911. Pág. 31 https://books.google.cl/books?id=nGw_z0Z5SeoC&pg=PA31 <<

[65] Albert Schweitzer. «J. S. Bach». Ed. Courier Corporation, 1911. ISBN: 9780486216317. Pág. 100 https://books.google.cl/books?id=A9K-1_t873kC&pg=PA100 <<

[66] «Auction for 18th century viola starts at \$45 million». Public Broadcasting Service, 21 de junio de 2014 <http://www.pbs.org/newshour/bb/auction-18th-century-viola-starts-45-million/> <<

[67] 1. Gene Weingarten, «Pearls Before Breakfast». The Washington Post, 8 de abril de 2007 Pág. W10. <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/04/AR2007040401721.html>

2. «National Minimum Wage rates». Government of the United Kingdom. Consultado el 3 de marzo de 2015 <https://www.gov.uk/national-minimum-wage-rates>. Note: The law does not establish a specific number of hours as constituting a full workweek. Eurostat calculates monthly salary in the UK as hourly wage x 38.1 hours x 52.14 weeks / 12 <<

[68] Bruce Dessau. «George Michael: the making of a superstar». Ed. Sidgwick & Jackson, 1989. ISBN: 9780283997617. Págs. 65, 178 <<

[69] Martin Geck. «Bach». Ed. Haus Publishing, 2003. ISBN: 9781904341161. Pág. 70 <https://books.google.cl/books?id=N1zSVDYTCXgC&pg=PA70> <<

[70] Charles Youmans. «The Cambridge Companion to Richard Strauss». Ed. Cambridge University Press, 2010. ISBN: 9781139828529. Pág. 242 https://books.google.cl/books?id=EG_GRGFwCD8C&pg=PA242 <<

[71] Norman Lebrecht. «The Book of Musical Anecdotes». Ed. Free Press, New York, 1985. ISBN 9781439199947 Pág. 19. <<

[72] Ian Crofton. «History without the boring bits». Ed Quercus, 2007. ISBN 9781780878027. Localización: 4717. <<

[73] John Taylor. «Records of My Life: In Two Volumes, Volumen 1». Ed. Bull, 1832. Pág. <https://books.google.cl/books?id=IzI6AAAACAAJ&pg=PA24> <<

Capítulo 5

[74] «Music». Ed. Penguin, 2013. ISBN: 9781465421265. Pág. 117
<https://books.google.cl/books?id=cUfyAAAAQBAJ&pg=PA117> <<

[75] «Mesmerismo». Diccionario de la lengua española, 22.^a edición
<http://lema.rae.es/drae/?val=mesmerismo> <<

[76] Paul Clee. «Before Hollywood: From Shadow Play to the Silver Screen». Ed. Houghton Mifflin Harcourt, 2005. ISBN: 9780618445332. Pág. 43 <https://books.google.cl/books?id=zRDqb6oPBQEC&pg=PA43> <<

[77] Bertil H. Van Boer. «Historical Dictionary of Music of the Classical Period». Ed. Scarecrow Press, 2012. ISBN: 9780810871830. Pág. 483 <http://books.google.it/books?id=mUEAR9mWEWwC&pg=PA483> <<

[78] Schwanitz, Dietrich. Bildung. Alles, was man wissen muß. Eichborn (January 1, 2002). ISBN: 978-3821808185 <<

[79] J. Cuthbert Hadden. «Haydn». Ed. Cambridge Scholars Publishing, 2008. ISBN: 9781443800754. Pág. 23 <https://books.google.cl/books?id=EZbzBgAAQBAJ&pg=PA23> <<

[80] Michael Steinberg. «The Symphony: A Listener's Guide». Ed. Oxford University Press, 1995. ISBN: 9780195126655. Pág. 239 <https://books.google.cl/books?id=lozBiI1ehiIC&pg=PA239> <<

[81] Roger Hillman. «Unsettling Scores: German Film, Music, and Ideology». Ed. Indiana University Press, 2005. ISBN: 9780253217547. Pág. 94 https://books.google.cl/books?id=y9Tvx_ui5tIC&pg=PA94 <<

[82] The Asian messenger, Volúmenes 1-4. Chinese University of Hong Kong. Centre for Communication Studies. Pág. 2
<http://books.google.cl/books?ei=K1s-T83KJuiD0QHww9mrBw&id=BvwcAQAAMAAJ&dq=toothpaste> <<

[83] «Borat anthem stuns Kazakh gold medallist in Kuwait». BBC, 23 de marzo de 2012 <http://www.bbc.co.uk/news/world-middle-east-17491344>

<<

[84] Bernard Shaw. «The Great Composers: Reviews and Bombardments». Ed. Louis Crompton. ISBN: 9780520032668. Pág. 95 <https://books.google.cl/books?id=BmQTU3WvxSYC&pg=PA95> <<

[85] David Schroeder. «Experiencing Mozart: A Listener's Companion». Ed. Scarecrow Press, 2013. ISBN: 9780810884298. Pág. 24 <https://books.google.cl/books?id=oFgVl8MBxBcC&pg=PA24> <<

[86] Walter James Turner. «Mozart: the man & his works». Ed. Taylor & Francis, 1938 Pág. 87 <http://books.google.cl/books?id=Ce4OAAAAQAAJ&pg=PA87> <<

[87] April FitzLyon. «Lorenzo Da Ponte: A Biography of Mozart's Librettist». Ed. J. Calder, 1955. ISBN: 9780714537832. Pág. 62. <<

[88] 1. Kozinn, Allan. «Three Naughty Mozart Texts Are Found». The New York Times, 2 de marzo de 1991. <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D0CE6DD1F31F931A35750C0A967958260&n=Top%2fReference%2fTimes%20Topics%2fPeople%2fM%2fMozart%2c%20Wolfgang%20Amadeus>

2. Preface to the Neue Mozart Ausgabe Vol. III/10, p. x. http://dme.mozarteum.at/DME/nma/nma_cont.php?vsep=93&gen=edition&l=1&p1=-20 Letra original: Leck mich im A... g'schwindi, g'schwindi! Leck im A... mich g'schwindi. Leck mich, leck mich, g'schwindi etc, etc. <<

[89] Dundes, Alan (1984) Life is like a Chicken Coop Ladder: Studies of German National Character through Folklore. Detroit: Wayne State University Press. <<

[90] Ian Jarvie. «Thinking about Society: Theory and Practice». Ed. Springer, 1986. ISBN: 9789027720689. Pág. 297
<http://books.google.pl/books?id=bRRTSMf5cO4C&pg=PA297> <<

[91] William Thomas Parke. «Musical Memoirs: Comprising an Account of the General State of Music in England, from... 1784, to the Year 1830...». Ed. H. Colburn and R. Bentley, 1830, Pág. 180 <https://books.google.cl/books?id=MhIQAAAAYAAJ&pg=PA180> <<

[92] Hermann Abert, Cliff Eisen. «W. A. Mozart». Ed. Yale University Press, 2007. ISBN: 9780300072235. Pág. 785 <https://books.google.cl/books?id=l6I6BwTMJ3sC&pg=PA785> <<

[93] Leon Vallas. «Claude Debussy – His Life and Works». Ed. READ BOOKS, 2007. ISBN 9781406759129, Pág 107. <http://books.google.cl/books?id=shLCyqsb4qoC&pg=PA107> <<

[94] Julian Haylock. «Puccini: His Life and Music». Ed. Naxos Books, 2008. ISBN: 9781843792307. Pág. 14 <<

[95] David Barber. «When the fat lady sings». Ed. Indent Publishing, 2012. ISBN: 9780987849229. Localización. 1223 <<

[96] 1. Dave Wilson. «Rock Formations: Categorical Answers to How Band Names Were Formed». Ed. Cidermill Books, 2004. ISBN: 9780974848358. Pág. 118, <http://books.google.cl/books?id=tOpB23GGxAIC&pg=PA118>

2. Peter Buckley. «The Rough guide to rock: the definitive guide to more than 1200 artists and bands». Ed. Rough Guides, 2003. ISBN: 9781858288536. Pág. 304, <http://books.google.cl/books?id=7ctjc6UWCm4C&pg=PT304> <<

[97] Zbikowski, Lawrence M. (2002). *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, pág. 1428. ISBN 9780195187977. <<

[98] Peter Clive. «Mozart and his circle: a biographical dictionary». Ed. J. M. Dent, 1993. ISBN: 9780460860789. Pág. 137. <<

[99] Klemens Diez. «Constanze, formerly widow of Mozart: her unwritten memoir». Ed. Edwin Mellen Press, 1991. ISBN: 9780889465794. Pág. 188. <<

[100] Daniel Krieger. «Mozart's growing influence on food». The Japan Times, 25 de noviembre de 2010 <http://www.japantimes.co.jp/life/2010/11/25/lifestyle/mozarts-growing-influence-on-food/> <<

[101] «The New Encyclopaedia Britannica, Volumen 7». Ed. Encyclopaedia Britannica, 1998. Pág. 875 https://books.google.cl/books?id=Q_IpAQAAMAAJ&q=%22one+night%22 <<

[102] Douglas Lew. «Great Composers in Watercolor». Ed. Trafford Publishing, 2010. ISBN: 9781426934377. Pág. 46
<https://books.google.cl/books?id=8XjXEmz3eUgC&pg=PA46> <<

[103] Anne Pimlott Baker. «Beethoven». Ed. The History Press, 2011. ISBN: 9780752475264. Pág. 1820 <https://books.google.cl/books?id=Tk07AwAAQBAJ&pg=PA1820-IA2> <<

[104] Chloe Govan. «Taylor Swift: The Rise Of The Nashville Teen». Ed. Music Sales Group, 2012. ISBN: 9780857127839. Pág. 50 https://books.google.cl/books?id=I3X_AgAAQBAJ&pg=PT50 <<

[105] Alexander Wheelock Thayer, Elliot Forbes. «Thayer's Life of Beethoven, Volumen 1». Ed. Elliot Forbes. ISBN: 9780691027173. Pág. 369 <https://books.google.cl/books?id=j8RIq67v51cC&pg=PA369> <<

[106] «Characteristic Traits and Anecdotes of Beethoven». THE HARMONICON, 1833, Pág. 25 <https://books.google.cl/books?id=LgYVAAAAQAAJ&pg=PA25> <<

[107] Alexander Wheelock Thayer, Hermann Deiters, Hugo Riemann. «The Life of Ludwig van Beethoven», Volumen 3. Ed. Cambridge University Press, 2013. ISBN: 9781108064750. Pág. 43
<https://books.google.cl/books?id=wbU0AAAAQBAJ&pg=PA43> <<

[108] Oscar George Theodore Sonneck. «Beethoven: Impressions by His Contemporaries». Ed. Oscar George Theodore Sonneck. ISBN: 9780486217703. Pág. 97 <https://books.google.cl/books?id=Rf5UyMLiWyoC&pg=PA97> <<

[109] Richard Taruskin. «Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Oxford History of Western Music». Ed. Oxford University Press, 2009. ISBN: 9780199796038. Pág. 782 <https://books.google.cl/books?id=Or9RybF5lOwC&pg=PT782> <<

[110] Phillip Huscher. «Symphony No. 9 in D Minor, Op. 125». Chicago Symphony Orchestra
https://cso.org/uploadedFiles/1_Tickets_and_Events/Program_Notes/0618
<<

- [111] 1. Oscar George Theodore Sonneck. «Beethoven: Impressions by His Contemporaries». Ed. Oscar George Theodore Sonneck. ISBN: 9780486217703. Pág. 100 <https://books.google.cl/books?id=Rf5UyMLiWyoC&pg=PA100>
2. Richard Wagner. «Beethoven». Ed. The Floating Press, 2009. ISBN: 9781877527173. Pág. 50 <https://books.google.cl/books?id=XyagEJ8gGPsC&pg=PA50> <<

[112] Richard Taruskin. «Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Oxford History of Western Music». Ed. Oxford University Press, 2009. ISBN: 9780199796038. Pág. 782 <https://books.google.cl/books?id=Or9RybF5lOwC&pg=PT782> <<

[113] Terry Breverton. «Immortal Words: History's Most Memorable Quotations and the Stories Behind Them». Ed. Hachette UK, 2012. ISBN: 9780857383099. Pág. 255 <https://books.google.cl/books?id=1L5gBQAAQBAJ&pg=PT255> <<

Capítulo 6

[114] Ed. Quirk Books, 2009. ISBN 9781594747465. Localización 923. <<

[115] Silke Meyer. «Die Ikonographie der Nation». Ed. Waxmann Verlag. ISBN: 9783830963035. Pág. 179 <https://books.google.cl/books?id=cUXzjOPRFOsC&pg=PA179> <<

[116] Wendy Buonaventura. «I Put a Spell on You: Dancing Women from Salome to Madonna». Ed. Saqi, 2003. ISBN: 9780863567889. Pág. 78. <<

[117] Arthur Hutchings. «Church Music in the Nineteenth Century». London. Ed. Oxford University Press, 1967. ISBN 0837196957 Pág. 166.

<<

[118] Duncan, Edmondstoune. «Schubert». Ed. J. M. Dent & Co., 1905.
Pág. 165. <<

[119] Jared Sparks, Edward Everett, James Russell Lowell, Henry Cabot Lodge. «The North American Review, Volumen 225». Ed. University of Northern Iowa, 1928. Pág. 368. <<

[120] Henry Frost. «Franz Schubert: A Biography». Ed. the Philovox, 2013. ISBN: 9780965379458. Pág. 18 <https://books.google.cl/books?id=B9MPfux3VeUC&pg=PT18> <<

[121] Elizabeth Lunday. «Secret Lives of Great Composers». Ed. Quirk Books, 2009. ISBN 9781594747465. Localización 1299. <<

[122] David W Barber. «When the Fat Lady Sings: Opera History As It Ought to Be Taught». Ed. Indent Publishing, 2012. ISBN 9780987849229. Localización 1194. <<

[123] Stephen Tanner. «Opera Antics & Anecdotes». Ed. Sound And Vision, 1999. ISBN 0920151329 Pág. 21. <<

[124] David W Barber. «When the Fat Lady Sings: Opera History As It Ought to Be Taught». Ed. Indent Publishing, 2012. ISBN 9780987849229. Localización 1194. <<

[125] David Mountfield. «Tchaikovsky». Ed. Chartwell Books, 1992. ISBN: 9781555216078. Pág. 29. <<

[126] Edward Garden. «Tchaikovsky». Ed. Dent, 1973. Pág. 11.
<http://books.google.cl/books?id=gRowAQAAIAAJ&q=chin> <<

[127] Leslie Kearney. «Tchaikovsky and His World». Ed. Princeton University Press, 2014. ISBN: 9781400864881. Pág. 28 <https://books.google.cl/books?id=AFcABAAAQBAJ&pg=PA28> <<

[128] «Flashdance (1983). Did You Know?». The Internet Movie Data Base
http://www.imdb.com/title/tt0085549/trivia?ref_=tt_trv_trv <<

[129] George Jellinek. «History Through the Opera Glass: From the Rise of Caesar to the Fall of Napoleon». Ed. Pro/Am Music Resources, 1994. ISBN: 9780912483900. Pág. 130 https://books.google.cl/books?id=Obqd_w6peooC&pg=PA130 <<

[130] Ethan Mordden. «Opera Anecdotes». Ed. Oxford University Press, 1988. ISBN: 9780195056617. Pág. 32 <https://books.google.cl/books?id=UpIusDtpbVsC&pg=PA32> <<

[131] Josiah Fisk, Jeff William Nichols. «Composers on Music: Eight Centuries of Writings». Ed. UPNE, 1997. ISBN: 9781555532796. Pág. 67 <https://books.google.cl/books?id=7iwZ-qTuSkUC&pg=PA67> <<

[132] Mervin Block. «Weighing Anchors: A Veteran TV Newswriter Critiques the Networks' Top Anchors». Ed. Marion Street Press, 2012. ISBN: 9781936863402. Pág. 111 <https://books.google.cl/books?id=o8lcIktxmpkC&pg=PT111> <<

[133] Herbert H. Breslin. «The King and I: The Uncensored Tale of Luciano Pavarotti's Rise to Fame by His Manager, Friend and Sometime Adversary». Ed. Doubleday Publishing, New York, 2004 ISBN 978-0-385-50972-5. <<

[134] Herbert Weinstock. «Donizetti and the world of opera in Italy, Paris, and Vienna in the first half of the nineteenth century». Ed. Octagon Books, 1979. ISBN: 9780374983376. Pág. 271. <<

[135] Nicholas Tarling. «Choral Masterpieces: Major and Minor». Ed. Rowman & Littlefield, 2014. ISBN: 9781442234536. Pág. 85 <https://books.google.cl/books?id=XlChAwAAQBAJ&pg=PA85> <<

[136] Norman Lebrecht. «Who Killed Classical Music?: Maestros, Managers, and Corporate Politics». Ed. Carol Publishing Group, 1997. ISBN: 9781559724159. Pág. 35 <<

[137] Lynn C. Robertson Department of Psychology University of California at Berkeley, Noam Sagiv Research Fellow University College London. «Synesthesia: Perspectives from Cognitive Neuroscience: Perspectives from Cognitive Neuroscience». Ed. Oxford University Press, 2004. ISBN: 9780195343670. Pág. 22 <https://books.google.cl/books?id=mLTcmQ6q8N4C&pg=PA22> <<

[138] The Musical World, Volumen 33. British periodicals in the creative arts. Ed. J. Alfredo Novello, 1855. Pág. 413 <https://books.google.cl/books?id=-5kPAAAAYAAJ&pg=PA413> <<

[139] Eric Frederick Jensen. «Schumann». Ed. Oxford University Press, 2001. ISBN: 9780195346060. Pág. 70 <https://books.google.cl/books?id=xdGlFgzLW6MC&pg=PA70> <<

[140] Xavier Jon Puslowski. «Franz Liszt, His Circle, and His Elusive Oratorio». Ed. Rowman & Littlefield, 2014. ISBN: 9781442238039. Pág. 59 <https://books.google.cl/books?id=NLqCBAAAQBAJ&pg=PA59>
<<

[141] Fernando Díaz-Plaja. «George Sand y Frédéric Chopin». Ed. Plaza & Janés, 1999. ISBN: 9788401540790 <<

[142] Gavoty, Bernard. «Chopin». Ed. Grasset & Fasquelle, 1974 <<

[143] Zamoyski, Adam. «Chopin: Prince of the Romantics». London. Ed. HarperCollins, 2010. ISBN 978-0-00-735182-4. Localización 2560 <<

[144] David Gilmour. «The Pursuit of Italy». Ed. Allen Lane, 2011. Pág. 33

<<

[145] Bryson, Bill. «Mother Tongue». Ed. William Morrow Paperbacks, 1991. ISBN: 978-0380715435 Págs. 38-39 <<

[146] Mary Jane Phillips-Matz. «Verdi: A Biography». Ed. Oxford University Press, 1996 ISBN 9780198166009 <<

[147] Elizabeth Lunday. «Secret Lives of Great Composers». Ed. Quirk Books, 2009. ISBN 9781594747465. Localización 1565 <<

[148] Peter Thorsheim. «Inventing pollution: coal, smoke, and culture in Britain since 1800». Ed. Ohio University Press, 2006. ISBN: 9780821416808. Pág. 164 <https://books.google.cl/books?id=CVnbAAAAMAAJ&q=traviata> <<

[149] Hugh Frederick Garten. «Wagner the dramatist». Ed. Rowman and Littlefield, 1978. ISBN: 9780847660582. Pág. <https://books.google.cl/books?id=rF8IAQAAMAAJ&q=%22backstage%22> <<

[150] Matt McGee. «U2: A Diary». Ed. Omnibus, 2008. ISBN: 9781847721082. Pág. 25 <<

[151] Collins, Nancy. «The Great Seducer: Jack Nicholson». Rolling Stone magazine, 29 de marzo de 1984. <http://www.jacknicholson.org/1984RollingStone.html> <<

[152] Richard Wagner. «Religion and Art». Ed. U of Nebraska Press, 1994.
ISBN: 9780803297647. Pág. 238 https://books.google.cl/books?id=f95q_CZULlgC&pg=PA238 <<

[153] Michael Steen. «Great Operas: A Guide to Twenty-Five of the World's Finest Musical Experiences». Ed. Icon Books, 2012. ISBN: 9781848314603. Pág. 89 <https://books.google.cl/books?id=kYGkhwqNUE4C&pg=RA1-PR89> <<

[154] Barbara Eichner. «History in Mighty Sounds: Musical Constructions of German National Identity, 1848-1914». Ed. Boydell Press, 2012. ISBN: 9781843837541. Pág. 25 <http://books.google.cl/books?id=ntsJv1LEIuoC&pg=PA25> <<

[155] Colin Kendell. «The Complete Puccini». Ed. Amberley Publishing Limited, 2013. ISBN: 9781445612638. Pág. 7
<https://books.google.cl/books?id=0k6oAwAAQBAJ&pg=PT7> <<

[156] Mary Jane Phillips-Matz. «Puccini: A Biography». Ed. UPNE, 2002. ISBN: 9781555535308. Pág. 121 <https://books.google.cl/books?id=q2mkpHd0ZuwC&pg=PA121> <<

[157] 1. Wadler, Joyce. «Shi Pei Pu, Singer, Spy and “M. Butterfly,” Dies at 70», The New York Times, 1 de julio de 2009. <http://www.nytimes.com/2009/07/02/world/asia/02shi.html>

2. Wadler, Joyce. «The True Story of M. Butterfly; The Spy Who Fell in Love With a Shadow», The New York Times, 15 de agosto de 1993. <http://www.nytimes.com/1993/08/15/magazine/the-true-story-of-m-butterfly-the-spy-who-fell-in-love-with-a-shadow.html> <<

Segundo *intermezzo*

[158] Mark Katz. «Capturing Sound: How Technology Has Changed Music». Ed. University of California Press, 2010. ISBN: 9780520261051. Pág. 13 https://books.google.cl/books?id=r_p_Q6TUrQoC&pg=PA13 <<

[159] Diamond, Jared. «Guns, Germs and Steel». Ed. W. W. Norton & Company, 1999. ISBN 978-0-393-31755-8. Página 243. <<

[160] Daniel J. Levitin. «This is Your Brain on Music: Understanding a Human Obsession». Ed. Atlantic Books Ltd, 2011. ISBN: 9780857895141. Pág. 290 [https://books.google.cl/books?id=uEzWSV84e_0C&pg=PA290&dq="Arthur+Lintgen"](https://books.google.cl/books?id=uEzWSV84e_0C&pg=PA290&dq=) <<

[161] Tim Brooks, Richard Keith Spottswood. «Lost Sounds: Blacks and the Birth of the Recording Industry, 1890-1919». Ed. University of Illinois Press, 2004. ISBN: 9780252028502. Pág. 28 <https://books.google.cl/books?id=r-k9ysIaaEUC&pg=PA28> <<

[162] David Byrne. «How Music Works». Ed. McSweeney's, 2012. ISBN: 9781938073489. Pág. 77 <https://books.google.cl/books?id=DCDmBQAAQBAJ&pg=PA77> <<

[163] Russell Miller, Jacques Lowe, Roger Boar. «The incredible music machine». Ed. Quartet Books, 1982. ISBN: 9780704323247. Pág. 155 <<

Capítulo 7

[164] Robert C. Cottrell, Kenneth Goldsmith. «Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age». Ed. Columbia University Press, 2013. ISBN: 9780231504546. Pág. 194 <https://books.google.cl/books?id=w86oRb72nicC&pg=PA194> <<

[165] David W Barber. «When the Fat Lady Sings: Opera History As It Ought to Be Taught». Ed. Indent Publishing, 2012. ISBN 9780987849229. Localización 2170 <<

[166] Vincent LoBrutto. «Stanley Kubrick». Ed. Faber and Faber, 1998. ISBN 0571193935. Pág. 308. <<

[167] Douglas James Davies, Chang-Won Park. «Emotion, Identity, and Death: Mortality Across Disciplines». Ed. Ashgate Publishing, Ltd., 2012. ISBN: 9781409424147. Pág. 184 <https://books.google.cl/books?id=LahcVanKrUoC&pg=PA184> <<

[168] ISBN: 9781934545034. Pág. 37 http://books.google.cl/books?id=kNS_WfV8aXoC&pg=PA37 <<

[169] Daniel J. Levitin. «This is Your Brain on Music: Understanding a Human Obsession». Ed. Atlantic Books, 2008. ISBN: 9780857895141. Localización: 7537. <<

[170] Ed. Pan Macmillan, 2011. ISBN: 9780330471138. Pág. 92
<https://books.google.cl/books?id=7IRrdwzhrZ8C&pg=PT92> <<

[171] Stuart W. Pyhrr, Filippo Negroli, José-A. Godoy, Silvio Leydi, Metropolitan Museum of Art (New York, N. Y.). «Heroic Armor of the Italian Renaissance: Filippo Negroli and His Contemporaries». Ed. Metropolitan Museum of Art, 1998. ISBN: 9780870998720. Pág. 181 <https://books.google.cl/books?id=PteVlrlhy9YC&pg=PA181> <<

[172] David Barber. «Bach, Beethoven And The Boys. Music History As It Ought To Be Taught». Ed. Indent Publishing. ISBN 9780980916744 Localización: 1868. <<

[173] Pág. 148
EqEw8C&pg=PA148 <<

<https://books.google.cl/books?id=qgqp5->

[174] K. Robert Schwarz. «Minimalists. 20th Century Composers Series Twentieth Century Composers». Ed. Phaidon Press, 1996. Pág. 138 <<

[175] Jack Kinney. «Walt Disney and Other Assorted Characters». Pág. 84

<<

[176] Book news, Volume 21, 1903. Pág 700.
<http://books.google.com/books?ei=BU61TpekPIPi0QGCxdnSBw&ct=result&id=LdsRAAAAYAAJ&dq=%22letters+O-Z%22> <<

[177] «El mago de Oz (1939): Did You Know?». The Internet Movie Database <http://www.imdb.com/title/tt0032138/trivia> 2– John Fricke, Jacy Scarfone, William Stillman. *The Wizard of Oz: The Official 50th Anniversary Pictorial History*. Warner Books, 1989. <<

[178] «The Wizard of Oz (1939) Trivia». The Internet Movie Database
<http://www.imdb.com/title/tt0032138/trivia> <<

[179] «Buddy Ebsen». The Internet Movie Database:
<http://www.imdb.com/name/nm0001171/bio> <<

[180] Roy Hemming. «Discovering Great Singers of Classic Pop: A New Listener's Guide to the Sounds and Lives of the Top Performers». Ed. David Hajdu. ISBN: 9781557041487. Pág. 136 <https://books.google.cl/books?id=zbYtmOIHvfcC&pg=PA136> <<

Capítulo 8

[181] Andrew Smith. «The Oxford Encyclopedia of Food and Drink in America». Ed. Oxford University Press, 2013. ISBN: 9780199734962.
Pág. 653 <https://books.google.cl/books?id=DOJMAgAAQBAJ&pg=PA653> <<

[182] David Barber. «Bach, Beethoven And The Boys. Music History As It Ought To Be Taught». Ed. Indent Publishing. ISBN 9780980916744 Localización: 671 <<

[183] The Telegraph, 21 de noviembre de 2013
<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/australiaandthepacific/austral-restaurant-turns-to-opera-to-drive-out-loitering-teenagers.html> <<

[184] «Mozart lowers Christchurch crime». The New Zealand Herald, 8 de noviembre de 2010 http://www.nzherald.co.nz/nz/news/article.cfm?c_id=1&objectid=10686174 <<

[185] Nadia Higgins. «Katy Perry: From Gospel Singer to Pop Star». Ed. Lerner Publications, 2012 ISBN 9781467701648 <<

[186] Lol Henderson, Lee Stacey. «Encyclopedia of Music in the 20th Century». Ed. Routledge, 2014. ISBN: 9781135929466. Pág. 344 <https://books.google.cl/books?id=m8W2AgAAQBAJ&pg=PA344> <<

[187] Ed. F+W Media, Inc., 2010. ISBN: 9781440508929. Pág. 90
<https://books.google.cl/books?id=PkRKuy5gYrkC&pg=PA90> <<

[188] Paul R. Gorman. «Left Intellectuals & Popular Culture in Twentieth-century America». Ed. UNC Press Books, 1996. ISBN 9780807845561. Pág. 133 <https://books.google.cl/books?id=P3JhHjHIUcQC&pg=PA133>
<<

[189] Charles Suhor. «Jazz in New Orleans: The Postwar Years Through 1970». Ed. Scarecrow Press, 2001. ISBN: 9781461660026. Pág. 18 <https://books.google.cl/books?id=y0TvKkkgkVgC&pg=PA18> <<

[190] Michael Segell. «The Devil's Horn: The Story of the Saxophone, from Noisy Novelty to King of Cool». Ed. Macmillan, 2005. ISBN: 9781429930871. Pág. 20 <https://books.google.cl/books?id=OsWHle0otJcC&pg=PT20> <<

[191] Papa Pío X. «TRA LE SOLLECITUDINI». http://w2.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html «sólo en algún caso especial, supuesto el consentimiento del Ordinario, será permitido admitir un número juiciosamente escogido, corto y proporcionado al ambiente, de instrumentos de aire». <<

[192] James Lincoln Collier. «Louis Armstrong: An American Genius». Ed. Oxford University Press, 1985. ISBN: 9780195365078. Pág. 231 <https://books.google.cl/books?id=6unL1Z5wA9AC&pg=PA231> <<

[193] James Oliver Horton. «Landmarks of African American History». Ed. Oxford University Press, 2005. ISBN: 9780195141184. Pág. 143 <https://books.google.cl/books?id=gVBrIZLlqcMC&pg=PA143> <<

[194] Edward Mapp. «African Americans and the Oscar: Decades of Struggle and Achievement». Ed. Scarecrow Press, 2008. ISBN: 9781461706373. Pág. 2 <http://books.google.cl/books?id=sXi3AQAAQBAJ&pg=PA2> <<

[195] Steven Brower. «Satchmo: The Wonderful World and Art of Louis Armstrong». Ed. ISBN: 9780810995284. Pág. 208 <<

- [196] 1. Middlebrook, Diane Wood (1998). «Suits Me: The Double Life of Billy Tipton». Editorial Boston: Houghton Mifflin Company. ISBN 0-395-95789-3. http://books.google.com/books?id=f_Gav_BdQFQC&printsec=frontcover
2. Robert Stephen Feldman. «Understanding psychology». Ed. McGraw Hill, 1990 ISBN 9780070205314, pág. 336. <<

[197] Wysolmerski JJ. Insogna KL. «The parathyroid glands, hypercalcemia, and hypocalcemia». Kronenberg HM, Schlomo M, Polansky KS, Larsen PR, eds. Williams Textbook of Endocrinology. 11th ed. St. Louis, Mo: WB Saunders; 2008: Capítulo 266. <<

[198] 1. Kimball King. «Woody Allen: A Casebook». Ed. Routledge, 2014. ISBN: 9781135670467. Pág. 16 <https://books.google.cl/books?id=0TimAgAAQBAJ&pg=PR16>

2. Ty Burr. «Deconstructing Woody» Entertainment Weekly, 21 de febrero de 2003 <http://www.ew.com/ew/article/0,,422878,00.html> <<

[199] David Leaf. «The Night James Brown Saved Boston». David Leaf Productions, 2008. <<

[200] BBC, 8 de noviembre de 2012 <http://www.bbc.com/news/uk-england-devon-20259274> <<

Capítulo 9

[201] A. Krawczyk, R. Kubacki, S. Wiak. «Electromagnetic Field, Health and Environment: Proceedings of EHE '07». Ed. IOS Press, 2008. ISBN: 9781607503309. Pág. 5 <https://books.google.cl/books?id=pg7vAgAAQBAJ&pg=PA5> <<

[202] Gregory J. Downey. «Telegraph Messenger Boys: Labor, Communication and Technology, 1850-1950». Ed. Routledge, 2014. ISBN: 9781135315689. Pág. 97 <https://books.google.cl/books?id=S9VQAwAAQBAJ&pg=PA97> <<

[203]

«Winners, 1964».

Grammy

[http://www.grammy.com/nominees/search?
artist=&title=&year=1964&genre=All](http://www.grammy.com/nominees/search?artist=&title=&year=1964&genre=All) <<

[204] Robert Dearling, Celia Dearling, Brian A. L. Rust. «The Guinness book of recorded sound». Ed. Guinness Books, 1984. ISBN: 9780851122748. Pág. 145. <<

[205] Página 12, 12 de noviembre de 2012
<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-207654-2012-11-12.html>

2. VÍCTOR NÚÑEZ JAIME. «Del timo de “El pibe Carlitos” al mito de Carlos Gardel». El País, 17 de noviembre de 2012
http://elpais.com/elpais/2012/11/16/gente/1353090250_392850.html <<

[206] Bill Bryson. «At Home. A Short History of Private Life». Ed. Doubleday, 2010. ISBN: 9780385533591. Localización: 2578. <<

[207] Steve Sullivan. «Encyclopedia of Great Popular Song Recordings, Volumen 2». Ed. Scarecrow Press, 2013. ISBN: 9780810882966. Pág. 73 <https://books.google.cl/books?id=QWBPAQAAQBAJ&pg=PA73> <<

[208] Gawlinski, Mark. «Interactive television production». Ed. Focal Press, 2003. Pág. 89. ISBN 0-240-51679-6. <<

[209] Caro, Robert (2002). «Master of the Senate: The Years of Lyndon Johnson». Ed. Knopf, New York, 2002. ISBN 0-394-52836-0. <<

[210] Deena Weinstein. «Rock'n America: A Social and Cultural History». Ed. University of Toronto Press, 2015. ISBN: 9781442600157. Pág. 34 <https://books.google.cl/books?id=NNVDBgAAQBAJ&pg=PA34> <<

[211] Ed. ABC-CLIO, 2013. ISBN: 9780313393488. Pág. 973
<https://books.google.cl/books?id=TQPXAQAAQBAJ&pg=PA973> <<

[212] Bruce Pegg. «Brown Eyed Handsome Man: The Life and Hard Times of Chuck Berry». Ed. Routledge, 2013. ISBN: 9781135356842. Pág. 22 <https://books.google.cl/books?id=nd-MAQAAQBAJ&pg=PA22> <<

[213] Jim Miller. «Flowers in the Dustbin: The Rise of Rock and Roll, 1947-1977». Ed. Simon & Schuster, 1999. ISBN: 9780684808734. Pág. 106 <<

- [214] 1. Guralnick, Peter (1999). «Careless Love. The Unmaking of Elvis Presley». Ed. Back Bay Books. ISBN 0-316-33297-6.
2. The Internet Movie Database. Elvis Presley Biography. <http://www.imdb.com/name/nm0000062/bio>
3. Gary R. Edgerton. «The Columbia History of American Television». Ed. Columbia University Press, 2009. ISBN: 9780231121651. Pág. 188 <http://books.google.cl/books?id=x4p3XMOeq7oC&pg=PA188> <<

[215] Alanna Nash, Billy Smith, Marty Lacker, Lamar Fike. «Elvis Aaron Presley: revelations from the Memphis Mafia». Ed. HarperCollins, 1995. ISBN 9780060176198. Pág 19. <<

[216] ISBN: 9781439108154. Pág. 58 <https://books.google.cl/books?id=4leHQDbq6MEC&pg=PT58> <<

[217] Les Macdonald. «The Day the Music Died». Ed. Xlibris Corporation, 2010. ISBN: 9781469113562. Pág. 31 <https://books.google.cl/books?id=wvlGJVrUkIIC&pg=PT31> <<

[218] Jerry Osborne. «Elvis – Word for Word: What He Said, Exactly As He Said It». Ed. Jerry Osborne Enterprises, 1999. ISBN: 9780932117298. Pág. 59 <https://books.google.cl/books?id=EEbR2VKQ8QwC&pg=PA59>
<<

[219] Guralnick, Peter. «Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley». Ed. Boston: Little, Brown and Co., 1994. ISBN 0316332208. <<

[220] Peter Guralnick. «Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley». Ed. Little, Brown; 1994. ISBN 0-316-33225-9. Pág. 105, 139. <<

[221] 1. Alanna Nash. «The Colonel: The Extraordinary Story of Colonel Tom Parker and Elvis Presley». Ed. Simon and Schuster, 2008. ISBN: 9781439136959.

2. Victor, Adam (2008). The Elvis Encyclopedia. Gerald Duckworth & Co Ltd. p. 385. ISBN 9780715638163. <<

[222] Robert K. Johnston, Craig Detweiler, Barry Taylor. «“Don’t Stop Believin’”: Pop Culture and Religion from Ben-Hur to Zombies». Ed. Westminster John Knox Press, 2012. ISBN: 9780664235055. Pág. 5 <http://books.google.cl/books?id=Jwg1LwWm1ZQC&pg=PA5> <<

[223] 1. «El resplandor (1980) Trivia». The Internet Movie Database.
<http://www.imdb.com/title/tt0081505/trivia>

2. Wensley Clarkson. «Johnny Cash – He Walked the Line». Ed. John
Blake Publishing, 2005. ISBN: 9781784184872. Pág. 78
https://books.google.cl/books?id=VY_lBgAAQBAJ&pg=PT78 <<

[224] Mike Evans. «Rock 'N' Roll Strangest Moments». Ed. Robson Books, 2006. ISBN 9781849941815 Localización: 361. <<

[225] ISBN: 9781416532958. Pág. 302 https://books.google.cl/books?id=_wL4qqB0qE8C&pg=PA302 <<

[226] Thomas Fensch. «The FBI Files on Elvis Presley». Ed. New Century Books, 2001. ISBN 0-930751-03-5. Págs. 14-18. <<

- [227] 1. «JUKEBOX: Ticky, Real Ticky». Time, 20 de abril de 1959
<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,864588,00.html>
2. Anna Funder. «Stasiland: True Stories From Behind the Berlin Wall». Ed. Granta Books, Junio de 2004. ISBN 978-1862076556.
3. David Byrne. «Bicycle Diaries». Ed. Penguin Group USA, Inc, 2010 ISBN 9780143117964. <<

[228] CNN, 20 de octubre de 2014
<http://edition.cnn.com/2014/10/20/showbiz/music/neil-diamond-sweet-caroline/> <<

[229] David Cicotello, Louisa. «Ebbets Field: Essays and Memories of Brooklyn's Historic Ballpark, 1913-1960». Ed. McFarland, 2012. ISBN: 9780786448272. Pág. 192 <https://books.google.com.pe/books?id=umiBgPgZE-IC&pg=PA192> <<

[230] 1– «Biography for Dolly Parton». The Internet Movie Database <http://www.imdb.com/name/nm0000573/bio> 2– LARA NAAMAN, KATE McCARTHY. «5 Things You Might Not Know About Dolly Parton». ABC News, 12 de noviembre de 2009 <http://abcnews.go.com/GMA/InTheSpotlight/dolly-parton-talks-robin-roberts-gma/story?id=9063556> <<

[231] Neal K. Van Alfen. «Encyclopedia of Agriculture and Food Systems: 5-volume set, Volumen 1». Ed. Elsevier, 2014. ISBN: 9780080931395. Pág. 6 <https://books.google.cl/books?id=Y-VfAwAAQBAJ&pg=PA6> <<

[232] The Telegraph, 7 de octubre de 2009
<http://blogs.telegraph.co.uk/news/andrewmcfbrown/100012805/did-elvis-really-eat-more-than-an-asian-elephant-does/> <<

[233] David Adler. «Life & Cuisine Of Elvis Presley». Ed. Three Rivers Press, 1993. ISBN: 978-0517880241. <<

[234] «Grease: Trivia». The Internet Movie Database.
<http://www.imdb.com/title/tt0077631/trivia> <<

[235] Fox, 14 ed agosto de 2002
<http://www.foxnews.com/story/2002/08/14/poll-for-few-true-believers-elvis-lives/> <<

[236] 1. A. Wallwork, *et al.* «Indonesian Journal of International & Comparative Law (January 2014): Socio-Political Perspectives». Ed. Institute for Migrant Rights Press, 2013. Pág. 18 <https://books.google.cl/books?id=ZNxdAgAAQBAJ&pg=PA18> (100 mil visitas al año a Persépolis).

2. «THE ESTATE OF ELVIS PRESLEY/THE ELVIS PRESLEY TRUST». Sitio oficial de Graceland. Consultado el 9 de febrero de 2015 <http://www.graceland.com/about/> <<

[237] Tom king. «Red Hot chilli Peppers – Uncensored on the Record». Ed. Coda Books Ltd. ISBN: 9781781580196. Pág. 5
<https://books.google.cl/books?id=EdJwj-bhOPsC&pg=PT5> <<

[238] Matthew Jefferies. «Hamburg: A Cultural & Literary History». Ed. Signal Books, 2011. ISBN: 9781904955757. Pág. 171. <<

[239] The Beatles. (2000). The Beatles Anthology. San Francisco: Chronicle Books. ISBN 0811826848. <<

[240] Todd Van Luling. «11 Things You Probably Didn't Know About The Beatles, Even If You're A Superfan». The Huffington Post, 5 de agosto de 2014 http://www.huffingtonpost.com/2014/08/05/beatles-things-you-didnt-know_n_5648410.html <<

[241] 1. LeRoy Ashby. «With Amusement for All: A History of American Popular Culture Since 1830». Ed. University Press of Kentucky, 2006 ISBN 9780813171326 Pág. 375 https://books.google.cl/books?id=qY0MDIK4_gsC&pg=PA375

2. «Help! Beatles ran scared when the toffs rattled their jewellery». The Scotman, 13 de agosto de 2007 <http://www.scotsman.com/what-s-on/music/help-beatles-ran-scared-when-the-toffs-rattled-their-jewellery-1-913418> <<

[242] Byron Preiss. «The Beach Boys». Ed. Ballantine Books, 1979. ISBN: 9780345273987. Pág. 10 <https://books.google.cl/books?ei=jhgLVcyVOMedgwTpo4GQDw&hl=es&id=I0dWoXNvhkoC&dq=%22free+jackets%22> <<

[243] «Fab Four Return Home To Beatlemania Uproar». Newsreel, 27 de febrero de 1964. Public Domain Archive Film Stock Footage Library. http://www.buyoutfootage.com/pages/titles/pd_nr_054.html#.VPJA73yG-IA <<

[244] Robert Chapman. «Selling the Sixties: The Pirates and Pop Music Radio». Ed. Routledge, 1992 ISBN 0415078172. <<

[245] Spizer, Bruce. «Songs, Pictures and Stories of the Fabulous Beatles Records on Vee-Jay». New Orleans: 498 Productions, 1998. ISBN 0966264908. <<

[246] Consultado el 11 de febrero de 2011.
<http://www.imdb.com/title/tt0058182/trivia> <<

[247] Mark Paytress. «Rolling Stones: Off the Record». Ed. 0. ISBN: 9780857121134. Pág. 95 <https://books.google.cl/books?id=F3blvuxKlxMC&pg=PT95> <<

[248] Patricia Butler. «Barry Manilow: The Biography: The Biography». Ed. Omnibus Press, 2009. ISBN: 9780857121011. Pág. 163 https://books.google.cl/books?id=-hV_DdIYnNYC&pg=PT163 <<

- [249] 1. Peter Ames Carlin. «Paul McCartney: A Life». Ed. Simon and Schuster, 2009. ISBN: 9781416562238. Pág. 95
<https://books.google.cl/books?id=W8R4LS2LYxYC&pg=PA95>
2. Cross, Craig. «The Beatles: Day-by-Day, Song-by-Song, Record-by-Record». Ed. Lincoln, 2005. ISBN 0595346634. Págs. 464-465. <<

[250] Philippe Margotin, Jean-Michel Guesdon. «All The Songs: The Story Behind Every Beatles Release». Ed. Black Dog & Leventhal, 2014. ISBN: 9781603763714. Pág. 252 <https://books.google.cl/books?id=KXKnAgAAQBAJ&pg=PA252> <<

[251] Steven Johnson. «How We Got to Now: Six Innovations that Made the Modern World». Ed. Penguin UK, 2014. ISBN: 9781846148569. Pág. 76 <https://books.google.cl/books?id=T8KzBAAAQBAJ&pg=PP76>
<<

[252] «Rolling Stones: Los viejos dioses nunca mueren». Ed. Ediciones Robinbook, 2006. ISBN: 9788496222755. Pág. 151
http://books.google.cl/books?id=eb_xBEfYI-AC&pg=PA151

2. Davis, Stephen (2001). *Old Gods Almost Dead: The 40-year Odyssey of the Rolling Stones*. Broadway Books. ISBN 978-0-7679-0956-3. <<

[253] Billboard, 24 de octubre de 1970, pág. 5
<http://books.google.com/books?id=gSkEAAAAMBAJ&pg=PA5>

Bickhart, Jim. (1970). (Untitled). Notas del disco de 1970. <<

[254] Andrew Chapman, Lee Silber. «Rock to Riches: Build Your Business the Rock & Roll Way». Ed. Capital Books, 2008 ISBN 9781933102658. Pág. 115 <http://books.google.com/books?id=nKKRhGBs-xcC&pg=PA115>
<<

[255] Morgan Delancey. «The Dave Matthews Band: Step Into the Light». Ed. ECW Press, 2001. ISBN: 9781550224436. Pág. 52 <https://books.google.cl/books?id=HaholVU6jUcC&pg=PA1983> <<

[256] Luke Dick, George A. Reisch. «The Rolling Stones and Philosophy: It's Just a Thought Away». Ed. Open Court Publishing, 2011. ISBN: 9780812697582. Pág. 204 <https://books.google.cl/books?id=7ZxPozD718IC&pg=PA204> <<

[257] Christopher Sandford. «The Rolling Stones: Fifty Years». Ed. Simon and Schuster, 2012. ISBN: 9780857201041. Pág. 140 <https://books.google.cl/books?id=RdZdAAAAQBAJ&pg=PT140> <<

[258] «Keith Richards: “I DID snort my dad’s ashes”». NME, 6 de agosto de 2007 <http://www.nme.com/news/the-rolling-stones/30129> <<

[259] Nigel Goodall. «The Secret World of Johnny Depp». Ed. John Blake Publishing, 2010. ISBN: 9781843582953. Pág. 19
<https://books.google.cl/books?id=MYo7AAAAQBAJ&pg=PP19> <<

[260] ABC, 1 de diciembre de 2010 <http://www.abc.es/20101130/cultura-cine/johnny-depp-jack-sparrow-201011301718.html> <<

[261] Howard Sounes. «Down The Highway: The Life Of Bob Dylan». Ed. Random House, 2011. ISBN: 9781446464755. Pág. 166 https://books.google.cl/books?id=9RS_RuJf4dUC&pg=PA166 <<

[262] The Beatles. «The Beatles Anthology». Ed. Chronicle Books, 2002.
ISBN: 9780811836364. <<

[263] DANIEL J. WAKIN. «From the Pope to Pop: Vatican's Top 10 List». The New York Times, 14 de febrero de 2010 http://www.nytimes.com/2010/02/15/arts/music/15arts-VATICANSTOP1_BRF.html <<

[264] Ted Atlas. «Candlestick Park». Ed. Arcadia Publishing, 2010. ISBN: 9781439625323. Pág. 64. <<

[265] Joel Whitburn. «Billboard #1s, 1950-1991: A Week-by-week Record of Billboard's #1 Hits». Ed. Record Research, 1991. ISBN 9780898200805. <<

[266] Peter Buckley. «The Rough Guide to Rock». Ed. Rough Guides, 2003. ISBN: 9781843531050. Pág. 1173 <https://books.google.cl/books?id=7ctjc6UWCm4C&pg=PT1173> <<

[267] Casey Harison. «Feedback: The Who and Their Generation». Ed. Rowman & Littlefield, 2014. ISBN: 9781442240100. Pág. 104 <https://books.google.cl/books?id=GauDBQAAQBAJ&pg=PA104> <<

[268] Tony Fletcher. «Dear Boy: The Life Of Keith Moon». Ed. 0. ISBN: 9780857122223. Pág. 336 <https://books.google.cl/books?id=2t1T3Jywu0MC&pg=PT336> <<

[269] «10 bizarre rock'n'roll anecdotes». New Musical Express, 21 de Mayo de 2010. <http://www.nme.com/photos/10-bizarre-rocknroll-anecdotes/173961/4/2> <<

[270] ISBN: 9781405518451. Pág. 40 <https://books.google.cl/books?id=r25no0SITxgC&pg=PT40> <<

[271] Andy Neill, Matt Kent. «Anyway Anyhow Anywhere: The Complete Chronicle of the Who 1958-1978». Ed. Random House, 2011. ISBN: 9780753547977. Pág. 337 https://books.google.cl/books?id=_RwOaA1GTjQC&pg=PA337 <<

[272] Ed. iUniverse, 2009. ISBN: 9781440164583. Pág. 136
https://books.google.cl/books?id=736Mu91q_fcC&pg=PA136 <<

[273] Brian Braiker. «London 2012 organisers wanted Keith Moon top lay at Olympics ceremony: Drummer died from a drug overdose in 1978 at the age 32». The Guardian, 12 de abril de 2012 <<

[274] CBC News, 9 de julio de 2006

<http://www.cbc.ca/arts/story/2006/07/09/pennylane-liverpool.html> <<

[275] «Diamond star thrills astronomers». BBC, 16 de febrero de 2004
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/3492919.stm> <<

[276] John Wyse Jackson. «We All Want to Change the World: The Life of John Lennon». Ed. Haus Publishing Limited, 2005. ISBN: 9781904950370. Pág. 145. <<

[277] Tim Riley. «Lennon: The Man, the Myth, the Music – The Definitive Life». Ed. Random House, 2011. ISBN: 9781448113194. Pág. 408 <https://books.google.cl/books?id=5qTm4H0nlJ8C&pg=PA408> <<

[278] «Dalí estafó a Yoko Ono vendiéndole por 10.000 dólares un pelo falso de su bigote». ABC, 29 de noviembre de 2012 <http://www.abc.es/cultura/20121129/abci-dali-estafa-yoko-201211291608.html> <<

[279] «The Top 25 Teen Idol Breakout Moments». Rolling Stone
<http://www.rollingstone.com/music/lists/the-top-25-teen-idol-breakout-moments-20120511/the-monkees-1967-20120511> <<

[280] Miles, Barry (1997). Paul McCartney: Many Years From Now. New York: Henry Holt & Company. ISBN 0805052496. <<

[281] Revista Rolling Stone, 20 de julio de 1972. <<

[282] CBS News. 11 de febrero de 2009.
<http://www.cbsnews.com/stories/2008/09/08/earlyshow/leisure/music/mair>
<<

[283] BBC, 7 de agosto de 2009.
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/8188475.stm> <<

[284] «Conspiracy Theory Poll Results». Public Policy Polling, 2 de abril de 2013 <http://www.publicpolicypolling.com/main/2013/04/conspiracy-theory-poll-results-.html> <<

[285] David M. Haugen. «The Beatles». Ed. Greenhaven Press, 2005.
ISBN: 9780737725957. Pág. 151. <<

[286] Ed. ABC-CLIO, 2014. ISBN: 9780313391729. Pág. 142
<https://books.google.cl/books?id=xWRyBAAAQBAJ&pg=PA142> <<

[287] MacDonald, Ian (2005). «Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties». 2.º Edición. London: Pimlico (Rand). ISBN 1-844-13828-3. Pág. 261. <<

[288] Jason Fine. «Harrison». Ed. Simon and Schuster, 2002. ISBN: 9780743235815. Pág. 44 <https://books.google.cl/books?id=zptfHsXXpCcC&pg=PA44> <<

[289] Rolling Stone, 24 de marzo de 1977
<http://www.rollingstone.com/music/news/the-true-life-confessions-of-fleetwood-mac-19770324> <<

[290] «Mandy Smith: I DID sleep with Bill Wyman when I was 14... but now the only man in my life is God». The Daily Mail, 17 de abril de 2010 <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-1266664/Mandy-Smith-I-DID-sleep-Bill-Wyman-I-14--man-life-God.html> Chris Nashawaty. «A Teen Bride for a Stone». Entertainment Weekly, 3 de junio de 1994 <http://www.ew.com/ew/article/0,,302463,00.html> John Robinson. «Father's little helper». The Guardian, 23 de agosto de 2003 <http://www.guardian.co.uk/music/2003/aug/23/popandrock> <<

[291] Brian J. Bove. «The Ramones: American Punk Rock Band». Ed. Enslow Publishers, Inc., 2010. ISBN: 9780766032330. Pág. 36 <https://books.google.cl/books?id=dapwByRcBW8C&pg=PA36> <<

[292] BBC, 26 de enero de 2011
http://news.bbc.co.uk/local/liverpool/hi/people_and_places/newsid_937600
<<

[293] Thomas S. Hischak. «Disney Voice Actors: A Biographical Dictionary». Ed. McFarland, 2011. ISBN: 9780786486946. Pág. 103
<https://books.google.cl/books?id=e1RTP8thtR0C&pg=PA103> <<

[294] May Pang. «Instamatic Karma: Photographs of John Lennon». Ed. Macmillan, 2008. ISBN: 9781429993975. Pág. 118 <https://books.google.cl/books?id=YLCmcCgjvfYC&pg=PT118> <<

[295] Robert Brauneis. «Copyright and the World's Most Popular Song». GWU Legal Studies Research Paper No. 1111624. <http://ssrn.com/abstract=111162> <<

[296] 1. Taraborrelli, J. Randy. «Michael Jackson: The Magic, The Madness, The Whole Story, 1958-2009». Ed. Terra Alta, WV: Grand Central Publishing, 2009. ISBN 0-446-56474-5. Págs. 333-338.

2. «COMPANY NEWS; MICHAEL JACKSON SELLS RIGHTS TO BEATLES SONGS TO SONY». The New York Times, 8 de noviembre de 1995, sección D, pág 4.
<http://www.nytimes.com/1995/11/08/business/company-news-michael-jackson-sells-rights-to-beatles-songs-to-sony.html> <<

[297] «John Howard Payne», Enciclopedia Britannica;
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/447521/John-Howard-Payne>
<<

[298] «The Eye of the Acoustic Storm». Entrevista a Ian Anderson en Accoustic Storm, 24 de septiembre de 2003. <http://www.acousticstorm.com/artists/view/20> «It's only because I used to play harmonica standing on one leg when I was beginning in the Marquee Club, and the first journalist that wrote about Jethro Tull said two things, that I played flute and that I stand on one leg». <<

[299] Michael Lang, Joel Makower. «Woodstock: The Oral History». Ed. SUNY Press. ISBN: 9781438429755. Pág. 24
https://books.google.cl/books?id=FyyqKcy_ZeMC&pg=PA24 <<

[300] Citadel Press, 2005 ISBN 9780806526959 Pág. 49
http://books.google.com/books?id=3gSXTmg8_sIC&pg=PA4 <<

[301] «Mick and the Stones [?]». The Australian Women's Weekly (1933-1982) 27 de agosto de 1980. pág 166 <http://nla.gov.au/nla.news-article43462318> <<

[302] «Gibb “has never seen Fever film”».
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7689859.stm> BBC, 24 de octubre
de 2008. <<

[303] Entrevista a Ian Anderson por Carl Wiser, de Songfacts
http://www.songfacts.com/blog/interviews/ian_anderson_of_jethro_tull/
<<

[304] «Trivia for Janis Joplin». The Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/name/nm0429767/bio#trivia> <<

[305] Ed. Da Capo Press, 2010. ISBN: 9780306819452. Pág. 178
<https://books.google.cl/books?id=5Einlgh-UqkC&pg=PA178> <<

[306] ISBN: 9781610604215. Pág. 162 <https://books.google.cl/books?id=fpUuXZU9-1QC&pg=PA162> <<

[307] The Telegraph, 2 de marzo de 2008
<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1580456/Hells-Angels-plotted-to-kill-Mick-Jagger.html> <<

[308] ISBN: 9781599670041. Pág. 88 <https://books.google.cl/books?id=YZ7LpEragHYC&pg=PA88> <<

[309] 1– «Trivia for The Clockwork Orange». The Internet Movie Database.
<http://www.imdb.com/title/tt0066921/trivia>

The Guardian, 6 de mayo de 2008.
<http://www.theguardian.com/film/2008/may/06/therollingstones> <<

[310] «Jiggy Stardust». Entrevista a Angie Bowie en The Sun, 11 de marzo de 2013
<http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/showbiz/music/4833958/Angie-Bowie-slams-David-Bowies-new-album-The-Next-Day.html> <<

[311] Pegg, Nicholas. The Complete David Bowie. Ed. Reynolds & Hearn, 2004. ISBN 1-903111-73-0. Págs. 297-300. <<

[312] «Past Winners Search». Grammy
<http://www.grammy.com/nominees/search> <<

[313] Billboard, 27 de enero de 2012
<http://www.billboard.com/biz/articles/news/1099191/billboard-power-100-u2-paul-mcguinness>

2. «GDP and its breakdown at current prices in US Dollars». United Nations Statistics Division. Diciembre de 2014.
<http://unstats.un.org/unsd/snaama/dnltransfer.asp?fID=2> <<

[314] Nick Mason. «Inside Out: A Personal History of Pink Floyd». Ed. Hachette UK, 2011. ISBN: 9781780221755. Pág. 23 <https://books.google.cl/books?id=S86vyiU-nwwC&pg=PT23> <<

[315] Mike Watkinson. «Crazy Diamond – Syd Barrett and the Dawn of Pink Floyd». Ed. Omnibus Press, 2009. ISBN: 9780857121226. Pág. 103 <https://books.google.cl/books?id=2xhDak5fgh4C&pg=PT103> <<

[316] «High Fidelity News and Record Review». Ed. Link House Publications, 2003. Volumen 48, Números 7-12. Pág. 75. <<

[317] Ed. Da Capo Press, 2008. ISBN: 9780786727087. Pág. 307
<https://books.google.cl/books?id=jmJbSIn1LacC&pg=PT307> <<

[318] ISBN: 9781904411062. Pág. 89 <https://books.google.cl/books?id=EA2ITavBMykC&pg=PA89> <<

[319] Entrevista a Brian May en la revista Q. 03-XX-1991. <<

[320] Francisco Ortega. «Brian May, el renacentista del rock». Vida Actual, El Mercurio, 22 de febrero de 2015, Pág. VA-8 <http://impresa.elmercurio.com/Pages/NewsDetail.aspx?dt=2015-02-21&dtB=22-02-2015%20:00:00&PaginaId=8&bodyid=9> <<

- [321] 1. «Queen star hands in science PhD», BBC News.
<http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/6929290.stm>
2. NASA. «JPL Small-Body Database Browser».
<http://ssd.jpl.nasa.gov/sbdb.cgi?sstr=52665> <<

[322] Bryan Holland, Jonathan Wong, Meng Li, Suraiya Rasheed. (2013). «Identification of Human MicroRNA-Like Sequences Embedded within the Protein-Encoding Genes of the Human Immunodeficiency Virus», PLoS One, 8(3):1-10. <http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0061111>
<<

[323] Hyperion, Diciembre de 1998. ISBN-13: 978-0786889471. <<

[324] Ed. Penguin, 2013. ISBN: 9781101630990. Pág. 1949
<https://books.google.cl/books?id=PSiW2okX7ckC&pg=PA1949> <<

[325] Laura Jackson. «Freddie Mercury: The biography». Ed. Hachette UK, 2011. ISBN: 9780748129072. Pág. 44 <https://books.google.cl/books?id=7uCPAit0AtUC&pg=PT44> <<

[326] Rick Beyer. «The Greatest Music Stories Never Told: 100 Tales from Music History to Astonish, Bewilder, and Stupefy». Ed. Harper Collins, 2013. ISBN: 9780062310361. Localización 2751. <<

[327] Cleo Rocos. «The Power of Positive Drinking». Ed. Random House, 2013. ISBN: 9781448156399. Pág. 43 https://books.google.cl/books?id=jvz__iqblAYC&pg=PT43 <<

Capítulo 10

[328] «THE HISTORY OF THE BAND, YEARS 1968 – 1974».
Hemispheres http://www.hemispheres.pl/historia_en.php <<

[329] Entrevista a Duff McKagan en revista Hit Parader de 1988. Disponible online en: Ellen Barnes. «The 5 Most Memorable Intro Guitar Riffs». Gibson, 3 de febrero de 2010 <http://www2.gibson.com/News-Lifestyle/Features/en-us/memorable-intro-riffs-0203.aspx> <<

[330] Slash. «Slash: The Autobiography». Ed. HarperCollins UK, 2012.
ISBN: 9780007481033. <<

[331] Les MacDonald. «The Day the Music Died». Ed. Xlibris Corporation, 2010. ISBN 9781469113562. Pág. 114 <https://books.google.com.pe/books?id=wvlGJVRUkIIC&pg=PT114> <<

[332] Power, Martin. «Hot Wired Guitar: The Life of Jeff Beck». Ed. Music Sales Limited, 2014. ISBN: 9781783233861. Pág. 181 <https://books.google.cl/books?id=w5egBAAAQBAJ&pg=PT181> <<

[333] Barney Hoskyns. «Led Zeppelin IV». Ed. Rodale, 2006. ISBN: 9781609616953. Pág. 33 https://books.google.cl/books?id=gz_7AgAAQBAJ&pg=PT33 <<

[334] «Shows, 1970. February 28, 1970. Copenhagen, DK». Sitio Oficial de Led Zeppelin <http://www.ledzeppelin.com/show/february-28-1970> <<

[335] Mick Wall. «When Giants Walked the Earth: A Biography Of Led Zeppelin». Ed. Hachette UK, 2011. ISBN: 9781409111214. Pág. 120 <https://books.google.cl/books?id=3GLANRQAIdEC&pg=PT120> <<

[336] World Cafe. Vigésima temporada. 14 de octubre de 2011. National Public Radio <http://www.npr.org/2012/03/05/141331804/world-cafe-looks-back-robert-plant%7CWorld> <<

[337] Jon Bream. «Whole Lotta Led Zeppelin: The Illustrated History of the Heaviest Band of All Time». Ed. Voyageur Press, 2010. ISBN: 9780760339558. Pág. 253 <https://books.google.cl/books?id=-8NvIJD-kg4C&pg=PT253> <<

[338] Ralph Hulett, Jerry Prochnicky. «Whole Lotta Led: Our Flight With Led Zeppelin». Ed. Kensington Publishing Corp., 2011. ISBN: 9780806535555. Pág. 129 <https://books.google.cl/books?id=cpD8h8qVpAoC&pg=PA129> <<

[339] Mick Wall. «When Giants Walked the Earth: A Biography of Led Zeppelin». Ed. Macmillan, 2010. ISBN: 9781429985611. Pág. 165 <https://books.google.cl/books?id=d0-nmLBW-SUC&pg=PA165> <<

[340] ISBN: 9781471138157. Pág. 104 <https://books.google.cl/books?id=ZzUoAwAAQBAJ&pg=PT104>

2. Stephen Davis. «Hammer of the Gods: The Led Zeppelin Saga». Ed. William Morrow & Co. 1985, ISBN 0688-045073. <<

[341] The Seattle Times. 17 de febrero de 2008
http://seattletimes.com/html/musicnightlife/2004182270_zepplin17.html
<<

[342] Deborah Blum. «Sex on the Brain: The Biological Differences Between Men and Women». Ed. Penguin Group, Julio 1998 ISBN 9780140263480. Pág. 31. <<

[343] Steve Hochman. «Popular musicians, Volumen 1». Ed. Steve Hochman. ISBN: 9780893569877. Pág. 5. <<

[344] Jake Brown. «AC/DC in the Studio – The Stories Behind Every Album». Ed. John Blake Publishing, 2013. ISBN: 9781782196778. Pág. 38 <https://books.google.cl/books?id=GS0jRZJMVWgC&pg=PA38>
<<

[345] BBC, 20 de mayo de 2003 <http://news.bbc.co.uk/2/hi/3042907.stm> <<

[346] Time, 6 de junio de 2011 <http://newsfeed.time.com/2011/06/06/heavy-metal-under-the-sea-sharks-act-calmer-when-listening-to-acdc/> <<

Tercer *intermezzo*

[347] Journal of the Society of Motion Picture Engineers, Volumen 26. Ed. Society of Motion Picture Engineers, 1936. Pág. 93 <http://books.google.cl/books?id=QKQFAQAAIAAJ&q=11+minutes> <<

[348] Pág. 88 <https://books.google.cl/books?id=zQvfPibW-7wC&pg=PA88>

<<

[349] Ed. Canongate, 2012. ISBN: 9780857862518. Localización 1528 <<

[350] San Francisco Chronicle, 1 de julio de 2009, C - 2
[http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?
f=/c/a/2009/07/01/BU2618GKE7.DTL&nopu=1](http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2009/07/01/BU2618GKE7.DTL&nopu=1) <<

Capítulo 11

[351] Peter Criss. «Makeup to Breakup: My Life In and Out of Kiss». Ed. Simon and Schuster, 2012. ISBN: 9781451620849. Pág. 350 <https://books.google.cl/books?id=eK6y1D5HBFwC&pg=PA350> <<

[352] Robert G. Weiner. «Marvel Graphic Novels and Related Publications: An Annotated Guide to Comics, Prose Novels, Children's Books, Articles, Criticism and Reference Works, 1965-2005». Ed. McFarland, 2008. ISBN: 9780786425006. Pág. 253. <<

[353] Bruce, Robert V. Bell: Alexander Bell and the Conquest of Solitude. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990. ISBN 0-80149691-8. Página 419. <<

[354] BBC, 22 de agosto de 2012 <http://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-19340766> <<

[355] The Register, 15 de diciembre de 2011
http://www.theregister.co.uk/2011/12/15/dave_grohl_makes_earth_move/
<<

[356] Andrew L. Cope. «Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music». Ed. Ashgate Publishing, Ltd., 2010. ISBN: 9780754668817. Pág. 46 <https://books.google.cl/books?id=AfdTGdVhp7AC&pg=PA46> <<

[357] Joel McIver. «Sabbath Bloody Sabbath». Ed. 0. ISBN: 9780857120281. Pág. 278 <https://books.google.cl/books?id=xZvnIUXk8uwC&pg=PT278> <<

[358] 1. Gerd Bayer. «Heavy Metal Music in Britain». Ed. Ashgate Publishing, Ltd., 2009. Pág. 73 <http://books.google.cl/books?id=NljX-oMfBiMC&pg=PA73>

2. Appleford, Steve. «Odyssey of the Devil Horns». Los Angeles City Beat, 9 de septiembre de 2004. «A friend arranges a meeting with Clinton. I hand him a photograph of Dio making the hand signal, and tell him this is the man (or one of them) credited with bringing it to rock. Clinton stares at the picture for a long, silent minute, breathing heavily. Another minute passes. He's never heard of Ronnie James Dio. It's the P-Funk sign, man».

<<

[359] Neil Daniels. «Killers: The Origins Of Iron Maiden 1975-1983». Ed. Soundcheck Books, 2014. ISBN: 9780957570023. Pág. 158 <https://books.google.cl/books?id=rl2MAwAAQBAJ&pg=PA158> <<

[360] «Metallica: Biography». The Internet Movie Database
<http://www.imdb.com/name/nm0582376/bio> <<

[361] Dave Mustaine, Joe Layden. «Mustaine: A Heavy Metal Memoir». Ed. Harper Collins, 2010. ISBN: 9780061997037. Pág. 13 <https://books.google.cl/books?id=HrqAhWhBTw8C&pg=PT13> <<

[362] «Towards A New Renaissance in Classical Education»
SYMPOSIUM. Committee for Excellence in Education Through Music,
The Schiller Institute
http://www.schillerinstitute.org/programs/program_symp_2_7_98_tchor_.f
<<

[363] The Miami News, 18 de septiembre de 1968. Pág. 11
<https://news.google.com/newspapers?id=vUE0AAAAIBAJ&sjid=YOsfAAAAIBAJ&pg=637,952744&hl=en> <<

[364] Daniel Bukszpan, Ronnie James Dio. «The Encyclopedia of Heavy Metal». Ed. Barnes & Noble Publishing, 2003. ISBN: 9780760742181. Pág. 130 <https://books.google.cl/books?id=YaDDsg0H35gC&pg=PT130>
<<

[365] Ozzy Osbourne. «I Am Ozzy». Ed. Fort Press, 2010. Pág. 131
<https://books.google.cl/books?id=4qgMBgAAQBAJ&pg=PT131> <<

[366] Ozzy Osbourne. «I Am Ozzy». Ed. Hachette UK, 2009. ISBN: 9780748114726. Págs. 135-136 <https://books.google.cl/books?id=myFYnoJTTNgC&pg=PT135> <<

[367] Ozzy Osbourne. «I Am Ozzy». Ed. Hachette UK, 2009. ISBN: 9780748114726. Págs. 145-146 <https://books.google.cl/books?id=myFYnoJTTNgC&pg=PT145> <<

[368] Ozzy Osbourne. «I Am Ozzy». Ed. Hachette UK, 2009. ISBN: 9780748114726. Pág. 66 <https://books.google.cl/books?id=myFYnoJTTNgC&pg=PT66&lpg=PT66> <<

[369] «10 bizarre rock'n'roll anecdotes». New Musical Express, 21 de Mayo de 2010. <http://www.nme.com/photos/10-bizarre-rocknroll-anecdotes/173961/4/2> <<

[370] 1. Erik Farseth. «American Rock: Guitar Heroes, Punks, and Metalheads». Ed. Twenty-First Century Books, 2012. ISBN: 9781467701501. Pág. 26 <https://books.google.cl/books?id=RhqXAgAAQBAJ&pg=PA26>

2. «Week in Rock History: Nikki Sixx Declared Dead for Two Minutes». Rolling Stone, 19 de diciembre de 2011 <http://www.rollingstone.com/music/news/week-in-rock-history-nikki-sixx-declared-dead-for-two-minutes-20111219> <<

[371] David Brodsky. «Spanish Vocabulary: An Etymological Approach». Ed. University of Texas Press, 2009. ISBN: 9780292783348. Pág. 906 <http://books.google.com/books?id=vh8o6rVoutQC&pg=PT906> <<

[372] Jake Brown. «An Education in Rebellion: The Biography of Nikki Sixx». Ed. SCB Distributors, 2011. ISBN: 9780983471660. Pág. 35
<https://books.google.cl/books?id=fpBTtF0uzVkC&pg=PT35> <<

[373] Chris Nickson. «Ozzy Knows Best: The Amazing Story of Ozzy Osbourne, from Heavy Metal Madness to Father of the Year on MTV's "The Osbournes"». Ed. Macmillan, 2002. ISBN: 9781429954525. Pág. 90 <https://books.google.cl/books?id=BaxCg6XeyzAC&pg=PT90> <<

[374] Rod Stewart. «Rod: The Autobiography». Ed. Crown Publishing Group, 2012. ISBN: 9780307987310. <<

Capítulo 12

[375] «Indonesia President Yudhoyono releases third pop album». BBC, 25 de enero de 2012 <http://news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/8478750.stm> <<

[376] Slavoj Žižek. «Iraq: the borrowed kettle». Ed. Verso, 2005. ISBN 9781844675401 Pág. 18 <http://books.google.cl/books?id=LGxif5RsttUC&pg=PA18> <<

[377] Andrew Cockburn, Patrick Cockburn. «Saddam Hussein: An American Obsession». Ed. Verso, 2002. ISBN: 9781859844229. Pág. 18 <https://books.google.cl/books?id=N1gWeWGvJ9MC&pg=PR18> <<

[378] Michael Jackson. «Moonwalk». Ed. Crown/Archetype, 2010. ISBN: 9780307774422. Pág. 197 <https://books.google.cl/books?id=whzu2CkgLqIC&pg=PT197> <<

[379] Craig Halstead, Chris Cadman. «Michael Jackson the Solo Years». Ed. Authors On Line Ltd, 2003. ISBN: 9780755200917. Pág. 59 https://books.google.cl/books?id=yb_ghov9uEMC&pg=PA59 <<

[380] Marc Lee. «Michael Jackson's Thriller, interview with director John Landis». The Telegraph, 26 de junio de 2009 <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/michael-jackson/5650626/Michael-Jacksons-Thriller-interview-with-director-John-Landis.html> <<

[381] Rob Tannenbaum, Craig Marks. «I Want My MTV: The Uncensored Story of the Music Video Revolution». Ed. Penguin, 2011. ISBN: 9781101526415. <https://books.google.cl/books?id=zrBolXPYq40C&pg=RA3-PA14-IA9> <<

[382] Melissa Locker. «Michael Jackson and Freddie Mercury: Three Duets Coming Out This Fall». Time, 29 de julio de 2013. <http://entertainment.time.com/2013/07/29/michael-jackson-and-freddie-mercury-three-duets-coming-out-this-fall/> <<

[383] «Michael Jackson Remembered: Daryl Hall on the Ultimate Video». Rolling Stone, 9 de Julio de 2009 <http://www.rollingstone.com/music/news/michael-jackson-remembered-daryl-hall-on-the-ultimate-video-star-20090709> <<

[384] «Michael Jackson planned to star in Spider-Man movie». The Telegraph, 3 de agosto de 2009 <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/michael-jackson/5965025/Michael-Jackson-planned-to-star-in-Spider-Man-movie.html> <<

[385] Arthur A. Raney, Jennings Bryant. «Handbook of Sports and Media». Ed. Routledge, 2009. ISBN: 9781135257347. Pág. 87 <https://books.google.cl/books?id=SWyNAgAAQBAJ&pg=PA87> <<

[386] Anderson, Chris. «The Long Tail». Ed. Hyperion, New York. ISBN 9781. <<

[387] Helen S. Garson. «Oprah Winfrey: A Biography, Second Edition». Ed. ABC-CLIO, 2011. ISBN: 9780313358326. Pág. 33
<http://books.google.cl/books?id=1DwEC9rf2jMC&pg=PA33> <<

[388] Jermaine Jackson. «You Are Not Alone: Michael: Through a Brother's Eyes». Ed. Simon and Schuster, 2012. ISBN: 9781451651584. Pág. 355 <https://books.google.cl/books?id=tk0zQIaFrccC&pg=PT355> <<

[389] Maggie Shiels. «Web slows after Jackson's death». BBC, 26 de junio de 2009 <http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/8120324.stm> <<

[390] «Cambio de guardia en Chile al son de “We are the World” en honor a Jackson». El Mercurio Online, Martes 7 de Julio de 2009 <http://www.emol.com/noticias/nacional/detalle/detallenoticias.asp?idnoticia=366095> <<

[391] René H. B. Fraaije, Adiël A. Klompmaker & Pedro Artal (2012). «New species, genera and a family of hermit crabs (Crustacea, Anomura, Paguroidea) from a mid-Cretaceous reef of Navarra, northern Spain». *Neues Jahrbuch für Geologie und Paläontologie* 263 (1): 85-92. doi:10.1127/0077-7749/2012/0213.<https://dx.doi.org/10.1127/0077-7749/2012/0213> <<

[392] Lessard, B. D. and Yeates, D. K. (2011), «New species of the Australian horse fly subgenus *Scaptia* (*Plinthina*). Walker 1850 (Diptera: Tabanidae), including species descriptions and a revised key». *Australian Journal of Entomology*, 50: 241-252. <<

[393] Diana Hawkins, Richard Attenborough. «Entirely Up to You, Darling». Ed. Random House, 2014. ISBN: 9781448106042. Pág. 94 <https://books.google.cl/books?id=QGdlBAAAQBAJ&pg=PT94> <<

[394] Taraborrelli, Randy J. (2002). *Madonna: An Intimate Biography*. Simon and Schuster. ISBN 978-1-4165-8346-2 Pág. 175. <<

[395] Tim Masters. «Sandra Bullock to display Oscar next to Razzie». BBC News, 8 de marzo de 2010. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/8555365.stm> <<

[396] «Trivia for: Die Another Day». The Internet Movie Database
<http://www.imdb.com/title/tt0246460/trivia> <<

[397] Ashlee Vance. «Like a virgin – Madonna hacked for the very first time». The Register. 22 de abril de 2003 Situation Publishing Ltd. http://www.theregister.co.uk/2003/04/22/like_a_virgin_madonna_hacked/
<<

[398] Mark Brown. «Acclaim for Madonna's Malawi documentary». The Guardian, 23 de mayo de 2008 <http://www.theguardian.com/film/2008/may/23/cannesfilmfestival.popandri>
<<

[399] Joe Ambrose. «Gimme Danger: The Story of Iggy Pop». Ed. Omnibus Press, 2009. ISBN: 9780857120311. Pág. 240
<https://books.google.cl/books?id=RwpJFOSyEmEC&pg=PT240> <<

[400] James B. Stewart. «Disneywar: The Battle for the Magic Kingdom». Ed. Simon and Schuster, 2008. ISBN: 9781847396891. Pág. 97 <https://books.google.cl/books?id=O6dQVvEY2fUC&pg=PT97> <<

[401] James B. Stewart. «Disneywar: The Battle for the Magic Kingdom». Ed. Simon and Schuster, 2008. ISBN: 9781847396891. Pág. 97 <https://books.google.cl/books?id=O6dQVvEY2fUC&pg=PT97> <<

[402] The Internet Movie Database. «Whoopi Goldberg Biography».
<http://www.imdb.com/name/nm0000155/bio> <<

Cuarto *intermezzo*

[403] The Telegraph, 17 de mayo de 2011
<http://www.telegraph.co.uk/culture/cultural-olympiad/8519597/Olympics-2012-Ten-things-you-never-knew-about-national-anthems.html> <<

[404] Consultado en 2007. La versión publicada en la web en marzo de 2015 era más resumida. «The original target storage capacity for a CD was one hour of audio content, and a disc diameter of 115 mm was sufficient for this, however both parties extended the capacity to 74 minutes to accommodate a complete performance of Beethoven's 9th Symphony».

<http://www.newscenter.philips.com/main/standard/about/news/press/20070>

<<

[405] NEIL STRAUSS. «Pennies That Add Up to \$16.98: Why CD's Cost So Much». The New York Times, 5 de julio de 1995 <http://www.nytimes.com/1995/07/05/arts/pennies-that-add-up-to-16.98-why-cd-s-cost-so-much.html?pagewanted=all&src=pm> <<

[406] M. N. Avadhanulu. «An Introduction To Lasers Theory And Applications». Ed. S. Chand, 2001. ISBN: 9788121920711. Pág. 192 <https://books.google.cl/books?id=NyXU3KBCdMcC&pg=PA192> <<

Capítulo 13

[407] Lorraine Lévy. «Picasso». Ed. Konecky & Konecky, 1991 ISBN 9781568521725 Pág. 34 <http://books.google.cl/books?ei=cSdiT-WBAqnc0QGEguGgCA&sqi=2&id=X5g7dLkEyuAC&dq=burn>
Confesión de Pablo Picasso a Jaume Sabartés. <<

[408] The Guardian, 7 de octubre de 2005
<http://arts.guardian.co.uk/filmandmusic/story/0,16373,1586094,00.html>

2. «A conversation with Searching For Sugar Man director, Malik Bendjelloul». The Independent, 12 de diciembre de 2012.
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/a-conversation-with-searching-for-sugar-man-director-malik-bendjelloul-8429429.html>

3. «Rodriguez: Forgotten in America, Exalted in Africa». NPR. 28 de julio de 2012. <http://www.npr.org/2012/07/28/157478577/rodriguez-forgotten-in-america-exalted-in-africa> 4– «The mystery of the sugar man». The Economist, 4 de agosto de 2012 <<

[409] Meredith, Martin. «The State of Africa: A History of Fifty Years of Independence». Free Press, 2005. ISBN 9780743232227. Pag. 206. <<

[410] Gwendolyn Leick. «Mesopotamia: The Invention of the City». Ed. Penguin UK, 2002. ISBN: 9780141927114. Pág. 110
<http://books.google.es/books?id=HUFdfwRpDykC&pg=PT110> <<

[411] Heródoto. «Historias». Libro 2, CXCIX
<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/nuevelibros.html#2> <<

[412] Chris Salewicz. «Bob Marley: The Untold Story». Ed. Macmillan, 2014. ISBN: 9781466867789. Pág. 203 https://books.google.cl/books?id=K6_cAgAAQBAJ&pg=PT203 <<

[413] Michael D. Stevenson. «Canada's greatest wartime muddle: National Selective Service and the mobilization of human resources during World War II». Ed. McGill-Queen's Press – MQUP, 2001 ISBN 9780773522633 Pág. 17 <http://books.google.com/books?id=eol3LHaZQfwC&pg=PA17> <<

[414] Meredith, Martin. «The State of Africa: A History of Fifty Years of Independence». Free Press, 2005. ISBN 9780743232227. Pag. 211-212.

<<

[415] **Ibíd.** <<

[416] Lou Gooden. «Reggae Heritage: Jamaica's Music History, Culture & Politic». Ed. AuthorHouse, 2003. ISBN: 9781410780621. Pág. 23 <https://books.google.cl/books?id=GSbzpWSGkGUC&pg=PA23>
<<

[417] Documental «Marcus Garvey: Look for Me in the Whirlwind». Public Broadcasting Service. Transcripción
<http://www.pbs.org/wgbh/amex/garvey/filmmore/pt.html> <<

[418] David Vlado Moskowitz. «The Words and Music of Bob Marley». Ed. Greenwood Publishing Group, 2007. ISBN: 9780275989354. Pág. 47 <https://books.google.cl/books?id=QPZEqZHKq2AC&pg=PA47> <<

[419]

«Timeline:

Zimbabwe»

http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/country_profiles/1831470.stm Nota:
Abel Muzorewa fue brevemente Primer Ministro de Zimbabwe Rhodesia
antes, pero Zimbabwe Rhodesia es técnicamente un país distinto. <<

[420] «Mugabe hits the jackpot». BBC, 28 de enero de 2000
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/621895.stm> <<

[421] Academie de Droit International de la Haye. «Recueil Des Cours/Collected Courses, Volume 285 (2000)». Ed. Martinus Nijhoff Publishers, 2001. ISBN: 9789041116062. Pág. 128 <http://books.google.cl/books?id=OJvVhnsNCRwC&pg=PA128> <<

[422] Colin Larkin. «The Virgin Encyclopedia of Seventies Music». Ed. Virgin, 1997. ISBN: 9780753501542. Pág. 452. <<

[423] David Ensminger. «Left of the Dial: Conversations with Punk Icons». Ed. PM Press, 2013. ISBN: 9781604866414. Pág. 120 <https://books.google.com.pe/books?id=yfMIaUCBTWMC&pg=PA120> <<

[424] Ed. ABC-CLIO, 2014. ISBN: 9780313357176. Pág. 486
<https://books.google.com.pe/books?id=OwhvBAAAQBAJ&pg=PA486>
<<

[425] «Tupac Shakur's rap group confirm they smoked his ashes». NME, 30 de agosto de 2011 <http://www.nme.com/news/2pac/58917> <<

[426] Forbes, 31 de mayo de 2011
<http://www.forbes.com/sites/zackomalleygreenburg/2011/05/31/tupac-shakur-earning-like-hes-still-alive/> <<

[427] Robert Grayson. «The Story of Aftermath Entertainment». Ed. Mason Crest, 2014. ISBN: 9781422294628. Pág. 144
<https://books.google.com.pe/books?id=h4jTBAAAQBAJ&pg=PT44> <<

[428] People, 24 de marzo de 2003
<http://www.people.com/people/article/0,,625790,00.html> <<

[429] Rolling Stones, 5 de noviembre de 2009.
<http://www.rollingstone.com/music/news/eminem-blows-up-20091105> <<

[430] Peter Buckley. «The Rough Guide to Rock». Ed. Rough Guides, 2003. ISBN: 9781843531050. Pág. 800 <https://books.google.cl/books?id=7ctjc6UWCm4C&pg=PT800> <<

[431] Mark Yarm. «Everybody Loves Our Town: A History of Grunge». Ed. Faber & Faber, 2011. ISBN: 9780571276509. Pág. 195 <https://books.google.cl/books?id=TggJYMdDaPkC&pg=PA195> <<

[432] ISBN: 9781934545034. Pág. 37 http://books.google.cl/books?id=kNS_WfV8aXoC&pg=PA37 <<

[433] Horst Woldemar Janson, Anthony F. Janson. «History of Art: The Western Tradition». Ed. Prentice Hall Professional, 2004. ISBN: 9780131828957. Pág. 806 <http://books.google.cl/books?id=MMYHuvhWBH4C&pg=PT806> <<

[434] James Persoon, Robert R. Watson. «Encyclopedia of British Poetry, 1900 to the Present». Ed. Infobase Learning, 2013. ISBN: 9781438140742. Pág. 326 <https://books.google.cl/books?id=KJ1bAgAAQBAJ&pg=PT326> <<

[435] Ed. Da Capo Press, 2009. ISBN: 9780786733903. Pág. 290
<https://books.google.cl/books?id=byoPYMdJ150C&pg=PA290> <<

[436] Jeff Burlingame. «Kurt Cobain: Oh Well, Whatever, Nevermind». Ed. Enslow Publishers, Inc., 2006. ISBN: 9780766024267. Pág. 66 <https://books.google.cl/books?id=2jvUIdwM6ikC&pg=PA66> <<

[437] 14 de agosto de 2009. <http://www.observer.com/2009/media/pynchon-hoax> <<

[438] Charles R. Cross. «Heavier Than Heaven». Ed. Hachette UK, 2012. ISBN: 9781444717129. Pág. 73 <https://books.google.cl/books?id=XkiEP8JeIz8C&pg=PT73> <<

[439] John D. Luerssen. «Nirvana FAQ: All That's Left to Know About the Most Important Band of the 1990s». Ed. Hal Leonard Corporation, 2014. ISBN: 9781617135880. Pág. 30 <https://books.google.cl/books?id=KCI1AwAAQBAJ&pg=PT30> <<

[440] David P. Bianco. «Parents aren't supposed to like it: rock & other pop musicians of the 1990s, Volumen 1». Ed. UXL, 1998. ISBN: 9780787617325. <<

- [441] 1. «Stoke pair among “worst Brits”». BBC, 11 de Mayo de 2003
http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/staffordshire/3016953.stm
2. «100 great British heroes». BBC, 21 de agosto de 2002
http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/tv_and_radio/2208671.stm <<

[442] Ed. Da Capo Press, 2011. ISBN: 9780306820519. Pág. 249
https://books.google.cl/books?id=Up3VGfV_VDIC&pg=PT249 <<

[443] Emily Smith. «The Foo Fighters Handbook – Everything you need to know about Foo Fighters». Ed. Emereo Publishing, 2013. ISBN: 9781488505744. Pág. 106 <https://books.google.cl/books?id=kd63BgAAQBAJ&pg=PA106> <<

[444] «The Table: Kurt Loder interviews Dave Grohl». MTV
http://www.mtv.com/bands/g/grohl_david/news_feature_101002/ <<

[445] Cavallo, Dominick. «A fiction of the past: the sixties in American history». Ed. St. Martin's Press, 1999. ISBN 0-312-21930-X. OCLC 39981636. <<

[446] Gene Odom, Frank Dorman. «Lynyrd Skynyrd: Remembering the Free Birds of Southern Rock». Ed. Crown/Archetype, 2002. ISBN: 9780767910286. Pág. 48 <https://books.google.cl/books?id=mVv-M4Sd46kC&pg=PT48> <<

[447] Nick Collins, Margaret Schedel, Scott Wilson. «Electronic Music Cambridge Introductions to Music». Ed. Cambridge University Press, 2013. ISBN: 9781107244542. Pág. 26 <https://books.google.com.pe/books?id=0aMxAAAAQBAJ&pg=PA26> <<

[448] Gilbert Trythall. «Principles and practice of electronic music». Ed. Grosset & Dunlap, 1973. ISBN: 9780448400037 Pág. 182. <<

[449] Kim Simpson. «Early '70s Radio: The American Format Revolution». Ed. Bloomsbury Publishing USA, 2011. ISBN: 1129685,97814. Pág. 123 <https://books.google.cl/books?id=wtCoAwAAQBAJ&pg=PA123> <<

[450] CNN, 8 de febrero de 2000
<http://archives.cnn.com/2000/SHOWBIZ/Music/02/08/moby/>. <<

Capítulo 14

[451] Ignacio Bazán, Patricio Contreras. «Las anécdotas desconocidas de la prehistoria del Festival de Viña». El Mercurio, 21 de Febrero de 2010 <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={ae64e809-bc8b-4f51-9926-27e46089cace}> <<

[452] Cordelia Candelaria, Peter J. García, Arturo J. Aldama. «Encyclopedia of Latino Popular Culture, Volumen 1». Ed. Greenwood Publishing Group, 2004. ISBN: 9780313332104. Pág. 385 https://books.google.cl/books?id=STjcB_f7CVcC&pg=PA385 <<

[453] Billboard, 27 de Mayo de 2000. Vol. 112,N.º 22 ISSN 0006-251.
Pág. 760 [https://books.google.cl/books?
id=WQ8EAAAAMBAJ&pg=PA76](https://books.google.cl/books?id=WQ8EAAAAMBAJ&pg=PA76) <<

[454] «La noche en que un desconocido Julio Iglesias conquistó la Quinta Vergara». El Mercurio, 15 de febrero de 2015. Pág. C-19
<http://impresa.elmercurio.com/Pages/NewsDetail.aspx?dt=2015-02-15&dtB=15-02-2015%20:00:00&PaginaId=19&bodyid=3> <<

[455] 1. «Let me try again». El Mercurio Online.
<http://www.emol.com/especiales/2013/magazine/festival-vina/hitos/let-me-try-again.asp>

2. «Let Me Try Again [Laisse Moi le Temps] - Frank Sinatra» Billboard
<http://www.billboard.com/artist/frank-sinatra/chart-history/3626#/song/frank-sinatra/let-me-try-again-laisse-moi-le-temps/1153614> <<

[456] Manuel Délano. «Descalificada una canción del festival de Viña del Mar que dice 36 veces “no”». El País, 19 de febrero de 1988
http://elpais.com/diario/1988/02/19/internacional/572223608_850215.html
<<

[457] Pág. 31 <https://books.google.cl/books?id=5MK7XpItx-wC&pg=PA31>

<<

[458] «Alejandra Guzmán se burla de Paulina Rubio en Twitter». Revista People. 17 de agosto de 2012. <http://www.peopleenespanol.com/article/alejandra-guzman-se-burla-de-paulina-rubio-en-twitter> <<

[459] Francisco Mauricio Martínez. «Sus primeras historias». Semanario de Prensa Libre. No. 119. 15 de Octubre de 2006. <http://servicios.prensalibre.com/pl/domingo/archivo/revistad/2006/octubre/>
<<

[460] «Shakira/Aleiodes shakirae – When creatures are named after unlikely rock stars». The Telegraph <http://www.telegraph.co.uk/men/the-filter/11296012/When-creatures-are-named-after-unlikely-rock-stars.html?frame=3139444> <<

[461] «Estas famosas han sido elegidas como la mejor cola de Colombia». Publmetro, 14 Agosto 2014. <<

[462] Jeff Pearlman. «“Y. M. C. A.” (An Oral History)». Spin, 27 de mayo de 2008 <http://www.spin.com/articles/ymca-oral-history> (Entrevista con Henri Belolo). <<

[463] «Macarena Non Stop». Amazon <http://www.amazon.com/Macarena-Non-Stop-Various-Artists/dp/B000005M4O> <<

[464] 1. Benjamín Otárola (seudónimo). «Garabatos en el trece». La Tercera, 18 de febrero de 2000, pág. 35.

2. «Error Imperdonable». La Tercera, 19 de febrero de 2000, pág. 37. <<

[465] Juan Pablo González Rodríguez. «En busca de la música chilena: Crónica y antología de una historia sonora». Ed. Comisión Bicentenario, Presidencia de la República, 2005. Pág 411. <<

[466] Sebastián Ramos. La Nación, 23 de octubre de 2011.
<http://www.lanacion.com.ar/1416952-charly-60-anos-a-puro-show> <<

[467] Sergio Marchi. «No digas nada: Una vida de Charly García». Ed. Penguin Random House Grupo Editorial Argentina, 2013. ISBN: 9789500746595. Pág. 88. <<

[468] Erdman, Jonathan. «How strong & rare was quake?». The Weather Channel, 27 de febrero de 2010. http://www.weather.com/outlook/weather-news/news/articles/0227-quake-perspective_2010-02-27. <<

[469] NASA «Chilean Quake May Have Shortened Earth Days».
<http://www.nasa.gov/topics/earth/features/earth-20100301.html> <<

[470] Televisión Nacional de Chile, 11 de marzo de 2010. <<

[471] Historia de la Ley N.º 20.423, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. <http://recursoslegales.bcn.cl/jspui-rl/bitstream/10221.3/4169/1/HL20423.pdf> <<

[472] María Paula Bandera. «Reguetón: Algo más que algunos movimientos faltos de decoro». Revista Ñ, diario Clarín. http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/04/02/_-02172043.htm <<

Quinto *intermezzo*

[473] The Telegraph, 9 de agosto de 2012
<http://www.telegraph.co.uk/technology/news/9462448/The-quest-for-higher-quality-digital-music.html> <<

- [474] 1. Mendoza, Gabriela, «Ser flamenco no es una música, es un estilo de vida», El Diario de Hoy: p. 52
http://www.elsalvador.com/mwedh/nota/nota_completa.asp?idCat=8615&idArt=5620732
2. «El Flamenco en Japón: “Olés” a 12.000 Kilómetros». Web Flamenco
<http://www.webflamenco.es/?p=402> <<

[475] Monte Burke, «The Ripple Effect», Forbes, 1 de marzo de 2004. 173 (4): 46, ISSN 0015-6914. <<

[476] Irving Fang. «Alphabet to Internet: Media in Our Lives». Ed. Routledge, 2014. ISBN: 9781317616702. Pág. 235 <https://books.google.cl/books?id=NUZWBQAAQBAJ&pg=PA235> <<

[477] Mónica Parga. «El icónico Versace de JLo impulsó la creación de Google Imágenes». El País, 10 de abril de 2015 http://elpais.com/elpais/2015/04/09/estilo/1428579970_669830.html <<

[478] Steel, Duncan. «Marking Time: The Epic Quest to Invent the Perfect Calendar». Ed. Wiley, 2000. ISBN 0-471-29827-1. <<

[479] ISBN: 9780875865669. Pág. 122 <https://books.google.cl/books?id=v48kiVG9vdwC&pg=PA122> Construcción de pirámide tomó del orden de 33,25 millones de horas-hombre.

2. PSY – GANGNAM STYLE (?????). M/V. Youtube, consultado el 18 de marzo de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=9bZkp7q19f0> <<

[480] Ayres, Chris. «Revenge is best served cold - on YouTube: How a broken guitar became a smash hit». The Sunday Times, 22 de Julio de 2009

http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/columnists/chris_ayres/article6

<<

[481] Tōru Mitsui, Shūhei Hosokawa. «Karaoke Around The World: Global Technology, Local Singing». Ed. Routledge, 1998. ISBN: 9780415163712. Pág. 151 <http://books.google.cl/books?id=wAaHJkaBDpwC&pg=PA151> <<

[482] The New York Times, 6 de febrero de 2010
<http://www.nytimes.com/2010/02/07/world/asia/07karaoke.html> <<

[483] Documental sobre la vida de Arnel Pineda.
<http://www.everymansjourney.com/making-the-film.html> 2– Greg Bloom.
Sitio Oficial de Arnel Pineda, 24 de marzo de 2013.
<http://arnelpinedarocks.com/1494/arnel/the-true-story-of-arnel-pinedas-visa-journey> <<

[484] The Telegraph. 18 de agosto de 2008
<http://www.telegraph.co.uk/news/2580346/New-U2-tracks-leaked-by-fan-after-Bono-played-them-on-holiday.html> <<

[485] Billboard, 20 de abril de 2011
<http://www.billboard.com/articles/news/471964/rebecca-black-receives-death-threats-police-investigating> <<

[486] Sitio oficial de Spotify para autores. Consultado el 3 de marzo de 2015 <http://www.spotifyartists.com/spotify-explained/> «Recently, these variables have led to an average “per stream”» payout to rights holders of between \$0.006 and \$0.0084.

Consultado el 3 de marzo de 2015 <https://www.gov.uk/national-minimum-wage-rates>. Note: «The law does not establish a specific number of hours as constituting a full workweek. Eurostat calculates monthly salary in the UK as hourly wage x 38.1 hours x 52.14 weeks» / 12 <<

[487] BBC, 31 de enero de 2014 <http://www.bbc.com/news/technology-25980850> <<

[488] MTV, 15 de septiembre de 2009
<http://multiplayerblog.mtv.com/2008/09/15/gh-money-for-aerosmith/> <<