

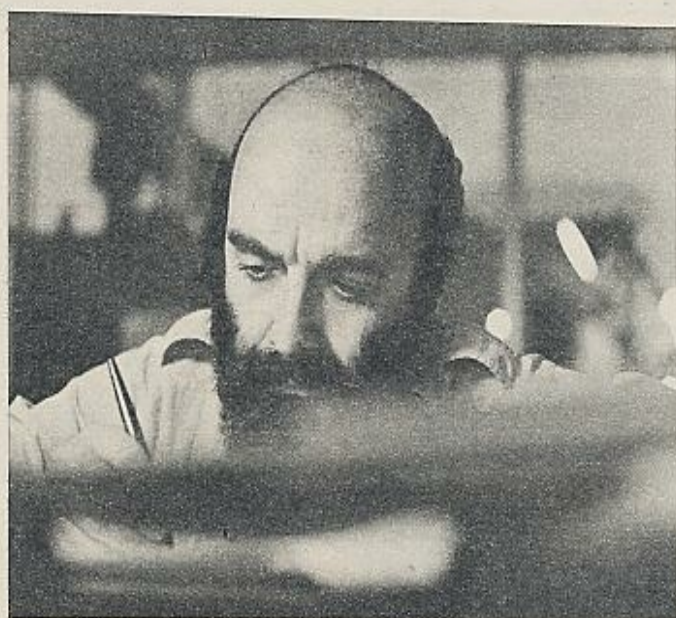
Música y sociedad

IE citaré la frase de Jean-Paul Sartre que me sirve de punto de partida para esta encuesta. Dice así: «La música se ha convertido en un arte que se apoya en una técnica muy compleja. Es un hecho lamentable, pero es innegable que la música necesita a un público muy especializado. En resumen: la música moderna exige una élite, y las masas trabajadoras exigen una música». ¿Qué contestarías tú?

LUIS DE PABLO.—Si quiero ser honesto, te diré que no puedo contestar cien por cien, y no creo que nadie pueda realmente hacerlo. Creo, además, que Sartre ha formulado la pregunta de forma sospechosa. Se refería a los años cincuenta, y se trataba de una respuesta, aunque fuera inconsciente, a los trabajos de Boulez y Pousseur, sobre todo del primero. Eran trabajos que se consideraban a sí mismos como altamente intelectualizados, dando, en realidad, una imagen de la música contemporánea que no digo fuera falsa, pero sí parcial. La música ha cambiado mucho, y en aquella época no era solamente eso. Un compositor tan intelectualizado, por el uso que se hizo de él, como Anton Webern, es mucho más que esa intelectualización, como se vio después; hay en él una gran dosis de lirismo, una gran capacidad de comunicación por la ternura y por el silencio en su misma obra, y ese aspecto fue relegado en torno a unas necesidades que en aquella época eran urgentes; es decir, la codificación de una lengua. Sartre, probablemente deslumbrado por esta especie de aparato técnico, pseudoestructuralista —o sin pseudo—, del análisis musical, pensó que para la aproximación de la música contemporánea era necesario un gran nivel intelectual. Esto no es cierto; puede serlo en algunos casos, pero no en todos. Por ejemplo, también se necesita una gran concentración intelectual para oír el Arte de la fuga, de Bach, pues es una obra duramente intelectual, como lo es la poesía de Mallarmé o la de Góngora. A este mismo nivel, y no a otro. Entonces, la música en general, y no sólo la contemporánea, necesitará una mayor tensión intelectual. Esto, como tú sabes, se encuentra muy desigualmente repartido en las clases sociales, y no se sabe si corresponde más a la clase trabajadora o a la otra, porque, repito una vez más, no se ha hecho la experiencia, no se ha llevado la música actual a lo que podríamos llamar el pueblo.

—Entonces trabajáis en las tinieblas, sin saber a quién va a llegar

LUIS DE PABLO



vuestra música o, más bien, sabiendo pertinentemente que sólo va dirigida a una élite...

L. DE P.—Yo tengo en mi haber una única experiencia con los Encuentros de Pamplona. No hubo allí lo que se puede llamar música intelectualizada, hubo más bien música de cuño vitalista; estoy pensando en Cage y Luc Ferrari. Si hablo de acuerdo con mi opinión, y basándome en el testimonio de Pamplona, tendría que concluir que la música moderna es eminentemente popular, porque Cage tuvo a seis mil personas, y Luc Ferrari tuvo una multitud enloquecida de gente que quería participar de todas las formas a su alcance: tocando los instrumentos, etcétera.

—Si es así cuando el público tiene oportunidad de acercarse a la música contemporánea, ¿qué implica que llegue realmente a la gente? O de otra forma, ¿por qué no llega?

L. DE P.—Yo no soy tan necio como para pensar que la música contemporánea, tal como se encuentra, sin cambiar nada, pueda dirigirse a todo el mundo. Quizá sí

—¿Y por qué crees que no hay otro sistema, que no hay un apoyo, que no se dan los medios de difusión a la música contemporánea?

L. DE P.—Mi opinión personal es que se sabe, a un nivel más o menos oscuro, entre los organismos dirigentes en general, que la música viva es profundamente subversiva, y entonces, lógicamente, lo que se intenta es crear un cordón sanitario en su torno, y su consumo se deja reducido a aquella élite que de antemano ha neutralizado ya de una forma o de otra. Porque la tienen intelectualizada, y es un fenómeno cultural más que ponen en un archivo con un nombre, como una mermelada de naranjas, hasta el año que viene, etcétera, etcétera. O bien porque se contemple como un objeto suntuario. Y una de dos: en el primer caso será el intelectual exquisito que escribe un artículo muy sabio en una revista, y en otro será el público normal de los conciertos.

—¿Para qué sirve entonces practicar esta música?

L. DE P.—Bueno, quizá para dejar constancia de que las cosas podrían ser de otra manera, y no perder la esperanza de que algún día lo sean, y estar con las orejas tías para esperar, y si creemos que ese día ha llegado, ayudar con todas nuestras fuerzas.

—También se puede esperar que la música que uno hace pueda producir una reacción en la gente, no porque la obra sea tremendamente contestataria y dé conciencia de una serie de realidades al señor que la contempla, sino porque, como se dice de una manera muy gráfica en Argentina, les hace temblar el piso, porque les saca de su entorno diario y les hace pensar que hay gentes que hacen un determinado tipo de manifestaciones artísticas que son inclasificables, y esto ya, de por sí, es un hecho profundamente subversivo.

—¿Se puede decir «dime qué música oyes y te diré cómo piensas»?

L. DE P.—Creo que la música actual, viva, ayuda a tomar una conciencia que no es totalmente consciente. Ayuda a crear un determinado estado de ánimo, que de alguna manera va a ayudar a aflorar un determinado tipo de problemas que antes probablemente no existían en la persona que recibe esa música. Ya sabemos que la música actúa, salvo raras excepciones, a un nivel muy inconsciente. Entonces, una persona que se rodee de un determinado tipo de música en su vida cotidiana, automáticamente está haciendo una elección de lo que pudiéramos llamar un entorno neutro de su vida. Una persona, por ejemplo, que pbr aquello del «camp» hoy en día no hace más que oír can-

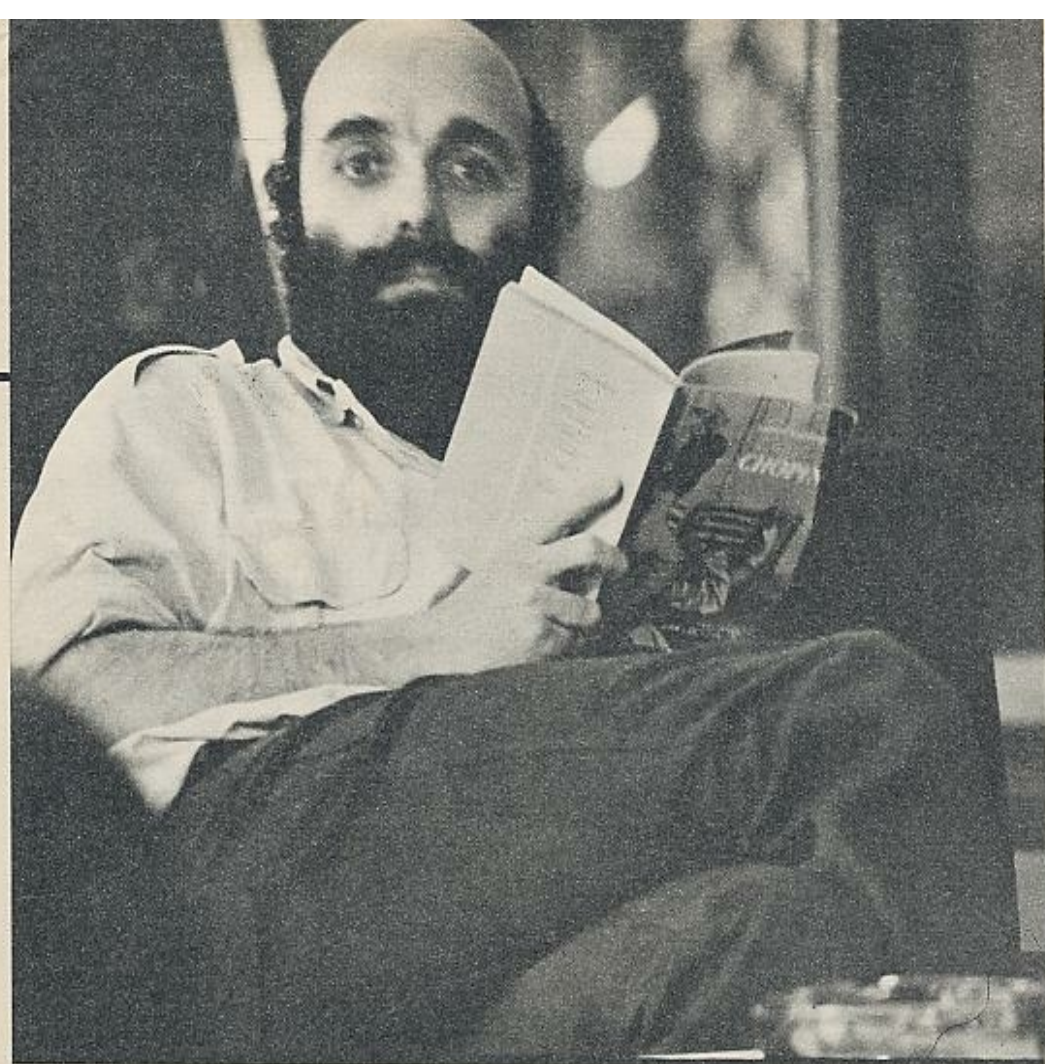
y quizá no. Lo que sí sé es que si la música pudiera dirigirse un día a todo el mundo, cambiaría. No sé en qué sentido, pero la música sería otra, porque estaría pensada desde otras bases, desde otros presupuestos. ¿Cuál podría ser? No lo sé, pero hoy en día, hablar de este tema no es, a mi juicio, más que arriesgar opiniones en un terreno que es «ciencia-ficción».

—¿Crees, entonces, que trabajáis aislados del público, en un laboratorio?

L. DE P.—No; lo que creo es que trabajamos para un hipotético público generalizado que no existe. No porque no pueda existir, sino porque no hay los medios para dirigirse a él. Xenakis puede decir que fueron cuarenta mil personas a ver su «Polytope» de Cluny, y yo sé que mucha gente fue a ver mi «Soledad interrumpida», pero yo no sé quién va...

—No sabes, pero te lo imaginas. No es el público de que habla Sartre...

L. DE P.—Ya, pero no hay otro sistema...



“NO ENCERRARSE DENTRO DE UNA ELITE”

ciones de Conchita Piquer o de Antonio Machín, está dando la espalda a su presente. Quien dice esto dice la música del barroco. Mientras que una persona que de verdad está rodeada de música contemporánea es evidente que hasta a nivel inconsciente quiere ser consciente.

—¿Cómo llegaste tú a la música contemporánea? Empezaste componiendo lo que llamas ahora música muerta. ¿Ha sido una elección para hacer algo positivo, para modificar las superestructuras? Te digo esto porque Xenakis y Theodorakis (1), a quienes entrevisté antes, explican su elección. El primero dudaba entre la arquitectura, la música y la lucha política, y al final pensó que no podía hacer música y política a la vez. Decidió dedicarse a la música, estimando que es el mejor medio para transformar las mentalidades. Theodorakis hizo algo parecido. Sin dejar la política, abandonó una carrera que le podía llevar a la música que llamas viva para dedicarse a la canción, porque cree que esta es la mejor forma de entroncar con la verdadera música y de acercarse al pueblo.

L. DE P.—Te voy a decir, y acepto el riesgo de esta afirmación, que los dos, a un nivel o a otro, mienten. No lo digo para atacarlos, pero no se puede concebir que esto sea verdad. Porque si lo fuera, un buen día Xenakis y Theodorakis serían unos neuróticos y dejarían de hacer lo que hacen. Esas cosas nunca se eligen así. Primero hay una necesidad de hacer algo, y luego viene la razón, por la que tengo todos mis respetos, pues me parece absolutamente necesario racionalizar la conducta, pero de antemano tiene que haber una sensibilización. Yo hago música porque si no la hiciera estaría peor que un perro sarnoso, y hago música viva después de un proceso lineal que me ha traído a ella. No podría hacer otra cosa. Respondo a un estímulo al que no puedo sustraerme, pero esas son las raíces. Luego el árbol crece y hay que intentar integrarlo dentro de una determinada sociedad, y te das cuenta de que lo que estás produciendo no deja indiferente a las cosas, las cambia. Entonces, al ser consciente de este hecho, tienes que saber qué es lo que te interesa cambiar.

—¿Qué y de qué forma?

L. DE P.—Para mí, el hacer cual-

quier actividad llamada intelectual no es separable del enriquecimiento humano de quien la practica, de una mayor dosis de conciencia cada día, del ejercicio del análisis de una realidad. Eso, para mí, lleva implícitamente supuesto el mayor compromiso con la realidad circundante. De todas formas, habrá muchos señores que sean capaces de hacer una gran obra y continuar en la higuera; les importa un rábano lo que sucede a su alrededor, porque sólo están oyendo la voz de su instinto. Pero esto es cada vez más difícil, porque existe una cosa que se llama radio, otra, televisión, y otra, prensa, que no te dejan en paz, y no puedes estar al margen de la información que te bombardea todos los días...

—Ya. ¿Y te parece que con la música que compones ayudas a que las cosas se analicen de otra forma... parecida a la tuya?

L. DE P.—Eso sería para mí una pretensión de tal calibre...

—Pues tendría que ser así, por lo que has dicho antes.

L. DE P.—Sí, pero seamos honestos. Yo no hago música con esa intención, aunque pueda tener esa consecuencia.

—Entonces, ¿cómo puede ayudar un compositor, de forma práctica, a un combate social?

L. DE P.—En primer lugar, creo que no debe ponerse al servicio de una potencia que él estime negativa cien por cien. Procurar no comprometerse, y que su nombre no sirva de bandera para cierto tipo de manejos. Por descontado que nuestra sociedad es lo suficientemente astuta para que este hombre, si en cierto momento interesa, pueda servir. Porque, ¿qué va a hacer uno solo ante la estructura? Puede hacer actos de solidaridad cuando se los pidan, o aun sin pedirselos. Y luego creo que lo más importante que puede hacer es ser lo más exigente, lo más lúcido y lo más responsable con su creación. Y no dejar pasar la oportunidad, si esta creación puede dirigirla a la mayor cantidad posible de gente. No encerrarse dentro de una élite. Insisto en que la obra de arte sue- tener las mismas cualidades que una bomba de relojería, que explota quizá cincuenta años después de la muerte del señor que la fabricó. Pues, bueno: intentar que esa bomba sea lo más perfecta posible.

—El compositor, en general, tanto de música tradicional como de música moderna, encuentra un gran problema para fabricar esta bomba, puesto que necesita una infraestructura muy costosa —orquesta o aparatos electroacústicos, etcétera—, que sólo pueden proporcionar las personas o entidades que forman parte del aparato que se quiere dinamitar.

L. DE P.—Es un destino muy frecuente. Pongamos el caso de Xenakis, puesto que hemos hablado de él. Te podrá doler el que la prensa francesa haya publicado fotos suyas vestido de «smoking» al lado de Farah Diba. Pero, ¿qué le va a hacer? No se trata de disculpar a Xenakis, sino de ser realista. ¿Podía negarse a asistir a esa recepción, o no aceptar a participar en el Festival de Persépolis? ¿Y quién le paga la vida al propio Xenakis? Los señores que lo han censurado, ¿estarían dispuestos a pagarle una mensualidad para que no aceptara el encargo de Persépolis? ¿Quién le puede censurar a Xenakis? Seamos honestos. Yo vivo en España y recibo un dinero mensual de los Huarte, a los que tengo un inmenso agradecimiento, porque me permiten vivir. Nada más que eso. Yo sé que los Huarte son capitalistas. «Je m'en fous». ¿Qué le voy a hacer? Si encontrara una manera de ganarme la vida que me pareciera más digna, no lo dudaría. Pero mientras no se me aparezca, lo acepto con auténtico entusiasmo. ■ **Declaraciones recogidas por RAMON CHAO.** Fotografía: ALICIA NOE.

(1) Ver TRIUNFO, números 545 y 553.