

MÚSICA Y PODER. El sonido y la furia (fragmento)*

Juan Villoro

Quisiera dedicar esta conferencia a la memoria de mi querido maestro y amigo Sergio Pitó, una persona que siempre trató de asociar la música con la palabra.
[...]

Mi contacto con el tema es siempre difícil de discernir, porque uno empieza a tener ciertas ideas sin saber que las tiene. Al preparar esta charla traté de recordar el primer momento en que pensé que música y poder debían ser analizados en conjunto y quizá esto ocurrió en Alemania oriental, donde viví durante tres años. Fui agregado cultural en esa ciudad y en una ocasión me tocó atender a un director de orquesta mexicano. Nos vimos en un lugar emblemático de la cultura alemana, el Auerbachs Keller –la taberna Auerbach–, que es donde el Diabolo se le aparece a Fausto en la obra de Goethe. En ese sitio se presentó el director de orquesta en cuestión y me sorprendió que básicamente hablara de política, de la relación que tenía con gente que le daba presupuestos y de cómo lo admiraban muchos políticos mexicanos. Él acababa de dirigir una orquesta muy apoyada por el grupo Atlacomulco y venía a conducir la orquesta de la Radio de Leipzig; un buen director pero con una relación muy peculiar con el poder.

A partir de ese momento empecé a fijarme en la relación que orquestas y directores han tenido con los representantes del poder. El político encuentra en el director de orquesta una especie de figura perfecta; se trata de alguien que levanta una batuta y todos le hacen caso. Es lo que quisieran numerosos políticos: ser el centro total de atención, tener la capacidad de control que poseen muchos directores y, por supuesto, aprovechar la dimensión jerárquica de la propia música.

El escritor francés Pascal Quignard nos recuerda en su libro *El odio a la música* que la palabra *escu-*

Escuchar y obedecer tienen una raíz común: el que toca reclama atención, exige un oído atento y el director muchas veces se comporta –dice Pascal Quignard– como un domador, alguien que está a cargo de la situación. Hay una jerarquía muy definida en las notas y en la forma en que son ejecutadas.

char, en francés, viene de *obaudire* y que derivó en *obéir*, *obedecer*. Es decir, que *escuchar* y *obedecer* tienen una raíz común: el que toca reclama atención, exige un oído atento y el director muchas veces se comporta –dice Pascal Quignard– como un domador, alguien que está a cargo de la situación. Hay una jerarquía muy definida en las notas y en la forma en que son ejecutadas.

Esto, por supuesto, es una simplificación porque hay distintas maneras de escuchar; la música no se oye de un modo único, totalmente subordinado, sino que también hay escuchas que tienen una atención creativa y con su interpretación complementan la música que oyen. El compositor Erik Satie hizo su famosa música de mobiliario. Se refería a la que está en el entorno de la gente, música para ser escuchada accidentalmente sin que la gente sepa que la está escuchando. Prefiguraba un poco el hilo musical de los supermercados y los elevadores. Eso que hoy en



Teatro Municipal de Río de Janeiro, 2016. Foto: Luis Fernando Soní

día se llama música ambiental, él lo denominó en forma creativa como música de mobiliario: sonidos que crean una escenografía. De acuerdo con Satie, esta música refuerza el entorno sin alterarlo del todo; no está ahí para ser escuchada como algo radicalmente “aparte”, sino como la escenografía que envuelve y protege otro contenido. Años después algunos compositores más contemporáneos como Brian Eno, que viene de la música de rock, creó una dimensión importante de la música ambiental que debe ser oída con una atención deliberada. Ha propuesto que en las ciudades del futuro tengan cuartos en donde uno pueda escuchar música y comprar cuotas musicales; lugares para oír música ambiental, pero no de forma accidental sino propositiva. Ya sea que uno se quiera relajar, meditar o escuchar con atención, podrá disponer de un cuarto de música y una tarjeta que permite comprar horas sonoras.

Menciono esto porque hay distintas maneras de escuchar y también distintas maneras de dirigir. Pensemos en el papel que han tenido algunos directores de orquesta tan importantes como Daniel Barenboim, por ejemplo, en la Orquesta del Diván de Oriente y Occidente, para reunir en una misma agrupación a israelitas y palestinos; o en posturas muy progresistas de directores como los italianos Riccardo Muti y Claudio Abbado; o bien en directores como Leonard Bernstein, que estuvo muy cerca de las reivindicaciones de los Black Panthers en Estados Unidos y luchó contra la discriminación. Así pues, la música se puede utilizar de distintas maneras, pero inevitablemente siempre ha estado necesitada de presupuestos y a menudo el director de orquesta ha sido visto como una figura de autoridad absoluta.

Hay una gran anécdota de Celibidache sobre el carisma mesiánico de un director. Mientras dirigía

un ensayo de la Filarmónica de Berlín, no encontraba cómo hacer que la orquesta realmente siguiera sus indicaciones, pero de repente empezó a sentir que los músicos tocaban de una manera maravillosa y dijo: “¿Qué ha pasado con esta orquesta?, se transmutó en otra en unos segundos”. Entonces se volvió a ver la puerta de entrada y en el umbral vio a Wilhelm Furtwängler, director titular de esa orquesta y su gran maestro. La sola presencia de este gran director hacía que la orquesta tocara mejor aunque él no estuviera dirigiendo. Tal es la fuerza jerárquica que han logrado ciertos líderes de orquesta y que entraña una obediencia creativa por parte de los instrumentistas que transforman las intuiciones e indicaciones del maestro en un discurso colectivo. De este modo hay una relación importante entre la música, la figura del director, los códigos compartidos en una orquesta y la manera en que una sociedad se representa a sí misma. Un proverbio chino dice: “La música informa siempre del estado del Estado”, es decir, *estado* con minúscula y luego *Estado* con mayúscula.

El musicólogo argentino Diego Fischerman, en su libro *Después de la música*, comenta que una de las grandes ilusiones de los compositores ha sido lograr el control absoluto de los sonidos a través de la partitura, pero también ha habido una ilusión complementaria de encontrar el descontrol absoluto. Es decir, por un lado tendríamos, a partir de la invención del metrónomo y las notaciones de tiempos que ya no son sugeridos sino que deben ser acatados con toda precisión, la utopía del orden. Esto se amplía con las nuevas notaciones musicales que incluyen gestos como golpear un arco, golpear de cierta manera la caja del violín, etc. Estamos ante el anhelo absolutista de que los intérpretes realmente toquen lo que está ahí y no otra cosa. Por otro lado, al parejo de esta ilusión y en contradic-



Gran Sala de Concertos de Sao Paulo, 2016. Foto: Luis Fernando Soní.



Teatro Municipal de Río de Janeiro, 2016. Foto: Luis Fernando Soní.

ción con ella, ha prosperado la idea del descontrol absoluto: el músico que se aparta por completo de la partitura o la modifica sobre la marcha. Pensemos en un caso límite de música conceptual: la famosa pieza 4:33 de John Cage, donde un pianista se tiene que sentar ante un piano sin tocar nada y debe permanecer 4 minutos 33 segundos en el banquillo. Lo único que ahí ocurre es el ambiente de la sala. Es una pieza que no puede ser juzgada musicalmente porque no contiene música; se trata de un evento social a propósito de la música. Es una pieza tan libre que ni siquiera existe, solamente tiene un rango de tiempo. John Cage trabajó con otro criterio en *Concierto para piano [preparado] y orquesta*. Ahí cada intérprete escoge la sección de la partitura que quiere tocar; es decir, es una orquestación totalmente aleatoria. Así pues, estas dos ilusiones, el control absoluto de los sonidos y el descontrol absoluto, han estado presentes en la música contemporánea.

A lo largo del tiempo, el sonido y la furia han sido elementos básicos de lo que oímos en una sala de conciertos: la búsqueda de armonía y la disrupción rebelde.

Me parece importante comenzar esta plática hablando de una pieza que no está en el programa de esta noche. En algún momento pensamos incluirla, pero era difícil hacerlo porque carece de secciones. Me refiero a la ópera *Ariadna en Naxos* de Richard Strauss, con un libreto del escritor austriaco Hugo von Hofmannsthal, pieza que trata precisamente de la relación entre música y poder.

Ariadna en Naxos nos lleva a los caprichos de un mecenas y esto forma parte de la historia general de la música: alguien va a dar dinero y quiere interferir en los designios del compositor.

La obra es parte de la muy fecunda colaboración que tuvieron Hofmannsthal y Richard Strauss. Ellos

escribieron seis óperas, y *Ariadna en Naxos* es seguramente la más divertida y una de las más originales de ellas porque trata de la puesta en escena de una ópera que se llama del mismo modo. Un mecenas ha pagado por la composición de esta obra, de aire trágico, pero también ha patrocinado una comedia. Ambas deben presentarse en un festejo que desembocará en fuegos artificiales. Al hablar con el coordinador del espectáculo, queda claro que todo esto durará demasiado tiempo. El principal interés del mecenas consiste en disfrutar en calma de los fuegos de artificio y pide que las óperas sean acortadas. Para no suprimir ninguna de las dos se llega a una extraña solución de compromiso: fundir la tragedia y la comedia en una sola obra. Esto da lugar a desternillantes situaciones que son a un tiempo tristes y alegres, pero sobre todo, permite poner en escena una ópera que se construye al tiempo que la vemos. Los cantantes tratan de influir para preservar sus parlamentos y cada uno procura poner en práctica sus recursos de seducción y de poder. Una ópera dentro de la ópera.

En la mitología, Ariadna es la mujer que le dio el hilo a Teseo para que pudiera entrar al laberinto y matara al Minotauro. Una vez lograda la hazaña, el ingrato Teseo le pagó a Ariadna abandonándola en la isla de Naxos. En el momento en que esta obra la aborda, Ariadna está sumida en el despecho, sufriendo por su dolor y aguardando que llegue Hermes, mensajero de la muerte, para entregarse en sus brazos. Esta es la trama de la ópera trágica que ha contratado el mecenas.

En el juego de espejos que permite ver la tramoya de la obra, asistimos a las disputas entre el compositor, que quiere preservar la naturaleza de *Ariadna en Naxos*, y el organizador de eventos, el gran mayordomo, que quiere hacer lo que desea su patrón. Los diálogos rozan

el sarcasmo y muestran dos clases de servidumbre: la de un lacayo de palacio y la de un artista a sueldo.

En 1985 tradujo el libreto de esta ópera para su presentación en Bellas Artes. En una escena, el mayordomo pide al compositor que abrevie su obra. Añade que seguramente no tendrá ningún problema en hacerlo porque a eso se dedica. La respuesta del Maestro de Música que está a cargo de la interpretación es la siguiente:

–En el solemne acto que se llevará a cabo esta noche aquí en el palacio, se tiene pensado... para después de la ópera sería de mi alumno... no me atrevo a creerlo... presentar un espectáculo presuntamente musical, algo así como un burdo vodevil en el estilo italiano de la ópera *buffa*. ¡Eso no puede suceder!”

Y el mayordomo contesta:

–¿No puede? ¿Y por qué no?

–¡No debe!

–¿Cómo dice?

–¡El compositor jamás lo permitirá! ¡Jamás de los jamases!

–¿Quién no lo permitirá? ¿Escuché bien? Hasta donde yo sabía, en este palacio, donde usted tendrá hoy el honor de mostrar sus suertes musicales, solo mi distinguido señor era capaz de permitir algo, por no hablar de dar órdenes.

–Eso va en contra de lo convenido. La ópera sería *Ariadna* fue compuesta especialmente para esta solemne ocasión.

–Y los honorarios prometidos pasarán, junto con una generosa gratificación, de mi mano a la suya.

–No dudo del pago de un hombre que nada en dinero.

–Y a quien usted y su alumno han tenido el honor de ofrecer sus corcheas. ¿En qué más puedo servirle?

–Esas ‘corcheas’ son un trabajo serio e importante. ¡No podemos pasar por alto el contexto en que se interpretan!

–Sin embargo, compete única y exclusivamente a mi señor decidir el tipo de espectáculo que ofrecerá a sus distinguidos huéspedes después del banquete.

–¿Y usted incluiría la ópera heroica *Ariadna* entre las distracciones que facilitan la digestión?

Estamos ante la pugna entre preservar una obra de arte y los caprichos de un mecenas. Como es de suponerse, dadas las presiones señoriales y la obsecuencia del mayordomo por satisfacerlas, las dos obras se

mezclan y el resultado es desopilante, una obra muy caótica donde Ariadna espera la llegada fatal de Hermes y donde aparece el Baco de la ópera *buffa*. Esta mezcla impredecible hace que Ariadna, totalmente angustiada, vea venir al hermoso Baco, piense que es el mensajero de la muerte y se entregue en sus brazos; Baco, naturalmente, la abraza y la empieza a besar. Así Ariadna pasa de la búsqueda de la muerte al encuentro accidental del amor.

La brillante simbiosis trágica y cómica en el libreto de Hofmannsthal revela las presiones económicas y políticas que se ejercen sobre el arte. Por cierto que años después el propio Richard Strauss se sometería trágicamente a ellas. Strauss fue discípulo del gran director de orquesta Bruno Walter, quien estrenó varias de sus obras. En 1933, cuando los nazis empiezan a imponer sus medidas antisemitas, Walter ya no puede dirigir la Filarmónica de Berlín y le pide a Strauss que lo sustituya; Strauss cede y sustituye a su maestro, que ya no volverá a interpretar ni dirigir ninguna sinfonía en Alemania.

Algo similar le ocurre después de la muerte de Hugo von Hofmannsthal con su siguiente libretista, el escritor judío Stefan Zweig. Juntos hicieron la ópera *La mujer silenciosa*. Todo parecía indicar que la obra sería un gran éxito, pero se suprimió casi de inmediato. Strauss creyó tener la capacidad de mediar con los nazis, aceptó cargos a cambio de que la ópera siguiera en cartelera, pero no pudo lograrlo. Lo que él había presentado con ironía en *Ariadna en Naxos* lo vivió en carne propia.

En algún momento de esa ópera, Ariadna exclama: “¡Aquí todo es corrupto, aquí nada es puro!”, refiriéndose a la forma en que los caprichos del poder invaden el ambiente de la música.

Sirva esta pequeña introducción para exponer la relación, siempre tensa y en ocasiones fructífera, ya sea por oposición o secreta disidencia, entre el compositor y su mecenas.

Pero hay situaciones en que esta tensión no pasa por pliegues sofisticados y el arte, simple y sencillamente, es censurado o reprimido. **LPyH**

* Plática previa al concierto de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, Feria Internacional del Libro Universitario (FILU), 2018.

Juan Villoro (Ciudad de México, 1956) es dramaturgo, novelista, cuentista, ensayista y periodista. Ha obtenido numerosos premios por el conjunto de su obra y por varios títulos específicos. Su libro más reciente es *El vértigo horizontal. Una ciudad llamada México*.