



"Trato de desarrollar una música de las músicas, como si en el terreno de la comunicación se tratara de un lenguaje de los lenguajes..."

## MUSICA Y SOCIEDAD

# LUCIANO BERIO

**N**ACIDO el 24 de octubre de 1925 en Onegia (Italia), Luciano Berio es una de las grandes figuras de la generación de compositores surgida en los años cincuenta con Pierre Boulez, Stokhausen y Luigi Nono. Discípulo de Ghedini y de Luigi Dallapiccola, Berio fundó con Bruno Maderna el Studio di Fonología de Milán, que tan importante labor desempeñó en la música contemporánea. Decididamente orientado desde siempre hacia la electroacústica, Berio no se deja encerrar nunca en un intelectualismo calculador. Su música es libre e instintiva a la vez, por muy racional que sea su actitud analítica.

Cuando en 1958 estrenó su *Omaggio a Joyce*, Berio alcanzó una notoriedad universal, pero ya era conocido en los medios de la música moderna. De 1954 data *Nones*, obra completamente organizada y controlada. Con ella, y dentro del marco estricto que se había impuesto, Berio lograba vencer la frialdad del sistema, e incor-

poraba "emociones intensas de la mayor musicalidad", como escribió Leigh Gerdine.

Una de sus constantes preocupaciones es la transformación de la fonética en estructuras musicales. Su obra se elabora merced a la imbricación de las estructuras musicales electrónicas y de la literatura contemporánea. Este

encuentro produce obras fascinantes, tales como el citado *Omaggio a Joyce*, o *Nones*, con versos de W. H. Auden; *Círculos*, con versos de E. E. Cummings; *Epifanía*, cuyo texto, montado por Umberto Eco, está compuesto por extractos de Antonio Machado, Bertolt Brecht, Eduardo Sanguinetti, Proust y Joyce. Su *Homenaje a Joyce*, que cito por tercera vez, está considerada como un clásico, y representa una de las más bellas y logradas tentativas de organización de la voz y de la palabra bajo un punto de vista musical.

Artista de gran cultura, Berio es, además, un hombre que reflexiona sobre los problemas del arte en relación con la sociedad. Su constante reside en no separar la obra de sus raíces reales, en incorporarle los elementos nuevos y válidos que surgen y en ayudar, con todo ello, a la evolución de las mentalidades. Su labor artística es

### RAMON CHAO

la consecuencia natural del combate que inició, hace treinta años y con las armas en la mano, contra el fascismo italiano.

La famosa frase de Platón, que repito en cada entrevista de esta serie: "La música penetra en las mentalidades, en la política, en la constitución (etc.) y termina provocando la revolución", me sirve de punto de partida de esta entrevista.

**LUCIANO BERIO.**—Esa frase de Platón implica un concepto determinista que no se puede aceptar tan fácilmente. Tenía sentido esa

frase en el contexto de la sociedad griega porque las actividades musicales (hoy diríamos **actividades artísticas**) formaban parte de la vida pública. Por eso, la técnica de la música griega estaba organizada en **modos**, y cada modo reflejaba una actitud en la vida pública, en la vida intelectual e incluso en las actividades físicas y psíquicas. Existían, pues, esos modos, que podían preparar, incluso, a los espíritus para la revolución. Hoy vivimos, en parte, en la misma situación, aunque a veces no se quiera reconocer. Tenemos diferentes modos de música, diferentes actitudes con sus técnicas distintas, según su función en la sociedad. Hay una música para el placer sensorial —música sencilla que no exige mucha inteligencia—, pero hay una música mucho más compleja, y dentro de ella muchos grados de complejidad. Los compositores que tratan de encontrar una respuesta a sus problemas, y a lo que sucede a su alrededor —pues de eso debe tra-



## LUCIANO BERIO

“... CUANDO SE COMPRENDEN CIERTAS ARMONIAS NO SE PUEDE SER FASCISTA”.

“LA MUSICA DEBE ESTAR DESARMADA”)

tarse— se dedican a buscarla en la música compleja, en una música que les compromete en su totalidad, no sólo en lo referente al sonido (interés acústico), sino de la complejidad estructural. Pues bien: hay que decir que en general y de inmediato, esa música no sirve a la revolución. Esa es su gran dicotomía, el gran conflicto entre la revolución que se quisiera hacer y la música que se compone. Es decir, que en esa música se han acumulado muchas experiencias y muy heterogéneas que proceden de las experiencias sociales e históricas que no tienen nada que ver con la situación social y política de hoy porque, como toda experiencia del espíritu (aunque no me guste utilizar este término) se trata de un proceso de acumulación. No se pueden filtrar, depurar y rechazar los elementos que se han acumulado en esta larga experiencia. Porque el lenguaje musical se desarrolla igual que el lenguaje hablado. Es decir, es el resultado de un proceso social, no de una elección individual. Llegamos al mundo con un lenguaje que existe y con una música que también existe. Es imposible suprimir ese pasado, aunque sepamos que no es bueno. Se puede contribuir al descubrimiento de cosas nuevas, se puede intentar llevar las cosas por otras direcciones, pero no se pueden cambiar inmediatamente las estructuras del lenguaje. Este es el problema: si se quiere establecer una relación estrecha entre la música y la revolución, si se quiere poner al servicio de ella los medios de que dispone el compositor de hoy, quizá no sean muy eficaces para reflexionar sobre una verdadera revolución. La respuesta para mí es bastante sencilla, y trato de seguirla con mucha perseverancia: tratar de desarrollar una música que sea una **música de las músicas**, como si en el terreno de la comunicación se tratara de un lenguaje de los lenguajes, una música que pueda integrar, desarrollar, utilizar, representar, muchas músicas diferentes, donde todos puedan reconocerse, pues hay diferentes estratos de experiencias. Por eso me intereso mucho por los cantos populares, por el folklore, pero también por la música “cultura”, tratando de combinar diferentes facetas, y así, con

la unión de elementos diferentes, surge algo nuevo que es necesario para el oído, y espero que también lo sea para el espíritu, y que corresponda a necesidades de evolución —de una evolución que deseamos en todos los terrenos—.

**TRIUNFO.**—Se necesita, pues, un gran poder de discernimiento para poder separar lo que se debe depurar o guardar de esos diferentes estratos. Por ejemplo, y cuando usted habla de la música “cultura”, lleva dentro el sistema tonal, que corresponde a las estructuras de la sociedad que lo instauró, a su imagen y semejanza.

**BERIO.**—Creo que habría que examinar esto con más precisión:

de qué música tonal se trata y de qué época, pues la sociedad burguesa del siglo diecinueve, no hay que olvidarlo, era progresista. La formación de esa sociedad era el gran interés político y social del siglo diecinueve. Claro, que en ella ya existían contradicciones, como toda formación lleva dentro los gérmenes de su destrucción. Es el caso típico de Beethoven, el mayor revolucionario, quizá, de la historia de la música: con una obra como la *Heroica*, la *Tercera Sinfonía*, que es una especie de piedra angular en el comienzo del siglo diecinueve —en ese momento y con esa obra celebra una especie de esperanza, una fuerza, una imagi-

nación sobre una sociedad nueva e impensable entonces— y, al mismo tiempo, coloca una bomba de dinamita en las estructuras de la música tonal. Y desde entonces el edificio tonal pareció celebrar la llegada de una nueva sociedad liberada de los esquemas precedentes, de Haydn y de Mozart.

**TRIUNFO.**—Beethoven fue el primer compositor comprometido “avant la lettre”, se ha dicho muchas veces. ¿Cree usted que es cierto?

**BERIO.**—Creo que sí, pero en el sentido más auténtico. Es decir, que no utilizó la música como instrumento político, pues eso equivale a traicionarla. Yo también me considero comprometido, pero no planteo el compromiso como sistema. Como decía Grotowski refiriéndose al teatro, considero que la música debe estar desarmada. Es una condición indispensable para que alcance los lugares más profundos. Si se quiere “utilizar” la música, se mata su misterio y, finalmente, su eficacia.

“El artista, después de siglos de servidumbre, se liberó del poder, de la Iglesia y del Estado. Pero a la vez se colocó en una torre aislada, por encima de la sociedad, erigiéndose en un ser superior. El artista no es un hombre que trabaje como todos los seres, por el progreso de la sociedad, sino que es una especie de símbolo de algo que no existe ya desde hace tiempo, que se desmorona poco a poco y que es falso. Esencialmente, éste es el aspecto político del problema, y yo pienso que el compositor debe hacer cosas útiles. El compositor, como todos los demás, constituye una presencia esencial en la vida social, porque no se puede concebir una sociedad sin música, como sin pintura, sin esa dimensión utópica que es tan importante en la vida como el componente sexual, por ejemplo. Pero la música no debe convertirse en un objeto fetiche. Tiene que insertarse en la sociedad y hacer su revolución de forma precisa y concreta, y hay que decir que la revolución debe empezar por uno mismo. Hay que conseguir que nuestro trabajo personal sea válido en una situación tan compleja. Por eso decía al principio que la relación entre música y revolución es demasiado compleja, pues hagamos lo que



“La música electrónica puede ser un medio más revolucionario que la instrumental por su capacidad de incorporar una serie de elementos reconocibles y familiares para todo el mundo, y de transformarlos”.



hagamos nos ponemos en contacto con el enemigo, y al final lo servimos. Usted tiene un micrófono en la mano, y sin él no hubiéramos podido hacer esta entrevista, o hubiéramos tardado más. Eso se lo debemos a la técnica alemana. Todo es así. Por eso hay que evitar los "slogans" fáciles y la ilusión de que se pueda hacer la revolución con una obra de orquesta. Y hay que ver también de qué revolución se trata. Hay revoluciones que no necesitan fusiles, y son las que penetran en el hombre. Yo participé en la lucha contra el fascismo, con un fusil, pero pienso que ahora no podría hacerlo. Creo que sería una labor para los jóvenes.

**TRIUNFO.**—Hablaba usted antes entre la dicotomía que existe entre lo que quisiera hacer un compositor y entre lo que puede hacer. Existe otra, señalada por Jean-Paul Sartre, cuando dijo que la música moderna es de una complejidad tal que no puede ser comprendida por las masas, y que las masas necesitan una música. ¿Cómo se puede resolver esto?

**BERIO.**—Jean-Paul Sartre ha sido siempre un ingenio hablando de la música: la técnica musical ha sido siempre muy compleja, y la complejidad de una fuga de Bach no es menor que la de cualquier composición contemporánea. Pero la música tiene un privilegio del que carecen la poesía o la pintura, y es que se puede comprender a diferentes niveles. Una sinfonía de Mozart —la *Júpiter*, por ejemplo— se puede comprender a un nivel muy sutil (me refiero a las profundidades de su estructura), pero también puede gustar a un nivel superficial, por su línea melódica. Y ambos son aceptables. Claro que vivimos en una sociedad que intenta reducirlo todo a niveles superficiales, tanto en la música como en las demás actividades, pues se trata únicamente de vender, de producir y de ganar dinero. Por eso trata de simplificar esta música. Cuando Jean-Paul Sartre dice eso, se trata de una contradicción típica entre su visión del mundo, digamos... marxista, y una consideración capitalista: es decir, que considera a la música como un objeto que hay que consumir, que debe gustar, agradar o al menos ser comprendido fácilmente. Los obreros daban tener también el privilegio de consumir este objeto que sería la música. Yo no estoy de acuerdo con eso, pues antes de hablar de la música y de la clase

obrero, antes de plantear el problema de que los obreros después de ocho horas de trabajo en una fábrica no pueden gozar de las delicias de una obra de Strawinski, es evidente que hay que hacer una revolución con medios extramusicales, para situar a los obreros en condiciones de poder escuchar y comprender eso, mientras que hoy los obreros son los primeros en ser manipulados por el consumo superficial de la música, de la venta de la música a través de todos los medios de difusión.

**TRIUNFO.**—Hay quien dice, como Hanslik, que la música ha perdido todo poder mágico, así como su influencia en la evolución y en el comportamiento de los individuos. Es decir, que a medida que el hombre se civiliza y progresa, la música pierde ese valor.

**BERIO.**—Desde el punto de vista de la antropología musical eso no tiene ningún sentido. Hanslik compara dos cosas que son absolutamente distintas, incompatibles: una sociedad alejada de la nuestra y diferente, en la que la música no era un hecho estético y artístico, sino que hacía parte de la vida, como sucede aún hoy en Oriente y no en nuestra sociedad, donde las cosas están parceladas.

En Oriente, la música forma parte de la vida cotidiana, es un componente de la religión, de la política y del modo de vida, y en nuestras latitudes se ha separado todo para manipularlo mejor. Evidentemente, cada parcela ha seguido un proceso evolutivo separado, hacia la complejidad, y por eso se puede decir (y no quiero que se tome como una herejía ni que se me considere eurocentrista —que tomo al resto del mundo por una colonia de Europa; en absoluto); pero es objetivamente cierto que nuestra música es mucho más compleja, tiene más niveles, cambió mucho más, reflexionó sobre la evolución de la historia (es un espejo del desarrollo social), es más viva que la música oriental, que también es muy compleja, pero es una especie de cuerpo inmóvil que protege y que acompaña al hombre en unas sociedades que no son siempre lo mejor que se podría desear.

**TRIUNFO.**—¿Y cree usted que la música electrónica que usted practica es la más adecuada para reflexionar sobre el mundo de hoy? Porque se pudiera pensar que ustedes están en sus torres de marfil, como decía usted antes —que serían los estudios de técnica superavanzada— aislados del



"Utilizar la música como instrumento político equivale a traicionarla".

hombre y de sus preocupaciones.

**BERIO.**—¡Oh, no!... porque la música electrónica procede de una evolución musical coherente, es una necesidad de nuestro tiempo. Al final de la guerra, la generación más joven, es decir, la mía, descubrió la importancia de Anton Webern, y tratamos de aislar, de atomizar la materia musical. Así que no hay que considerar que la música electrónica esté separada de la evolución de la música. Se plantean problemas inherentes a la música electrónica en sí, como puede tenerlos la música instrumental. Una gran posibilidad de la música electrónica es su facultad de integrar diferentes elementos del exterior que normalmente se consideran como extramusicales. Por ejemplo, algunos aspectos de la voz humana, incluso hablada. Por eso la música electrónica puede ser un medio más revolucionario que la instrumental por su capacidad de incorporar una serie de elementos reconocibles y familiares para todo el mundo, y de transformarlos. Y si se hace esto con cosas sencillas, con ruidos o sonidos que todo el mundo reconoce, incluso los que se hallan muy alejados de la música, puede ser un elemento de contacto, porque quizá así se pueda eliminar esa ambigüedad de ciertas composiciones que, precisamente, quieren ser comprometidas y transmitir un mensaje justo de libertad. Pero hay una ambigüedad de fondo, pues no se sabe nunca muy bien si esa música es para (voy a utilizar el término obrero, pero póngalo entre comillas) los "obreros", para la clase oprimida o a propósito de los obreros. Ellos no la comprenden. Y hay que crear una relación con ellos. Hay que respetarlos: se deben crear elementos de contacto más sencillos de lo que se utiliza normalmente. Los medios electroacústicos lo permiten. Es decir, por todo lo que dije antes se puede estrechar la mano de alguien que está situado en una escala social inferior, con todo lo que esto implica: analizar

este gesto y comprobar que hay algo en él.

**TRIUNFO.**—Desde que la música existe, ha sido utilizada para el mantenimiento de las clases dominantes. Platón, al mismo tiempo que señalaba su poder revolucionario, la empleaba en un sentido reaccionario. Así, ¿cuál cree usted que es el balance de la música hoy, a lo largo de la historia: positivo o negativo?

**BERIO.**—Es muy difícil de decir. Yo no estoy de acuerdo con los que dicen que Beethoven fue útil en su época y que luego su obra siguió desempeñando efectos negativos. Evidentemente, todas las actividades son víctimas de las manipulaciones de la economía y de la sociedad, no sólo la música, sino todo: el hacer zapatos, el protegerse del frío, el comer, el amor. Es una realidad y hasta ahora no se pudo evitar. Estamos en una sociedad que vive de eso, nuestro mundo está basado en esa complejidad, y no hay que hacerse ilusiones. Se puede soñar con una sociedad utópica, pero por el momento tenemos que luchar con los medios de que disponemos, y a veces son tan complejos como los del enemigo. Este es el problema, porque en general se ve, no sólo en la música, cómo una estructura compleja absorbe a otra estructura más simple. Por eso hay que construir estructuras complejas —no sólo en el aspecto musical, sino también en las relaciones entre música y política, entre música e ideología—. La música tiene el privilegio de ser la celebración de esa posible unidad entre lo que se piensa y lo que se hace, pues un buen músico hace lo que piensa. Y a ese nivel, a veces un poco abstracto, la música tiene un poder de educación asombroso, y a eso, sin duda, se refería Platón; pues si la música no puede derrocar a un gobierno basado en la represión, en la tiranía, sí puede hacer entrever a los espíritus que hay una dimensión, una armonía que cuando se comprende no se puede ser fascista. Creo, en definitiva, que música y política van unidas: cuando Debussy escribió *Pelleas y Melisanda*, que señala el final de la ópera burguesa y de una sociedad, Carlos Marx advertía al millón y medio de obreros ingleses que sus momentos de felicidad estaban pagados por la explotación de treinta o cuarenta millones de trabajadores indios. Marx y Debussy establecieron una perspectiva diferente en las relaciones humanas. ■ **RAMON CHAO.** (Declaraciones grabadas en magnetofón.)