

Pierre Boulez, 1925-2016

El maestro y el martillo

El 5 de enero murió Pierre Boulez a los 90 años. Compositor, director de orquesta, polemista, organizador, fue una de las figuras más influyentes de la cultura del posguerra.

Boulez fue uno de los treinta o cuarenta directores de orquesta más notorios de estos dos siglos en que la dirección orquestal fue reconocida como un arte autónomo. Además fue, con la relativa excepción de Leonard Bernstein (1918-1990), el único de los director-estrella posteriores a la Segunda Guerra que fue también un compositor muy importante.

El talento y el éxito de Boulez como director se retroalimentó con su labor como compositor. Para empezar, amplió su renombre. (Pasó conmigo: en cuanto conocí, a los 12 años, sus grabaciones de Stravinsky y Bartók, tan superiores a cualquier otra que había escuchado, no quise saber de otro director y traté de comprar cuanto disco suyo salía a la venta. En esa busca me terminé haciendo, cuando tenía 14, de uno en que dirigía sus propias composiciones. Era una música muy rara, pero mi respeto me llevó a esforzarme por entenderla y finalmente la disfruté. Fue uno de mis primeros contactos con la “música contemporánea”.) Por otro lado, el contacto cotidiano y cercano con la orquesta contribuyó a pulir y ampliar sus composiciones. Su entusiasta promoción de repertorio del siglo XX fue sesgada hacia los modernistas/formalistas (Mahler, Debussy, Strauss, Schoenberg, Ives, Ravel, Bartók, Stravinsky, Varese, Webern, Berg, Messiaen, Carter, Maderna, Xenakis, Ligeti, Berio, Stockhausen) y excluía a los que habían seguido otros rumbos. Este canon ayudaba a preparar a los oyentes para su propia música. Generó además el efecto de poner a su música como la consecuencia necesaria de ese proceso histórico, para lo cual colaboró también su acción como ensayista, docente y polemista. Boulez fue probablemente, junto a John Cage, el principal constructor de la idea de la “música contemporánea”. Ese relato gozó de hegemonía por algunas décadas (y es en ese sentido que puse arriba que Bernstein fue una excepción relativa: de acuerdo con el relato bouleziano, Bernstein —mucho más famoso y popular que Boulez como compositor— aportaba poco y era sólo uno más entre los directores que “alguna cosita componen”).

Si Boulez se hubiera muerto a inicios de los años setenta, nadie se hubiera atrevido a negarle un sitio entre los compositores más importantes del siglo y quizá de todos los tiempos. Su consideración se relativizó y acotó a partir del posmodernismo, que representó un destape para un enfoque no-vanguardista. De pronto empezaron a recuperar prestigio grandes compositores del siglo XX que habían estado relegados del canon bouleziano (Rajmáninov, Prokófiev, Copland, Weill, Shostakóvich, Britten, Ginastera), la nueva música contemporánea pasó a tener como figuras de frente a compositores que despreciaban y eran despreciados por Boulez (los minimalistas como Reich, Glass y Adams, los posmodernistas como Rochberg y Del Tredici, los “minimalistas místicos” como Pärt y Górecki, las obras sinfónicas de compositores populares como Gershwin, Rota o Piazzolla). La “música contemporánea” o “música nueva” nunca había sido masiva pero estaba dignificada por una posición heroica —ahora perdida— en los relatos históricos.

LA PROYECCIÓN. Boulez nació en 1925 en Montbrison, Francia. Estudió música desde niño. En seguida de la liberación (1944) empezó a estudiar con Olivier Messiaen (1908-1992), un docente de espíritu inquieto y explorador.

La Francia liberada, así como la Alemania y la Italia derrotadas, fueron terrenos maleables, sus profundas raíces musicales interactuando con una necesidad de superación y renovación y terrenos devastados sobre los que construir. El nazifascismo había perseguido las manifestaciones artísticas radicales con acusaciones de “bolchevismo cultural”, “internacionalismo” y “judeomarxismo”. La caída de Hitler trajo una oleada de curiosidad por esos estilos, ahora fortalecidos por un aura antifascista. Con 20 años Boulez se destacó como un líder de los Messiaeniques (Messiaen/mesiánicos), es decir, los jóvenes que con fanatismo e intolerancia condenaban una música conservadora que asociaban con la sociedad que había propiciado los recientes desastres, y pujaban por nuevos caminos.

Se ganó un lugar en la escena musical francesa en forma veloz, sólida y fulgurante. En 1946 fue designado director musical para la compañía teatral de Jean-Louis Barrault. Dirigiendo y arreglando música teatral se probó en un terreno que lo llevaría luego a los podios de las mayores orquestas del mundo, al mismo tiempo que lo puso en contacto con la crema de la cultura francesa. En seguida de su primera composición “presentable” (*Notations*, 1945) Jean-Pierre Rampal (el más famoso flautista del

mundo) le encargó lo que vendría a ser la Sonatina (1946), que a su vez ganó los elogios del compositor estadounidense Virgil Thomson (*"joven brillante en el paisaje musical parisino"*). Messiaen no titubeó en calificarlo como *"genial"* (1948).

Su carrera fue impulsada además por una estrategia de anti-seducción, es decir, un perfil agresivo, antipático e intransigente. En 1949 el prestigioso crítico Antoine Goléa le pidió una entrevista para ubicarlo en un panorama de la música francesa en la revista berlinesa **Stimmen**. El compositor contestó con una esquela:

"Caro Señor,

pienso que es preferible que usted me conozca mal y que ignore completamente mi música, puesto que lo poco que oí de sus crónicas musicales en la Radio me llevan a desear que usted no hable de mí en un estudio sobre la joven música contemporánea francesa, aunque sea —y sobre todo— en una gran revista. Sepa disculpar esta actitud que le parecerá ciertamente orgullosa e insensata; que me parece más que legítima.

P. Boulez"

Goléa, antes que enojarse, se fascinó con lo que vio como una extrema integridad. Nueve años después publicaría el que fue el primero de los libros sobre Boulez, un volumen de 259 páginas de apología.* El compositor tenía sólo 33 años.

No se sabe si él calculó el saldo positivo de esas actitudes antipáticas o si simplemente aprendió a capitalizar sus efectos. El hecho es que su sectarismo apasionado se convirtió en un elemento de carisma. Sus textos recargaban con un tinte dramático las opciones estéticas: *"todo músico que no sintió —no decimos comprendió, sino sintió— la necesidad del lenguaje dodecafónico es INÚTIL. Porque toda su obra se ubica más acá de las necesidades de su época."* (1952). Las ideas opuestas a las suyas son *"academicismo larvario"* o *"secreción de espíritus limitados y cortos de argumentos"*. Parecía un ser carente de emociones que no fueran agresivas: seco en el trato con el público, rostro inexpresivo, vida personal absolutamente secreta (si es que existía).

SERIALISMO. Las artes de la primera mitad del siglo XX ya se habían regodeado con el universo irracional develado por Freud en el interior del alma humana. Tras lo que era visto como la manifestación máxima de irracionalidad —la guerra—, había llegado el momento de fascinarse con la inteligencia: *"No son las hipertrofias cardíacas simuladas que van a interrumpir nuestra aplicación ordenada de la sensibilidad, de la necesidad sensible de nuestra época."* (Boulez, 1952)

El *dodecafonismo* fue un procedimiento inventado por el austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951) para organizar una música estrictamente atonal (y, por lo tanto, ajena a la mayoría de las soluciones técnicas tradicionales). Estaba basado en *series*, es decir, secuencias pre-establecidas de notas que, al reiterarse, contribuían a evitar el caos. Inspirado en la música rigurosa de Anton von Webern (1883-1945, discípulo de Schoenberg) y en los experimentos de Messiaen, Boulez se planteó extender el principio de la serie a otros parámetros musicales: series de duraciones, de dinámicas, de tipos de ataque, de timbres. Esa busca de ordenamiento integral de la música era totalmente ajeno a la intuición, a los gestos adquiridos por el aprendizaje. Otros jóvenes de esa generación venían testeando caminos similares, y el gran foro de esa tendencia fueron los cursos de verano que se dictaban en Darmstadt, Alemania Occidental, razón por la cual esa barra de músicos quedó conocido como *"la escuela de Darmstadt"*. Sus principales exponentes, además de Boulez, fueron Luigi Nono (1924-1990) y Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Era un arte que demandaba empeño del oyente en la busca de configuraciones y vínculos entre los elementos.

Ese empeño de organización, Boulez lo llevó a extremos con sus obras de 1951 **Structures** y **Polyphonie X**. En ellas se planteó formas de organización y luego se limitó a transcribir lo que dictaminaba su propia estructura, con un margen muy acotado de elecciones. Boulez fue consciente de que eran experiencias-límite, y de hecho pronto las retiró de circulación. Sin embargo es significativo que, aun en ellas, se cuela (quizá entrañado en el planteo original, quizá manifestado en los pocos elementos librados a la libertad del autor) el *"dinamismo natural que confina con la cólera"* que Messiaen había observado en la 2ª Sonata de Boulez (1948).

LIBERTAD CONTROLADA. En 1954 Boulez creó en París un ámbito de presentación de conciertos que se vino a llamar *Domaine Musical*. Los conciertos del *Domaine* podían durar cuatro horas

y el teatrino Marigny, de la compañía Renaud-Barrault, quedaba tupido de una platea ávida de novedad que padecía estoicamente la ventilación insuficiente y el calor. El Domaine Musical fue la arena principal de la música francesa en los años 50 y 60. Los conciertos pronto se trasladaron a teatros amplios y principales. Para toda la corriente serialista y pos-serialista, la admisión, estreno y aprobación en un concierto del Domaine equivalía a la diferencia entre existir o no en Francia, era un rito de pasaje. Boulez dirigió el ciclo hasta 1967, habiendo estrenado cerca de doscientas obras de unos sesenta compositores jóvenes, aparte de revelar o difundir en París cerca de un centenar de “clásicos” modernos o contemporáneos. El ciclo se extinguió en 1973.

La música de Boulez seguiría siendo estricta: atonal, amétrica, atemática, desvinculada de lo prosaico, laica (no-mística, no-trascendente, no-simbólica, no-nacional). En estos sentidos, él fue más inflexible que cualquiera de sus colegas de Darmstadt. Pero el rigor de las estructuras aflojó. Consideró que su empleo del serialismo había sido, más que *“total”, “totalitario”*. De ahí en más, intentaría *“conciliar lo que fue proclamado irreconciliable por tanta gente superficial: la nitidez y la lógica interna de las formas y de las estructuras con el vuelo de la imaginación, de la fantasía, de la improvisación...”* (1958). *“Debemos salvaguardar esa libertad inalienable: la felicidad constantemente esperada de una dimensión irracional.”* (1954).

El resultado de esa autocritica fue **le Marteau sans maître** (1954-1957), para contralto y seis instrumentistas. Se estableció en forma instantánea como un “clásico” contemporáneo. Stravinsky no hesitó en señalar a Boulez y su **Marteau** como lo más interesante en ese momento. Es la obra maestra de Boulez, con su poética esquiva, su concentración, sus texturas a veces diáfanos y otras veces agresivas, sus asociaciones tímbricas y texturales (pero nada más que eso) con músicas tradicionales de Indonesia, Japón y África.

Boulez muchas veces dirigía los conciertos del Domaine Musical, y llamaba la atención por una técnica y rigor fuera de lo común. En sus manos, partituras sumamente complejas sonaban con notable claridad sin perder fluidez y variedad. Sumado a su prestigio como compositor, ello lo llevó a ser invitado a dirigir en otros ámbitos, y a mediados de los sesenta ya era una estrella de la batuta, con un contrato de grabación exclusivo para la Columbia/Masterworks. Dirigió varias de las grandes orquestas del mundo, y tuvo cargos estables en la Orquesta de Cleveland, la Filarmónica de Nueva York y la Sinfónica de la BBC. Fue el director asignado para el centenario del festival de Bayreuth (1976).

POSMODERNISMO. Mientras tanto, el foco de la vanguardia en la música erudita se fue desplazando de Darmstadt al estadounidense John Cage (1912-1992), quien, inspirado en el budismo zen y los oráculos chinos, concedía gran importancia al azar. Boulez siempre rechazó lo aleatorio. Aun así incorporó, a partir del sacudón cageano, la noción de “obra abierta”, y empezó a conceder un gran margen de elección al intérprete (sobre todo bajo la forma de módulos que se pueden ordenar de distinta manera, como un móbil de Calder o **Rayuela** de Cortázar). Ese enfoque dominó la mayor parte de las composiciones de Boulez hasta mediados de la década del setenta.

En 1976 Boulez escribía: *“Harta, probablemente, de significados simples, unilaterales, la percepción sueña con ambigüedades, con un mundo donde las categorías no son tan sencillas como para que uno pueda orientarse fácilmente. ¿El orden? ¡Qué importa esta noción restrictiva! ¡Bueno! Huyamos de todas las nociones que limitan: orden, homogeneidad de las ideas, estilo, legibilidad de las estructuras. Apartemos, de momento, estos prejuicios paralizadores [...]”* Boulez no podía ser ajeno a la similitud de ese discurso con **La condición posmoderna** (1973) del filósofo Jean-François Lyotard. Es conocida además la cercanía personal y espiritual de Boulez con Michel Foucault. Para muchos compositores posmodernistas Lyotard y Foucault sirvieron de pretexto para un sinfonismo romántico o la hibridación con lenguajes de un siglo antes. Boulez no veía esa conexión: para él la “apertura” implicó tan sólo una confirmación de su actitud de flexibilización empezada en **le Marteau** y profundizada con los múltiples recorridos de su 3ª Sonata (1957) o de **Domaines II** (1968), con la rítmica constante y el clima dolido de **Rituel** (1973), con el colorido lujurioso de **Répons** (1984), con la expansividad agresiva de **sur Incises** (1998). Pero entretanto John Cage había puesto unos dibujitos sobre el papel para que los intérpretes tocaran como bien entendieran con el instrumento que fuera, George Rochberg mezclaba la onda contemporánea con citas de Mozart, Philip Glass trabajaba sobre progresiones armónicas escolares, Terry Riley hacía un casi pop, Steve Reich o Louis Andriessen trabajaban sobre un pulso vigoroso entre

lo roquero y lo afro. El propio Stockhausen vendía una imagen cercana a lo *new age*, vestía a sus instrumentistas con trajes tipo Los Supersónicos o los hacía tocar desde helicópteros en vuelo interconectados con micrófonos y monitores inalámbricos.

En un tal panorama, Boulez no era ni tan extravagante ni tan popular. Capaz que tenía razón, pero le tocó la incómoda imagen del abuelito prudente o del milico jubilado, insistiendo en que *“la más exigente de las libertades requiere precisamente la disciplina más severa”*

Su situación como compositor en los últimos años fue paradójica. No se puede hablar de “decadencia”, disminución en el rigor, mucho menos de retroceso: siguió siendo un compositor eximio, simplemente dejó de representar lo que había significado en su juventud. Acompasado con tiempos menos historicistas, su obra adquirió un perfil peculiar: muy pocas de sus composiciones nuevas ganaron versión “definitiva”: cada una tiene innumerables versiones, una obrita de cámara de cinco minutos podía, en pocos años, expandirse a más de cuarenta minutos y muchos instrumentos, para que luego el autor decidiera purgar determinado fragmento y todavía extraer determinado trozo para empezar a construir una obra nueva (que tendría un destino igualmente elástico e inestable). Su actitud parecía más la de un *chef* preparando platos en que sus ideas musicales eran los ingredientes. Ese aspecto desestabilizador ya no era suficiente para caracterizar una “vanguardia” movilizadora. Boulez ya no era el niño terrible que rompía las estructuras, sino que era él mismo la estructura que los jóvenes querían romper, y máxime si tenemos en cuenta la excepcional cuota de poder político que había acaparado para indignación de muchos.

En 1969 el presidente Pompidou había otorgado a Boulez el mayor tributo ofrecido a un compositor desde que Luis II de Baviera hizo construir el teatro de Bayreuth exclusivamente para Wagner. Aquí se trataba de un instituto de investigación y producción de música y tecnología de punta, bajo el control absoluto y autónomo de Boulez. La tentación fue suficiente como para que éste interrumpiera su exitosa carrera de director y volviera a Francia en 1976. El Centro de Investigación y de Coordinación Acústica/Música (IRCAM) empezó a funcionar en 1977. Actualmente comprende tres torres y el insólito espacio principal de cuatro pisos subterráneos adyacentes al Centro Pompidou, París. Se dedica al desarrollo de *hardware* y *software*, investigación en acústica e inteligencia artificial, composición y difusión de *computer music* y a la formación de técnicos y compositores. Como un proyecto anexo, Boulez fundó un súper grupo de instrumentistas dedicados a la música contemporánea: el Ensemble InterContemporain. En 1978 el IRCAM recibió el 40% del presupuesto nacional para la música contemporánea, y el Ensemble otros 30%. Boulez tenía en sus manos por lo tanto el 70% de dicho presupuesto (la cifra equivale a lo que hoy día serían unos once millones de dólares). Los acuerdos establecidos con Boulez le daban amplia autonomía y ponían al IRCAM más allá de decisiones circunstanciales de tipo político, otorgándole además la posibilidad de emplear extranjeros, flexibilidad gerencial y financiera, y la posibilidad de recibir auspicios privados.

Los debates fueron innumerables, concernientes a un señor mimado por el poder con privilegios especiales para realizar una tarea ajena a las demandas del gran público. Para colmo, las pocas composiciones que Boulez realizó explorando los recursos tecnológicos de su propio instituto distaban de confirmar su importancia. Boulez dejó el IRCAM en 1992, para felicidad general: al instituto le fue mucho mejor —tecnológicamente, musicalmente, comercialmente— bajo la dirección de Laurent Bayle, y Boulez volvió a componer con mayor intensidad y, sobre todo, a dirigir y a grabar, con grandes orquestas y con el Ensemble InterContemporain, con los logros artísticos y comerciales de siempre. Su sello discográfico pasó a ser Deutsche Grammophon, el más prestigioso y exitoso del mundo de la música erudita. Se mantuvo en actividad hasta 2012, cuando problemas oftalmológicos y una salud general debilitada por la edad lo inhabilitaron. Sus 90 años de edad fueron saludados con homenajes diversos, incluidas jugosas cajas de CDs de diversos sellos con su obra compositiva completa e integrales de sus grabaciones como intérprete para diferentes sellos. Era el último sobreviviente entre los grandes nombres de la escuela de Darmstadt, un movimiento único y fascinante de la historia de la música.

Guilherme de Alencar Pinto

* **Rencontres avec Pierre Boulez**, Julliard, París, 1958.