

1

ESCUCHA ESTO

CRUZAR LA FRONTERA DE LA CLÁSICA AL POP

Odio la «música clásica»: no la cosa, sino el nombre. Éste encierra un arte tenazmente vivo dentro de un parque temático del pasado. Echa por tierra la posibilidad de que pueda seguir creándose en la actualidad música en el espíritu de Beethoven. Destierra al limbo la obra de miles de compositores en activo que tienen que explicar a personas por lo demás bien informadas qué es lo que hacen para ganarse la vida. La frase es una obra maestra de la publicidad negativa, una proeza de antidespliegue publicitario. Ojalá pudiera contarse con otro nombre. Envidio a la gente del jazz que habla simplemente de «la música». Algunos aficionados al jazz también llaman a su arte «la música clásica de Estados Unidos», y propongo un trato: les dejo a ellos lo de «clásica» y yo me quedo con «la música».

Durante al menos un siglo, la música ha quedado prisionera de un culto al elitismo mediocre que intenta fabricar autoestima aferrándose a fórmulas huera de superioridad intelectual. Piénsese en otros nombres que circulan por ahí: música «culta», música «seria», «gran» música, «buena» música. Sí, la música puede ser grande y seria,

pero la grandeza y la seriedad no son sus características definitorias. También puede ser estúpida, vulgar y descabellada. Los compositores son artistas, no columnistas de etiqueta; tienen derecho a expresar cualquier emoción, cualquier estado de ánimo. Han sido traicionados por acólitos bienintencionados que creen que la música debería comercializarse como un artículo de lujo, que sustituye a un producto popular inferior. Estos custodios afirman, en efecto, que «La música que os gusta es basura. Escuchad, en cambio, nuestra gran música, rebosante de pretensiones artísticas». Apenas logran ningún avance con los no convertidos porque han olvidado definir la música como algo que merece ser amado. La música es un medio demasiado personal para apoyar una jerarquía absoluta de valores. La mejor música es aquella que nos convence de que no existe ninguna otra música en el mundo.

Cuando la gente oye «clásica», piensa en «muerta». La música se describe en términos de su distancia respecto del presente, su diferencia respecto de la masa. No es de extrañar que los relatos de su desaparición inminente se hayan convertido en un lugar común. Los periódicos recitan una letanía familiar de problemas: las compañías discográficas están recortando sus departamentos clásicos; las orquestas se enfrentan a déficits; la música apenas se enseña en los colegios públicos, es casi invisible en los medios de comunicación, se ignora o es objeto de burla en Hollywood. Pero es la misma historia que se contaba hace cuarenta, sesenta, ochenta años. *Stereo Review* escribió en 1969: «Se venden menos discos clásicos porque la gente está muriéndose [...]. El mercado clásico es en la actualidad lo que es porque hace quince años nadie intentó inculcar un amor por la música clásica en los entonces influenciados niños que se han convertido ahora en el mercado.» El director de orquesta Alfred Wallenstein escribió en 1950: «La crisis económica a que se enfrentan las orquestas sinfónicas estado-

unidenses está pasando a ser cada vez más aguda.» El crítico alemán Hans Heinz Stuckenschmidt escribió en 1926: «La asistencia a los conciertos es escasa y los déficits presupuestarios crecen año tras año.» Los lamentos por el declive o la muerte del arte se remontan muy atrás, hasta el siglo xiv, cuando se pensaba que las sensuales melodías del Ars Nova suponían el fin de la civilización. El pianista Charles Rosen ha afirmado sabiamente que «la muerte de la música clásica es quizá su tradición ininterrumpida más antigua».

Se da por hecho que el público clásico estadounidense es un colectivo moribundo integrado por personas de edad propecta, blancas, ricas y aburridas. Las estadísticas proporcionadas por el National Endowment for the Arts sugieren que la situación no es tan sombría. La edad del público, es cierto, es más alta que para ningún otro arte —la media es de cuarenta y nueve años—, pero no se trata de las personas con mayor poder adquisitivo. Los musicales, las obras de teatro, el ballet y los museos se llevan todos tajadas mayores del pastel de los ingresos iguales o superiores a cincuenta mil dólares (como sucede también con la emisora de televisión por cable especializada en deportes, la ESPN). En las butacas de platea de la Metropolitan Opera se sientan presidentes de empresas y personas relevantes socialmente, pero las partes menos caras del teatro —en el momento de escribir estas líneas, la mayoría de las entradas del Círculo Familiar se venden a veinticinco dólares— están bien pobladas por profesores de colegio, correctores de pruebas, estudiantes, jubilados y otras personas sin acceso al directorio de las familias que integran la elite social estadounidense, el llamado Registro Social. Si se quiere ver una exhibición descarada de riqueza, con titulares de cuentas en bancos suizos, lo que hay que hacer es ir a ver a los millonarios que se sientan en los palcos VIP de un concierto de Billy Joel, en caso de que lo

permita el servicio de seguridad. En cuanto al envejecimiento del público, no puede negarse la tendencia general, aunque con un poco de suerte es posible que empiece a disminuir. Paradójicamente, por más que el público envejezca, los intérpretes son cada vez más jóvenes. Los músicos de la Filarmónica de Berlín son, en promedio, una generación más jóvenes que los Rolling Stones.

La música está siempre muriendo, desapareciendo sin cesar. Es como una diva eternamente joven en una gira de despedida que no tiene fin, que vuelve a aparecer para la que será su ultimísima actuación. Resulta difícil de nombrar porque, para empezar, nunca existió realmente, no lo hizo en el sentido de haber surgido de un momento o lugar determinados. Carece de genealogía, de etnicidad: los compositores más destacados de la actualidad proceden de China, Estonia, Argentina, Queens. La música es sencillamente cualquier cosa que creen los compositores: una larga serie de obras escritas en papel a las que se han adscrito diversas tradiciones interpretativas. Comprende la culta, la popular, la *empire*, la *underground*, la *dance*, la plegaria, el silencio, el ruido. Los compositores son parásitos geniales; se alimentan vorazmente de la sustancia de las canciones de su tiempo con vistas a engendrar algo nuevo. Han pasado una época dura en los últimos cien años, afrontando obstáculos externos (Hitler y Stalin fueron críticos musicales aficionados), así como problemas inventados por ellos mismos («¿Por qué no le gusta a nadie nuestra preciosa música dodecafónica?»). Pero puede que se encuentren al borde de un improbable renacimiento y puede que la música acabe por adoptar una forma que nadie sería hoy capaz de reconocer.

El crítico Greg Sandow ha escrito que la comunidad clásica necesita hablar más con el corazón en la mano sobre lo que significa la música. Admite que resulta más fácil analizar su pasión que expresarla. La música no se presta al mismo tipo de identificación generacional que, digamos, *Sgt. Pepper (Sargento Pepper)*. Es posible que haya chicos ahí fuera que perdieran su virginidad durante el Concierto para piano en Re menor de Brahms, pero ellos no quieren contarlo y usted no quiere oírlo. La música atrae a la fracción reticente de la población. Es un arte de grandes gestos y vastas dimensiones que suena para montones de personas silenciosas y tímidas.

Yo soy un estadounidense blanco que no escuché otra cosa que música clásica hasta los veinte años. Echando la vista atrás, esto parece extraño; «alucinante» no es quizás una palabra demasiado fuerte. Pero en aquel momento parecía algo natural. Tengo la sensación de haber crecido no durante los años setenta y ochenta, sino durante los años treinta y cuarenta, las décadas de la juventud de mis padres. Ni mi madre ni mi padre poseían una formación musical —ambos trabajaban como expertos en mineralogía—, pero sí que eran devotos asistentes a conciertos y coleccionistas de discos. Alcanzaron la mayoría de edad en la gran época de acceso de la clase media estadounidense a la cultura, cuando la música ocupaba una posición muy diferente en la vida cultural del que tiene en la actualidad. En aquellos años, en lo que ahora parece un mundo de ensueño, millones de personas escuchaban dirigir a Toscanini a la Sinfónica de la NBC en la radio nacional. Walter Damrosch explicaba los clásicos a los chicos y chicas en los colegios, cantando cancioncillas para ayudarles a recordar los temas. (Mi madre recuerda una de ellas: «Ésta es / la sin-fo-ní-a / que Schubert escribió pero nunca / a-ca-bó...») La NBC podía transmitir el partido de Ohio State contra Indiana una tarde y un reci-

tal de Lotte Lehmann el día siguiente. En mi casa era la Sinfónica de Boston seguida de los Washington Redskins. Yo no era consciente de que existiera un abismo insalvable entre una cosa y otra.

Empecé muy pronto a husmear en la colección de discos de mis padres, que estaba bien surtida de productos de la época dorada: el Sibelius de Serge Koussevitzky, el Berlioz de Charles Munch, el Trío Thibaud-Casals-Cortot, el Cuarteto de Budapest. Estaba la versión a cámara lenta, que recordaba a un zepelín, de la *Pasión según san Mateo* de Otto Klemperer, que iba acompañada de esas imágenes del Maestro de Delft que luego producían pesadillas. Las enérgicas versiones de Toscanini de Beethoven y Brahms estaban decoradas con instantáneas del Maestro en movimiento realizadas por Robert Hupka, en las que su rostro registraba todas las emociones posibles entre el éxtasis y la indignación. El Divertimento en Mi bemol de Mozart iba acompañado del famoso retrato en que el compositor, apesadumbrado, mira hacia abajo, como un general contemplando una batalla abocada a la derrota. Mientras oía, leía las notas del disco, que estaban escritas generalmente en ese estilo pasado de rosca de orador para todos los públicos que favorecían los medios de comunicación a mediados del siglo xx. De Chaikovski, por ejemplo, se decía que mostraba «melancolía, que crecía en ocasiones hasta unas profundidades insondables». Nada de esto tenía sentido por aquel entonces; no sabía lo que era la melancolía, por no hablar de las profundidades abismales. Lo que importaba era la exagerada caída en picado de la idea, que se correspondía con mi reacción ante la música.

La primera obra que amé hasta llegar a enloquecer fue la Sinfonía «Heroica» de Beethoven. En una de esas ventas privadas de objetos usados en garajes, mi madre encontró un disco de Leonard Bernstein al frente de la

Filarmónica de Nueva York perteneciente a una serie de discos de apreciación musical publicados por el Club Libro del Mes. Un segundo disco adicional incluía el análisis que hacía Bernstein de la sinfonía, un mapa de carreteras para recorrer sus cuarenta y cinco minutos de duración. Ahora contaba ya con nombres para las formas que percibía. (Los libros *The Joy of Music* [*La alegría de la música*] y *The Infinite Variety of Music* [*La infinita variedad de la música*] de este director siguen siendo los mejores textos introductorios de su tipo.) Bernstein llamaba la atención sobre algo que sucede aproximadamente a los diez segundos de empezar: el tema principal, a la manera de una fanfarria, en la tonalidad de Mi bemol, se ve detenido por la nota Do sostenido. «Se ha asestado una puñalada de impertinente otredad», decía Bernstein, críptica pero seductoramente, con su nicotínica voz de barítono. Yo escuchaba una y otra vez esta nota de otredad. Compré una partitura y descifré la notación. Aprendí algunos gestos para marcar el tiempo en el manual de dirección de orquesta de Max Rudolf. Tomé a mi familia como rehenes en el salón mientras dirigía al tocadiscos en una intensa interpretación de la *Heroica*.

¿Estaba Lenny un poco fuera de sí cuando llamó a ese tenue Do sostenido en los violonchelos una «conmoción», una «sacudida», una «puñalada»? Si se pusiera la *Heroica* a un adolescente de catorce años experto en hip-hop y versado en Eminem y 50 Cent, la obra le parecería, en el mejor de los casos, terriblemente aburrida. No hay nadie que corte en rodajas a su mujer o al que le descerrajen nueve tiros. Pero nuestro joven amigo pandillero tendría que acabar admitiendo que esos artistas son relativamente chocantes, dicho sea en relación con las normas sociales de su tiempo. Aunque la *Heroica* dejó de ser controvertida en el sentido de estos-chicos-locos-de-hoy en torno a 1830, dentro del marco «clásico» ha seguido pro-

vocando sus sorpresas justo en el momento en que tenía que hacerlo. Siete compases de Mi bemol mayor y, a continuación, el Do sostenido que ronda fugazmente antes de desaparecer: es como un locutor que se acerca a un micrófono, pronuncia las primeras palabras de una frase solemne y luego empieza a titubear, como si acabara de recordar algo de su infancia o hubiese visto un rostro siniestro en medio de la multitud.

No me identifico con el oyente que reacciona ante la *Heroica* diciendo: «Ah, la civilización.» No escucho música para ser civilizado; a veces la escucho precisamente para huir del mundo ordenado. Lo que me encanta de la *Heroica* es el modo en que consigue tenerlo todo, aunando Romanticismo e Ilustración, civilización y revolución, cerebro y cuerpo, orden y caos. Sabe de qué modo crees que va a proseguir la música y luego vira triunfalmente en la dirección equivocada. El compositor danés Carl Nielsen escribió en una ocasión un monólogo para el espíritu de la Música, en el que él, o ella, o ello, dice: «Amo la vasta superficie de silencio; y mi principal placer consiste en romperlo.»

En torno a la época en que fui apuñalado por el Do sostenido de Beethoven empecé a intentar componer música yo mismo. Mi carrera como compositor duró desde los ocho hasta los veinte años. Me faltaban tanto genio como talento. Mi cuaderno de espiral manuscrito incluye un ambicioso programa de futuras composiciones: treinta sonatas para piano, doce sonatas para violín, varias sinfonías, conciertos, fantasías y marchas fúnebres, la mayoría en la tonalidad de Re menor. En las siguientes páginas aparecen ideas dispersas para estas obras, pero no van a ninguna parte, que es como se resume la historia de mi vida como compositor. Aun así, recuerdo con cariño la observación de uno de mis profesores en la facultad, el compositor Peter Lieberon, que escribió en la última

página de mi trabajo de final de trimestre que había creado una «sonatina muy interesante y ligeramente peculiar». Guardé mi pluma y me recliné en el silencio, como Sibelius en Järvenpää.

Mi incapacidad para terminar nada, y mucho menos algo bueno, me dejó con un profundo respeto por este modo imposible de ganarse la vida. Los compositores viven en rebelión contra la sociedad. Fabrican un producto que es tenido universalmente por superfluo, al menos hasta que su música entra a formar parte de la conciencia pública, momento en el cual la gente empieza a decir que no podrían vivir sin ella. La mitad de los nombres que figuran en la lista de los veinte compositores más frecuentemente interpretados durante la temporada 2007-2008 elaborada por la Liga de Orquestas Estadounidenses —Mahler, Strauss, Sibelius, Debussy, Ravel, Rachmaninov, Stravinsky, Shostakovich, Prokofiev y Copland— no habían nacido cuando se elaboró el primer borrador de lo que acabaría siendo el repertorio clásico.

En mi adolescencia me dio clases de piano un hombre que se llamaba Denning Barnes. Me enseñó también composición, historia de la música y el arte de escuchar. Era un hombre enjuto de pelo enmarañado, cuyas chaquetas de tweed despedían un extraño olor que no era agradable ni desagradable, sino simplemente extraño. Estaba íntimamente familiarizado con Beethoven, Schubert y Chopin, y también le encantaba la música del siglo xx. Béla Bartók y Alban Berg eran dos de sus predilectos. Me abrió otra puerta, en una pared que no había sabido nunca que existía. Su propia música, hasta donde puedo recordar, era bulliciosa, jazzística, un poco enloquecida. Un día aporreó una de las variaciones de la última sonata para piano de Beethoven y dijo que era un anticipo del boogie-woogie. Yo no tenía ni idea de lo que era el boo-

gie-woogie, pero me emocionaba la idea de que Beethoven lo hubiera anticipado. El busto de mármol de Beethoven que había en mi casa se convirtió de repente en un centinela de ojos de lince apostado en las murallas del sonido.

«Boogie-woogie» era una criatura salida del mundo a un tiempo serio y divertido de Bernstein, y el Sr. Barnes era mi Bernstein particular. No había un solo hueso de esnobismo en su cuerpo; era un esqueleto de entusiasmo, un guerrillero a quince dólares la hora que luchaba por la música que amaba. Murió de un tumor cerebral en 1989. La última vez que lo vi tocamos una versión espeluznante de la Fantasía en Fa menor para piano a cuatro manos de Schubert. Estuvo llena de notas falsas, la mayor parte de ellas en mi lado del teclado, pero fue muy emocionante e hicimos un montón de ruido, y hasta el día de hoy no me he sentido nunca completamente satisfecho con ninguna otra interpretación de la obra.

En los años de instituto ya había asomado una terrible verdad: yo era la única persona de mi edad a la que le gustaban estas cosas. La verdad es que había algunos otros forofos de la música clásica en mi instituto, pero eran demasiado apocados como para formar un grupo. Varios amigos «normales» me arrastraron a una proyección de *Pink Floyd The Wall (Pink Floyd El Muro)*, tras la cual reconocí que había un pasaje que sonaba mahleriano.

No fue hasta llegar a la universidad cuando mi fortaleza musical empezó finalmente a resquebrajarse. Patrullaba fanáticamente de punta a punta las emisiones radiofónicas clásicas de cada día, negándome a renunciar a siquiera quince minutos de *Obras maestras de la música de cámara* y cosas parecidas. A las diez de la noche, la programación pasaba de la música clásica al punk, y únicamente punk del tipo más abstruso. En cuanto un disco vendía más de unos pocos centenares de copias, desapa-

recía de un plumazo de las ondas. A los pinchadiscos les gustaba empezar sus selecciones con las canciones más estridentes y descarnadas con objeto de escandalizar a los oyentes clásicos. Intenté superarlas con los berridos de Xenakis. Ellos devolvían el golpe con Sinatra cantando «Only the Lonely» («Sólo los solitarios»). En una ocasión, mi sentido homenaje póstumo a Herbert von Karajan se vio seguido por su elección del vehemente himno neonazi «Prisoner of Peace» («Prisionero de la paz»), de Skrewdriver: «Free Rudolf Hess / How long can they keep him there? We can only guess» («Liberad a Rudolf Hess / ¿Cuánto tiempo van a tenerlo ahí encerrado? / Sólo cabe hacer conjeturas»). *Touché.*

Lo que tenían estos roqueros punk cerebrales es que se trataba fácilmente de las personas más interesantes que había conocido. Entre homenajes minuciosamente investigados a Mission of Burma y a los Butthole Surfers, preparaban tesinas de licenciatura sobre las fortificaciones romanas del siglo iv y el pensamiento liberal de Lionel Trilling. Empecé a dejarme caer por el estudio después de que acabara mi programa, suprimiendo un miedo instintivo a sus chaquetas de cuero cubiertas de pegatinas y a sus pelos multicolores. Les informé, como habría hecho el Sr. Barnes, de que la música atonal de Arnold Schoenberg había presagiado todo esto. Y empecé a escuchar cosas nuevas. Los primeros dos discos de rock que compré fueron la compilación *Terminal Tower*,* de Pere Ubu, y *Daydream Nation (País de ensueño)*, de Sonic Youth. Me deslicé del rock underground al rock alternativo y, finalmente, al tipo comercial de pura cepa. Pronto estaba dejando anonadados a mis amigos con pronunciamientos del tipo de «*Highway 61 Revisited* es un álbum realmente

* Nombre de un famoso rascacielos de Cleveland, la ciudad en que se formó en 1975 el grupo Pere Ubu. (*N. del t.*)

bueno» o «*The White Album* es una obra maestra».* Abandoné la idea de la superioridad clásica, lo que dio paso a una crisis de fe: si la música no era grande y seria y culta e imponente, ¿qué era?

Durante un breve período de tiempo, cuando viví en el norte de California después de la universidad, pensé en dejar de lado la música por completo. Vendí muchos de mis cedés, incluidas todas mis copias de las sinfonías de Arnold Bax, para así poder pagar más discos de Pere Ubu y Sonic Youth. Me corté el pelo, me puse camisetas mal-humoradas y empecé a dejarme caer por el club punk 924 Gilman Street de Berkeley. Me volví un fan de una banda llamada Blatz, que estaba lo más alejada de Bax que yo podía imaginar. (Su gran éxito fue «Fuk Shit Up» [«Joderlo todo»].) Afortunadamente, nadie necesitó decirme en mi cara que me encontraba en el lugar equivocado. Esta idea de que la música puede conferirte una nueva personalidad, una nueva clase, incluso una nueva raza, constituye un peculiar sueño estadounidense. La experiencia de salir de tu cuerpo para poder observarte desde fuera es emocionante mientras dura, pero la mayoría de las personas acaban siendo depositadas en el punto en que habían empezado, y es posible que empiecen a odiar la música por haberles mentado.

Cuando volví al gueto clásico, decidí aceptar sus limitaciones. Me di cuenta de que, a pesar de la decrepitud externa de la cultura, ahí dentro seguía habiendo una llama luminosa. Se me ocurrió que si yo podía pasar de Brahms a Blatz, otros podían hacer el mismo recorrido

* *Highway 61 Revisited (De vuelta a la Autopista 61)* es un álbum de Bob Dylan publicado originalmente en 1965. *The White Album (El Álbum Blanco)* es el nombre con que suele conocerse un disco de los Beatles publicado en 1968 sin título alguno y en cuya portada, enteramente blanca, aparecía sólo el nombre del grupo en pequeños caracteres de color gris. (*N. del t.*)

en la dirección contraria. Siempre he querido hablar de música clásica como si fuera música popular y de la música popular como si fuera clásica.

Para muchas personas, la música pop es la banda sonora de una adolescencia frenética, mientras que el otro tipo hace su aparición durante el largo crepúsculo de la madurez. Para mí es al contrario. Escuchar la *Heroica* vuelve a conectarme con una especie de energía infantil, una ferocidad dichosa en relación con el mundo. Como llegué al pop tardíamente, lo revisto de una sensibilidad más adulta. Para mí, es penetrante, cómplice, lleno de matices microscópicos de verdad sobre cómo son realmente las cosas. *Blood on the Tracks (Sangre en las vías)*, de Bob Dylan, analiza minuciosamente una relación condenada al fracaso con una claridad saturnina que no puede igualar una obra canónica como *Die schöne Müllerin (La bella molinera)*. (Cuando Ian Bostridge cantó el ciclo de Schubert hace unos años en el Lincoln Center, se me ocurrió la idea de que el protagonista podría no haber llegado a hablar nunca con la molinera por la que acaba ahogándose. Cuán clásico de él.) Si me encontrara en una vena perversa, diría que la *Heroica* es lo salvaje, lo violento —una explosión de ego e id—, mientras que una canción como «Everything In Its Right Place» («Cada cosa en su sitio»), de Radiohead, es un derroche de serena ironía adulta. La idea de que la vida avanza fluyendo con una suavidad desasegante, la sombría tonalidad de Do sostenido menor del mundo sentida pero no confirmada, es un tipo de sentimiento de resignación que Beethoven probablemente no llegó siquiera a experimentar nunca, y mucho menos a comunicarlo. Lo que me niego a aceptar es que un tipo de música alivie la mente y el otro tipo alivie el alma. Depende de la mente de quién, del alma de quién.

La frase fatídica se puso en circulación ya muy avanzado el juego. Desde Machaut hasta Beethoven, la música moderna era esencialmente la única música que existía y se comerciaba con ella en un mercado que se asemejaba a la cultura pop. La música del pasado bien se olvidaba rápidamente, bien se estudiaba principalmente en medios académicos. Incluso en las iglesias existía una demanda incesante de nuevas obras. En 1687, en la localidad alemana de Flensburg, se iniciaron los procedimientos para despedir a un cantor local que seguía reciclando piezas antiguas y dejaba de lado la interpretación de obras contemporáneas. Cuando, en 1730, Johann Sebastian Bach se quejó al concejo municipal de Leipzig de que no contrataba a un número adecuado de cantantes e instrumentistas y señaló que, «no queriendo sonar ya a nuestros oídos la manera de antaño de la música», se hacía necesario seleccionar a intérpretes expertos para «dominar las nuevas especies de la música».

Hasta bien entrado el siglo xix, los conciertos eran veladas eclécticas en las que arias de ópera colisionaban con fragmentos de sonatas y conciertos. Los organilleros hacían sonar las melodías clásicas más conocidas por las calles, donde se mezclaban con las canciones folclóricas. El público daba a conocer a menudo sus sentimientos aplaudiendo o gritando al tiempo que estaba interpretándose la música. Mozart, en su relato del estreno de su Sinfonía «París» en 1778, describió cómo sacó todo el jugo al público que la escuchaba: «[...] ya en mitad del Primer Allegro había un Pasaje que yo sabía muy bien que tenía que gustar, todos los oyentes se sintieron arrebatados — y se produjo un gran aplauso — pero como sabía, cuando lo compuse, el Efecto que eso provocaría, lo puse al final otra vez — y comenzó otra vez Da capo».

James Johnson, en su libro *Listening in Paris (Escuchar en París)*, evoca una noche en la Ópera de París en la misma época:

Aunque la mayoría se encontraban ya en sus asientos hacia el final del primer acto, el movimiento incesante y el leve barullo de las conversaciones no acababa realmente nunca. Los criados y los jóvenes solteros daban vueltas por la atestada y a menudo bulliciosa platea, el recinto al nivel del suelo al que sólo se permitía el acceso a los hombres. Príncipes de sangre y duques se visitaban unos a otros en los muy visibles palcos de la primera fila. Abates mundanos conversaban felizmente con damas enjoyadas en el segundo piso, granjeándose ocasionalmente gritos indecentes llegados de la platea cuando su conversación se volvía demasiado cordial. Y los amantes buscaban las luces mortecinas de la tercera galería —el paraíso—, lejos de binóculos escrutadores.

En Estados Unidos, las veladas musicales eran un batiburrillo estilístico, un reflejo de la naturaleza variopinta del país. Walt Whitman recurrió a la ópera como una metáfora para la democracia; las voces de sus cantantes predilectos constituían una parte esencial del sonido expansivo de su «bárbaro alarido».

En Europa, el pasado empezó a invadir el presente justo a partir de 1800. La biografía de Bach publicada por Johann Nikolaus Forkel en 1802, uno de los primeros libros importantes dedicados a un compositor muerto, podría tenerse por el documento fundador de la mentalidad clásica. Encontramos todos los signos distintivos: la nostalgia de mundos perdidos, la adulación de una única entidad endiosada, el horror del presente. Bach fue «el primer clásico que ha habido y quizá que habrá», proclamó Forkel. También dijo que «si el arte ha de seguir siendo arte y no ha de degradarse en un mero coqueteo para

pasar el rato, habrá de hacerse en general un mayor uso de las obras clásicas de lo que ha sido normalmente el caso». Por «coqueteo para pasar el rato», Forkel tenía en mente probablemente la cháchara de la ópera italiana; su biografía se dirige a los «patrióticos admiradores del verdadero arte musical», esto es, a los alemanes. La idea de que la música de la época de Forkel estaba tambaleándose hacia la extinción es, por supuesto, divertida si se considera de forma retrospectiva; en el verano de 1802, Beethoven empezó a trabajar en la *Heroica*.

Los conciertos clásicos empezaron a hacer suyos aspectos que parecían sacados de un culto. La partitura se convirtió en un objeto sagrado; la improvisación quedó poco a poco arrumbada. Las salas de concierto pasaron a ser silenciosas y reservadas, y los hábitos y la forma de vestir, formales. Los mecenas del festival Wagner en Bayreuth, que se inauguró en 1876, se mostraron especialmente militantes a la hora de suprimir los aplausos. En el estreno de *Parsifal*, en 1882, Wagner solicitó que los intérpretes no saludaran delante del telón con objeto de preservar el ambiente de arrobamiento de su «obra escénica para la consagración de un festival». El público interpretó esta indicación como una prohibición general de aplaudir. Cosima Wagner, la mujer del compositor, describió en su diario lo que sucedió en la segunda representación: «Después del primer acto se produjo un silencio reverencial que hizo mucho bien. Pero después del segundo resultó embarazoso que se volviera a sisear a los aplaudidores.» Dos semanas después, los oyentes reprendieron a un hombre que había gritado «¡Bravo!» después de la escena de las muchachas flor. No se dieron cuenta de que estaban siseando al compositor. Los wagnerianos estaban tomándose a Wagner más seriamente de lo que él se tomaba a sí mismo: una novedad alarmante.

La sacralización de la música, por tomar prestado un

término del estudioso Lawrence Levine, tenía sus ventajas. A muchos compositores les gustaba el hecho de que el público estuviera apaciguándose; la sutil conmoción de un Do sostenido no se percibiría si el ruido y la cháchara llenasen la sala. Empezaron a escribir con una multitud silenciosa y bien adiestrada en mente. Aun así, la aparición de una sedicente audiencia elitista tenía un atractivo limitado para personas como Beethoven y Verdi. Los maestros del siglo xix fueron, la mayoría, ególatras, pero no eran esnobs. Wagner, rodeado de lujo, realeza y pretenciosidad, arremetió, sin embargo, contra la idea de un repertorio «clásico», algo de lo que culpaba a los judíos. Su nauseabundo antisemitismo iba de la mano de un populismo en ocasiones encantador. En una carta que escribió en 1850 a Franz Liszt, arremetía furiosamente contra el «carácter monumental» de la música de su tiempo, «ese estar pegada y enganchada al pasado». Otra carta exigía: «*Kinder! macht Neues! Neues!, und abermals Neues!*» («¡Chicos! ¡Haced algo nuevo! ¡Nuevo!, ¡y otra vez nuevo!»). O, como lo expresaría más tarde Ezra Pound, «*Make it new*» («Hacedlo nuevo»).

Desgraciadamente, la burguesía europea, tras haber convertido a Beethoven en su semidiós, empezó a perder interés incluso por los compositores vivos más vitales. En 1859, un crítico de Leipzig observó que la ciudad no se preocupaba por las nuevas obras. «Las nuevas obras no triunfan en Leipzig. El presente decimocuarto concierto de la Gewandhaus fue otra vez uno de esos en los que una nueva composición fue llevada a la tumba.» La música en cuestión era el Primer Concierto para piano de Brahms. (Brahms sabía que las cosas estaban yendo mal cuando no oyó aplausos después del primer movimiento.) Más o menos en torno a esa misma época, los organizadores de una serie de conciertos en París observaron que sus abonados se sentían «contrariados cuando ven el nombre de

un solo compositor contemporáneo en los programas». El experto William Weber ha mostrado cómo el repertorio histórico pasó a dominar los conciertos en toda Europa. En 1782, en Leipzig, la proporción de música de compositores vivos era tan alta que podía llegar hasta el ochenta y nueve por ciento. Hacia 1845 había descendido hasta aproximadamente el cincuenta por ciento, y en décadas posteriores del siglo xix rondó en torno al veinticinco por ciento.

La fetichización del pasado tuvo un efecto degradante en la moral de los compositores. Empezaron a dudar de su capacidad para agradar a esta audiencia implacable, que parecía preparada para rechazar sus mercancías sin importarles el estilo en que escribieran. Si a nadie le importa, razonaban los compositores, podríamos igualmente escribir para nosotros mismos. Esta fue la actitud que dio lugar a la mentalidad intransigente, y en ocasiones antisocial, de la vanguardia del siglo xx. Un crítico que asistió al estreno de la *Heroica* vio cómo se acercaba el callejón sin salida: «La música puede pronto llegar a un punto en el que todo aquel que no esté perfectamente familiarizado con las reglas y las dificultades del arte no encuentre en él absolutamente ningún placer.»

En Estados Unidos, las clases medias llevaron el culto de los clásicos hasta un extremo necrofilico. Lawrence Levine, en su libro *Highbrow/Lowbrow (Elitista/Popular)*, ofrece un retrato devastador de la cultura musical del país a finales del siglo xix. Se trataba de un mundo que detestaba el virtuosismo, la extravagancia, cualquier cosa que oliera a entretenimiento. Las orquestas se dedicaban a «las grandes obras de los grandes compositores grandemente interpretadas, el arte mejor y más profundo, estas obras y ningunas otras», en las redundantes palabras del director de orquesta Theodore Thomas, que fue más o menos el fundador de la orquesta moderna estadounidense.

En ciertos sentidos, la incisiva crítica que hace Levine de la Edad Dorada va demasiado lejos; aunque gran parte del público se apropió incuestionablemente de la música europea como un símbolo de estatus, muchos de los principales responsables del mundo orquestal —entre ellos Henry Lee Higginson, el fundador de la Sinfónica de Boston— vieron su misión en términos altruistas, dando la bienvenida a oyentes de todas clases, nacionalidades y razas. Los asientos más baratos en las grandes salas de conciertos urbanas no costaban mucho más que las entradas para el vodevil y empezaban por regla general con las de veinticinco centavos. El paternalismo, en cualquier caso, asolaba la escena; la música clásica empezó a definirse como un modo de elevación espiritual, de autosuperación colectiva, en vez de como un ámbito de expresión artística desinhibida.

En el lapso de una o dos décadas, la orquesta sinfónica estadounidense parecía tan osificada que los espíritus progresistas hicieron llamamientos al cambio. «Estados Unidos se encuentra atormentado, abrumado con la carga de la cultura», escribió en 1912 el crítico y compositor Arthur Farwell. «En el concierto sinfónico, el recital y la ópera se dan cita el convencionalismo, el cinismo, la afectación.» Daniel Gregory Mason, un heterodoxo profesor universitario en Columbia, atacó asimismo a los plutócratas «hipnotizados por el prestigio» que estaban al frente de la Filarmónica de Nueva York; encontraba más emoción en los conciertos al aire libre en el Lewisohn Stadium, en Harlem, en los que el público se expresaba con libertad. Mason citó encantado un letrado que decía: «Rogamos respetuosamente al público que se abstenga de lanzar almohadillas.»

En las salas de concierto imperaba una etiqueta más estricta. Los aplausos volvían a estar racionados; se instaba a los oyentes a que se controlaran no solo durante la

música, sino también entre los movimientos de una composición de grandes dimensiones, incluso después de esas ruidosas codas de los primeros movimientos que prácticamente suplicaban una buena tanda de aplausos y gritos. Los músicos y los críticos alemanes se inventaron esta regla en los primeros años del siglo xx. Leopold Stokowski, cuando estuvo al frente de la Orquesta de Filadelfia, fue una figura crucial a la hora de trasladar esta práctica a Estados Unidos. Mason escribió en su libro: «Después de la Marcha Fúnebre de la *Heroica*, sugirió alguien, el Sr. Stokowski podría al menos haber pulsado un botón para informar al público con una señal luminosa (que no hiciera ningún ruido): “Ahora pueden ustedes cruzar la otra pierna.”»

En la década de 1930, una nueva generación de compositores, directores de orquesta y gente de radio abrazaron la idea de Farwell de «música para todos». Empezó la época legendaria de la cultura al alcance de todos. David Sarnoff, que se hallaba al frente de la NBC, tuvo una visión en la que Toscanini estaba dirigiendo para un público masivo, y el público, como era de esperar, se materializó, y los oyentes se contaron por millones. Los estudios de Hollywood contrataron a compositores como Erich Wolfgang Korngold, Aaron Copland y Bernard Herrmann, e incluso fueron en pos de gigantes modernistas como Schoenberg y Stravinsky (los dos pidieron demasiado dinero). La administración Roosevelt fundó el Proyecto Federal de Música, que en dos años y medio entretuvo a noventa y cinco millones de personas; se celebraban conciertos en reformatorios para niños delincuentes y en localidades rurales de Oklahoma. Nunca anteriormente había llegado la música clásica a públicos tan vastos y diversos. Quienes consideran la forma de expresión artística como algo intrínsecamente elitista podrían reflexionar sobre una ironía: en una época de crisis económica inin-

terrumpida, cuando Estados Unidos se desplazó más hacia la izquierda que en ningún otro momento de su historia, cuando las ideas con un sesgo socialista amenazaban la religión nacional de la libre empresa, la música clásica lograba su máxima popularidad. Las interpretaciones de música de Beethoven dirigidas por Toscanini simbolizaron un espíritu de altruismo y unión, tanto durante la Gran Depresión como durante los años subsiguientes de la guerra.

Muchos jóvenes sofisticados de los años veinte y treinta, sin embargo, tenían un punto de vista diferente. Veían la ópera y la sinfonía como fortalezas cubiertas de telarañas de la alta sociedad y se aferraron a la cultura popular como una vía de escape. En 1925, una joven de gran relevancia social llamada Ellin Mackay, la hija del presidente del consejo de la Filarmónica de Nueva York, causó un gran revuelo al abandonar la serie acostumbrada de bailes en los que las jóvenes acomodadas hacían su presentación en sociedad y elegir, en cambio, el cabaret y el circuito de los clubes nocturnos. Ella justificó sus proclividades en un ingenioso artículo titulado «Por qué vamos a los cabarets: una posdebutante se explica», que apareció en una revista entonces en ciernes llamada *The New Yorker*; la publicidad subsiguiente permitió que la publicación echara a rodar. La noche inaugural de la temporada en la Metropolitan Opera era uno de los espantosos rituales de que se sintió liberada la debutante de la Edad del Jazz. Mackay provocó un escándalo aún mayor cuando se comprometió con Irving Berlin, el compositor de «Alexander's Ragtime Band». Su padre anunció públicamente que desheredaría a su hija si persistía en sus planes. Ellin e Irving se casaron igualmente y Clarence Mackay se convirtió en una figura ridiculizada en la prensa popular, que lo presentaba como la imagen misma del esnob amante de la alta cultura.

Las deserciones fueron legión. Carl Van Vechten, el famoso autor de *Nigger Heaven (Paraíso negro)*, comenzó como un crítico de música clásica para *The New York Times*; asistió al estreno de *La consagración de la primavera* de Stravinsky y ensalzó a su autor como un salvador. Luego su atención empezó a deambular y encontró más vida y verdad en el ragtime, el Tin Pan Alley, el blues y el jazz. Gilbert Seldes, en su libro de 1924 *The Seven Lively Arts (Las siete artes llenas de vida)*, declaró que «“Alexander’s Ragtime Band” y “I Love a Piano” (“Me encanta un piano”) son piezas musical y emocionalmente más sólidas que *Indian Love Lyrics (Poemas de amor indios)* y “The Rosary” (“El rosario”)» —canciones populares de consumo doméstico de la Edad Dorada— y que «el circo puede ser y es con frecuencia más artístico que la Metropolitan Opera House de Nueva York». Para los conocedores de la joven música afroamericana, el desencanto fue más amargo y más personal. En 1893, Antonín Dvořák, el director del Conservatorio Nacional de Nueva York, había profetizado una gran época para la música negra y sus palabras suscitaban esperanzas de que la música clásica contribuiría a mejorar la situación de la raza. Gente como James Weldon Johnson esperaban al Beethoven negro que escribiera la música de los trombones de Dios. Muy pronto, jóvenes aspirantes a cantantes, violinistas, pianistas y compositores en ciernes se toparon con un muro de racismo. Solo pudieron ganarse la vida decentemente dentro de la música popular.

Se había producido un cambio importante dentro de la función social de la música. En la Edad de Oro, la música clásica había conferido a la clase media blanca aires aristocráticos; en la Edad del Jazz, la música popular contribuyó a que esa misma clase se sintiera deprimida y sucia. Una estúpida película de 1934 titulada *Murder at the Vanities (El crimen del Vanities)* compendia las guerras de

géneros de la época. Está ambientada en las bambalinas de un espectáculo de variedades del estilo de los de Ziegfeld, uno de cuyos números presenta a un músico, vagamente ataviado como Liszt, que dirige una versión orquestal de la Segunda Rapsodia Húngara. Duke Ellington y su banda siguen no dejan de aparecer al fondo, tocando insolentes riffs. Posteriormente echan a los amanerados músicos clásicos y tocan una parodia titulada *Ebony Rhapsody (Rapsodia de ébano)*: «Tiene esos solos, tiene esas frases / que el Sr. Liszt jamás reconocería.» Liszt reaparece con una metralleta y acribilla a la banda. La metáfora no andaba tan desencaminada. Aunque muchas personas del mundo clásico hablaban del jazz en términos laudatorios —Ernest Ansermet le dedicó a Sidney Bechet la palabra «genio»—, otros dispararon ráfagas verbales en un esfuerzo por acabar con los advenedizos. Daniel Gregory Mason, el hombre que quería que se lanzaran más almohadillas, fue uno de los peores ofensores, llegando a calificar el jazz de un «estadio enfermizo en el progreso del alma humana».

El desprecio circulaba en las dos direcciones. La cultura del jazz, al menos en sus recintos blancos, se encontraba muy afectada por ese esnobismo a la inversa que se felicita incansablemente de librarse de la elite. (El cantante en *Murder at the Vanities* se jacta de encontrar un ritmo que Liszt, precisamente él, no podría comprender nunca: qué esnob.) La música clásica se convirtió así en el contraste perfecto para que los músicos populares pudieran reafirmar su atractivo. Los compositores, a su vez, se sintieron molestos por el hecho de que se les considerara implícitamente una especie de monstruosos potentados. Ellos eran quienes estaban sintiéndose avasallados por el poder del dinero. Ésta fue la queja formulada por Lawrence Gilman, de *The New York Tribune*, después de que Paul Whiteman y su Palais Royal Orchestra tocaran la *Rhapsody*

in Blue de Gershwin en el Aeolian Hall. A Gilman no le gustó la *Rhapsody*, pero lo que realmente le indignó fue que Whiteman insinuara que el jazz era un pobre desvalido luchando contra los gerifaltes clásicos. «Son la gente del Palais Royal quienes representan a los elementos conservadores, reaccionarios y respetables en la música actual», escribió Gilman. «Ellos son los aristócratas de la música contemporánea, los que tienen la sartén por el mango. Ellos son las figuras rutilantes, los reyes de los salarios descomunales, los amigos de los derechos de autor.» Los hechos respaldan a Gilman. A finales de los años veinte, Gershwin estaba ganando al menos cien mil dólares anuales. En 1938, Copland, uno de los compositores con mejor reputación de la música de concierto estadounidense, tenía 6,93 dólares en su cuenta corriente.

A pesar del crecimiento imparable del jazz y del pop, la música clásica conservó un estatus elevado en Estados Unidos cuando la era de la depresión y la guerra dieron paso a la Guerra Fría, con su consiguiente esplendor económico. Se destinaron grandes cantidades de dinero a las artes interpretativas, en parte dentro del marco del empeño por desbanicar culturalmente a los rusos. Las becas de la Fundación Ford se tradujeron en una proliferación de grupos musicales, especialmente orquestas; allí donde había habido docenas de orquestas profesionales, ahora había centenares. Se construyeron centros funcionales dedicados a las artes interpretativas en Nueva York, Los Ángeles y Washington, cuyas fachadas evocaban elegantes catedrales profanas. En los primeros años de la época del elepé, la música clásica hizo que los grandes sellos discográficos ganaran sustanciales sumas de dinero; Decca acabó vendiendo dieciocho millones de copias de su pionera grabación en estudio de *Der Ring des Nibelungen (El anillo del nibelungo)* de Wagner.

El verdadero reconocimiento llegó en los años sesen-

ta, cuando la música clásica se trasladó de forma decisiva y aparentemente permanente a los márgenes de la cultura. La llegada de Dylan y de los Beatles volvió a hacer peligrar el derecho de la música clásica a erigirse en un «arte elevado», y en esta ocasión toda una generación pareció llegar a la mayoría de edad sin identificarse marcadamente con el repertorio clásico. Al público le salieron canas, descendió el número de personas que asistían a los conciertos. Según un informe, el porcentaje clásico del total de ventas de discos cayó en el curso de la década del veinte al cinco por ciento. La música se sitúa ahora en una cifra que ronda el dos por ciento del mercado. En un sesgo irónico del destino, el jazz cuenta ahora aproximadamente con el mismo segmento del conjunto de la audiencia, lo que deja a Duke Ellington al mismo nivel que al Sr. Liszt.

Toda música acaba por devenir en música clásica. Al leer las historias de otros géneros, a menudo me invade una curiosa sensación de *déjà vu*. La historia del jazz, por ejemplo, parece resumir la historia clásica a gran velocidad. En primer lugar, el período de la juventud rebelde: Satchmo y el Duque y Bix y Jelly Roll enseñan a una generación a perderse en la música. En segundo, la época de la pompa burguesa: las refinadas bandas de swing son el homólogo de las orquestas románticas. Tercera fase: los artistas se rebelan contra la imagen burguesa, lo que recuerda a la revolución modernista clásica, en ocasiones con citas directas (Charlie Parker transforma las primeras notas de *La consagración de la primavera* en «Salt Peanuts» [«Cacahuetes salados»]). Cuarta fase: el *free jazz* marca el momento en que la vanguardia pierde contacto con las masas y se convierte en una vanguardia independiente. Quinta fase: un período de retraimiento. El intento de Wynton Marsalis de emprender un renacimiento del jazz tradicionalista tiene su correlato en la música

neorromántica de muchos compositores de finales del siglo xx. Pero este empeño llega demasiado tarde para devolver el arte a la corriente popular dominante.

La misma progresión se abrió camino en el rock and roll. ¿Qué eran mis hipereducados amigos punk-rock sino los cultos modernistas de la tercera fase, rebelándose contra el romanticismo abotargado del rock de los grandes estadios de la segunda fase? En los primeros años del nuevo siglo hubo mucho neoclasicismo de la quinta fase presente en lo que quedaba de rock. Los Strokes, los Hives, los Vines, los Stills, los Thrills, los White Stripes y algunas otras bandas rememoraron algunos momentos puros ya perdidos de los años sesenta o setenta. Muchas utilizaban viejos instrumentos, viejos amplificadores, viejas mesas de mezclas. A un roquero se le oyó afirmar: «No usaré adrede algo que no haya oído ya antes.» Un disco de los White Stripes llevaba esta advertencia ludista: «Durante la grabación, mezcla o masterización de este disco no se ha utilizado ningún ordenador.»

La música clásica original se queda en un interesante limbo. Tiene una oportunidad de ser liberada de los clichés sociales que la mantienen actualmente inmovilizada. Ya ha dejado de ser la única forma que lleva la carga del pasado. Además, tiene la ventaja de poder admitir la constante reinterpretación, de renovarse con cada repetición. El mejor tipo de interpretación clásica no es una retirada hacia el pasado, sino una intensificación del presente. El error que han cometido siempre los apóstoles de la clásica es haber unido su amor por el pasado a una aversión del presente. La música tiene otras ideas: odia el pasado y quiere escaparse.

En 2003 me compré un iPod y empecé a llenarlo con música de mi colección de discos compactos. El aparato, bastante nuevo por aquel entonces, tenía una opción que permitía pasar aleatoriamente de un corte a otro. Había algo de seductor en renunciar al control y dejar que el iPod decidiera qué era lo siguiente que iba a sonar. El pequeño artilugio empezó a derribar barreras estilísticas de modos que modificaron mi manera de escuchar. Un día saltó del furioso crescendo de la «Danza de la Tierra», que pone fin a la primera parte de *La consagración de la primavera*, a una estupenda versión del «West End Blues» de Louis Armstrong. La primera se convirtió en una gigantesca anacrusa del segundo. En el iPod, la música se libera de todas las estúpidas autodefiniciones y de cualesquiera significados engañosos. Ya no hay fundas de discos que describan grandilocuentes escenas alpinas o famosos directores con un aire familiar a Rudolf Hess. En cambio, como le dijo Berg en cierta ocasión a Gershwin, la música es la música.

Muchos oyentes jóvenes parecen pensar del modo en que piensa el iPod. Ya no se dedican tanto a un único género, aquel que promete moldear su ser o salvar al mundo. Esto brinda al desastre de estilo de vida llamado «música clásica» una nueva e interesante oportunidad. Las listas de músicas predilectas de inteligentes amantes del rock suelen incluir algunas piezas clásicas del siglo xx. Los expertos en música *dance* electrónica mencionan entre sus héroes a Karlheinz Stockhausen, Terry Riley y Steve Reich. Del mismo modo, los compositores más jóvenes están escribiendo música tremendamente influida por el minimalismo y su prole electrónica, por más que se aferran a la tradición europea. Y nuevas generaciones de músicos están quitándose la máscara de la olímpica indiferencia (un músico silencioso y de rostro imperturbable entra en el escenario y empieza a tocar). Han comenzado

a aparcar el esmoquin, a explicar la música desde el escenario, a valerse de la iluminación y los telones de fondo para producir un espectáculo levemente teatral. Están encontrando aliados en el mundo «popular», a algunos de los cuales les preocupan menos las ventas y los cachés que a la típica estrella del violín. Las fronteras entre «popular» y «clásico» están empezando a desdibujarse de un modo creativo, y únicamente ven un problema los Johann Nikolaus Forkel de cada uno de los bandos.

Lo extraño de la música clásica en Estados Unidos en la actualidad es que grandes cantidades de personas parecen conscientes de su existencia, les suscita curiosidad, e incluso saben mucho de ella, pero no van a conciertos. Quienes tratan de vender a las orquestas tienen un nombre para estos molestos fantasmas: son «no asistentes a conciertos con conciencia cultural», por citar un artículo de la revista *Symphony*. Conozco cómo son; la mayoría de mis amigos constituyen buenos ejemplos. Conocen los principales nombres y períodos de la historia de la música: han leído lo que Nietzsche escribió sobre Wagner, podrían identificar a Stravinsky en una rueda de reconocimiento, tienen discos de Glenn Gould y algunos de Mahler y puede que un cedé de Arvo Pärt. Siguen el resto de las artes: van a galerías de arte, leen nuevas novelas, ven películas no comerciales. Pero no han pagado nunca por asistir a un concierto clásico. Casi hacen gala de su ignorancia. «No sé ni una palabra de Beethoven», anuncian, que no es lo que dirían si el tema fuera Henry James o Stanley Kubrick. Este es un ámbito en el que incluso los sofisticados se envuelven con la bandera antiintelectual típicamente estadounidense. No es enteramente su culpa: siglos de intolerancia clásica han contribuido a la creación del no asistente a conciertos con conciencia cultural. Cuando cuento a la gente lo que hago para ganarme la vida, veo una y otra vez la misma mirada: los ojos des-

viándose rápidamente hacia otro lado, como si estuvieran a punto de recibir una reprimenda por no saber nada de los Does sostenidos. Después de esto llega la serena declaración de ignorancia. La vieja batalla cultural se libra y se pierde antes de que yo diga una sola palabra.

Me imagino a mí mismo al otro lado: como un aficionado al pop de cuarenta y tantos años que quiere probar algo diferente. Me compro como diversión un disco de Otto Klemperer dirigiendo la *Heroica* y elijo justo éste porque Klemperer es el padre del actor que hace de Coronel Klink en la serie de televisión *Hogan's Heroes*. Oigo dos acordes fuertes impresionantes y a continuación lo que las notas del disco afirman que es un tema «verdaderamente heroico». Suena vagamente laxo, desigual, como un vals. Mi mente vaga sin rumbo. Esta vez oigo una cierta atractiva grandiosidad adolescente, gritos brutales aquí y allá. El resto es mecánico, remoto. Pero cada vez que vuelvo planifico un poco más del mundo imaginario. Invento historias para cada una de las cosas que van sucediendo. Grandes acordes, el héroe de pie entre bastidores, un pensamiento perturbador, el héroe perorando por unos altavoces, algunas ideas para canciones que no se ponen de moda, un hombre o una mujer suplicando, el héroe que devuelve el grito, tensión, rabia, conspiraciones: ¿intento de asesinato? El nervioso esplendor de todo ello pasa por debajo de mi piel. Voy a una librería y miro el estante clásico, que parece tener más libros para Idiotas y Bobos que ninguna otra sección. Leo el ensayo de Bernstein incluido en *The Infinite Variety of Music*, conecto alguno de los ejemplos con la música, disfruto con las historias del compositor gritando por culpa de Napoleón y vuelvo a escuchar otra vez. En algún momento posterior a la décima escucha, la música pasa a ser mía; sé lo que está fraguándose casi en cada rincón y me regocijo sabiéndolo. Es como si pudiera predecir las noticias.

Ya soy lo bastante aficionado como para comprar una entrada de veinticinco dólares para oír a una famosa orquesta tocar en vivo la *Heroica*. No es una experiencia muy heroica. Me siento desanimado desde el instante en que entro en la sala. Mis vaqueros negros atraen miradas desaprobatorias de hombres que parecen hacer de modelos de la colección de Johnny Carson. Observo a mi alrededor con recelo las veinte tonalidades de beige con que está decorada la sala. Comienza la música, con esos acordes imperiosos que dicen: «Escucha esto.» Pero de alguna manera me resulta difícil pensar en que Beethoven detestaba toda tiranía sobre la mente humana cuando el hombre que está sentado a mi lado es clavadito a mi dentista. La secuencia del asesinato en el primer movimiento es menos apasionante cuando los músicos no muestran emoción alguna en sus rostros. Toso; un hombre delgado, que sigue una partitura con las esquinas de algunas páginas dobladas, me fulmina con la mirada. Cuando al movimiento le falta aproximadamente un minuto para terminar, una anciana se escabulle lentamente por un lateral de la sala, con un aspecto de enorme insatisfacción en su cara, seguida algunos pasos por detrás por un marido de rostro inexpresivo. Finalmente, tres maravillosos acordes para acabar, concebidos evidentemente para desatar una catarata de aplausos. Empiezo a aplaudir, pero el hombre con la partitura vuelve a fulminarme con la mirada. No se aplaude en medio de música extraordinariamente extraordinaria, ¡ni siquiera cuando el compositor quiere que lo hagas! Tosiendo, moviéndose, susurrando, el público suprime sus ganas de expresar placer. Es como una retención anal masiva. El lento avance de la Marcha fúnebre, o *Marcia funebre*, como todos insisten en llamarla, comienza. Empiezo a sentir que mi recién descubierto respeto por la música avanza arrastrado por detrás de la carroza fúnebre.

Pero sigo adelante. Durante el tiempo que dura la *Marcia*, intento hacer caso omiso de la gente y concentrarme en la música. Tengo la sensación de que lo que estoy oyendo es un fenómeno absolutamente natural, la suma de las vibraciones de diversos instrumentos viejos y decrépitos que reverberan por una sala semejante a una caja. Cada roce de un arco se traduce en una hebra de sonido; lo que veo es lo que oigo. De modo que cuando los violonchelos y contrabajos hacen que tiemble el suelo con su gran nota grave en el centro de la marcha (lo que Bernstein llama el «¡zas!»), el impacto del momento es puramente físico. Los amplificadores son para afeminados, empiezo a pensar. La orquesta no está tocando con la misma fuerza intimidatoria de los héroes de Klemperer, pero el timbre es más cálido y más profundo y más redondeado que en el disco. Hago las paces con la rigidez de la escena al pensar en ella como un marco impasible para un acto apasionado. Quizás es así como tiene que ser: Beethoven necesita una audiencia pasiva a modo de contraste. A mi izquierda, un dentista adormilado; a mi derecha, un sufrido esteta; y, delante de mí, la marcha fúnebre que se eleva hasta adoptar una furia fugada y acaba descomponiéndose en recuerdos de temas suavemente sollozantes, para luego dar paso a una atmósfera enteramente nueva: enérgica, sonriente, abruptamente cambiante, un poco ebria.

Hace dos siglos, Beethoven se abalanzó sobre el manuscrito de la *Heroica* y tachó el nombre de Napoleón. A menudo se dice que lo que hizo fue erigirse él a cambio en el protagonista de la obra. Lo cierto es que modeló un arquetipo —el artista como un héroe rebelde— que los artistas modernos siguen reciclando. Me pregunto, sin embargo, si el gesto de Beethoven tuvo el significado que suele atribuírsele. Quizás estaba liberando su música de una interpretación demasiado específica, de sus propias preocupaciones. Estaba dejando su sinfonía a la deriva,

como un mensaje en una botella. Difícilmente podría haber imaginado que viajaría doscientos años, a través del oscuro corazón del siglo xx, hasta adentrarse en la pulverizadora época electrónica. Pero él sabía que llegaría lejos y no la sobrecargó. Ahora había un espacio en blanco, rasgado, en la cubierta de la partitura. La sinfonía se convirtió en algo fragmentario, inconcluso, e inconclusa sigue estando. Vuelve a completarse solo en la mente y el alma de alguien que la escucha por primera vez, y que vuelve a escucharla. El héroe es usted.