

# Para "escuchar" toda la historia del mundo

EDUARDO GALEANO

**M**E consta que no soy ciego. Reconozco que soy, en cambio, bastante sordo: la realidad me entra sobre todo por los ojos; y en la memoria tengo muchas imágenes pero pocos sonidos.

¿No son los sonidos tan reveladores como las imágenes? Desde que el hombre se alzó en dos piernas, inventó el hacha, encendió su primer fuego y aprendió a enterrar a sus muertos, produjo ruidos y se expresó por ellos. Esos ruidos han sido, hasta nuestros días, tan útiles como las imágenes para descifrar las relaciones sociales y la evolución de la historia. Los vínculos y los desvínculos entre los hombres y los desafíos y las respuestas del proceso histórico pueden deducirse también de una canción o una sinfonía. Y las palabras, ¿no son una música además de una manera de nombrar?

Siempre me resultó atractivo adivinar, a través de la pintura, la larga guerra entre las fuerzas de la creación y las de tradición, el diálogo a veces violento entre el mundo quieto y el desafío del cambio. Los cazadores del Paleolítico, que llamaban a los toros pintándolos con tierra y sangre en los techos de las cavernas, producían un arte esencialmente distinto del que dejaron los labradores que vinieron después. Por algo todas las vasijas de una aldea neolítica son iguales.

Siempre me resultó, también, tentador y "natural" interpretar la historia de la literatura como una historia del hombre, pero nunca pude escuchar a Bach o a Brahms de la misma manera que he leído a Cervantes o a Balzac.

La música, no sé por qué, siempre me pareció "inocente", fuera del tiempo y del espacio, descolgada de la Historia, inimputable.

Con mucho interés y con cierta conciencia de culpa acabo de leer un libro de Jacques Attali (1) en el que el investigador francés propone el análisis de la sociedad en función de sus ruidos. El mundo no se mira ni se lee —dice Attali—. El mundo se oye. El afirma que el proceso de organización social de los sonidos es más revelador que las estadísticas para interpretar la evolución histórica. En esto puede tener toda la razón. Al mismo tiempo que leía el libro me llegó el último cuaderno estadístico de la Comisión Económica

para América Latina de las Naciones Unidas. He confirmado que es preciso desconfiar de los números. He contemplado, atónito, la estadística correspondiente a la mortalidad infantil. Al principio no entendía. Los índices son bajísimos. Pensé: "La última vez que vi una estadística de mortalidad infantil, América Latina tenía los índices más altos del mundo, junto con algunos países africanos. Ahora mueren pocos niños. Nos hemos salvado de la miseria y no lo sabíamos". Después descubrí que sólo se computan las muertes de uno a cuatro años. Los niños que mueren de enfermedad o de hambre antes de cumplir un año, no tienen valor estadístico. Me vinieron a la cabeza muchos ejemplos parecidos. Desde el punto de vista de la Dirección de Estadísticas del Uruguay, un obrero que trabaja cuatro horas por mes no es un desocupado. ¿Y qué decir de los famosos ingresos per cápita? Si un hombre recibe cien, y otro recibe dos, el ingreso per cápita da 51; muy útil para poner la realidad entre paréntesis.

Pero volvamos a Attali. Como todos los libros que valen la pena, el suyo peca de exageración y apasionamiento. En cierto modo está reivindicando una causa nueva, al fin y al cabo; y puede darse el lujo. Attali sostiene que a través del ruido —y por lo tanto a través de la música, que es ruido organizado— se pueden descifrar los códigos de la vida y las claves de la relación entre los hombres. Más que un posible objeto de estudio, la música sería una herramienta del conocimiento humano. Al mismo tiempo que refleja la evolución social, la música va formando la banda sonora de las vibraciones y los signos que hacen la sociedad. "Solamente la muerte es silenciosa", dice Attali.

## El primer ruido fueron los pasos de Dios

¿Medicina o veneno? A lo largo de la Historia, el músico ha sido excluido o adorado, maldito o divinizado. Con la misma melodía el flautista de Hamelin salvó al pueblo conduciendo a las ratas al abismo y se vengó contra los niños cuando los notables se negaron a pagarle. Hasta hace poco tiempo, la religión islámica prohibía a los creyentes sentarse a la mesa junto a un músico. En Persia, la música estaba reservada a las prostitutas. En cambio, David curó a Saúl de la locura tocando



(1) Jacques Attali, "Bruits". Presses Universitaires de France, febrero de 1977.





En la Edad Media las canciones de los juglares son un medio de informar y opinar. Con los conciertos, la música entra ya en la economía de mercado y ha llegado hoy a convertirse en una poderosa industria.

el arpa; y Boissieu de Sauvage consideraba a la música infalible para curar catorce formas de la melancolía o la picadura de la tarántula.

Según el Antiguo Testamento, el hombre no escuchó sonidos hasta que probó el fruto prohibido del Arbol de la Vida, y esos primeros sonidos fueron los pasos de Dios.

La música es profética; significa el orden y también la subversión.

La organización política del siglo XX proviene del pensamiento político del siglo XIX, que estaba en germen —según Attali— en la música del XVIII. Mozart o Bach reflejan el sueño de armonía de la burguesía europea mucho antes, y quizá mucho mejor, que las teorías políticas del siglo XIX. La Joplin, Bob Dylan o Jimi Hendrix nos dicen más sobre la revuelta juvenil de los años sesenta que cualquier teoría de la crisis de la civilización industrial. Una banda de música de ambiente **Muzak** nos permite percibir la crisis de una sociedad a través de la crisis de su música, convertida en un instrumento de manipulación de las masas por la maquinaria del poder.

En realidad, la música se inscribió siempre con precisión en los sistemas de poder y reflejó las jerarquías políticas. En China, antiguamente, el número y la configuración de los músicos en una orquesta indicaba la posición que ocupaba, en la nobleza, el señor que disponía de ella. Según Montesquieu la música era, entre los griegos, un placer necesario para la pacificación social; y los Emperadores romanos aseguraban su popularidad montando grandes espectáculos. Carlomagno consolidó la unidad política y cultural de su reino imponiendo en todas partes la práctica del canto gregoriano. En **El burgués gentil hombre**, Molière hace decir a un personaje: "Sin la música, ningún estado podría subsistir". En nuestro tiempo, las investigaciones de Colin Fletcher sobre el **jazz** han mostrado la íntima relación entre la violencia y el **rock and roll**. El **rock** tiende a

absorber la violencia y a canalizarla reorientando las energías juveniles.

Canalizadora de la angustia, la violencia y la imaginación colectivas, la música sirve al orden establecido. Pero ya Platón advertía, en **La República**: "A través de la música, el espíritu revolucionario se desliza muy fácilmente y sin que se lo advierta, como si no fuera más que un juego del que nada malo puede salir. Y ocurre que poco a poco va penetrando en las costumbres y en los hábitos; se fortalece, invade los asuntos privados y de allí pasa a las leyes y a la constitución política con gran insolencia..."

El mismo año en que apareció el **Manifiesto comunista**, Wagner escribía: "Yo quiero destruir este orden establecido que transforma a millones de seres en esclavos de una minoría, y hace de esa minoría la esclava de su propio poder y de su propia riqueza. Yo quiero destruir este orden establecido que ha levantado una frontera entre la alegría y el trabajo..."

## De los juglares a la orquesta

Peregrinos, vagabundos, condenados por la Iglesia, los juglares eran propagandistas políticos y también periodistas ambulantes: en la Edad Media, la canción informaba y opinaba. Bien lo sabía Ricardo Corazón de León, que pagaba a los juglares para que compusieran baladas en su gloria y honor y para que las cantaran, los días de mercado, en las plazas públicas.

A lo largo de tres siglos, del XIV al XVI, la música escrita en partituras y ejecutada por músicos a sueldo va ocupando el lugar de la trova libre. La música deja de ser nómada y el músico se convierte en funcionario. Veinte años después de su invención por la Cameratta florentina, la ópera deviene el más importante sello de prestigio para los príncipes. No había matrimonio de la realeza que

no se celebrara el amparo de una ópera inédita, cuyo prólogo exaltaba, en el aria de alabanza, al príncipe correspondiente.

Económicamente atado por el salario, el músico compone y ejecuta para los salones de la nobleza y las iglesias, en el marco de rígidas normas de trabajo. El contrato que firma Juan Sebastián Bach ante el conde Anthon Gunter como organista de la nueva iglesia, establece que deberá serle leal, fiel y obediente, enumera una larga serie de tareas obligatorias y lo compromete a "evitar las malas compañías y cualquier distracción de su oficio". En febrero de 1706, el consistorio de Arndstadt rezonga a Bach: "Ha sido interrogado para saber dónde ha estado recientemente y quién le ha dado permiso para partir...". Se aplica a Bach una severa reprimenda por haber introducido numerosas variaciones extrañas en la música coral y por haber mezclado "tonalidades incompatibles".

Pero a partir del siglo XVIII el músico ya no pertenece a un solo señor. Vende su trabajo a clientes numerosos, bastante ricos para comprar el espectáculo entre varios, pero no suficientemente ricos para reservarse la exclusividad. La representación musical en las salas de conciertos ocupa el lugar de las fiestas populares y del concierto privado en las cortes.

El pasaje de la música de los palacios y las iglesias a las salas de concierto se opera antes que el pasaje del derecho divino a la representación política en las instituciones del Estado. La burguesía mercantil e industrial encuentra en los conciertos una legitimación de su poder. La primera sala de conciertos se instala en un comercio. Un grupo de mercaderes de Leipzig reforma una tienda, en 1781, para darle esa nueva función.

En el concierto, una fosa separa a los músicos del auditorio. Reina en la sala un silencio perfecto, sumisión al espectáculo que la burguesía ascendente ofrece como símbolo de su dominio, de su afán de armonía y de su concepción del orden. A partir de entonces, la música entra en la economía de mercado. Para escucharla, se paga una entrada. La música adquiere un valor de uso y un valor de cambio y el músico se inscribe en la división industrial del trabajo.

En 1793, la Revolución francesa proclama: "Nuestras plazas públicas serán, de ahora en adelante, nuestras salas de concierto". La Convención se propone reunir entre trescientos y cuatrocientos músicos para llevar la música a los lugares donde el pueblo pueda escucharla. El propósito revolucionario de liberar a la música del dominio del dinero tuvo corta duración.

Mientras tanto, la evolución de la orquesta va reproduciendo la evolución económica. Los músicos, anónimos y jerarquizados, ejecutan una partitura a cambio de un salario: cada uno no produce más que un elemento del total, sin valor en sí, a imagen y seme-

janza del trabajo programado en la economía industrial. El crecimiento de las orquestas hace surgir al director. Hasta Beethoven, las sinfonías eran ejecutadas por pocos músicos y sin director. La "Novena", por ejemplo, fue realizada por veintitrés músicos en primera audición; en 1870, ya requería más de cien. Haydn dirigía la orquesta al mismo tiempo que tocaba el violín o el arpa. Tiempo después, la evolución de la música —y la evolución económica y social— atribuye al director de orquesta una función diferenciada.

## Una ceremonia solitaria

En el siglo XX, el nacimiento del registro multiejemplar —el disco y el "cassette"— y el desarrollo de los medios de difusión convierten a la música en industria. El disco sustituye al concierto como motor de la economía de la música. Aparecen expresiones nuevas: **hit parade**, **show business**, **star system**. Definen la fabricación de la oferta, el condicionamiento publicitario de la demanda y el control de la comercialización de la música en la sociedad de nuestro tiempo.

Beethoven había asistido un par de veces, nada más, a la ejecución de la "Novena Sinfonía". Mozart escuchó una o dos veces la mayoría de sus obras. Ahora, por una fantástica mutación, esas obras se hacen accesibles a la multitud y repetibles por mecanismos de manejo simple. La tecnología genera una realidad nueva: cada oyente tiene, ahora, una relación solitaria con la música. La audición deja de ser una ocasión de reencuentro y de comunicación entre los hombres. La música pierde su carácter festivo, religioso y ritual.

Se genera una música en serie para el consumo de un mercado anestesiado. Al vértigo del crecimiento industrial corresponde la exigencia política de una canalización de la violencia.

En 1922 nace la empresa **Muzak**. Difunde música por teléfono. A partir de 1940 vende en gran escala música de fondo para el trabajo de masas. Sus clientes son, en todo el mundo, innumerables: desde las fábricas y los aviones hasta los consultorios de dentistas, los restaurantes y los Bancos. Es el monólogo de una música **standard**, estereotipada, que oficia de banda sonora para una sociedad donde el hombre no tiene la palabra. La música **Muzak** se programa con computadoras, en series completas de ocho horas. Las piezas que se utilizan en las bandas son objeto de un tratamiento de castración: se las suaviza para lograr la "limitación de las gamas de intensidad". Los ejecutivos de **Muzak** explican que sus ritmos corresponden a las variaciones del humor y a las etapas de la fatiga de un trabajador medio, y que lo estimulan con la música apropiada a lo largo de la jornada de trabajo en la fábrica o en la oficina. ■