

Entrevista a Luciano Berio

François
Burkhardt

François Burkhardt: ¿Piensa usted que el concepto de transversalidad puede ser un concepto útil para la música?

Luciano Berio: [...] La música vive la transversalidad de siempre, tanto en el plano concreto de sus realizaciones, como en el plano conceptual y expresivo. El trabajo musical está, por su naturaleza, muy diversificado. Por ejemplo, para poder escuchar una nueva composición se necesitan muchos intermediarios, especialistas que interactúan entre ellos con diversas actividades: el compositor, naturalmente, que no sale de la nada, le sigue el editor, el copista, la difusión, el intérprete, el agente, el estudio, el ensayo, la organización del concierto, el lugar de la ejecución, la relación con el público y, finalmente, la audición de la obra que puede ser reproducida, difundida y vendida en diversos medios. La música tiene raíces muy profundas en el mundo de las ideas, pero también una relación muy articulada con el mundo del trabajo, con la técnica, con el pragmatismo de la vida de todos los días, y también con el mundo del consumo musical. Esto hace a la vida del compositor algo similar a la del arquitecto, rodeado de colaboradores. La técnica de ejecución, los instrumentos musicales y los espacios de la ejecución musical son también lugares de la memoria que dialogan con las obras musicales en una relación de influencia recíproca, tal como las catedrales, los puentes, los rascacielos y los museos hablan entre sí y con la vida de quienes los habitan. Dijimos anteriormente que la música vive la transversalidad de siempre. Para Severino Boezio, la música era uno de los instrumentos principales de la especulación filosófica. Las leyes del universo eran esencialmente leyes musicales. Con la aritmética, la geometría y la astronomía –las otras disciplinas del *quadrivium*–, la música era instrumento de disciplina y formación intelectual. Hoy, también, las nuevas tecnologías informáticas, no siendo lugares tangibles de la memoria, pueden condicionar la creatividad musical y parecen convertirse en una señal de transversalidad o, más sencillamente, en un instrumento de indagación interdisciplinaria. También la música vocal y el teatro musical son experiencias transversales.

FB: Conocemos su amistad con el arquitecto Renzo Piano.
¿Es la relación arquitectura-música la base de esta amistad?
¿Interpreta usted como músico la arquitectura de Piano?

LB: Conocí a Renzo Piano cuando él estaba construyendo, junto con Richard Roger, el Centro Pompidou y, en particular, el IRCAM, el corazón musical del centro donde yo estaba contratado. Pero es sobre todo en Turín, durante los trabajos de restauración del Lingotto, donde fuimos vecinos y soñamos juntos. Lingotto es la fábrica que la Fiat construyó en 1925; tiene una longitud de medio kilómetro y es el primer gran ejemplo de arquitectura industrial. Me interesaba la posibilidad de habitarlo musicalmente de una nueva manera, no con una música impuesta, sino que ésta se insertara sutilmente en los intersticios de la vida y del trabajo cotidiano e incluso en los ritmos estacionales del edificio que es, en efecto, una parte de la ciudad. Quería también experimentar nuevas tecnologías que rediseñaran acústicamente el espacio en su continuidad. Todo esto, junto con otros aspectos del proyecto, también entusiasmaba a Piano porque tocaba una tecla fundamental de su pensamiento: lo que destaca a la arquitectura como bloque y lo que permite soñar y desarrollar un lugar de su continuidad, real, virtual, espacial y también temporal. Es imposible, para fortuna nuestra, reducir el trabajo de Piano a una perspectiva homogénea, a modas, a maneras y estilos recurrentes. Amamos aquellas cosas en las que reconocemos un poco de nosotros mismos. Así, yo estoy profundamente cercano a Piano porque su trabajo es una vasta y profunda exploración y, en fin, habla y canta. Habla con la voz de quien hace las cosas respetando los mínimos detalles, es decir, respetando las microformas, con la voz del arquitecto y del artesano, del poeta y del albañil. Pero canta también con la voz del sabio y del soñador, del rigor y de la libertad, de quien tiene, en suma, una visión clara de la macroforma. Se vive la música un poco de la misma manera, pero sin olvidar que la música se representa ante todo a sí misma, es autorreferencial, mientras que la forma arquitectónica nos proyecta siempre a lo otro. Pero a propósito del hablar y del cantar, quisiera agregar que Renzo Piano canta cuando con el aeropuerto de Osaka celebra el vuelo de la gaviota, cuando con el Centro Georges Pompidou nos propone, junto con Roger, la



imagen irreverente de una nave con su chimenea, sus escaleras y sus tubos al viento, que atraca en el muelle de Marais. Piano también canta cuando, con el Museo de la Ciencia de Amsterdam, nos hace asistir al poético y un tanto irónico naufragio de una gran nave en un pequeño canal de la ciudad. Canta verdaderamente y hace cantar cuando, en el Centro Cultural Tjibaou, en Nueva Caledonia, los vientos alisios transforman aquellas sorprendentes conchas, aquellos ligeros edificios ovales, en instrumentos musicales.

FB: ¿Puede imaginar usted el uso del sonido, del tiempo, del ritmo, de la vibración o de la armonía para describir una obra arquitectónica? ¿Sostendría la tesis de Hans Poelzig según la cual la arquitectura es “música petrificada”?

LB: Si tuviera que hacerlo, preferiría pensar en la música como en una arquitectura sonora, como en una casa para habitar. Pero siempre se trata de estrategias retóricas, de metáforas, repetidas inevitablemente que, sin embargo, en lo sustancial no sirven para nada ni para nadie. Un discurso sobre posibles relaciones entre los conceptos de forma en música y en arquitectura es seguramente más interesante; pero éste es un libro que todavía falta por escribir.

La música ha tenido en el pasado, de Bach a Mahler, sus catedrales, sus palacios, sus puentes, sus torres y sus fortalezas. También la música del novecientos, de Mahler a hoy, ha tenido sus edificios, sus ciudades y sus construcciones polivalentes. Y es la música popular la que tiene sus villas, sus jardines, sus casas de campaña con sus geranios y sus sombrillas sobre la playa que el viento se lleva...

FB: Son muchas las relaciones entre arte y música (basta pensar en el paralelismo entre la revolución musical y la pictórica de la vanguardia de los años 1910; o también las citas de Kandinsky que, refiriéndose a la obra de Schönberg, decía que la música era “la madrina de la abstracción” y también que era necesario “introducir la disonancia en la pintura”). ¿Cuáles son las obras pictóricas, además de las obras musicales, que han influenciado su música?

LB: Sobre las relaciones entre arte y música a partir de los años 1920, ya se ha dicho y proclamado todo. Kandinsky fue una presencia fundamental en la evolución



del pensamiento pictórico y visual en general. Como ya en Cezanne, también en la pintura de Kandinsky, forma, color y diseño se asimilan a lo otro. Encuentro en el discurso de Kandinsky, muchas veces, una dimensión intelectualmente gesticulatoria que no me interesa, lo mismo cuando dialogo con Schönberg. Las obras pictóricas y poéticas que han penetrado más profundamente en mi trabajo son las de Cezanne, Klee, Pollock, y la de muchos contemporáneos, entre ellos Burri.

FB: ¿La grafía de las partituras de Ligeti, Schnabel, Reich, puede ser leída como “gráfica-musical”? ¿Utiliza usted este tipo de escritura? ¿Le atribuye a esta partitura un valor artístico pictórico?

LB: La gráfica musical no es separable de las funciones concretas específicas que debe asumir. Es un poco como el timbre, que es el resultado de diversos factores acústicos y musicales, y es el reflejo de idea y de necesidad musicales. Además de la significativa e inevitable diferencia “caligráfica”, es comprensible que a las “gra-

fías” de Bach, Beethoven, Debussy, Boulez, Ligeti y Reich se les confiera un cierto valor estético. Pero este valor adjunto es indiferente, la mayoría de las veces, a la sustancia de la experiencia musical. Quien cultiva la “gráfica” por sí, tiene grandes problemas con la música porque no ha entendido que la notación musical debe prescribir los comportamientos específicos antes que describir los resultados.

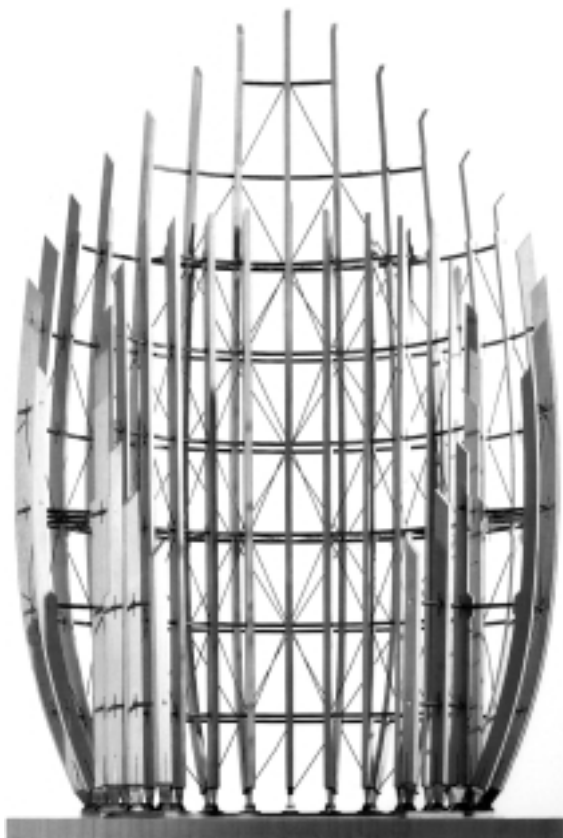
FB: La arquitectura moderna tiene una mala relación con el folklore, la música, en cambio, ha considerado siempre la música popular como una legítima fuente de inspiración, como lo demuestran las obras de Dvorak o las de Stravinski. ¿Cómo se explica esta diferencia?

LB: Depende de lo que se entienda por folklore. No creo que sea útil a la arquitectura profundizar y desarrollar los criterios y las razones que están detrás de las cabañas de barro y hojas en África Central. El músico, en cambio, puede estar interesado en transcribir y desarrollar lo que la gente canta y toca en aquellas cabañas. Si por folklore se entiende, en cambio, lo diverso y lo más simple, entonces las cosas son diferentes. Uno de los ejemplos más extraordinarios de la asimilación del folklore en arquitectura es la experiencia del jardinero Joseph Paxton, un genio que ha transferido a la arquitectura su experiencia en la construcción de invernaderos. Fue el primero en usar el acero y la resistencia del mismo. Su Palacio de Cristal (Crystal Palace) puede ser visto como una emanación del “folklore” del invernadero. Lamentablemente fue destruido por el fuego. Quizás fue una venganza de la madera.

FB: En su libro *Lezioni americane* (en español, *Seis propuestas para el nuevo milenio*), Italo Calvino propuso estos temas para el nuevo milenio: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad. ¿Piensa que son éstos valores sostenibles para un futuro musical?

LB: Quiero mucho a este libro. Los cinco criterios, los cinco temas pueden estar ciertamente relacionados con la música, pero también con las finanzas, la publicidad, la política, la filosofía y la poesía. Y en la música éstas son algo diferentes, en una dimensión menos conductual, como el silencio, por ejemplo.

Texto tomado de la revista Domus, núm. 828, julio/agosto 2000. Traducción de Marcelo Gauchat.



© Renzo Piano, Detalle de la construcción del Centro Cultural Tjibaou, Nueva Caledonia.

