

PIERRE BOULEZ

La vuelta del hijo pródigo

El 7 de septiembre de 1960, en plena guerra de Argelia, 121 intelectuales franceses firman un manifiesto justificando la insumisión militar y la ayuda al pueblo argelino en lucha contra el colonialismo. El «Manifiesto de los 121» provocó un escándalo memorable. Sus firmantes fueron excluidos de la radio y televisión oficiales. Entre los más prestigiosos nombres de las letras, de la ciencia y del arte, un solo compositor, Pierre Boulez, defendía «el derecho a negarse a empuñar las armas contra el pueblo argelino», y respetaba y justificaba «la conducta de los franceses que estimaban como un deber el aportar ayuda y protección a los argelinos oprimidos en nombre del pueblo francés. La causa del pueblo argelino —añadía el Manifiesto—, que contribuye de forma decisiva a arruinar el sistema colonial, es la causa de todos los hombres».

En el mes de mayo de 1968, la revista *Tel Quel* (número 34) publica un texto que señala una nueva orientación del grupo de Philippe Sollers. Bajo el título general de «La revolución aquí y ahora», intelectuales y artistas (un solo compositor, Pierre Boulez) afirman, entre otras cosas:

—No somos ni «filósofos», ni «sabios», ni «escritores», según la definición representativa admitida por una sociedad cuyos fundamentos materiales atacamos, así como la teoría del lenguaje que secreta.

—Esta teoría del lenguaje, sometida a la categoría metafísica de expresividad, constituye para nosotros una de las claves ideológicas de la situación actual, ya que ciertas complicidades desastrosas pueden revelarse «espontáneamente», situadas entre el peor conservadurismo reaccionario y el revolucionarismo sin fundamentos [...].

—Por consecuencia, la construcción de una teoría extraída de la práctica textual que debemos desarrollar, nos parece indicada para evitar los repetidos callejones sin salida del discurso «comprometido» —modelo de una mixtificación teológico-trascendental humanista y psicologista, cómplice del oscurantismo definitivo del estado burgués—.

Estas posiciones ilustran la definición de Boulez compositor-político que hiciera en estas páginas Luigi Nono: «Para él no puede existir ninguna relación entre la música y la revolución. Si el músico quiere hacer la revolución, tiene que coger un fusil, y cuando escribe música, tiene que hacerlo según las leyes "objetivas" de su estética. Y no es ninguna casualidad si Boulez, después de haber firmado al lado de Jean-Paul Sartre el «Manifiesto

de los 121», se va a los Estados Unidos a dirigir la Orquesta Filarmónica de Nueva York, el más oficial de todos los organismos oficiales de la cultura americana» (1).

¿Es necesario recordar las principales etapas de su obra —una de las más fascinantes del arte actual— y de su vida, sembrada de rebeliones y de rupturas estrepitosas? Nació en 1925, en Montbrison. Estudió piano y matemáticas, am-

con Madeleine Renaud y Jean-Louis Barrault, un centro que se iba a convertir en el *Domaine Musical*, incomparable instrumento de difusión mundial de las nuevas experiencias sonoras.

Como compositor, la fama internacional le llega tras el estreno de una sola obra, *El martillo sin amo*, en 1955. De la noche a la mañana se coloca en primera fila de los compositores de vanguardia.

Ramón Chao

bas cosas desde los siete años. Su padre, industrial burgués, quería hacerlo ingeniero. A los dieciocho años, Boulez falsifica las excelentes notas que había obtenido en matemáticas, y le anuncia a su padre que puesto que no está dotado para ellas, se dedicará a la música. Viene a París, y en el Conservatorio estudia con Olivier Messiaën. Descubre a Schönberg, a Strawinsky, a Bartok y a Alban Berg. Pero pronto todos ellos le parecen anticuados. En un concierto dedicado a Strawinsky dirige a un grupo de jóvenes que pateaban contra el «neoclasicismo» del compositor ruso; poco después, en 1951, año de la muerte de Schönberg, publica un artículo en el que escribe que el inventor del dodecafonismo ha sido sobrepasado por su propio descubrimiento. Ya antes, en 1948, había atacado violentamente a Alban Berg, culpable de haber utilizado este nuevo lenguaje musical para volver al romanticismo wagneriano. En 1954 funda,

(1) TRIUNFO, número 614, de 6 de julio de 1974.

En 1966 estalla el «affaire Boulez», tormenta inesperada en la tranquila vida musical de entonces. Boulez se opone ruidosa y violentamente al nombramiento de un compositor que juzga mediocre (Marcel Landowski) a la Dirección de la Música en Francia. Sus razones: No se debe separar a la música de la acción cultural en general, no se debe confiar la dirección de la música a un compositor que será siempre un «amateur» en materia administrativa. Toda la reacción le ataca. El crítico musical de *Le Figaro*, Clarendon, denuncia sus «métodos hitlerianos», y en *Combat*, Hamon lo despide así: «Adiós, pues, Herr Boulez». Porque Boulez, en un gesto romántico, decidió abandonar Francia cuando André Malraux firmó el nombramiento de Landowski: «Me niego a colaborar con todo lo que, de cerca o de lejos, dependa de la organización oficial de la música en Francia».

Dos años después de su marcha, Gaetan Picora, director de Artes y Letras, declaraba: «Reconozco que la política radical de Boulez se hu-

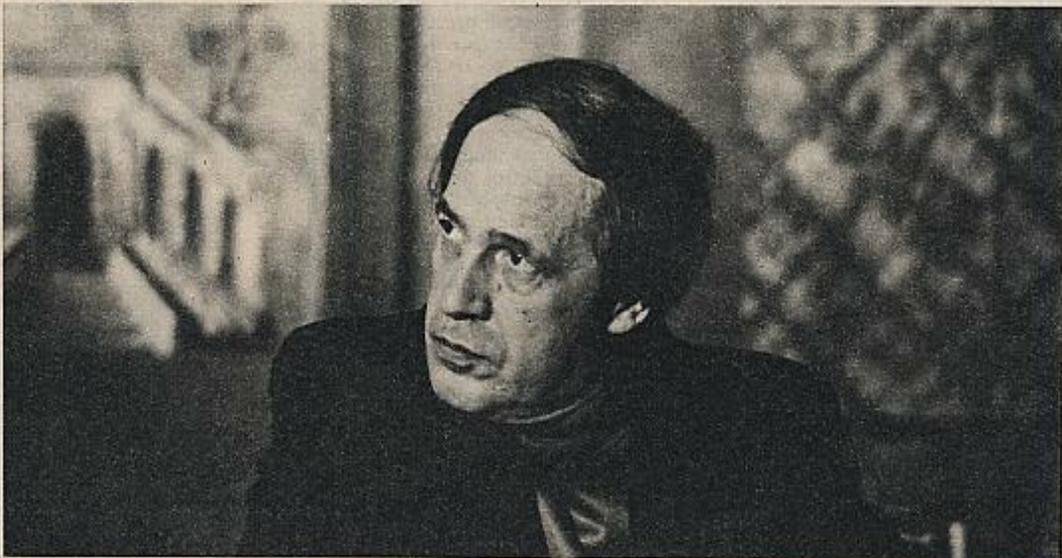
biera encontrado con demasiadas dificultades para ser realizable; pero el hecho de ser irrealizable no quiere decir que no fuese la mejor, sino que no existen en Francia condiciones para hacer lo mejor».

Ahora, Pierre Boulez se prepara con mucha serenidad a volver a Francia para ocupar un puesto prominente en la organización de la vida musical oficial, que tanto había combatido. El «enfant terrible» de la música, el «Berlioz de nuestros tiempos», va a asumir la dirección del Instituto de Investigaciones y de Coordinación Acústico-Musical, dependencia del Centro Beaubourg, sueño de Pompidou que continúa Giscard d'Estaing.

Le recuerdo a Boulez sus posiciones pasadas, así como una frase que dijera años atrás a Martine Cadieu:

«Los compositores, en Francia, carecen de "moral política". ¿Cómo se puede vivir mantenido por un Gobierno al que se desprecia o contra el que uno lucha? No se puede pedir ayuda a un personaje oficial influyente y criticarlo después, no se puede desempeñar un papel en un sistema que se rechaza». ¿Por qué acepta ahora —lo que le ha sido criticado por los jóvenes izquierdistas— la dirección de un centro tan oficial como Beaubourg?

PIERRE BOULEZ.—He aceptado porque por vez primera se nos dan posibilidades de hacer un trabajo interesante y, además, internacional. No nos limitaremos a los franceses y a Francia. El Centro Beaubourg se debe a la obstinación de un hombre —Georges Pompidou—, y si se puede hablar de «grandeur», reside ésta en querer llevar a cabo



«Se dan los medios a quienes no los interesan y se les niegan a quienes los necesitan».

una obra de tal envergadura. Además, creo que lo que hay que hacer es llevar la subversión al interior de los organismos, en lugar de permanecer fuera de ellos, puros y con las manos limpias. No hay nada más negativo que el gaudismo. Los izquierdistas creen que se hace la revolución gritando «slogans» en manifestaciones. En esto son un reflejo de la sociedad de consumo, que lanza un producto anunciándolo mil veces. Piensan que repitiendo frases se va a conseguir algo. Ellos son los más reaccionarios, pues son la válvula de escape de la sociedad.

—¿Cómo se puede llevar la subversión con la música? ¿Cree usted en sus poderes revolucionarios?

P. B.—Soy muy escéptico al respecto; creo que es una ilusión, una «vue de l'esprit». Quizá en las sociedades mucho más pequeñas, y organizadas de otra forma, la música, sobre todo añadida a la religión, desempeñaba un papel muy importante, lo mismo que sucede hoy en sociedades bastante cerradas. Pero creo que desde el momento en que la música se vio desligada de ese marco moral y religioso, ha sido más bien un objeto de placer o de reflexión, o de acompañamiento en la existencia, pero con mucho menos poder del que se le ha atribuido. Y debo decir que los intentos que se han hecho por la fuerza, desde arriba, por decisiones estatales, para establecer a la música en un papel digamos de propaganda o de reflejo exacto de las decisiones gubernamentales, creo que no han dado resultado en absoluto.

—Quizá se refiera usted a las experiencias realizadas en ciertos países socialistas. Pero antes, Platón había sabido utilizar la música de forma práctica y concreta, y en un sentido reaccionario, para la organización de la ciudad. Para él, la música y la gimnasia tenían las mismas propiedades conservadoras si se utilizaban en ese sentido, pero también admitía que la música podía tener efectos completamente opuestos, revolucionarios.

P. B.—¿Sabe usted? Es muy difícil concederle a la música un valor revolucionario, porque, en general, su valor revolucionario se encuentra más en los textos que en la propia música. Si uno escribe una música sobre textos «revolucionarios» (y póngalo entre comillas), se dice que esa obra es revolucionaria. Para mí, si fuera así de sencillo, el problema sería muy claro. Pero creo que es mucho más complicado, y no se puede decidir que en virtud de un texto una composición tenga virtudes revolucionarias.

—¿Y no puede ser que desde que la música existe los poderes establecidos han sabido organizarla de forma que su estructura (sobre todo la tonal) corresponda a la de la sociedad dominante, de tal forma que cuando se escucha una obra, automáticamente y sin darnos cuenta, estamos asimilando y



«Hay compositores que han sido revolucionarios de boquilla, que han tomado posiciones políticas avanzadas, y que fueron esencialmente reaccionarios en su vocabulario musical».

aceptando esas estructuras comunes?

P. B.—Creo que es difícil hacer comparaciones demasiado literales con la organización de la música. No se puede decir que el sistema de Copérnico sea un sistema burgués en relación con la teoría de la relatividad de Einstein, o en relación con la organización del mundo, según Ptolomeo, antes. Creo que cuando se quiere situar la ideología en contextos donde no tiene nada que hacer, se cometen comparaciones forzadas. Hay músicos que son fundamentalmente revolucionarios en el universo tonal; es decir, que han hecho evolucionar el lenguaje de forma revolucionaria. Y luego hay compositores que han sido revolucionarios de boquilla, que han tomado posiciones políticas avanzadas, y que fueron esencialmente reaccionarios en su vocabulario musical. Yo creo que desde este punto de vista, la situación es excesivamente compleja, y no puede encerrarse en un esquema, tanto por el lenguaje como por la personalidad de los autores.

—Eso es lo que ha dicho usted muchas veces: Que no hay música moderna ni música clásica, sino únicamente música...

P. B.—Eso; existe la música y nada más, y que no refleja la organización de la sociedad desde ese punto de vista que decíamos. En cambio, la organización de los conciertos y la educación, sí, eso es otra cosa. Eso sí que refleja completamente a la sociedad burguesa, lo que hace por su clase privilegiada. Favorece a ciertas clases dándoles una educación, y los que no pertenecen a ellas, los desfavorecidos, son excluidos de esa educación y de esa cultura. En esto estoy completamente de acuerdo. Y también en que hay que solucionarlo. Pero observemos, por ejemplo, y

puesto que hay que decir las cosas por su nombre: No se puede decir que Tchaikowsky sea un compositor verdaderamente revolucionario; al contrario: Es un resumen de todo el sentimentalismo y del pensamiento burgueses. Pues bien, hoy es el compositor más popular en la Unión Soviética. Eso demuestra que la forma de organizar la sociedad no tiene nada que ver.

—No se puede considerar que los soviéticos sean un ejemplo en la creación musical. Son bastante conservadores, y no es extraño que se favorezca a Tchaikowsky.

P. B.—Sí, pero su sociedad está centrada, de todas formas, en la educación de las clases desfavorecidas. Pues bien, nada ha cambiado en la relación entre la música y el individuo.

—¿Qué relaciones cree usted que se deben crear? ¿Cuáles son sus intenciones en el Centro Beaubourg? ¿Cómo llevar «la subversión al interior», que decía antes?

P. B.—Yo no me refería a la acción política en el sentido en que se acepta generalmente. Yo comprendo la subversión como una guerrilla. Es una comparación. Creo que cuando un organismo oficial está dirigido por gente que no tiene imaginación, lo peor es retraerse. Y no hablo sólo de Francia, sino de todos los países. Hay que tratar de participar en esas organizaciones, y si no se pueden controlar completamente, al menos introducir fermentos de cambios.

—¿Cómo?

P. B.—Creo que es un problema de educación. Mi principal objetivo consiste en difundir la música contemporánea sin formalismos, tratando de desarrollar el espíritu crítico del público, desmitificando incluso esta música. Que se llegue a distinguir lo bueno de lo malo, pues hay una tendencia absolutamente equivocada ante una obra contem-

poránea: Considerarla, de entrada, como una obra maestra del siglo veintiuno. Cuando se va a un concierto de música de vanguardia, y que se espera cada vez al Mesías, es natural que se sienta una frustración, pues es imposible que cada obra estrenada sea capital. Hay composiciones contemporáneas que son fácilmente accesibles, y otras lo son menos. Incluso entre la música «aceptada» hay grados de popularidad, lo cual no tiene nada que ver con la «calidad»; creo que unos compositores tienen una forma de comunicar de la que otros carecen. Por ejemplo, si se interpreta ante un público numeroso El clavecín bien temperado, de Bach, o incluso una Cantata, éste no encontraría la mitad del placer que sentiría ante una sinfonía de Tchaikowsky. Es un hecho concreto, lo cual no quiere decir que Bach sea peor que Tchaikowsky, sino que corresponde al estado de sensibilidad actual de la masa. Dicho esto, repito que la educación tiene un papel muy importante, que consiste en acercar al público a una forma de cultura que considera aburrida o temible, y por la cual muy a menudo no tiene ningún interés.

—Por eso creo que hay que combinar la música clásica con la de vanguardia, ofrecer alguna composición clásica al público que acude a un concierto de música moderna, haciendo resaltar los aspectos excepcionales de esa obra. Hay una desconfianza total entre las dos clases de público, que, en definitiva, daña a la música. Los partidarios de la música «noble» permiten las experiencias de vanguardia con la condición de que no se les toque al museo, y al revés: los vanguardistas no permiten que se introduzca una música de museo en su «ghetto». Es un asunto de esnobismo: El público experimental desprecia al clásico por considerar que no está lo suficientemente formado, y el clásico desprecia al otro al creer que desconoce las bases de la música, justificando así su interés por la vanguardia, cuando en realidad la verdad no es asimilable por un solo grupo.

—¿Cree usted que si una persona explotada por la sociedad llega a comprender una obra suya (El martillo sin amo, por ejemplo), puede darse cuenta mejor de su situación?

P. B.—Es evidente que si a las personas que no han tenido educación suficiente se les dan los elementos para apreciar las búsquedas musicales actuales, tomarán conciencia de su situación, y estimarán que se les debe dar más de lo que reciben. Es evidente. Pero, ¿sabe usted?, en la clase burguesa hay mucha gente que rechaza lo que se les da, que ni siquiera se preocupa de los privilegios de la educación que se les dispensa. Hay una disparidad flagrante: Se dan los medios a quienes no les interesan y se les niegan a quienes los necesitan. ■ Declaraciones recogidas en magnetofón por RAMON CHAO.