

# REFLEXIONES A PARTIR DE LA REVENTA DE UN BOLETO DE ABONO PARA EL XVI FESTIVAL DE MÚSICA DE CANARIAS



**A**l aproximarme a la taquilla del Teatro Guimerá para comprar el boleto y asistir luego al primer concierto de la Yomiuri Nippon Symphony Orchestra en Tenerife, en el marco del XVI Festival de Música de Canarias, fui abordado por un grupo de cinco jóvenes, enamorados diría, que me ofrecían a la venta una entrada que no iban a utilizar. Me explicaron que era el abono de la madre de las tres chicas, que tuvo que viajar a Las Palmas por motivos familiares y no pudo regresar para el concierto. Gustosamente quise ayudarlos a salir de su pequeño apuro. El boleto, por culpa de una mala impresión, era ilegible y me pareció prudente, excusándome previamente si ofendía con mi actitud, verificar en taquilla su validez y la numeración de la butaca.

Como un billete de cinco mil pesetas no me había alcanzado para escuchar un concierto previo de la Orquesta Sinfónica Nacional de Argentina, esta vez fui mejor preparado con uno de diez mil, esperando así poder sortear cualquier impedimento de índole económica. Hubo entonces que buscar cambio. La empleada de taquilla había sido un poco antipática con el grupo, me dijeron ellos, y prefirieron entonces pedir cambio en un bar cercano. Fueron todos menos una de las chicas, la más extrovertida, que esperó conmigo a que regresaran sus compañeros. Fueron unos pocos minutos que aproveché para una breve conversación relajada sobre el concierto. Le pregunté que por qué no utilizaba ella o una de sus hermanas el boleto, y llegué a pensar que tal vez estaba ante un gesto de solidaridad de grupo donde

al no poder asistir todos no asistía ninguno. Su respuesta fue más clara y directa que cualquier suposición mía, dada sin ningún rubor ni complejo, y hasta con simpatía y naturalidad: “En mi casa a la única que le gusta la música clásica es a mi madre. Nosotras somos tres hermanas y a ninguna nos gusta. Sólo a mi madre”. (Me quedó curiosidad por saber del padre, pero no quise ser indiscreto). Indagué un poco más por saber si eran en sí las obras que allí se ejecutaban lo que no les gustaba, o si influía también la atmósfera de los conciertos, el comportamiento que se le exige al público, la indumentaria con que se espera que uno acuda a ellos, o cualquier otra cosa lo que la hacía descartar tan tajantemente a la “música clásica”. Ciertamente, su vestimenta creo que estaba molestando a alguien más que a la empleada de la taquilla. Parecía venir de la playa, con esclavas, y ropas ligeras y breves que dejaban entrever la humedad residual del traje de baño. Sin saberlo, seguramente, y sin haber pasado el umbral del teatro, habían estado ella y su grupo, perturbando la etiqueta de un ritual que comienza mucho antes del primer gesto del director y la inmediata respuesta de la orquesta.

Noté su extrañeza ante mis indagaciones, sorprendida tal vez de que alguien se interesase en las razones que ella pudiera tener para rechazar la “música clásica”, un rechazo que en ella era más bien orgánico y no el producto de alguna larga y sesuda reflexión cuestionadora.

El cambio de las diez mil pesetas no llegaba todavía y pasamos a hablar del programa del concierto. Consecuente con su posición ella desco-



no sabía las obras y los compositores de esa noche. No se había preocupado por saberlo, simplemente no le gustaba la “música clásica” y ninguna programación iría a cambiar las cosas. A pesar de ello le dije que este concierto tenía algunos atractivos especiales y que quizás a ella misma le podrían interesar: seguramente habría ritmo y colorido, como hacía suponer el título de una de las obras, el “Afro-concierto” para percusión y orquesta de un compositor japonés; habría boleros, cubanos imaginaba yo, tratándose de un compositor que tuvo sus amores con la Revolución Cubana; y otra obra del repertorio tradicional, la Sinfonía “Nuevo Mundo”, con algunas melodías que no iría a olvidar jamás, y quién sabe si hasta tararearía esa misma noche cuando se dispusiera a liberar a su piel de la sequedad del salitre. Sin proponérmelo, sentí por un momento que me había acercado al terreno de la seducción, y que inconscientemente la simpatía y naturalidad de la muchacha comenzaban a cautivarme al punto de ilusionarme con la idea de que podría ganármela para el concierto. Llegó el cambio, acabó la ilusión de compañía, y la alucinación de haber podido dejar unas marquitas de salitre en alguna butaca del Guimerá. “Adios. Que se diviertan”, fue mi despedida un tanto desconsolada ante un grupo que se veía muy satisfecho por el trueque que había conseguido, cuatro mil pesetas por un boleto de abono, y que seguramente les iba a ayudar en algo para sus planes de esa noche.

De vuelta a mi condición solitaria e individual, y con la idea de que no es culpa en sí de las obras de música, o tal vez no sólo de ellas, me propuse tratar de captar qué otros factores habría y que hacen del concierto clásico un evento tan poco atractivo, no digamos ya para un grupo de jóvenes dispuestos a la marcha, sino para la gran mayoría, mayoría casi absoluta, de la población. Inmediatamente me encontré en la primera situación que le puede resultar incómoda a buena parte de los asistentes. La entrada misma al teatro supone la primera demarcación social, y que en el Teatro Guimerá se hace más evidente que en otros teatros al colocar una al lado de otra las puertas de acceso a los diferentes palcos. A la izquierda de la amplia y vistosa entrada principal, está una más modesta y justa puerta de acceso a los palcos superiores. Esta disposición hace inevitable el encuentro y el cruce de miradas entre un público afluente y otro que no lo es tanto, y los somete a todos a un señalamiento involuntario

que probablemente muchos preferirían evitar. La socialización mayor se produce frente a la entrada principal, donde con gran confianza y en control absoluto de la situación, parte de este público espera hasta unos pocos minutos antes del concierto para su acceso directo a la sala. La socialización frente a la otra entrada es mucho menor, cuando la hay. El acceso suele ser más ligero y hasta algo furtivo. Tal vez porque a nadie le gusta poner en evidencia su menor poder adquisitivo, o cuál es el precio máximo que estaría dispuesto a pagar por un concierto. También hay más prisa por esta banda porque el acceso a la sala no es tan directo como el de la entrada principal. Antes de ocupar la butaca asignada habrá que subir dos o tres pisos de escalera, por lo que, considerando la edad promedio del público de conciertos, habría que pensar también en la conveniencia de otorgarse unos minutos para la recuperación física. Una vez en el “paraíso”, pensé si no era más franca, aunque obviamente ofensiva, la antigua designación de “gallinero” para la parte más alta del teatro. “Paraíso” parece más bien un eufemismo cínico, sobre todo para los desafortunados ocupantes de las butacas laterales con mínima o ninguna visibilidad del escenario; y me pregunto si algún organismo de defensa del consumidor no consideraría una estafa la venta de los boletos para estas butacas laterales al mismo precio que las centrales y sin ninguna advertencia previa de sus limitaciones. “Lo importante es escuchar”, diría algún abogado defensor de los que suelen tener los teatros, y que forman parte de su complejo y diversificado equipo de producción.

Pero también hay mucho que ver, y mucho de ello curiosamente desconsolador. Tras el frac de los varones y la discreta elegancia de las mujeres de la orquesta se esconde una de las peores y más frustrantes situaciones laborales en cualquier campo. Un estudio reciente de la Escuela de Psicología de la Universidad de Harvard dirigido por Richard Hackman y Eric Lehman, sitúa a los miembros de una orquesta sinfónica entre los profesionales que menor satisfacción obtienen de su trabajo, algo por debajo de los carceleros. El esfuerzo prolongado y el sacrificio de muchos años de estos maestros desemboca –al no haber podido realizar el sueño casi imposible en muchos de ellos de realizar una carrera como solistas– en una situación de alienación y anonimato forzoso para la cual seguramente no fueron preparados en los conservatorios. La alienación es análoga,



aunque quizás más dramática, a la de cualquier empresa industrial. Una rígida estructuración jerárquica de la orquesta le impedirá a los músicos tener decisión alguna sobre el producto de su trabajo, sobre qué repertorio tocar y cómo interpretarlo, sobre cuándo y cómo presentarlo al público. De ello se encargarán los directores artísticos, de programación, y el director musical. La compensación por tanta frustración para los músicos no será otra que la de un salario tan alto como pueda permitirlo la economía de la industria cultural. El dinero no compra la felicidad, pero ayuda a paliar la desdicha.

Curiosamente esa noche tuve ante mí una imagen reversa, diría, de aquella otra a la que me había acostumbrado durante mis años de estudiante en Boston. Un director alemán dirigiría ahora una orquesta conformada casi íntegramente por músicos japoneses. La escena me hizo pensar que estaba ante uno de los posibles y mejores filones para la supervivencia de una cultura musical ya en larga crisis. El autoritarismo, la jerarquía, y la imposición, por un lado; la sumisión, obediencia, y renuncia de una mayoría, del otro, concurren todos como elementos indispensables, y hasta podría llegarse a pensar que intrínsecos, a esta forma de entender y hacer música. Y quizás sea en algunas sociedades orientales –la japonesa en particular, a la que Kenzaburo Oé caracterizara como mediocre e iletrada– de arraigado respeto a las jerarquías, de sumisión modélica, y de incuestionada renuncia a la individualidad creadora en favor de una producción industrial masificadora y unificante, quizás esté aquí, decía, en estas sociedades y en su afán de homologación con Occidente la mejor posibilidad de continuación para una tradición musical, la del “concierto clásico”, que pierde atractivo y seguidores entre las nuevas generaciones, y que es mantenida sólo gracias al dinero privado de corporaciones comerciales, y al dinero público de los estados. Sintomático de este desarrollo, de este hallazgo de una especie de reserva garantizada para la “música clásica occidental” en algunas de las sociedades más industrializadas del Oriente, lo es el dato curioso de que en los conservatorios de elite norteamericanos –Julliard, New England, Eastman, Manhattan School of Music, entre otros– el número de estudiantes orientales, japoneses y coreanos en su mayoría, llega en algunos casos a representar el sesenta por ciento del total del estudiantado. Siete décadas de Método Suzuki no pasan en vano.

Camino hacia el podio, el director Gerd Albrecht

recibe los aplausos del público, un recibimiento que no tuvieron ni pretendieron el centenar de músicos que con anterioridad habían ocupado sus puestos. El maestro agradece y retribuye con una venia el saludo, y dándole la espalda al público se dispone a abordar la primera obra del programa, “Afro-concierto” para percusión y orquesta (1982), Op. 50, de Maki Ishii. El sobrio y refinado instrumental sinfónico se ha ampliado para esta obra, y se puede ver en la batería preparada para el solista otros instrumentos inusuales en el contexto sinfónico: xilófonos con resonadores de calabaza, tambores en forma de reloj de arena con trenzados de parche a parche, otros en forma de copa apoyados en el piso y con tallados ornamentales, todos de gran belleza y plasticidad. La visión era como la de un gran salón aristocrático al que sus dueños, sin importarles la posible incongruencia con el arte predominantemente renacentista que exhibía el espacio, han decidido añadir, con gran atrevimiento y coraje estético, algunas piezas del expresivo arte tradicional africano. Tal vez para evitar una incongruencia mayor y más directa con estos instrumentos, amén de gozar de una mayor soltura para su ejecución, el solista Atsushi Sugahara, se tomó, o más bien le fue permitido tomarse, algunas licencias en su vestimenta. El habitual frac lo suplantó por una vistosa y ligera camisa de seda, con un diseño de pintas negras sobre fondo blanco. Lo que hubiera sido la visión surrealista de un solista envuelto en la formalidad del frac tocando un xilófono con resonadores de calabaza, sólo tuvo vida efímera en nuestra imaginación perversa.

Las imágenes visuales me acompañaron siempre en la apreciación que pude tener de la obra de Ishii. La escritura lineal para la percusión solista me hizo añorar los complejos entramados polirítmicos de los grupos de percusión africanos. Los otros tres percusionistas de la orquesta no interactuaban con el solista, sino que se plegaban al guión orquestal. Sugahara quedaba así abandonado a su suerte por sus afines y descendientes, como el más solitario de los solistas, y en sus muestras de solvencia instrumental, en sus desplazamientos ágiles, su destellante camisa me hacía pensar en una veloz y solitaria cebra extraída de su contexto natural para pasar a habitar algún zoológico sinfónico que le demarcaba el espacio con fondos de heterofonía orquestal, *tutti* cacofónicos, climax de densidad, y *ostinatos* poco atractivos en su blandura. La música africana, al igual que otras músicas no occiden-



tales tantas otras veces, y aunque creo que hubo un intento sincero por parte del compositor por evitarlo, funcionó casi como exotismo añadido, o mejor, como intento de integración no logrado que pasó por alto algunos de los principios organizativos de esta música y que son los que dan origen a su animación vital y empuje irresistible: su pulsación, la polirítmica y polimétrica logradas por la interacción de los patrones rítmicos individuales de diferentes instrumentistas, las acentuaciones suspendidas, a contratiempo con el mismo pulso interior o explícito, la libertad improvisatoria en la ejecución. Quizás siga siendo Steve Reich, como compositor, quien mejor haya podido acercarse a la esencia de esta música, y haber traducido en algunas de sus obras, a manera de eco simpatizante, la energía y la fascinación de las músicas del oeste subsahariano.

La lectura del programa del concierto me hizo ver que la siguiente obra, “Siete Boleros” de Hans Werner Henze, no tendría que ver con la canción de amor caribeña, como le había insinuado a la chica del boleto, sino con la anterior danza española de finales del siglo XVIII. Lástima, pues unas declaraciones recientes de Fernando Fernán Gómez donde concretaba sus intereses musicales en el jazz y los boleros, habían reanimado mi viejo interés por el género, y sentía curiosidad por el tratamiento que Henze pudiera darle. Vueltos a la realidad, en esta obra Henze demostró una vez más lo que ya es sabido de él: su extraordinario oficio, su inventiva, su virtuosístico dominio orquestal. Con el uso del saxofón, el patrón rítmico del bolero aquí y allá, melodías tonales de gran lirismo, y la cadencia frigia en el último de los boleros, Henze logró evocar de manera efectiva el estereotípico mundo sonoro español. El encuadre de este mundo en la modernidad lo procuró Henze a través de una trama polifónica compleja, de un acompañamiento intencionalmente “sucio” que anulaba cualquier posibilidad de pintoresquismo, de unos contrastes de ánimo que impedían la complacencia. Evocaba primero y desfiguraba luego sus mismas evocaciones. Su estética parecía ser, como la de otras músicas contemporáneas que han tratado diferentes formas de recurrencia de la tonalidad, deconstruccionista. Ahora bien, ¿cuántas deconstrucciones más serán necesarias? Satisfecha nuestra curiosidad por ver cómo puede deconstruirse un género, ¿quién desea con fran-

queza una segunda audición? En otra época Ravel se propuso no una deconstrucción, sino una hiperconstrucción del bolero, y el resultado aún nos toca. Otra época, sí, una en la que más que el interés por el tratamiento intelectual y la especulación compositiva, todavía era válido plantearse la comunicación emocional y sensorial directa, sentir la música en la realidad física de nuestros cuerpos, poder con ella movernos y conmovernos. Algunas estéticas contemporáneas no promueven hoy esta posibilidad, y Henze, dentro de su eclecticismo, parece adscribirse a ellas. El público, sin embargo, reconoció la labor del maestro en un prolongado aplauso. Henze subió al escenario y quiso, como viejo *camarada* que ha sido, formar filas con los músicos de la orquesta en un intento por reconocer el esfuerzo colectivo en la ejecución de su obra. Albrecht, en un gesto realista, entendió que no era el momento para utopías igualitarias, y le pidió adelantarse y recibir el aplauso individualmente; que en este contexto la división del trabajo ya está firmemente establecida: unos componen, otros interpretan, y los más ejecutan órdenes. Las relaciones siguen siendo jerárquicas y autoritarias en la producción de música sinfónica, y por muy en contradicción que estén con su ideario social y político, Henze ha funcionado siempre dentro de ellas, y me atrevería a decir que sin mucho incomodo.

En el descanso noté más excitación en los pasillos y antesala que la habitual en otros conciertos sinfónicos. Llegué a pensar si no habría sido esta la razón para llamar “gallinero” a este nivel superior de los teatros, que al fin y al cabo las clases más populares siempre han alzado más la voz. La efervescencia, me di cuenta enseguida, estaba en relación directa con la del champaña y los pasapalos, los bocaditos, que de forma gratuita se estaban ofreciendo. En anteriores conciertos del Festival parece que tales atenciones no llegaron a estas alturas del teatro, y que sólo hoy, tras alguna denuncia periódica, habían tenido la deferencia con el público que sólo había podido, o querido, pagar las entradas más económicas.

Un grupo de tres personas en un rincón del pasillo daba la impresión, en sus rostros y gestos, de ser contrario a la recepción. Champaña en mano, me paseé varias veces por delante de ellos, permitiendo hacerme discretamente una impresión fragmentaria de la conversa-



ción. Parecían entendidos, seguros en sus opiniones, y mencionaban nombres de otros compositores al parecer presentes o interpretados en otras ediciones del Festival: Nono, Maderna, Ligeti, Pärt, Gubaidulina, llegué a escuchar. Mi primera impresión fue la de que eran unos entusiastas de la música contemporánea, pero mi segunda pasada frente a ellos me dejó oír otra de las voces del grupo que me hizo reconsiderar la impresión anterior: “Menos champaña y mejor música. Con estas obras todavía no sé si esta orquesta toca bien o mal. A ver ahora con Dvorák qué pasa de verdad”.

Con menos dudas que las de esta persona en la capacidad interpretativa de esta o de cualquier otra orquesta, me dispuse a ocupar mi butaca para la segunda parte del programa. Una señora a mi lado, rompiendo la incomunicación interpersonal que rige en los conciertos, me preguntó con sincera curiosidad y algo de admiración si era crítico musical, pues me había visto tomar algunas notas durante la primera parte. “No, -le dije, valorando su desinhibición e iniciativa para entablar una conversación entre extraños en un contexto que no lo propicia- son sólo algunas anotaciones para una clase de iniciación a la crítica musical en la Universidad, donde discutimos algunos conciertos.” Le pareció muy interesante que estudiantes universitarios pudieran hacer esas cosas, y como la noté un poco desconsolada le sugerí que ella también podía hacerlo. “¿Le gustó la primera parte?” adelantó enseguida, como tomando muy en serio mi sugerencia. Cuidándome de no dar la impresión de ser un snobista pretencioso, pero queriendo a la vez responder con la sinceridad y franqueza que la señora merecía, le dije que estuvo bien, pero que yo ya estaba algo cansado de ese tipo de obras, que ya no eran ninguna novedad ni me atraían mucho, y que en todo caso prefería la música africana tal cual, o el “Bolero” de Ravel. “Ah, yo también” replicó ella. “La verdad es que estas obras contemporáneas no las entiendo mucho, y sólo las puedo escuchar si estoy muy relajada.”

-No se preocupe -continué- que ahora viene una obra con buenas melodías.

-Esta sí. Es de mis favoritas. En mi casa siempre la pongo -concluyó alzando mínimamente la voz para dejarse escuchar en medio de los aplausos que recibían nuevamente al director.

La “Sinfonía del Nuevo Mundo”, a poco más de un siglo de su estreno en Nueva York, es una

de las obras perennes del repertorio orquestal. Su programación esta noche luce como un intento de compensación a un público que aceptó la incertidumbre y lo desconocido en la primera parte. Me hace pensar esto en la manera en que puede cambiar la significación de una obra en el transcurso de un lapso relativamente breve de tiempo; cómo una obra que pretendía señalar el camino a una generación de compositores norteamericanos que todavía necesitaba y buscaba modelos en el Viejo Mundo -modelos que al fin y al cabo no sirvieron de mucho, y que en este caso concreto se reducía a la utilización de melodías y temas vernáculos en las grandes formas clásicas- ha pasado de aquella función inicial programática a la de una obra para el mero disfrute contemplativo, sin referencias al propósito original, de las audiencias más conformistas.

Afortunadamente el siglo XX mostró otras alternativas a los compositores norteamericanos. Un primer paso fue la toma de conciencia de que los modelos europeos estaban agotados, o no eran válidos ni sugestivos, y que era necesario plantearse la creación musical sin sentir el peso ni la obligación hacia una tradición musical que sólo les pertenecía marginalmente. Harry Partch, Conlon Nancarrow, Henry Cowell, John Cage, así lo entendieron y su obra mostró los resultados portentosos de una acción liberadora.

Pero el Nuevo Mundo mostró también otra realidad que haría palidecer cualquier intento sinfónico, como el de Dvorák, que tratara de utilizar sus materiales. Era el pujante y definitivo mundo de las músicas populares, más participatorio, colectivo y democrático, que comenzó a afirmarse en las primeras décadas del siglo en todo el continente americano: jazz, blues, boleros, rock, rumba, merengue, gospel, salsa, son, tango, samba, bossa. Escribo estos nombres y comienzo a sentir un *groove* imaginario que ha envuelto al planeta en un gran rito celebratorio, que estará ayudando a Fernán Gómez en su convalecencia, y que seguramente habrá animado la noche de aquel grupo de la simpática chica por el que inicié esta reflexión, y para quienes la experiencia de un concierto sinfónico pudiera parecer un curioso y poco atractivo caso de anacronismo y de exclusión social.