

## *Se Interroga a Pierre Boulez \**

Es jueves 19 de marzo de 1970 por la tarde. En la Facultad de Música de la Universidad de Montreal hay gran conmoción. Maryvonne Kendergi, profesora de musicografía contemporánea, responsable de los "Encuentros" (posteriormente transformados en "Diálogos Musicales"), acaba de recibir un llamado del administrador de la Orquesta de Cleveland para informarla que, esa misma tarde, el conjunto ofrecerá un concierto en Montreal dirigido por Pierre Boulez. El compositor ha aceptado visitar la Facultad a la mañana siguiente... Alerta general por teléfono. Más de la mitad de los miembros de la Facultad pudieron ser habidos. Con el Decano Jean Papineau-Couture a la cabeza, profesores, compositores y alumnos de la educación superior y básica, repletan la sala a la que, a la hora fijada, entra el joven "maestro".

Pues es uno de los más grandes músicos contemporáneos —un poco mayor que aquellos que lo escuchan— aceptando con la mayor sencillez el "encuentro". Aprueba que sus respuestas sean publicadas; sus palabras son tan mordaces y humorísticas como las que conocemos en sus escritos, esta vez enriquecidas por la mirada viva y profunda y el verbo rico y preciso. La rapidez para expresarse (cuya transcripción es fiel a lo grabado durante la sesión) no excluye la densidad de las ideas, correspondientes a las preguntas formuladas por estudiantes y profesores. La primera de las dos preguntas de Maryvonne Kendergi es la que todos deseaban formular: ¿Sigue componiendo Pierre Boulez?

R. Por supuesto que sigo componiendo. No es algo que haya borrado de mi existencia. Aunque dirigir grandes y buenas orquestas impone cierta esclavitud. Restrinjo cada día más esta sujeción, precisamente por haber llegado donde ahora me encuentro. Sólo tengo que preocuparme de trabajar siempre con las mismas buenas orquestas, lo que me deja mucho tiempo libre. Tranquílense, estoy trabajando. No les contaré en qué porque me parece pretencioso hablar de estos proyectos, pero trabajo y la composición sigue siendo el centro de mi existencia, a pesar de que no parezca así por el momento. Creo, por el contrario, que el hecho de ser ahora director musical de dos orquestas, es un vínculo que me permitirá promover algunas reformas y cambios que serán muy útiles para la vida musical. Porque la actividad de los conciertos —y esto salta a la vista— es por lo general extraordinariamente conservadora. Existen pocas relaciones entre el pensamiento musical tal como éste se define en la composición —en los círculos aún llamados de vanguardia— y la vida musical del mundo comercial. Hay divergencias de opiniones, de puntos de vista y enorme ignorancia entre unos y otros; todos se miran con cierta sospecha y todos piensan que el

\* Editamos esta entrevista aparecida originalmente en francés en el "The Canada Music Book", Spring-Summer 1971, publicación oficial de "The Canadian Music Council", autorizada tanto por la revista como por el compositor Pierre Boulez.

Al traducir al castellano esta conversación con Pierre Boulez, nos hemos enfrentado, en ciertos casos, a un lenguaje coloquial, el que hemos debido pulir para mantener la corrección sintáctica de nuestro idioma. (N. de R.).

vecino hace lo que no debiera hacer. En el fondo, existe la suspicacia de que cada uno traiciona la música y el futuro de la música.

Considero que lo importante es enfocar como intelectual la situación de la música, devolverla a una vida cultural y no limitarse a amontonar obras maestras, como si se tratara de un museo, lo que sería muy restrictivo.

Mi punto de vista, justamente, es aunar al compositor en el director musical y crear un nuevo impulso, propulsar lo moderno y en general la amplitud.

¡Bien! Esa es mi posición actual. Precisamente por eso he aceptado cargos que son importantes, que son ciertamente de gran responsabilidad, pero que por tratarse de conjuntos ejemplares —o porque actúan en ciudades de gran influencia— podrán, espero, dar la pauta que todos desean, pero que nadie sabe como realizar. Ni siquiera yo mismo, por lo demás. Podré contar mi experiencia cuando la haya realizado, por lo menos sé muy bien cuales son mis intenciones.

P. *¿Querría decirnos algo sobre aquel proyecto de que hablabamos ayer, sin entrar en detalles sobre su etapa de realización, pero por lo menos sobre la idea que Ud. tiene?*

R. Me referiré a la idea general que tengo actualmente sobre el problema.

Hablamos mucho de la diferencia que existe entre la vida musical concebida como difusión de las obras maestras y la vida musical desde el punto de vista del compositor. Es tal la diferencia, que creo que actualmente el problema de la composición topa justamente contra la transmisión —al margen de los conciertos— choca contra la posibilidad de transmisión porque no existe una etapa de búsqueda.

Debiera existir una encuesta, por ejemplo, sobre la transformación de los instrumentos, sobre la transformación de la composición misma, sobre la investigación electrónica y también desde el ángulo sociológico: habría que estudiar el enfoque sociológico del concierto que debe evolucionar porque, finalmente, siempre navegamos por las mismas aguas. Tanto es así, que los numerosos problemas fundamentales deben ser estudiados y no pueden serlo más que dentro del marco de un instituto especializado.

Voy a proponer una comparación: supongo que todos conocen la historia de la Bauhaus de Alemania, en 1920; la Bauhaus realmente transformó absolutamente todo, desde la pintura, porque hubo dos pintores absolutamente extraordinarios, Klee y Kandinsky, sin contar a los otros pintores que también tenían gran calidad; y luego la arquitectura, las artes gráficas, la publicidad y otros rubros, en la Bauhaus se analizó todo eso. En la hora actual seguimos viviendo, con gran divulgación por cierto, pero viviendo todavía de ideas que fueron sistemáticamente exploradas por un pequeño grupo de personas, en un instituto que no tenía otra meta que realizar esta investigación.

Creo que en la actualidad tenemos una educación musical que es: o instrumental o de formación de compositores, pero ambas son estudios que terminan entre los 20 y 22 años, o bien a los 18, depende de cuán dotado se es. En el hecho se termina dentro de la veintena. Después no existe nada más. Es

necesario arreglárselas como mejor se puede; se es lanzado como instrumentista o como compositor en un mundo del cual, en el fondo, no se conoce absolutamente nada, mundo que a su vez no es capaz de evolucionar porque, justamente, cuando se ha terminado los estudios, como dicen, se presume que se ha logrado un saber para el resto de la existencia. Pero si en nuestra época existe un fenómeno que es falso, éste es el fenómeno. O sea, constantemente hay que cuestionar los propios conocimientos, y si no se les cuestiona no se está solamente pasado de moda —porque no se trata de un problema de moda— sino que se está atrasado con respecto a la propia época. Creo, por lo tanto, que lo esencial sería crear un instituto en el que pudieran ser analizados todos estos asuntos, y en el cual cada uno tuviese tiempo para enfocar los problemas de fondo de nuestra época con la mayor holgura.

Para aclarar mi pensamiento, daré algunos ejemplos. Existen instrumentos que deben ser modificados porque seguimos contando con aquellos que fueron creados, en el fondo, para ejecutar la música del siglo XIX, e inclusive la del siglo XVIII. Fueron concebidos para esa música, su construcción fue realizada para ella. El mundo instrumental está muy atrasado, ante todo porque existe un problema económico. El mercado no es muy grande, es más bien restringido; por lo tanto, es un mercado conservador, o sea que vive de ciertas tradiciones y que todavía construye, si así se prefiere, muebles de estilo Luis XV. No cabe duda que habría que interesar ya sea a los "luthiers", como a los constructores de instrumentos en general, puesto que el problema interesa a todos los instrumentos, de que cambien la construcción, que estudien la posibilidad de crear instrumentos que, por ejemplo, produzcan ya sea sonoridades distintas como también escalas diferentes. Seguimos usando siempre escalas de medios tonos porque no existen otros instrumentos. Si se quiere disponer de escalas de cuartos de tono, de tercios de tono, etc., en la actualidad no hay absolutamente ninguna posibilidad de obtenerlas. Creo que esta debería ser justamente una de las labores de un instituto de esta índole, enfocar el problema desde un cierto ángulo desinteresado, en el que la economía no primara sobre la necesidad intelectual. Es un ejemplo entre muchos.

Otro ejemplo: la sociología del concierto. Se efectuarían estudios sociológicos reales sobre los diversos públicos de concierto; la forma de organizar una sala en forma diferente; la manera de conmovier a un público, determinar el lugar que ocupa el concierto en la cultura contemporánea y los problemas puramente materiales de la transmisión de la música . . . , en realidad es mucho lo que queda por realizar. Todo esto no podría hacerse al margen de un instituto como este. Un instituto semejante cumpliría con una gran necesidad porque sería, exactamente, la conexión entre el punto donde la educación deja al músico, y aquel en que éste se enfrenta con un mundo en constante avance. Es por eso que, insisto, si se quiere actualmente reformar la música, el problema no reside solamente en reformar las orquestas o las organizaciones radioemisoras; tampoco en el hecho de si se tendrá subvenciones gubernamentales o si éstas se rechazan; o en si se crean organismos semi libres o dependientes totalmente del gobierno. Creo que se trata de un problema de promoción, semejante al de las ciencias, por ejemplo, en las que se promueve todo tipo de cosas. Es

imprescindible promover institutos de investigación, económicamente independientes de los grandes intereses que obligan a la música a continuar canalizada dentro de una cierta rutina.

Nadie está satisfecho con la situación actual; todos se mueven y todos se preguntan como solucionar los problemas. Considero que la primera confrontación, para poder resolver estos problemas, es plantearlos abierta y libremente en un instituto que tenga gente con tiempo suficiente para hacerlo. También creo que a la composición actualmente se le plantean problemas que no pueden ser resueltos más que en equipo. Por ejemplo, si se quiere solucionar los problemas de la composición electrónica, aquellos que plantea la estética de la selección de sonidos y tantos otros por el estilo, sólo pueden solucionarse en equipo. El compositor ya no es en absoluto un ser aislado. Naturalmente siempre habrá individualidades más brillantes que otras, pero existen ciertos problemas que no podrán ser resueltos más que en equipo y creo que este es un cambio fundamental de los años venideros, para el que debemos prepararnos.

*P. Cada día se hace más difícil analizar las obras musicales contemporáneas porque la escritura se hace más compleja, al punto que no se puede descubrir la clave de las obras a menos que el compositor mismo las dé. ¿Cree Ud. que pueda existir una nueva fórmula de análisis, y qué piensa Ud. de un análisis exclusivamente auditivo, o sea partir únicamente del resultado sonoro?*

R. Es una pregunta extraordinariamente interesante. Considero que se nos ha preparado a menudo y demasiado para un análisis basado en "b, a, ba", de la música, especialmente cuando se trata de la Escuela vienesa. No hay que olvidar que la Escuela vienesa y especialmente Webern, porque es en él principalmente sobre quien se concentró, fue una especie de corredor extremadamente estrecho y riguroso, con cada sonido determinado por una lógica absolutamente decisiva, para la que no había dos soluciones sino que una sola con respecto a cada problema.

Lo realmente importante es la dialéctica de la composición. Estos análisis son muy raros porque si el análisis se ha concentrado, por ejemplo, en la Escuela de Viena, es muy poco lo que se ha analizado. Lo que interesa es lo otro. Igual cosa ocurre en el universo clásico, lo que importa no es constatar que existe un tema, un primer tema, un segundo tema y un conflicto de temas; eso lo puede hacer todo el mundo, hasta un debutante es capaz de realizarlo. Lo realmente interesante es ver la dialéctica de las cosas, el procedimiento según el cual un compositor llegó a formular su pensamiento a través del mismo; eso es mucho más interesante que todo lo demás. Finalmente, cuando se llega a ciertas cosas complejas, lo que debe analizarse no es la manera cómo se llegó a las estructuras formales, cómo se enfocaron los objetivos musicales determinados; lo que es realmente interesante es analizar la relación misma de esos elementos musicales, la interdependencia existente entre estas estructuras formales y aquella que puede haber entre la expresión de una forma, por ejemplo, y el contenido del pensamiento del compositor. Porque si se llega a descortezar únicamente el vocabulario, se cae muy fácilmente —lo que se ha visto a me-

nudo, por lo demás— en una especie de manierismo. La historia se repite con frecuencia. Cuando se hace uso de un vocabulario extremadamente significativo, (diría más bien significante), por lo general sólo se ven los aspectos, los contornos exteriores, y cuando la idea misma que está en el interior no es captada, entonces se cae en los manierismos porque sólo se ven los resultados. Lo esencial es asir la idea profunda del compositor. A propósito de mis propias obras y de las de Stockhausen, por ejemplo, se me ha preguntado con frecuencia: ¿puede indicarnos la serie o darnos el principio básico? ¿Qué importancia tiene todo eso? Lo que es mucho más importante, finalmente, es ver, por ejemplo, que existen estructuras que se parecen, ver los planos que se construyen con semejantes características; percibir cómo en tal sección de la forma ciertas cosas son evitadas para ver, enseguida, como por el contrario todas se concentran en un próximo desarrollo; verificar, también, las interferencias que puede haber entre forma y forma, o entre estructura y estructura. Eso es lo interesante y constatar también por qué esto se hace.

Cuando dictaba cursos de análisis —fui profesor del ramo durante dos años y medio— específicamente hacia el final no volví nunca más al análisis nota por nota. Hacía uso del análisis global de la forma, en cuanto "gestalt", como se dice en alemán, y hacía ver exactamente la transformación de esas ideas originales y sus posibilidades de desarrollo. En ese momento no me preocupaba para nada del análisis de las notas, eso se lo dejaba a mis estudiantes. Lo que me interesaba era ver cómo, por ejemplo, el principio de ambigüedad en las últimas obras de Webern, la noción de lo temporal, era finalmente la conjunción por excelencia entre lo que en sus obras todavía se llamaba el contrapunto y la armonía, porque es real y simplemente un fenómeno de tiempo cero a tiempo  $n$ . Cuando se tienen líneas que se suceden, dentro de un lapso de tiempo determinado, eso se llama contrapunto y cuando todo el tiempo se vuelve progresivamente a cero, eso da una armonía. Es la dialéctica del tiempo cero llevado a tiempo  $n$ , por ejemplo, lo que es interesante constatar. Si se trata de un canon, eso no tiene ningún interés porque todos pueden notar que es un canon; inclusive los menos académicos pueden percibirlo. Lo importante es captar la concepción, la ambigüedad que ofrece la escritura a través de esta especie de función del tiempo. Yo concibo así el análisis, y esto me interesa muchísimo más que el fenómeno del análisis de las sílabas.

Finalmente, no se analiza una novela dándole importancia a las palabras. Tampoco se hace un análisis gramatical de toda la novela para captar su estructura. Es sabido que se construyen las frases conforme a un determinado modelo y no es necesario verificar esto en todas las frases, pues se sabe que ello corresponde a una construcción lógica. Lo que sí interesa es ver, por ejemplo, el encadenamiento de los materiales. Cuando en mi clase he analizado el *Wozzeck*, o cuando hago un análisis de *Gruppen*, de Stockhausen —tomo ejemplos muy diferentes— o si procedo al análisis de una de mis piezas de Mallarmé, ni siquiera me he preocupado del vocabulario; he dejado que se descubrieran ciertos detalles del vocabulario o de la escritura, pero lo que hacía resaltar de inmediato eran las grandes estructuras formales y el por qué de ellas.

Como veis, para mí el análisis del vocabulario es un análisis elemental, pero que exige, por supuesto, conocimientos sólidos previamente dominados; pero una vez lograda esa etapa, lo que importa es llegar al nivel más general de lo que llamo los objetos musicales o las estructuras locales y, enseguida, aceptar las grandes relaciones formales. Esto es lo que considero interesante en el análisis.

*P. A menudo se habla de las relaciones entre la ética, el análisis literario y ciertas formas de análisis lingüístico. ¿Cree Ud. que sería útil, para alguien que quiere hacer análisis musical, recorrer el mismo camino de los lingüistas, quiero decir utilizar un cierto tipo de análisis lingüístico? En el fondo pienso en las investigaciones que se hacen en la actualidad en semiología, por ejemplo. ¿Qué le parece a Ud.?*

R. Personalmente estoy muy ligado al grupo —¡en fin!— tan ligado como se puede estarlo no encontrándome casi nunca en París. Me intereso por sus investigaciones —las conozco personalmente— sigo con mucha atención los trabajos de todo el grupo que labora alrededor de la revista *Tel Que*.

Está, por ejemplo, Derrida, un gramatólogo con la función de tal en principio, y sus trabajos son de extraordinaria categoría. Considero que, por desgracia, no se tiene tiempo para hacerlo todo en la vida, pero si tuviese que ocuparme sólo de este aspecto teórico, ese sería precisamente el enfoque que ahora habría que darle al análisis musical y no el machaqueo formal que se aplica habitualmente en la música. Creo que ese tipo de análisis procede. Por ejemplo, si se analiza uno de los últimos Cuartetos de Beethoven, podría analizarse mejor en esa forma que a través de los métodos que nos enseñaban: primer tema, segundo tema, etc., que finalmente aclaran el desarrollo de las cosas, pero no su dialéctica profunda. Me parece que, especialmente para el enfoque contemporáneo, es vital salirse de esa especie de análisis formalista, para llegar, digamos, al verdadero formalismo: aquello que se llama la escuela formalista de análisis del lenguaje.

*P. Al decir salirse, ¿quiere Ud. decir sobrepasar o excluir?*

R. Creo que casi excluir. Naturalmente que el análisis clásico tiene una ventaja porque se aplica directamente a los elementos. Es indudable que en física no se comienza por la teoría de la relatividad sino que simplemente por la gravitación y todo lo inherente a estas disciplinas, o sea por las cosas reales aunque limitadas. Al llegar más lejos se descubre un plano más amplio en el que lo que se ha aprendido antes se encuentra incluido. Así tampoco se está obligado, por ejemplo, a aprender a sumar cifras al estudiar la teoría de los conjuntos, pero es muy evidente que más tarde, si se estudia la teoría de los conjuntos, se verá que el sumar está incluido.

Por lo tanto, soy partidario de un enfoque práctico de las cosas porque eso es lo más eficaz, pero después, cuando ya se ha dominado verdaderamente lo

práctico, creo que se debe abarcar lo más general a fin de poder reincluir todo lo que se había aprendido antes, pero dentro de un conjunto funcional más amplio.

*P. Nos dijo anteriormente que para Ud. la música era ante todo un universo no significativo. ¿Podría explayarse sobre este punto?*

R. Pues bien, es una definición extremadamente sencilla. Entiendo lo "no significativo" en el sentido de que no transmite información, en el que el vocabulario no es susceptible de diferentes interpretaciones. Por ejemplo, el vocabulario puede simplemente dar una información: "hoy estamos aquí". Muy bien, esa es una información. No es muy importante. Lo esencial, es la información que comunica. En cambio, si leo un poema de René Char o un poema de Michaux, la información no es lo importante; es la estructura del lenguaje y éste está tan recargado de responsabilidad como el mensaje mismo. Lo que quiero expresar es que la música no tiene que "decir" salvo en algunas culturas, voy a darles un ejemplo musical: ciertas baterías africanas, determinada percusión africana, o el morse en nuestra civilización, constituyen fenómenos rítmicos porque transmiten un mensaje en código. El signo musical, o el signo rítmico para el morse, o la señal sonora para las poblaciones africanas, por ejemplo en el tambor, son en realidad —verdadera y simplemente—, especies de códigos para transmitir una idea de una persona a otra. Pues bien, en la música no existe esta especie de código independiente como aquel en el que la letra "o", por ejemplo, fuese representada por un cierto signo sonoro y otra letra lo fuese por una distinta señal sonora, pues el significado de la música se transmite directamente. También existe un tipo de código cuando se escribe una partitura y se tiene una idea determinada a la vista, una especie de contenido emocional que se anota —pero no se codifica—, pero sí se grafica a través de una determinada notación. Se "entreteje" el mensaje, se escribe y se transmite. El intérprete, finalmente, que se encuentra al otro extremo de la cadena, descifra el mensaje y lo retransmite en forma auditiva. Pero el proceso no es el mismo del telégrafo porque allí el significado pasa de inmediato al código. Allí el significado es totalmente dependiente del código. Es por eso que digo que la música es un arte no-significativo.

*P. Como dice Xenakis, ¿preconiza Ud. que los estudios musicales deban tener como base los de las matemáticas aunque estos no sean a fondo?*

R. Eso depende de los dones que se tenga. Estudié matemáticas personalmente porque tenía condiciones, pero eso es todo. En cuanto al talento musical —y son muchas las experiencias que he tenido— el talento musical no está necesariamente ligado al don matemático. Se puede tener ambos, pero se puede tener uno solo. Querría evitar toda incomprensión sobre este punto. He discutido con Xenakis sobre el tema y creo que la imaginación matemática es un tipo muy especial de imaginación que se aplica a las matemáticas, pero si se trata sencillamente de transportarla y aplicarla a la música, los resultados no son

muy positivos. Estimo que el material no es el mismo. Les confesaré francamente que tengo gran respeto por los matemáticos puros, son personas que poseen la mayor imaginación del mundo. Son seres que trabajan realmente con entidades a veces muy difíciles de percibir y hasta de comprender, y que manipulan estas entidades con la mayor libertad e inmensa inventiva. Las operaciones matemáticas con las que actualmente los músicos elaboramos, corresponden a descubrimientos de hace un siglo.

Xenakis, por ejemplo, utiliza el teorema de Poisson, eso es algo que fue descubierto en matemáticas el año 1860. La teoría de los conjuntos, por ejemplo, es de Evariste Galois y data de 1848. Por lo tanto, aquello que utilizamos ahora son cosas que fueron descubiertas por los matemáticos hace más de una centuria. Así, no se trata de algo nuevo dentro del pensamiento matemático.

Considero que existe aquí un malentendido que debe evitarse. La imaginación de los matemáticos se aplica a su mundo y es una imaginación de otra índole, a veces más rica, otras ciertamente menos rica, pero ante todo es una imaginación distinta. Si existiera una base lógica para el lenguaje —creo en realidad que el lenguaje musical se basa en los números— sería inevitable la función de los números. También esto depende de los períodos de la historia. Existen períodos de la historia —períodos de transformación del vocabulario especialmente— en los que ha sido necesario enfrentarse a la transformación del lenguaje desde un ángulo más teórico. Era necesario recurrir nuevamente a las teorías, por lo general matemáticas —o más bien dicho aritméticas— porque ayudan a la codificación de un lenguaje todavía maleable. Una vez realizada esta codificación y asimilada, no fue necesario volver a preocuparse de ésta: se había convertido en una especie de segunda naturaleza. Pero, nuevamente, al producirse otro proceso de transformación, fue necesario un nuevo proceso de codificación mucho más radical y, una vez más, la estructura matemática de la música y su estructura acústica se situaron en un primer plano, la que una vez más fue absorbida. Se trata, finalmente, a través de la historia, de una especie de juego perpetuo entre una conciencia más aguda del substrato científico y de su contenido emocional. Pienso así que en toda la historia puede observarse este movimiento pendular perpetuo entre la conciencia exacta de lo que representa el fenómeno sonoro y, finalmente, su absorción por el lenguaje. Me parece que nos encontramos en este momento en un período en el que se percibe mejor que nunca el aspecto funcional, estructural y matemático de la música, pues el nuevo lenguaje se encuentra en plena evolución y constitución.

En líneas generales, aquello utilizado por la música son nociones realmente muy sencillas si se les compara con las utilizadas por los matemáticos actuales y sobre todo muy atrasadas. Todas las nociones matemáticas utilizadas hasta ahora en música están envejecidas aproximadamente en un siglo.

P. *¿Está Ud. de acuerdo con Xenakis cuando incluye la articulación de la materia sonora, en la estocástica, a través del serialismo, como si se tratara de un caso particular de la estocástica?*

R. Por supuesto. Claro que sí, puesto que es el principio de la permutación, y la estocástica es también el principio de la permutación. Es el caso más amplio de la permutación. Me parece que existe un hecho del cual hay que preocuparse también y que en este momento no es considerado en absoluto, y es el de las relaciones internas. No puede permitirse que el material tenga simplemente encuentros casuales; existen leyes acústicas que exigen, por ejemplo, que para el reencuentro de los sonidos dentro de cierto ámbito acústico descable, es imprescindible que existan condiciones apropiadas. Si prefieren: no puede darse un material puro sencillamente a través de leyes de densidad, de textura o de encadenamiento, etc., o sea todas las leyes posibles sobre una estructura musical sin que también existan leyes negativas.

Considero que, como decía, se han abarcado las distintas características de una estructura musical solamente desde el punto de vista de la textura de la densidad, etc., pero no se ha estudiado, ni investigado en absoluto hasta el momento, cuales son las leyes negativas determinantes para que esta textura sea interesante y que esta densidad sea valedera con respecto a la estructura misma. Todas las leyes negativas son las que están todavía por descubrirse y son difíciles, justamente, porque existe la intromisión del criterio estético y es difícilísimo definir el criterio estético a través de los números; ante todo porque es un problema de personalidad y cada cual tiene un coeficiente personal que podría medirse a través de los números, pero que sería distinto para cada uno. Además, porque las estructuras de los números puros son estructuras que no entran dentro de ninguna de las categorías estéticas.

Si nos referimos simplemente al hecho de proporcionar cifras y mezclarlas (simplifico el problema), se cae en el fetichismo del número, o sea en el fetichismo que existe, desde hace siglos, con respecto al número de oro, por ejemplo. Todas las idioteces que han sido escritas sobre el número de oro las encontraréis basadas en el hecho de que se utilizan los números con los ojos cerrados. Algo está ausente, o bien falta una especie de criterio estético, o se trata de un criterio basado exclusivamente sobre una fe y para mí nada de esto es valedero.

P. *¿Querría conocer su filosofía del arte en general y sobre el arte actual en particular?*

R. No podría resumir absolutamente todo lo que pienso, pero para poder dar una idea, a pesar de todo, creo que nos encaminamos hacia un universo relativo. Estoy absolutamente persuadido. Un universo relativo, primeramente en el sentido de que las obras de arte ya no son cerradas; las obras son ciclos abiertos; especies de laberintos en los que el auditor, digamos el que participa, tiene que hacer su propia selección, lo que será determinante para su percepción de la obra.

También pienso que los medios serán relativos; quiero decir que ya no existirá ese sentido único de la comunicación desde un punto a otro, como ha sido la costumbre de considerar a la obra maestra en Occidente. Creo que esta civilización le puso punto final a esa especie de idea de que la obra maestra

era algo cerrado, terminado, a la que había que contemplar pasivamente. Este es el segundo punto que considero como fenómeno capital de esta época.

En tercer lugar, también, la relatividad del vocabulario. Todavía existe una especie de jerarquía del vocabulario que es una jerarquía centralizadora, pero creo que en el vocabulario mismo se han introducido actualmente fuerzas típicas de la época, fuerzas centrífugas, en las que el vocabulario no se subordinará a un punto céntrico, sino que admitirá también una jerarquía relativa.

Creo que, fundamentalmente, estas son las tres características del pensamiento de nuestra época y pienso que tienden a desarrollarse cada vez más. Es una convicción personal. No puedo decir si esto se verificará en treinta o cuarenta años, porque seguramente ya no estaré para constatarlo.

*P. ¿No cree Ud. que la función sociológica de la orquesta como tal, de la orquesta sinfónica tal cual existe desde hace varios siglos, se encamina a convertirse en un museo?*

R. La función de la orquesta está sobrepasada. Hoy día, en realidad, se encuentra en un período de mutación. La definición de mi punto de vista sobre el porvenir (—tampoco sé si este se realizará, pero creo que es el punto de vista que se puede adoptar en la actualidad sobre ese porvenir—) es que, en el fondo, la orquesta aparece como un residuo de la sociedad del siglo XIX, la que a su vez es la heredera de la tradición de las cortes principescas, que tenían su pequeña música de cámara para regocijar a un restringido grupo de personas.

Ahora, en cambio, nos enfrentamos a un problema de variedad, de relatividad y de multiactividad, de poliactividad, de polivalencia. En suma, en plena actividad. Creo que llegaremos a tener ya no a una orquesta como la que conocemos —principalmente con todo lo que este término presupone de historia en singular y de historias en plural— sino que nos encaminaremos hacia una organización polivalente, la que podría calificar de grupo polimórfico. Podría llegarse, supongo, a ciento cincuenta músicos más o menos, los que repartiéndose —pues habría que confiar a un ordenador sus actuaciones—, podría dentro de este más vasto grupo de músicos organizar todos los repertorios: música de cámara, música vocal, música vocal solista y música de gran conjunto, en el sentido de la orquesta convencional. Creo que entonces la orquesta volvería a encontrar una función sociológica porque regaría todos los sectores y sería móvil, se desplazaría. Por el momento las orquestas son como arañas, si se me permite el término: están en su concha sinfónica y en sus telarañas esperan al cliente y se le lanzan encima cuando éste llega. Considero que este concepto de la orquesta, en el centro de su telaraña, como araña, es una noción terminada, precisamente porque en otros lados hay tantas tentaciones. Conocéís el proverbio: "Si Mahoma no va a la montaña, la montara irá hacia Mahoma". Eso es precisamente lo que ocurre ahora, la montaña debe desplazarse. Sé muy bien que para eso debe tenerse fe, pero creo que estamos llegando al punto en el que todo debe ser repensado en función de estructuras móviles. Pienso que la arquitectura de las salas de concierto son de un conservantismo que confunde. En Eu-

ropa, por ejemplo, muchas cosas fueron arruinadas por la guerra, lo que se reconstruyó con mayor premura fueron esas mismas salas, similares a las de antes. Pues bien, hay menos felpa y menos oro, pero finalmente, con un poco más de contrachapado y un poco más de nylon, el decorado es exactamente el mismo. Ya sea en las salas de concierto, en las salas de ópera, o en las salas de teatro, todo es similar. Y cuando se construye un objeto excepcional, no es utilizado.

En Alemania existe un ejemplo famoso, es el teatro de Mannheim, construído para que lo inaugurara Piscator. Hablo de los años 54-55 más o menos. Es un teatro en el que el escenario es totalmente móvil, o sea que podía ser un teatro a la italiana, podía convertirse en un teatro shakesperiano y podía transformarse en un teatro a manera de "ring", en el centro de la sala. Pues bien, ese teatro fue utilizado así durante un solo mes de su existencia; desde entonces, siempre de manera convencional porque era demasiado agotador desplazarse, etc. Otro ejemplo: en Francia se construyó un maravilloso objeto de lujo que se encuentra en Grenoble: el nuevo teatro en el que todo puede moverse prácticamente; el público se coloca en el centro de un anillo, pues el escenario es un enorme anillo giratorio. La conclusión me fue contada por alguien que asistió al espectáculo inaugural, cuando todo giraba en todos los sentidos. En un momento dado se detuvo, y este espectador escuchó la voz de un estudiante a sus espaldas, que dijo: ¡Mamá, otra vuelta!" (risas).

Me parece que es la más bella reflexión que pueda hacerse sobre este tipo de sala que, en realidad, se convierte en un juguete. Y cuando se está en una sala como esa debe utilizársele, pues finalmente se es el prisionero de un objeto que funciona únicamente para su propio goce. Tanto es así que, finalmente, el espectáculo no es más que un accesorio: se va por el mecanismo; eso es todo. Por lo tanto, no puede construirse una nueva sala simplemente como si fuera un objeto excéntrico. Debe construirse sin que sea una carga para las representaciones que se realizan, ya sea teatro o concierto, sin que sea una carga para el que entra, sin que haya que plegarse a una forma tan molesta.

Es el gran problema del futuro: descubrir salas móviles que no agobien por exceso de direccionismo en su movilidad.

*P. Me pregunto hasta qué punto ha deseado o sabido modificar el contenido de los programas ofrecidos por las orquestas que Ud. dirige, aumentando la proporción de obras del siglo xx, ¿cuál es la reacción del público frente a estos esfuerzos, o cuál sería eventualmente la reacción del público?*

R. ¿La organización de repertorio? Por repertorio yo entiendo las obras que se tocan en general, en el sentido inglés del término, porque el término, en francés, tiene un sentido extremadamente restrictivo: es el repertorio convencional. Personalmente considero el repertorio en el sentido más amplio del término. No se puede dar en dosis altas, confeccionar dosis de sacudón, porque entonces se aniquila al cliente por completo. Hay que ir progresivamente y, sobre todo, creo que hay que diversificar las cosas. En este momento somos

prisioneros de una estructura demasiado rígida porque se obliga a todo el mundo a aceptar el mismo alimento. Prácticamente se hace como en las *delikatessen*. Cuando se pide una colación para un picnic, se incluye un pedazo de jamón, un pequeño trozo de pan y un *ice cream*, todo el mundo lleva eso. Este es más o menos el concepto actual de los conciertos. Se pone un poco de pimienta, un poco de sal, etc., y todo el mundo lleva eso. Considero que hay mucho que mejorar en este sentido y creo que si se considera, por ejemplo, la pintura, podríamos descubrir algo muy revelador. Existen museos consagrados a la conservación de obras, digamos entre el siglo XVI y el XIX o principios del siglo XX. Pues existen también museos propiamente del siglo XX, con especializaciones —por razones de mercado— sobre algunos pintores. Enseguida, están las galerías en las que se hace exposiciones de grupo: individuales o retrospectivas.

Así, la organización de museos nos prueba que en todos los campos puede hacerse lo que yo llamo retrospectivas, perspectivas y prospectivas. Pues bien, en la organización de la vida musical —ya no lo considero como organización de conciertos— existe la posibilidad de la retrospectiva, la perspectiva y la prospectiva. Hay que saber darle a cada cual lo que desea dentro de la libertad de elección. Si algún día alguien con ideas muy avanzadas quiere volver a ver o escuchar una obra, puede ir a esa serie de conciertos y se le ofrecerá, por ejemplo, esa obra bien conservada, porque es imprescindible apuntar a la mayor calidad. Pero, si de pronto alguien que, por lo general es un conservador, desea ir al museo y se dice a sí mismo: "¿qué estarán haciendo allí?, puede ser interesante, iré a ver". Irá, pero no estará obligado a ir todo el tiempo o a aceptar vinagre —o lo que él estima como vinagre— entre dos tortas acarameladas. Hay algo que no funciona. La situación actual es tal, que sólo permite un número limitado de ensayos; entonces, si se presenta, por ejemplo, una obra difícil y avanzada, ésta tomará el maximum de tiempo de los ensayos si se quiere hacerla correctamente. Se estará obligado, por lo tanto, a incluir el repertorio más convencional y aquellas obras que pueden leerse rápidamente en el ensayo general, para cerciorarse de que todos están bien de acuerdo. Finalmente, se encuadra la obra más avanzada entre las obras más convencionales. Nadie queda contento; la gente que va por la obra nueva dice: "¡Al fin, algo nuevo!" Pero tienen que tragarse todo el repertorio convencional que ya han escuchado mil veces y que no les gusta; a los que asisten para pasar una hora feliz, si así pudiera calificarseles (risas), se les descompondrá la digestión o se alterarán sus ensueños con ese horror que tendrán que escuchar. En suma nadie queda contento, y creyendo haberse hecho lo mejor se llega al absurdo; se piensa haber cumplido con celo frente a la música contemporánea, para finalmente hacerle el peor de los servicios a todo el mundo.

P. *¿Qué medios deben usarse para atraer a ese público feliz y obligarlo a aceptar aunque sea un poco...?*

R. ... Picando la curiosidad del esnobismo. Debo confesar que no estoy en contra. Lo hice en París y no dio tan malos resultados. Para comenzar, en cada ciudad se encuentran siempre doscientos convencidos. Son fáciles de en-

contrar, a veces demasiado fácil. Lo importante es seguir aumentándolo. Siempre que se cuente con una especie de núcleo, los demás se dicen: "Tendría que ir, hay que estar al corriente, etc." En el fondo en pintura no se comenzó en forma distinta. En un comienzo todo el mundo se preguntaba quien era Kandinsky o Klee, pero a medida que crecía el mercado, la gente pensó que habría que ver eso. La curiosidad pica por fin. El hombre es humano y hay que jugar con esa debilidad en el momento determinado. En este sentido para mí todos los métodos son buenos. Si alguien viene simplemente para husmear, de pronto algo lo impacta y puede decidir: "valdría la pena volver". Lo he comprobado. No hablo al azar. Muchas veces he visto gente que llega por curiosidad porque se dijeron: "¡Parezco retrógrado!" o "En tal comida se habló de esto, tengo que ver de qué se trata". Finalmente, estas personas vinieron progresivamente.

Siempre hay que sembrar. Inclusive si hay quince granos que se pudren, uno va a producir algo. Hay que sembrar los quince, para eso se está.

P. *El director de orquesta, paralelo al compositor ¿gusta de vez en cuando dirigir "tortas acarameladas"?*

R. Mi definición de la torta acaramelada se desprende, ante todo, de cómo la gente enfrenta a esa música, lo que es diametralmente opuesto a la música en sí misma; porque estoy seguro que, si se les pidiera analizar lo que escuchan, la mayoría de las veces, recordarían su juventud. Es un hecho (risas). Debo afirmar que ciertamente existe una especie de procedimiento fisiológico muy fácil de analizar en las distintas capas sociológicas. Por lo general, entre dieciocho y veinte años, la gente descubre el mundo y todos sus resultantes. Descubren también el funcionamiento de sus hormonas, y también descubren la música. (risas). Por fin es un período de sus vidas que les parece feliz. Retrospectivamente y por asociación, cuando escuchan la música que amaron a los veinte años, es casi un reflejo de Pavlov, recuerdan sus tiempos mozos en los que sus hormonas estaban más activas. Además, creo que la mayor parte de ese público dormita, va para dormir y recuerda un período en el que dormitaba menos. (risas).

Pero, personalmente, yo no enfoco así el problema en absoluto, inclusive tratándose de la música clásica. Considero que la música clásica no es sencillamente algo para recordarme la época en que tenía veinte años, porque creo que la música, inclusive la más ejecutada, es la música en la que hay que ir más allá del recuerdo, todo el tiempo hay que escudriñar como fue hecha y cuales son sus potenciales de novedad. Lo que interesa, al colocarse frente a la llamada obra maestra, es no mirarla como algo totalmente rígido y definitivamente pasado, sino que, por el contrario, ver su potencial actual. Lo que me interesa como intérprete es eso. Sí, por ejemplo, hay obras que no tienen ninguna resonancia en mí, no las dirijo, pero las obras del pasado en las que descubro una resonancia con lo que pienso —o algo por el estilo—, entonces las dirijo con mucho placer porque eso me permite, quizá precisamente por eso, valorizar ante los demás lo que yo descubro. Hubo gran sorpresa, por ejemplo, cuando dirigí *Parsifal*. Comentaban: "¿Para qué se mete éste en el bastión del germanismo"?

Pues precisamente por eso; porque creo que con esta obra se había creado una especie de religión aburrida, y yo considero que es algo diametralmente opuesto. No solamente desde el punto de vista teatral, sino que también del musical es, todavía, extraordinariamente viva, y tiene aspectos que no han sido captados en absoluto. Es como si se limpiara un cuadro, comprenden. Antes se miraba el cuadro a través de una capa de mugre y se decía: "*¡Ah, contemplad ese claro oscuro, es maravilloso!*" (risas). Al limpiársele se vió que había un rojo, por ejemplo. Lo que nada tenía que ver con la idea que se tenía.

Lo esencial, al contemplar una obra maestra, es quitarle toda la mugre.