

## Michael Foucault / Pierre Boulez: La música contemporánea y el público

La amistad entre Boulez y Foucault, dos de las mayores personalidades culturales de Francia en el siglo que acaba de concluir, se remonta —rememora Boulez en un texto escrito tras la muerte del amigo— una lejana noche de 1951 o 1952 en uno de los célebres encuentros de Royeumont —acontecimiento que sería, como él mismo lo atestigua, de decisiva importancia para el filósofo. “En una época, dijo Foucault, en la que aprendíamos los privilegios de los sentidos, de lo vivido, de lo carnal, o de las significaciones sociales, encontrar a Boulez y la música era ver el S. XX bajo un ángulo que no era familiar: el de una larga batalla en torno a lo formal”.

Este diálogo sobre la música contemporánea (que continúa un seminario organizado poco tiempo antes por Boulez sobre “El tiempo musical” y en el que, además de Foucault, tomaron parte Barthes y Deleuze) es uno de los pocos testimonios —casi el único— del pensamiento de Foucault sobre la música. Si se revisan sus libros, casi en ninguna parte hay referencias a ella. Sin embargo, decía Boulez, “Foucault conocía bien la música. Creo que ella lo ha ayudado en su vida y que formaba parte de su reflexión.”

En cualquier caso, lo que al pensador le interesa en la música contemporánea, particularmente en la música serial, es su exigencia y su capacidad de desmontar la evidencia, de desplazar los límites de lo experimentable y volver eventuales las familiaridades de la percepción. Tal vez los mismos elementos que constituyeron su más profunda inspiración teórica.

La conversación que sigue a continuación (aparecida en C:N:A:C: Magazine, nº 15, 1983) aborda muchos de los motivos centrales que articulan los debates estético-políticos en los que se ha reconocido —y aún se reconoce— nuestro tiempo: el relativismo, el mercado, la forma, la protesta, el aislamiento cultural...

M. Foucault: Se dice a menudo que la música contemporánea ha “derivado”, que ha tenido un destino singular, que ha alcanzado un grado de complejidad que la vuelve inaccesible, que sus técnicas la han arrastrado hacia caminos que la alejan cada vez más. Lo que por el contrario me parece sorprendente es la multiplicidad de lazos y relaciones que hay entre la música y el conjunto de los otros elementos de la cultura. Esto se manifiesta de muchos modos. Por una parte, la música ha sido siempre mucho más sensible a las transformaciones tecnológicas, ha estado mucho más estrechamente ligada a ellas que la mayoría de las otras artes (con excepción, sin duda, del cine). Por otra parte, su evolución después de Debussy o Stravinski presenta notables correlaciones con la pintura. Y los problemas teóricos que la música se ha planteado a ella misma, la manera en que ha reflexionado sobre su lenguaje, sus estructuras, su materia, provienen de una interrogación que, me parece, ha atravesado todo el S.XX: la interrogación sobre la “forma”, que fue la de Cézanne o la de los cubistas, que fue la de Schönberg, que fue también la de los formalistas rusos o la de la escuela de Praga.

No creo pues que sea necesario preguntarse: ¿cómo, habiéndose distanciado de tal modo, recuperar o repatriar la música?, sino más bien: ¿cómo es posible que la sintamos como proyectada a lo lejos y situada a una distancia casi infranqueable, siendo que está tan próxima y es tan consustancial a toda nuestra cultura?

P.Boulez: El “circuito” de la música contemporánea es hasta tal punto diferente de los diversos “circuitos” que utilizan las músicas sinfónica, de cámara, de ópera, barroca, todos circuitos tan cerrados, especializados, que es posible preguntar si verdaderamente existe una cultura general. El conocimiento merced al disco debería en principio hacer caer esos tabiques cuya necesidad económica es posible comprender, pero se constata, por el contrario, que el disco corrobora la especialización tanto del público como de los intérpretes. En la organización misma del concierto o de la representación, las fuerzas a las que apelan diferentes tipos de música excluyen más o menos una organización común, es decir una polivalencia. Quien dice repertorio clásico o romántico implica una formación estandarizada que tiende a incluir las excepciones a esa regla sólo si la

economía de conjunto no es perturbada. Quien dice música barroca implica obligatoriamente no sólo un grupo restringido, sino también instrumentos que guardan relación con la música ejecutada, músicos que han adquirido un conocimiento especializado en materia de interpretación, fundado en el estudio de textos y trabajos teóricos del pasado. Quien dice música contemporánea implica la aproximación de nuevas técnicas instrumentales, nuevas notaciones, una aptitud para adaptarse a nuevas situaciones en cuanto a intérprete. Se podría continuar esta enumeración y mostrar así las dificultades a superar para pasar de un dominio al otro: dificultades de organización, dificultades de inserción personal, sin hablar de la adaptación de los lugares a tal o cual tipo de ejecución. Así, existe una tendencia a ver formarse una sociedad más o menos grande que corresponde a cada categoría de música, establecerse un circuito peligrosamente cerrado entre esta sociedad, su música, sus intérpretes. La música contemporánea no escapa a esta condición; incluso si las cifras de frecuentación son proporcionalmente débiles, no escapa a los defectos de la sociedad musical en general: tiene sus vínculos bursátiles, sus cotizaciones, sus estadísticas. Los diferentes círculos de la música, si bien no pertenecen a Dante, no por ello son menos reveladores de un sistema carcelario en el que la mayoría se siente cómoda y donde, por el contrario, algunos sienten penosamente la estrechez.

M. Foucault: Es necesario tener en cuenta el hecho de que durante mucho tiempo la música ha estado vinculada a ritos sociales y ha sido unificada por ellos: música religiosa, música de cámara; en el siglo XIX, el lazo entre la música y la representación teatral en la ópera (sin hablar incluso de significaciones políticas o culturales que ha podido tener en Alemania o en Italia) ha sido también un factor de integración.

Creo que no se puede hablar de "aislamiento cultural" de la música contemporánea, sin rectificar inmediatamente lo que se dice, pensando en los otros circuitos de la música.

Con el rock, por ejemplo, tenemos un fenómeno completamente inverso. No sólo la música rock (mucho más aún que en otro tiempo el jazz) forma parte de la vida de mucha gente, sino que es inductora de cultura: amar al rock, amar tal tipo de música rock más bien que tal otro, es tam-

bién una manera de vivir, una forma de reaccionar; es todo un conjunto de gustos y de actitudes.

El rock ofrece la posibilidad de una relación intensa, fuerte, viva, “dramática” (en el sentido en que se da a sí mismo en espectáculo, en que la audición constituye un acontecimiento y se pone en escena), con una música que es en sí misma pobre, pero a través de la cual el oyente se afirma; y, por otra parte, se tiene una relación débil, fría, lejana, problemática, con una música consciente de que el público cultivado se siente excluido.

No se puede hablar de una relación de la cultura contemporánea con la música, sino de una tolerancia, más o menos benevolente, respecto de una pluralidad de músicas. A cada una se le otorga el “derecho” a la existencia; y ese derecho se percibe como una igualdad de valor. Cada una vale como el grupo que la practica o que la reconoce.

P. Boulez: ¿Es hablando de músicas y ostentando un ecumenismo ecléctico como vamos a resolver el problema? Parece, al contrario, que así se lo escamotea —frente a los sostenedores de la sociedad liberal avanzada. Todas las músicas son buenas, todas las músicas son lindas. Ah! el pluralismo, no hay nada semejante como remedio a la incomprensión. Amad pues cada uno vuestro rincón y os amaréis los unos a los otros. Sed liberales, sed generosos para con los gustos del otro y habrá paridad para con los vuestros. Todo está bien, nada está mal; no hay valores pero hay el placer. Este discurso, tan liberador como se quiera, más bien refuerza los ghettos, reconforta la buena conciencia de hallarse en un ghetto, sobre todo si de tanto en tanto se va a explorar como voyeur el ghetto de los otros. Ahí está la economía para recordárnoslo, en caso de que nos perdamos en esta utopía insípida. Hay músicas que producen y que existen para la ganancia comercial, y hay músicas que importan, en las que el proyecto mismo nada tiene que ver con la ganancia. Ningún liberalismo podrá borrar esta diferencia.

M. Foucault: Tengo la impresión de que muchos de los elementos que están destinados a favorecer el acceso a la música tienen como efecto un empobrecimiento de la relación que tenemos con ella. Hay un mecanismo cuantitativo que juega aquí. Una cierta rareza de la relación con la música podría preservar una disponibilidad del escucha y como una ductilidad

de la audición. Pero mientras más frecuente es esta relación (radio, discos, cassettes), más familiaridades se crean, más hábitos se cristalizan; lo más frecuente llega a ser lo más aceptable, y pronto lo único receptable. Se produce un frayage, como dirían los neurólogos.

Evidentemente, las leyes del mercado llegan a aplicarse fácilmente a este mercado simple. Lo que se pone a disposición del público es lo que él escucha. Y lo que, en efecto, escucha, puesto que le es propuesto, refuerza un cierto gusto, ahonda los límites de una capacidad bien definida de audición, circunscribe cada vez más un esquema de escucha. Será necesario satisfacer esta expectativa, etc. De modo que la producción comercial, la crítica, los conciertos, todo lo que multiplica el contacto del público con la música corre el peligro de volver cada vez más difícil la percepción de lo nuevo.

Por supuesto, el proceso no es unívoco. También es cierto que la creciente familiaridad con la música acrecienta la capacidad de escucha y da acceso a diferenciaciones posibles, pero este fenómeno corre el riesgo de producirse sólo en el margen; en todo caso, puede ser secundario en relación al gran reforzamiento de lo adquirido, si no hay un esfuerzo por desviar las familiaridades.

Desde luego que no estoy proponiendo una rarefacción en relación con la música, pero es necesario comprender bien que la cotidianeidad de esta relación, con todas las apuestas económicas que están vinculadas a ella, puede tener este efecto paradójico de rigidizar la tradición. No es necesario volver más raro el acceso a la música, pero sí su frecuentación menos circunscripta a los hábitos y a las familiaridades.

P. Boulez: Nos es necesario observar bien no sólo una polarización hacia el pasado, sino también una polarización hacia el futuro en el pasado, en lo que concierne al intérprete. Y es así como se alcanza el éxtasis, por supuesto, escuchando la interpretación de tal obra clásica por un intérprete desaparecido desde hace decenios; pero el éxtasis alcanzará niveles orgásmicos cuando se pueda referir a la interpretación del 20 de julio de 1947 o a la del 30 de diciembre de 1938. Vemos aparecer una pseudo cultura del documento fundada sobre la hora extraordinaria y el instante perdido, que al mismo tiempo nos recuerda la perennidad y la fragilidad del

intérprete convertido en inmortal, que rivaliza pues con la inmortalidad del autor. Todos los misterios del sudario de Turín, todos los poderes de la magia moderna, ¿qué más querría usted como coartada de la reproducción frente a la producción actual? La modernidad es esta superioridad técnica, que tenemos sobre los siglos pasados, de poder recrear el acontecimiento. Ah! si tuviéramos la primera ejecución de la Neuvième, incluso -sobretudo- con todos sus defectos, o si pudiésemos hacer la deleitable diferencia entre la versión pragense y la versión vienesa de Don Giovanni por Mozart mismo... Este caparazón historizante ahoga a los que sueñan con ello, los comprime en una rigidez asfixiante; el aire fétido que respiran fragiliza para siempre su organismo en relación a la aventura actual. Imagino a Fidelio encantado de permanecer en su torre, o pienso incluso en la caverna de Platón: civilización de la sombra y de las sombras.

M. Foucault: Es cierto que la audición de la música llega a ser más difícil en la medida en que su escritura se libera de todo lo que sea esquemas, signos, notación perceptible de una escritura repetitiva.

En la música clásica hay una cierta transparencia de la escritura a la audición. Y si bien los hechos de escritura en Bach o en Beethoven no son reconocibles para mayor parte de los oyentes, hay otros, importantes, que le son accesibles. Por consiguiente, en cuanto tiende a hacer de cada uno de sus elementos un acontecimiento singular, la música contemporánea torna difícil cualquier aprehensión o cualquier reconocimiento por parte del oyente.

P. Boulez: ¿Se trata, en efecto, solamente de desatención, de indiferencia por parte de ese oyente frente a la música contemporánea? ¿Las quejas que tan a menudo se oye formular, se deberían sólo a la pereza, a la inercia, a la dicha de permanecer en un territorio conocido? Berg escribió, hace ya medio siglo, un texto llamado ¿Porqué la música de Schönberg es difícil de comprender?<sup>1</sup> Las dificultades que él describía entonces son casi las mismas que aquellas de las que escuchamos hablar en nuestros días. ¿Habrá sido siempre así? Probablemente toda novedad choca contra sensibilidades que no están acostumbradas. Pero acaso actualmente la

---

<sup>1</sup> Berg, A., "Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?", en *Musikblätter des Ambruch*, 1924.

comunicación de la obra con un público presenta dificultades muy específicas. En la música clásica y romántica, que constituye la fuente principal del repertorio familiar, hay esquemas a los que se obedece, a los que se puede seguir con independencia de la obra misma, o más bien que la obra manifiesta obligatoriamente. Los movimientos de una sinfonía están definidos en su forma y en su carácter; en su vida rítmica misma; son distintos unos de otros, realmente separados la mayor parte del tiempo por un corte, algunas veces ligados por una transición que se puede señalar. El vocabulario mismo se halla fundado sobre acordes "ordenados": no es necesario analizarlos para saber lo que son y qué función tienen, tienen la eficacia y la seguridad de los signos; se vuelven a encontrar de una pieza a la otra, asumiendo siempre las mismas apariencias y las mismas funciones. Progresivamente, esos elementos tranquilizadores han desaparecido de la música "seria"; la evolución se ha desarrollado en el sentido de una renovación cada vez más radical, tanto en la forma de las obras como en la renovación de su lenguaje. Las obras han tenido la tendencia de transformarse en acontecimientos singulares que por cierto tienen sus antecedentes, pero son irreductibles a cualquier esquema conductor admitido a priori por todos, lo que ciertamente crea un handicap para la comprensión inmediata. Se demanda al oyente que se familiarice con el transcurso de la obra, para lo que debe escucharla un cierto número de veces; el transcurso hecho familiar, la comprensión de la obra, la percepción de lo que ella quiere expresar, pueden encontrar un terreno propicio a su expansión. Hay cada vez menos chances de que el primer encuentro pueda hacer que la percepción y la comprensión se iluminen. Puede haber adhesión espontánea por la fuerza del mensaje, la calidad de la escritura, la belleza sonora, la legibilidad de las notaciones, pero la comprensión profunda sólo puede venir de la repetición de la lectura, del trayecto vuelto a realizar, la repetición que toma el lugar del esquema aceptado tal como era previamente practicado.

Los esquemas —de vocabulario, de forma— que han sido evacuados de la música llamada seria (en otro tiempo se la llamaba sabia) se han refugiado en ciertas formas populares, en los objetos de consumo musical. Allí se crea aún según géneros, según tipologías admitidas. El conservadurismo no se halla necesariamente allí donde se lo espera; es innegable que

un cierto conservadurismo de forma y de lenguaje se encuentra a la base de todas las producciones comerciales adoptadas con gran entusiasmo por generaciones que pretenden ser cualquier cosa menos conservadoras. Es una paradoja de nuestro tiempo que la protesta ejecutada o cantada se transmite por medio de un vocabulario eminentemente recuperable, cosa que no deja de producirse. El éxito comercial anula la protesta.

M. Foucault: Y sobre este punto tal vez haya una evolución divergente de la música y de la pintura en el S.XX. La pintura, después de Cézanne, ha tendido a volverse transparente al acto mismo de pintar; éste se ha vuelto visible, insistente, definitivamente presente en el cuadro, ya sea por el uso de signos elementales, ya sea por la huella de su propia dinámica. La música contemporánea, por el contrario, sólo ofrece al oyente la cara externa de su escritura.

De aquí que haya algo de difícil, de imperioso en la escucha de esta música. De aquí el hecho de que cada audición se da como un acontecimiento al que el oyente asiste, y que debe aceptar. No tiene las indicaciones que le permitan esperarla y reconocerla. La escucha produce. Y es este un modo de atención muy difícil, que está en contradicción con las familiaridades que teje la audición repetida de la música clásica.

La insularidad cultural de la música de hoy no es simplemente la consecuencia de una pedagogía o de una información deficiente. Sería demasiado fácil quejarse a los conservatorios o deplorar las casas de discos. Las cosas son más serias. La música contemporánea debe esta situación a su escritura misma. En este sentido es querida. No es una música que buscaría llegar a ser familiar. Está hecha para conservar su contraste. Se puede repetir, pero ella no se reitera. En este sentido, no es posible llegar a ella como a un objeto. Tiene siempre su irrupción en las fronteras.

P. Boulez: ¿Puesto que quiere estar en una perpetua situación de descubrimiento —nuevos dominios de la sensibilidad, experimentación con nuevos materiales—, la música contemporánea está condenada a ser Kamtchatka (Baudelaire, Saint-Beuve, ¿se acuerdan?), reservada a la curiosidad intrépida de raros exploradores? Es notable que los oyentes más reticentes sean los que obtuvieron su cultura musical exclusivamente en los negocios del pasado, es decir de un cierto pasado, y que los más abiertos

-¿solamente porque son los más ignorantes?- parecen ser los oyentes que experimentan un interés más sostenido frente a otros medios de expresión: las artes plásticas en particular. ¿Son los “extraños” los más receptivos? Peligrosa adhesión que tendería a probar que la música actual se aparta de la “verdadera” cultura musical para pertenecer a un dominio más vasto y más vago donde el amateurismo sería preponderante, tanto en el juicio como en la factura. No llaméis más a esto “música” y nosotros os dejaremos gustosos vuestro juguete; esto depende de otra apreciación, que nada tiene que ver con la que reservamos para la verdadera música, la de los maestros. Este argumento ha sido formulado y, en su arrogante ingenuidad, se aproxima a una verdad innegable. El juicio y el gusto están prisioneros de categorías, de esquemas preestablecidos a los que se refieren de cualquier manera. No, como se nos querría hacer creer, que la distinción lo es entre una aristocracia de los sentimientos, una nobleza de la expresión y un artesanado azaroso a base de experimentación: el pensamiento contra el útil. Se trata más bien de una escucha que no se sabría modular, adaptar a los diferentes modos de inventar la música. Ciertamente, yo no predicaría para el ecumenismo de las músicas que me parece justo una estética del supermercado, una demagogia que no se atreve a decir su nombre y se adorna con buenas intenciones para mejor camuflar las miserias de sus compromisos. No rechazo más la exigencia de calidad en el sonido, como tampoco en la composición: la agresividad y la provocación, el bricolage y el polvo en los ojos sólo son magros e inocentes paliativos; sé perfectamente -por múltiples experiencias que no podrían ser más discretas- que más allá de una cierta complejidad la percepción se encuentra desorientada en un caos inextricable, se aburre y se desengancha. Es demasiado decir que no puedo conservar reacciones críticas y que mi adhesión no es atraída automáticamente por el hecho de la “contemporaneidad” misma. Ciertas modulaciones de la escucha se producen ya, por lo demás demasiado mal, más allá de ciertas delimitaciones históricas. No se escucha la música barroca -sobre todo la del segundo resplandor- como se escucha a Wagner o a Strauss; no se escucha la polifonía del Ars Nova como se escucha a Debussy o a Ravel. Pero, en este último caso, ¿cuántos son los oyentes dispuestos a transformar “su modo de ser”, musi-

calmente hablando? Y sin embargo, para que la cultura musical, toda la cultura musical, pueda ser asimilada, es suficiente esta adaptación a los criterios y a las convenciones, a los que se suma la invención según el momento de la historia en que ella se ubica. Esta larga respiración de los siglos se sitúa en el extremo opuesto de las tosidas asmáticas que nos hacen escuchar los fanáticos de los reflejos fantasmagóricos del pasado en un espejo empañado. Una cultura se forja, se continúa y se transmite en una aventura de doble rostro: unas veces la brutalidad, el rechazo, el tumulto; otras veces la meditación, la no violencia, el silencio. Cualquiera sea la forma de la aventura -la más sorprendente no siempre es la más estrepitosa, pero la más estrepitosa no es irremediabilmente la más superficial-, es inútil ignorarla y más inútil aún secuestrarla. Apenas se podría decir que hay probablemente períodos donde la coincidencia se hace más difícil, donde tal aspecto de la invención parece salir absolutamente de lo que podemos tolerar o "razonablemente" absorber; que existen otros períodos donde se producen recaídas en un orden más inmediatamente accesible. Las relaciones entre todos estos fenómenos -individuales, colectivos- son tan complejas que es imposible aplicarles paralelismos o agrupamientos rigurosos. Más bien se estaría tentado de decir: ¡Señores, hagan su juego y por lo demás confíen en el "aire del tiempo"! ¡Pero por favor jueguen, jueguen! De lo contrario, ¡cuántas infinitas secreciones de aburrimiento!

*Traducción de Diego Tatián*