

# PIERRE BOULEZ: A PANTALLA TRAVÉS\*

Michel Foucault

¿En qué ha consistido, me pregunta, el haber presenciado, por el azar y la merced de una amistad, parte del espectáculo de la música desde hace ahora casi treinta años? No he sido sino un transeúnte retenido por el amor, cierta turbación, la curiosidad, el sentimiento extraño de asistir a algo de lo que apenas era capaz de ser contemporáneo; lo cual fue una suerte: la música entonces no se veía alanceada por discursos ajenos a su ámbito.

En esa época, la pintura inducía a hablar; al menos, la estética, la filosofía, el pensamiento, el juicio –y hasta la política, si la memoria no me falla– se creían en el derecho de decir algo, guardándolo como mandamiento: Piero della Francesca, Venecia, Cézanne o Braque, tanto daba. El silencio, empero, amparaba la música, en resguardo de su insolencia. Una de las mayores transformaciones artísticas del siglo XX se hurtaba a las formas de pensamiento que, a nuestro alrededor, habían asentado sus reales, escuela en la que se decidían nuestras costumbres.

No estoy más capacitado que entonces para hablar de música. Sólo sé que el haberme dado cabal cuenta –y por medio de otros, la mayor parte del tiempo– de lo que Boulez era, me permitió sentirme extraño en el ámbito del pensamiento en el que me educué, al que siempre he pertenecido y que, para mí como para otros, aún no revelaba su contingencia, lo que acaso fue mejor: de

\* «Pierre Boulez, l'écran traversé». Colin, M./Leonardini, J. P./Markovits, J. (eds.): *Dix ans et après. Album souvenir du festival d'automne*. París, Messidor, 1982, pp. 232-236.

haber tenido que comprender esta experiencia en mi derredor, nunca hubiera encontrado la ocasión de avecindarla allí de donde no era natural.

Nos complacemos en creer que la cultura está más ligada a los valores que a las formas, las cuales, con suma facilidad, puede ser alteradas, dejadas, retomadas; que sólo el sentido arraiga profundamente. Tal convicción ignora cómo las formas, al descomponerse o al delinarse, han podido causar sorpresa o concitar disfavor; ignora que obedecen más a los modos de ver, de decir, de obrar o de pensar que a lo que efectivamente se ve, se piensa, se dice o se hace. La pugna en torno a las formas ha sido en Occidente tanto o más porfiada que la de las ideas o la de los valores. Pero en el siglo XX las cosas han tomado un cariz singular; ha sido lo formal mismo, la reflexión sobre el sistema de las formas lo que ha resultado cuestión central y un reseñable objeto de enemistades morales, discusiones estéticas y disputas políticas.

En un tiempo en que se nos persuadía de la prevalencia del sentido, de lo vital, de lo corporal, de la experiencia originaria, de los contenidos objetivos y de las significaciones sociales, dar con Boulez y la música nos presentaba el siglo desde una perspectiva nueva, la de la pugna en torno a lo «formal»; suponía reconocer cómo en Rusia, Alemania, Austria, Europa central, por medio de la música, la pintura, la arquitectura o la filosofía, la lingüística y la mitología, la investigación de lo formal había desafiado los problemas antiguos y trastocado los modos de pensar. Está por hacer una historia de lo formal en el siglo XX que determine su poder de transformación, que lo presente como fuerza innovadora y sede de pensamiento, sorteando las imágenes del «formalismo» tras las cuales se ha pretendido ocultarlo y todo sin omitir sus arduas relaciones con la política. Hay que tener presente que en naciones con regímenes estalinistas o fascistas muy pronto fue tildado de ideología enemiga y de arte degenerado; que se alzó como el gran adversario de los dogmatismos de academias y partidos. Las disputas en torno a lo formal han caracterizado la cultura del siglo XX.

Boulez, para ir a Mallarmé, Klee, Char, Michaux, como más tarde para ir a Cummings, ha seguido el camino más corto, la línea recta. Con frecuencia un músico se interna en la pintura, un pintor en la poesía, un dramaturgo en la música a través de una forma globalizadora y de una estética cuya función es universalizar, caso del romanticismo, del expresionismo, etc. Boulez pasa directamente de un punto a otro, de una a otra experiencia, atendiendo a lo que parece ser menos una analogía ideal que la necesidad de una convergencia.

De repente, en un momento de su labor y porque ha sido llevado a tal concreto punto (ese tiempo y ese lugar pertenecen enteramente al interior mis-

---

Michel Foucault (1926-1984) es uno de los intelectuales más conocidos de nuestra época. Entre sus obras destacan *Historia de la locura en la edad clásica* (FCE, 1979) y *Las palabras y las cosas* (Planeta, 1985).

mo de la música), se da el azar de una coincidencia, el destello de una proximidad ¿A qué preguntarse por la común estética por la visión afín del mundo que han alumbrado ambos *Visage Nuptial*<sup>1</sup>, ambos *Marteau sans Maître*<sup>2</sup>, el de Char y el de Boulez? No ha habido tal. Sobre la común base inicial, comienza el trabajo del uno sobre el otro; la música elabora el poema que a su vez elabora la música. Trabajo que, justamente, a mayor precisión y subordinación a análisis minuciosos se sustrae a toda dependencia previa.

Estos actos de correspondencia, al tiempo azarosos y deliberados, constituyen una singular impugnación de las categorías de lo universal. El ascenso a la vista más alta, a la perspectiva más cautivadora no torna la noche día. La luz más viva surge lateralmente cuando se atraviesa una pared, se traspasa un muro, se rozan dos intensidades, se salva de golpe una distancia. A las líneas generales que atenúan los perfiles y embotan los ángulos para realzar el sentido general, es de preferir el encaramiento de los matices. A otros la inquietud de que no cabe fundar nada sin un discurso común y un sistema. En el arte como en el pensamiento, la casualidad sólo encuentra justificación en la nueva necesidad que ella misma crea.

La relación de Boulez con la historia —quiero decir, con la historia de su propia práctica— ha sido intensa y pugnaz, y para muchos —yo entre ellos— fue durante mucho tiempo, me parece, enigmática. Boulez reprueba la actitud que elige en el pasado un módulo fijo y pretende modificarlo a través de la música actual, actitud clasicista, en su fraseología; reprueba igualmente la actitud «arcaizante» que toma la música actual como referencia y trata de incorporar la artificial novedad de elementos antiguos. El propósito que lo anima, con esta inteligencia de la historia, es el de intentar que nada permanezca quieto, ni en el presente ni en el pasado: su voluntad es que ambos estén en perpetuo movimiento, en incesante relación; cuando se penetra de una obra, dando con su principio dinámico tras sutil y extrema descomposición, no pretende erigirla en monumento; trata de traspasarla, de «pasar a su través», de descomponerla en una suerte de gesto que pudiera hacerla agitarse hasta el mismo presente. «Rasgarla cual pantalla», gusta decir, pensando, como en *Les Paravents* en el ademán que destruye, que muere de su mano y que nos lleva al otro lado de la muerte.

Hay algo de desconcertante en esa relación con la historia: los valores que representa nos indican una polaridad temporal —progreso o decadencia; no sacralizan ámbitos. Señalan puntos de intensidad que son, al tiempo, objetos que reclaman «reflexión». La forma adoptada por esa relación con la música ha sido el análisis musical; un análisis que persigue menos las normas de uso de la forma canónica que el hallazgo de un principio de relaciones múltiples. Vemos surgir al socaire de esta práctica una relación con la historia que desprecia los

<sup>1</sup> Char, R.: *Le Visage Nuptial*, in *Fureur et Mystère*, París, Gallimard, 1948; *Le Marteau sans Maître*, París, J. Corti, 1934 y 1945.

<sup>2</sup> Genet, J.: *Les Paravents*, Lyon, L'Arbalète, 1961.

acopios y se mofa de las totalidades: promulga como norma la doble transformación simultánea del pasado y del presente que separa uno y otro por medio de la elaboración de uno y otro.

Boulez niega la idea de que todo pensamiento, en la práctica del arte, estaría de más si no pasara por la reflexión sobre las reglas de una técnica y sobre su propio juego. De esta suerte, apenas aprecia a Valéry. Del pensamiento sólo aguarda que le consienta hacer algo distinto de lo que venían haciendo; le exige que apareje, por más reglamentado, por más agotado que esté, nuevos espacios libres. Unos tachan esto de gratuidad técnica; otros, de demasiada teoría. Para él, lo esencial sin embargo es concebir la práctica sin separación de sus necesidades internas no transigiendo, cuales derechos intangibles, con ninguna. Si no es mera pericia ni pura teoría, ¿cuál es la función del pensamiento en el orden de la acción? Boulez lo ha probado: comunicar la fuerza precisa para quebrar las reglas en el acto mismo que las establece.

Traducción de Luis Cayo Pérez Bueno