



33 revoluciones por minuto. Historia de la canción protesta, Dorian Lynskey, Barcelona, Malpaso, 2015, 943 pp.

Contaba en cierta ocasión Frank Zappa que la primera vez que escuchó la canción de Bob Dylan «Like a Rolling Stone» fue en una emisora de radio en 1965 y se quedó impresionado: «[Q]uise dejar la música porque pensé: “Si esto triunfa y ocurre lo que debería ocurrir, no tengo nada más que hacer”... Pero no ocurrió nada. Se vendió, pero nadie respondió de la manera como debería haberlo hecho» (Marcus, 2010: 141-142). El de Zappa constituye un testimonio del giro que experimentó la música popular aquel

año cuando Dylan dejó atrás la canción protesta y escenificó su enfrentamiento con la escena folk en el festival de Newport. Para Lester Bangs (2003: 64), la entronización de Dylan como voz rebelde de los años 60 no fue más que una estrategia de alguien que «usó todos los movimientos de derechos civiles para promocionarse a sí mismo». Por su parte Nacho Vegas (2014: 12) resumiría aquel momento desde la consideración de Dylan como la punta de lanza de un proceso de despolitización en la cultura popular: «el folk comprometido política y de carácter abiertamente antifascista que había surgido con nombres como Woody Guthrie, Malvina Reynolds o Pete Seeger (...) empezó a debilitarse y a perder influencia social en beneficio del rock y sus nuevos imperativos vitales (...) Donde unos hablaban de comunismo y de derechos sociales, la nueva generación resumía sus principios en el lema “sexo, drogas y rock’n’roll”». Si el rock aniquiló al folk para incumplir acto seguido las expectativas políticas generadas, se entiende entonces que la actuación de Dylan en Newport en 1965 permanezca como la «más simbólica y profusamente narrada de la historia del rock», como sentencia Dorian Lynskey en la página 115 de su historia de la canción protesta.

Su libro *33 revoluciones por minuto* se propone elaborar un recorrido histórico por la canción protesta norteamericana a partir de varios puntos de inflexión. Uno de los principales es el de Dylan, de quien Lynskey traza un retrato especialmente lúcido desde el estudio de uno de sus temas de la etapa folk, «Masters of War». Ya en el principio de su carrera Dylan era «un hombre reacio a la política organizada, mosqueado por las expectativas con que cargaba y que vivía mirando por encima del hombro» (p. 107). Este primer giro se inscribe en la parte inicial del libro entre dos artistas que claman contra la violencia racial en Estados Unidos, Billie Holiday (con «Strange Fruit») y Nina Simone (con «Mississippi Goddam») y los trovadores como Guthrie o Seeger cuyos alegatos contra la pobreza y la explotación laboral reflejaban la voluntad de cambio que experimentaba la cultura del país en los años 30 y 40 y que encontrarían respuesta en la histeria anticomunista promulgada desde el poder tras la Segunda Guerra Mundial. Son significativas, así pues, las palabras que, según recordaba Will Geer, pronunció John Steinbeck cuando escuchó a Guthrie tocando

«Tom Joad»: «En 17 versos ha pillado la historia entera que me costó dos años escribir» (p. 54).

Uno de los problemas que surgen con la lectura del libro es la definición del concepto «canción protesta». En tanto que periodista, Lynskey se muestra más preocupado por la coherencia de su historia a través de los artistas y las canciones que plantea frente a un abordaje de la noción, que resume con una breve definición —«canciones que tratan cuestiones políticas para apoyar a la víctimas» (p. 10)—, enturbiada por máximas que pueden resultar contradictorias. Por ejemplo, plantea que «Strange Fruit» «no fue la primera canción protesta, pero sí fue la primera que trasladó un mensaje político explícito al mundo del espectáculo» (pp. 24-25) para afirmar más adelante que Joe Hill «fue el primer cantante protesta de Estados Unidos» (p. 43), quien además reflexionó sobre el objetivo explícito de la canción protesta: «Si una persona logra reunir unos pocos hechos evidentes en una canción y disfrzarlos con un manto de humor para amenizarlo, conseguirá llegar a un gran número de trabajadores poco formados o indiferentes para leer un panfleto o un editorial sobre economía» (p. 44).

Por lo tanto, la historia de Lynskey queda circunscrita a una canción protesta «moderna», es decir, la que se gesta entre el movimiento sindical de principios del siglo XX hasta los años del «new deal», que constituye la tradición que recogen Guthrie y Seeger. Al establecer el principio del género en Billie Holiday, el libro insinúa pero no desarrolla la fase anterior, la de los cantos espirituales de los esclavos negros que, extirpados de su cultura, religión y comunidad, cantaban para construirse una nueva identidad (Rodnitzky, 1969: 36).

Con esta salvedad, *33 revoluciones por minuto* recoge de forma extensa los efectos de la canción protesta entre 1939 y 2008. Después del primer bloque, es decir, tras el volantazo de Dylan, se va abriendo el campo geográfico en consonancia con la internacionalización de la cultura del rock, auspiciada por la creación de listas de éxitos radiofónicas que favorecieron una recepción pasiva de las canciones en detrimento de la escucha activa que requieren los temas de carácter político (Denisoff & Levine, 1971). Lynskey empieza a rastrear la canción protesta en el rock por Gran Bretaña y el compromiso político de los Rolling

Stones y los Beatles. Su mirada escéptica se detiene en los grupos estrella de la música popular de los años 60: así, le resta importancia al «Street Fighting Man» cuando afirma que «no es tanto una llamada a las armas, como una confesión desencantada sobre la “mortecina Londres”» (p. 207) y recuerda las dudas en torno al sentido último de canciones como «Revolution», que extiende hacia la carrera en solitario de John Lennon, autor de «algunas de las peores canciones protesta jamás grabadas» (p. 222).

Pero la apertura más llamativa se produce en el tercer bloque, que se fija, entre otros, en el caso de Víctor Jara. No es casual dado que en el destino de Jara y Chile fue crucial la organización política estadounidense del golpe de estado en 1973, además del vínculo que explica Lynskey entre Jara y Phil Ochs, que viajó a Santiago para conocer las políticas de Salvador Allende. En los años 60, Chile se había constituido en ejemplo de resistencia también en la música, ya que «[d]esde los primeros años del siglo XX, el movimiento obrero había recurrido a las canciones para hacer llegar su mensaje a los trabajadores analfabetos. En las circunstancias del momento, mientras las emisoras principales, propiedad de las grandes empresas y terratenientes, favorecían el pop norteamericano, la música folk se convirtió en la banda sonora de la izquierda» (p. 338). El apartado se completa con dos referencias ineludibles de la música con compromiso político en la escena internacional de los años 70: Fela Kuti y la Jamaica de Bob Marley.

El final de la década da paso a la siguiente sección, que parte del punk. Lynskey elige para su aproximación al punk británico a The Clash, aquel grupo al que Greil Marcus (1993: 20) calificó como «proyecto pop [cuyo objetivo] fue siempre dotar de sentido a los acertijos de los Sex Pistols, y eso no tenía sentido». Con todo, en el análisis de los grupos de este bloque (Dead Kennedys, U2 o R.E.M.) se prioriza el contexto de los estertores de la Guerra Fría en lugar de detenerse sobre la relación tan conflictiva que tuvo la música popular en el seno de la «revolución conservadora». Se echa en falta algo más que un par de menciones al PMRC (el grupo de presión que capitaneó la censura política contra la música norteamericana en los años 80) y una reflexión menos somera de aquella década, lo que lleva a Lynskey a salvar la figura de Ronald Reagan con co-

mentarios del estilo «estaba tan aterrado como el que más por la guerra nuclear» (p. 552) o «no cabe duda de que logró levantar la moral nacional» (p. 638). Fue, sin duda, una década negra para la música popular pese a los intentos de convertir las canciones pop en herramientas educativas con su introducción en las escuelas (Cooper, 1988).

El último bloque del libro, que comprende entre 1989 y 2008, lo abre un nuevo punto de inflexión, tras Dylan, la canción latinoamericana y el punk: se trata del hip hop de Public Enemy con su tema «Fight the Power», que «introdujo el hip hop político en el cauce principal de la cultura estadounidense durante tres años memorables» (p. 677). Los últimos capítulos están dedicados a los gobiernos de George W. Bush y a los distintos artistas y grupos opuestos a sus políticas, como Steve Earle, las Dixie Chicks o Green Day y Lynskey lanza una advertencia: «Las pancartas y las sentadas han cedido el paso a las pulseras solidarias y a los grupos de Facebook: críticas de salón que apaciguan las conciencias, sin invitar al riesgo o a la lucha» (p. 817). Una conclusión desalentadora para un libro que tiene por lo menos el valor (y no es poco) de situar lo político en un primer plano en la escritura de la historia de la música popular.

Bibliografía

- BANGS, Lester (2003), *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste*, ed. John Morthland, New York: Anchor Books.
- COOPER, B. Lee (1988), «Social Concerns, Political Protest, and Popular Music», *Social Studies*, 79 (2), pp. 53-60.
- DENISOFF, R. Serge & LEVINE, Mark H. (1971), «The Popular Protest Song: The Case of “Eve of Destruction”», *The Public Opinion Quarterly*, 35 (1), pp. 117-122.
- MARCUS, Greil (1993), *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, tr. Damián Alou, Barcelona, Anagrama.
- (2010), *Like a Rolling Stone. Bob Dylan en la encrucijada*, tr. Mario Santana, Barcelona: Global Rhythm.
- RODNITZKY, Jerome (1969), «The Evolution of the American Protest Song», *Journal of Popular Culture*, 3 (1), pp. 35-45.
- VEGAS, Nacho (2014), «Hipsters desde la periferia», Víctor Lenore, *Indies, hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural*, Madrid: Capitán Swing, pp. 9-23.

Manuel de la Fuente

EU-topías