"*Répons*", de Pierre Boulez: ¿fantasmagoría o articulación del espacio? *

Alastair Williams •

QUODLIBET

Configuraciones espaciales

Répons es primordialmente una obra espacial; evidentemente lo es por su trama de trayectorias sonoras, pero también por su fascinación por la complejidad de planos. Una consecuencia positiva de la importancia que otorga la posmodernidad a los espacios, los escenarios y los detalles se manifiesta en el interés por las configuraciones de las superficies, como se aprecia en la literatura, el arte y la música a la vez en el plano de la producción y en el de la recepción. El estudio de *Répons* exige tomar en cuenta los espejismos cambiantes de sus superficies por lo menos tanto como demanda una exploración de las técnicas de transformación de acordes que subyacen a su profusión de complejos sonoros.

La reflexión estética acerca de la dimensión espacial está llena de escollos. Lukács realiza una crítica penetrante del efecto de la industrialización sobre nuestra percepción del tiempo y observa que cuando el género humano se subordina a la máquina,

> el tiempo se desprende de su naturaleza cualitativa, variable y fluyente; queda inmovilizado en un continuo precisamente delimitado y cuantificable que contiene a su vez 'cosas' cuantificables [...]; en pocas palabras, se convierte en espacio.[1]

Siguiendo a Lukács, uno de los principios centrales de la crítica que Adorno hace a Stravinsky es que éste aniquila el desarrollo temporal y lo con-

---

* "*'Répons': phantasmagoria or the articulation of space?*", perteneciente al libro *Theory, Analysis and Meaning in Music* (editado por Anthony Pople). Cambridge University Press, 1994.

• El autor quisiera agradecer a Universal Edition (Londres) el préstamo de la partitura de *Répons*.

[1] Citado en la obra de David Roberts *Art and Enlightenment: Aesthetic Theory after Adorno*. Lincoln, Nebraska; University of Nebraska Press, (1991); págs. 84-85.

vierte en mero espacio vacío. Precisamente allí donde el desarrollo del material se transforma en una construcción sonora estática Adorno detecta los estragos de la razón instrumental y adivina un esencialismo que postula un orden cósmico inmutable. Las injusticias de una particular situación política y económica se traducen en el orden natural de la organización inmutable del material. Ciertamente, no hay que subestimar los peligros que comporta un modo de pensamiento espacializado de manera acrítica, pero la experiencia del fenómeno de la compresión espacio-temporal es tan intensa en la era de las comunicaciones y de los viajes a nivel planetario que lo espacial tenía que influir poderosamente en nuestra imaginación. La posibilidad de que acontecimientos relacionados tengan lugar simultáneamente en lugares separados por grandes distancias geográficas plantea problemas al concepto de eventos coherentes y sucesivos en el tiempo -concepto fundamental para la técnicas narrativas tradicionales y para el postulado de una lógica musical basada en el desarrollo temporal-. Como señala David Harvey,

> tales estructuras serían incompatibles con una realidad en la que dos acontecimientos situados en espacios completamente distintos y que ocurrieran a la vez pudieran de alguna manera encontrarse y provocar un cambio en la marcha del mundo.[2]

Este comentario de Harvey se hizo en el contexto de un ciclo de compresión espacio-temporal ocasionado por una organización industrial y económica que tuvo lugar ya muy pronto en el siglo XX y que determinó en gran medida la experiencia moderna;[3] sin embargo, se puede aplicar perfectamente al ciclo de compresión espacio-temporal especialmente intenso que vivimos hoy en día como resultado del desplazamiento de una producción centralizada a un conjunto de técnicas diversificadas de acumulación flexible.

La conciencia de que existen espacios sociales heterogéneos simultáneos desafía la estética moderna que postula la existencia de una sola clase de material históricamente avanzado. En lugar de esto, nos encontramos con una historia en múltiples estratos cada uno de los cuales sigue su propio curso temporal. Un modelo como éste permite comprender la diferenciación de los materiales musicales modernos en función de la geografía y de la situación social. Además, así resulta fácilmente explicable la nueva sensibilidad ante las configuraciones espaciales en tanto que elementos integrantes del material musical. La intersección de lo horizontal y lo vertical en las formas de organización serial hace pensar en cierta clase de compre-

[2] David Harvey: *The Condition of Posmodernity* (Oxford, Blackwell, 1989); pág. 265.

[3] [N. del T.] El término inglés correspondiente es *modernist*, que, como es sabido, se usa hoy en día correlativo a *postmodernist*; en consecuencia, se refiere al conjunto de experiencias, concepciones y acontecimientos característicos del orden social, económico e intelectual que preceden al giro posmoderno, y que, por lo tanto, encuentran su momento culminante a la vez que su fase final en la primera mitad del siglo XX.

sión espacio-temporal, pero no constituye una interacción real de los espacios en la música misma. *Répons* afronta la organización espacial como problema creativo.

La profusión de fenómenos de superficie en *Répons* y sus relaciones con el material estructural y las formas de organización plantean problemas que conciernen a la interacción entre unidad y diversidad, la inmediatez superficial y la coherencia estructural. La Teoría estética[4] de Adorno -lo mismo que su pensamiento filosófico en general- desarrolla estos asuntos, que afectan a las tensiones principales existentes entre modernidad y posmodernidad, y los plantea en relación con los problemas más generales del pensamiento de la identidad y de la no-identidad, de la mimesis y de la construcción. La dialéctica entre identidad y no-identidad reconoce a la vez las exigencias de lo universal y de lo particular y no admite que las tendencias unificadoras aniquilen a lo singular. "Cambiar la dirección de la conceptualidad para que ésta realice el giro hacia la no-identidad es lo que constituye el eje de la dialéctica negativa".[5] Relacionado con ésta se encuentra la dialéctica entre mimesis y construcción. El momento particular de una pieza musical posee una belleza sensual y una inmediatez que mimetiza la naturaleza y la expresión -si entendemos mimesis en su sentido literal- y diverge de la lógica de la organización [del material] aunque a la vez depende de ella. Cada uno de estos aspectos se cruza con el otro y a la vez se realiza en los términos del otro. La mimesis sin construcción constituye una falsa afirmación; la construcción sin mimesis no es más que racionalidad instrumental o dominación como fin en sí mismo.

Esta última tendencia constituye el blanco de los ataques que Adorno dirige a las formas más modernas de construcción musical adoptadas en los años 50. En la opinión de Adorno, fue una necesidad mimética la que originó el método de Schönberg, y si éste llegó a crear una música valiosa fue a pesar de ese método y no gracias a él. En su crítica -más bien vaga- de la generación postweberniana, Adorno sostiene que, en la nueva música, el dominio del material se ha convertido en el criterio principal de significado, hasta el punto de que el material elaborado de antemano se convierte en sustituto de la composición propiamente dicha.[6] Poco nuevo queda por decir acerca de las contradicciones internas del serialismo integral; aquí nos conformamos con señalar que la incapacidad del sistema de excluir el azar es una manifestación más de cómo lo no-idéntico acaba por socavar un concepto unificador. Boulez ha señalado con especial energía las limitaciones del serialismo integral y ha reconocido que gran parte de los problemas que plantea este método tienen su origen en la estrechez de su

[4] Theodor W. Adorno: *Aesthetic Theory*, trad. al inglÈs de C. Lenhardt. Londres, Routledge (1984).

[5] Adorno: *Negative Dialectics*, trad. al inglés de E. B. Ashton (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1973); pág. 12.

[6] Adorno: "*The Aging of the New Music*", trad. al ingles de R. Hullot-Kentor y F. Will; en *Telos*, 77 (1988); págs. 95-116.

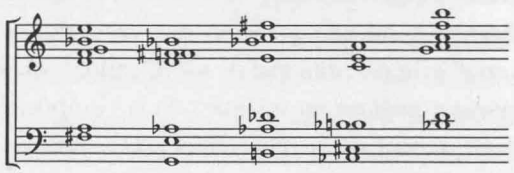
planteamiento estético. Ciertamente, los escritos de Boulez han seguido una línea de desarrollo que comenzó ocupándose casi exclusivamente de asuntos técnicos musicales pero que ha ido abrazando cada vez más intereses y reflexiones estéticas de mayor alcance. Como ha señalado Robert Piencikowsky, esta tendencia se encuentra ya en los tempranos ensayos que recoge su libro *Relevés d'apprenti* (1966):

> Los problemas técnicos se encontraban entonces en primer plano -y fueron precisamente las cuestiones suscitadas por los medios necesarios para resolverlos las que llevaron a aquellas otras referentes a su validez estética-. En pocas palabras, se pasó de una fase en la que la técnica se las arreglaba con una estética más o menos indefinida a una fase en que es la estética -que la necesidad ha hecho consciente- la que determinará los medios técnicos.[7]

La búsqueda incesante de materiales musicales avanzados que permitieran circunnavegar las aporías de la situación moderna ha llevado a Boulez a realizar musicalmente muchas de las ideas de Adorno.

Répons y los planteamientos teóricos que la acompañan han permanecido fieles al principio tan frecuentemente expresado por Boulez de que la organización de la música debe ser siempre inmanente y perceptible en términos musicales y no impuesta desde fuera. Este principio ha sido uno de los factores determinantes del intento de integrar los aspectos electrónicos e instrumentales de esta obra bajo el mismo esquema. La dramática entrada de los solistas en la sección -núm. de ensayo 21- y los ecos electrónicos en espiral que la siguen están basados en transposiciones y transformaciones de un acorde -el 5° acorde de los que aparecen en el ejemplo 1- bautizado por Deliège como "el acorde de *Répons*".[8]

Boulez, *Répons*. Los cinco acordes fundamentales

Ejemplo 1

No voy a repetir aquí los detalles que han publicado Boulez y Gerzso acerca de este proceso de transposición;[9] tan sólo los comentaré brevemente. La idea de Boulez de un arpegio tridimensional que se mueve de las respuestas de los solistas a los ecos electrónicos y que

[7] Robert Piencikowsky: *"Introduction" a Pierre Boulez: Stocktakings from an Apprenticeship*, trad. al inglés de S. Walsh (Oxford, Clarendon Press, 1991); pág. xv.

[8] Célestin Deliège: "*Moment de Pierre Boulez: sur l'introduction orchestrale de Répons*", en *InHarmoniques*, 4 (1988); pág. 183.

[9] Pierre Boulez & Andrew Gerzso: "*Computers in music*". *Scientific American*, 258/iv (1988); pág. 26-32.

se obtiene a partir de ciertas transformaciones de un solo acorde que revela una preocupación por las relaciones de isomorfismo y de diferencia, por obtener algo que aunque sea distinto esté sintácticamente relacionado con el material original, pero que a la vez se distinga de él. Esta preocupación se remonta a los problemas que intentó solucionar en su Tercera Sonata para piano por medio de la proliferación de series [generación de series derivadas]. No obstante, hay que destacar que el hiato existente entre la derivación abstracta de alturas y la inmediatez de la transformación por medio del ordenador impide una transición continua y gradual de la una al otro. El aspecto más destacado de la organización perceptiva de la obra es el eco, que sirve de apoyo a la percepción de la bastante menos clara derivación de las alturas. La colocación de los solistas en plataformas separadas para facilitar diversas trayectorias sonoras y la difusión de sus intervenciones transformadas por medio del ordenador constituyen los aspectos espaciales más evidentes de *Répons*. La intención de Boulez de derivar las cualidades físicas de la música de las propiedades del material se manifiesta en el hecho de que la velocidad en que las intervenciones musicales rotan alrededor del espacio de la sala está determinada por la intensidad de los sonidos. Aunque la manipulación tecnológica del sonido domina en la primera entrada de los solistas, esta clase de movimientos a través del espacio se hace presente también en gran parte de la escritura convencional de la obra.

Boulez ha reconocido que "gran parte del material armónico de *Répons* se puede retrotraer a cinco acordes que se tocan en el primer compás de la pieza" (véase el ejemplo 1).[10] Sin embargo, esta derivación en el plano profundo [plano de fondo, nivel estructural profundo] no es más que una abstracción, pues la velocidad a la que se sucede la intervención inicial hace que resulte poco menos que imposible percibir los acordes de otra manera que como mero timbre -exceptuando quizás el quinto, el acorde *Répons*-. Iniciada por la entrada de los solistas, la auténtica exposición de estos acordes ocurre de hecho en el pasaje que se encuentra entre los núms. de ensayo 21 y 27, que consta de de un *tutti* seguido de episodios de los solistas. Esta sección se basa armónicamente en una formulación retrógrada de los cinco acordes. Después del episodio derivado del acorde V, la orquesta enuncia el acorde IV en un bloque de contrapunto de carácter agresivo muy característico de esta pieza, mientras que los solistas interpretan transformaciones del mismo material. El proceso se repite con diversas clases de contrapunto hasta llegar de nuevo al acorde I; la sección se cierra con una intervención de los solistas que ejecutan el acorde V. Estos acordes proporcionan un elemento de estabilidad frente a la diversidad que predomina en la sección y, a la vez que proporcionan un armazón armónico, constituyen una fuente de recursos tímbricos. Ciertamente, esta sección está dominada por la pura excitación de lo sonoro.

[10] *Ibid.*, pág. 31.

Sistema e idea

El conjunto de problemas y posibilidades que trata Boulez en un artículo contemporáneo de *Répons* titulado "*Le système et l'idée*"[11] se aproxima enormemente al que aparece en el discurso típico de la teoría cultural contemporánea cuando se ocupa de las aspiraciones y potencialidades del arte. La dialéctica bouleziana de sistema e idea, que somete a una nueva consideración la compleja interacción entre estructura y azar, hace pensar en una dialéctica que se mueve entre el pensamiento de la identidad y el de la no identidad. Aunque Boulez se inclina a dar preferencia al todo antes que a la parte, su solución es prácticamente la de Adorno, en la medida en que quiere conceder su importancia tanto a lo universal como a lo particular relajando el dominio del primero sobre el segundo. De acuerdo con la noción bouleziana de material, esto se consigue en virtud de que, a pesar de que el sistema se manifiesta en las propiedades estructurales de la música, a la vez renuncia a su control en la medida suficiente para que ciertas configuraciones contingentes determinadas por el material puedan desempeñar también un papel autónomo en el discurso musical. La dialéctica entre sistema e idea se concibe en términos equivalentes a la dialéctica adorniana entre concepto y objeto. La idea musical es un objeto cuyo carácter específico excluye la posibilidad de que el sistema ejerza un control total sobre ella y que sin embargo requiere cierta medida de sobredeterminación por parte del sistema. El sistema organiza el objeto musical, y, sin embargo, respeta su carácter concreto y su capacidad de generar configuraciones locales.

Ciertamente, no resulta novedoso que se hable de objetos musicales simples o complejos, pero la lógica desarrollada por Boulez y su noción especialmente rica de objeto sonoro admiten comparación con la práctica típica de Adorno y de Benjamín de la constelación. Esta práctica intenta explorar la inmanencia del objeto, quiere alcanzar su alteridad fracturándolo y revelando sus tensiones internas sin reducirlo a mera autoidentidad. Piensa al objeto liberado a su propio espacio sin que se vea sometido a ninguna clase de totalidad superior. La constelación permite repensar la relación entre la parte y el todo más allá de la idea de unidad orgánica. Boulez esboza en "*Le système et l'idée*" y utiliza en *Répons* una variedad de técnicas que permiten articular el juego recíproco de lo particular y lo general y que pueden interpretarse muy eficazmente por medio de la noción de constelación.

La primera de esas técnicas tiene que ver con el uso de notas polares o notas de referencia y de sus auras asociadas de fenómenos adyacentes, como los llama Boulez, que gravitan en torno a la altura central. El objeto sonoro constituido por las notas auxiliares se ve atraido por el objeto sonoro dotado de mayor fuerza que son los sonidos en trino. Esta clase

[11] Boulez : "*Le système et l'idée*". *InHarmoniques*, 1 (1986); págs. 62-104.

de constelación se encuentra a menudo en la escritura para los solistas. La noción de constelación también resulta pertinente en relación con la construcción de bloques sonoros que poseen un perfil envolvente global característico pero que están constituidos por una red de objetos sonoros que interactúan entre sí. Finalmente, sorprende que la noción de constelación también resulte importante en las configuraciones formadas por bloques, los modos en que los bloques pueden interpenetrarse y las transformaciones de los bloques desde dentro por medio de los elementos externos. En *Répons*, las auras de fenómenos adyacentes se forman básicamente de dos maneras: como figuraciones-tipo semejantes a anacrusas extendidas, o como acordes formados en torno a un complejo sonoro mantenido -a menudo en trino-. Boulez afirma que estos fenómenos se adhieren al objeto sonoro central sin que realmente lleguen a convertirse en parte de él. A la vez que proporcionan a dicho complejo sonoro principal una energía y una presencia de las que en otro caso carecería, los ornamentos poseen una vida propia que los hace capaces de formar agregados verticales entre ellos. De este modo, hay una cierta inmediatez mimética en la superficie de la música constituida por estos fenómenos adyacentes o "particulares libres" que pueden originar enlaces provisionales.

La interacción de los trinos y de sus auras asociadas de notas adyacentes se explota de manera más intensa en el movimiento lento que se encuentra a modo de conclusión de *Répons* 1 (la sección E de la tabla 1).[12]

Tabla 1

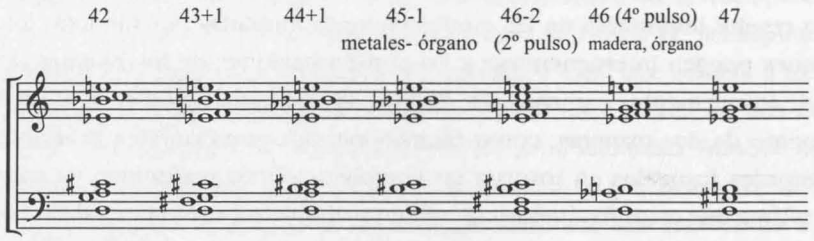
Número de ensayo		21	27	32	42	47	53	69/71	102
Seccción	A	B	C	D	E	F	G	H	I
	introducción	entrada de solistas		Ostinato 'Bali'	Movimiento lento		'Scherzo'	Nueva sección (Répons 3)	'Coda'
Tempo	*vif, lent, vif*	*varié*	*rapide*	*vif*	*lent, mais de plus en plus chargé*	*lent*	*rapide*	*rapide*	*lent*

[12] El diagrama de *Répons* 3 que se proporciona en la tabla 1 se basa en el plan de *Répons* 2 que proporciona Dominique Jameux (*Pierre Boulez*, trad. al inglés de S. Bradshaw; Londres, Faber, 1991, pág. 368). Jameux da también detalles acerca de la instrumentación, el equipo de procesamiento del sonido y las disposiciones espaciales de los músicos y de los dispositivos.

La columna vertebral de esta sección lenta, que dura aproximadamente cinco minutos, la constituyen las transformaciones de los acordes que aparecen en el ejemplo 2.

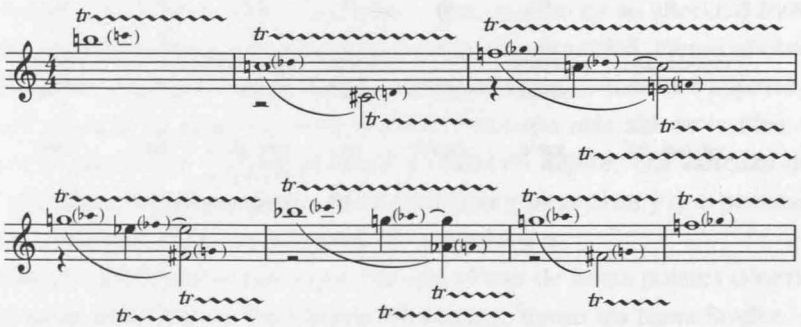
Ejemplo 2

Transformaciones principales de los acordes (en la orquesta) en los núms. de ensayo 42 a 47



Aunque ninguno de estos acordes parece estar claramente relacionado con los acordes fundamentales, todos poseen una prominente agrupación de intervalos de tonos enteros y de terceras, agrupación muy característica del acorde de *Répons*, y la nota *mi* que aparece regularmente en la parte superior de todos ellos podría relacionarse con el acorde I.[13] Las notas *re*, *mi♭* y *mi♮* permanecen en el mismo registro a lo largo de todas estas transformaciones. Sucede de manera distinta en las partes de los solistas: en ellas las notas pedales principales, *si*, *do*, *fa*, *sol* y *si♭*, están presentes en el acorde de *Répons* y a lo largo de la sección se someten a rotación en las partes solistas en medio de una densa ornamentación (véase el ejemplo 3). Dos de las notas del acorde de *Répons*, *re* y *la*, no aparecen, pero la nota *re* funciona como pedal en la orquesta a lo largo de toda la duración de este pasaje.

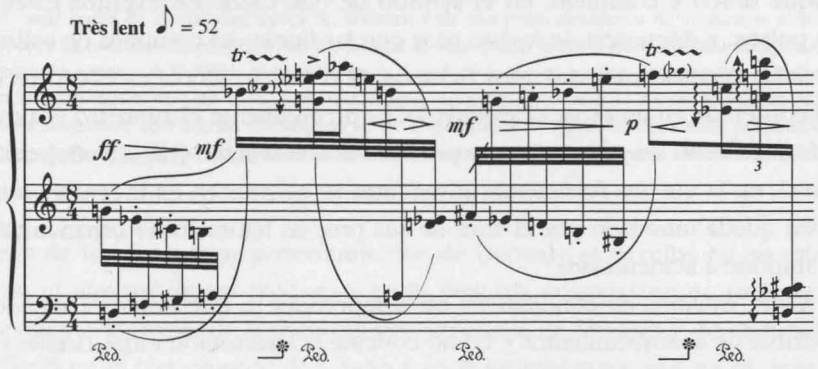
Ejemplo 3

Notas pedales principales en el piano 1 y en el vibráfono en los núms. de ensayo 42 y 43
(la textura rítmica se ha simplificado)

[13] Parece bastante probable que esta sucesión de acordes -además de muchos otros aspectos de la música- se base en la transformación de los acordes fundamentales, pero la verdad es que sin una información concreta del compositor, dicha derivación resulta una mera asbtracción. En las discusiones técnicas he procurado siempre identificar características en las que las ideas básicas presentes resulten claramente perceptibles.

Este encadenamiento de alturas constituye la base de una serie de tropos muy elaborados. Este principio compositivo se puede remontar a los tropos e injertos de la Tercera Sonata para piano, pero aquí no hay una voluntad tan clara de derivar la ornamentación y la elaboración de las propiedades del material subyacente. Hay un segundo conjunto de notas pedal que aparecen también en el grupo de solistas y que funcionan como "notas equivocadas", al menos al principio, por cuanto emborronan la línea formada por las alturas del acorde V. Esta sucesión secundaria de notas pedal puede derivarse de cierta versión del acorde III. Los dos acordes poseen en común las notas *si*♭, *si*♮ y *do*. Al principio, las líneas formadas por las notas pedal son muy claras, pero a medida en que la ornamentación se va haciendo más rica, las notas auxiliares van ocultando las notas pedal: la música, entonces, se inclina del lado de la no-identidad; en la terminología de Derrida, la metáfora inunda el texto. A causa de sus abundantes tropos y elaboraciones, *Répons* rezuma lo que podría considerarse una suerte de consciencia de sí misma en tanto que texto y de sus procedimientos metafóricos. La ornamentación alcanza la mayor densidad en torno al núm. de ensayo 46 (véase el ejemplo 4), que constituye a la vez el clímax de toda la sección.

Répons, núm. de ensayo 46 (a partir del segundo tiempo); parte del piano 1

Ejemplo 4



Es interesante considerar este pasaje con más detalle. En las partes de los solistas las notas auxiliares han originado una red de movimientos que se percibe más a partir de sus perfiles que de sus líneas constituyentes. Este bloque (o espacio) penetra como un todo los tres bloques complejos de la orquesta. De los bloques orquestales, el de las cuerdas y el de los instrumentos de viento-madera se responden con materiales similares, mientras que los metales irrumpen con figuraciones que puntúan el pasaje. El haz de líneas de los instrumentos de viento-madera dibuja una serie de florituras homofónicas -aunque a veces se desvía de esta textura creando efectos heterofónicos- y se sirve de fenómenos adyacentes de un modo que

la aproxima más a las figuraciones del tipo anacrusa que a las ornamentadas líneas de los solistas. El haz de líneas que toca el conjunto de las cuerdas que la responde presenta los mismos rasgos.

Ambos haces de líneas se distinguen evidentemente por el timbre, pero se responden e interactúan entre sí a través de la orquesta y forman una textura continua sobre la cual puntúan los metales con florituras más breves. Gracias a la articulación *staccato*, a la dinámica ***ff*** y al timbre estridente, las intervenciones de los metales funcionan más bien como interrupciones de la textura, a modo de hitos de referencia temporal, y no se integran en la textura entrelazada de los otros haces; además, interpretan grupos de notas repetidas rápidamente -los patrones estilo "código morse" que aparecen a lo largo de toda la partitura- a menudo a modo de contrapunto rítmico en el interior de un bloque. Las florituras *staccato* tienen la precisión de las figuras formadas por notas repetidas, pero a la vez están claramente relacionadas con las figuraciones precedentes de las cuerdas y las figuraciones descendentes en el seno de las cuales aparecen. Ciertamente, las florituras en *staccato* aparecen salpicadas a lo largo de los dos o tres haces de la cadena de respuestas de la orquesta, pero son los metales los que dominan. No obstante, aunque son los metales los que definen los pulsos, la orquesta actúa como un bloque único y complejo, en el sentido de que todos los eventos están contenidos en dichos pulsos, a diferencia de lo que pasa con las líneas del conjunto de solistas, que se mueven ondulantemente en torno a los tiempos. El resultado global es el de una cierta heterogeneidad contenida en un espacio articulado. Es precisamente el aumento y la extensión de esta trama formada con los solistas lo que produce el crecimiento [hipertrofia] casi "tropical" de la sección G, en la que los fenómenos adyacentes se convierten en la textura misma: el material melódico queda inundado por el aura de sus propias figuraciones ornamentales, la no-identidad se impone a la identidad.

Ahora estamos en condiciones de comprender lo que Boulez entiende por una jerarquía flexible de acontecimientos y cómo concibe la interacción entre detalle y estructura. Los eventos individuales -como los trinos, los floreos o los fragmentos heterofónicos- forman parte de los bloques y contribuyen a su identidad global, pero, a la vez, funcionan como representantes de los bloques, de manera que la textura a gran escala queda prefigurada en los detalles locales. Así, la interacción de las figuraciones, tal como señalamos más arriba, desencadena asociaciones a mayor escala, mientras que las secciones más densas y caóticas de la obra alcanzan cierta coherencia gracias al hecho de que los bloques sonoros también suscitan conexiones que dependen de la familiaridad del oyente con los tipos de materiales que constituyen los bloques de la secciones anteriores -aun cuando éstos no puedan escucharse como tales en el seno de una enorme proliferación de acontecimientos sonoros-. De

este modo, hay una cierta fluidez entre los fenómenos a pequeña escala y los fenómenos a gran escala en virtud de la cual los unos denotan a los otros. Además, los bloques son elásticos: pueden extenderse hasta convertirse en una estructura con carácter de desarrollo, como sucede en el movimiento lento, o pueden utilizarse en un diálogo de dimensiones variadas. Por medio de esta técnica de la constelación, Boulez ha conseguido dar a los diversos objetos sonoros la importancia que les corresponde y los ha integrado en una organización jerárquica fluida, evitando así la tendencia a igualar los diversos constituyentes -tendencia que, ciertamente constituye un riesgo importante en la práctica de Adorno-. Este uso flexible de los bloques se basa además en un material musical avanzado del cual el timbre es un componente esencial y una parte integrante de la sintaxis.

No puede sorprendernos el hecho de que Boulez sitúe el origen de esta técnica de la construcción en bloques en Wagner y, sobre todo, en el último Debussy, especialmente en los típicamente debussyanos agregados tímbricos complejos y en el juego con tenues divergencias en el seno de un bloque uniforme.[14] Célestin Deliège ha afirmado que Boulez ha conseguido llevar a cabo algo que para Debussy tan sólo se encontraba en el horizonte:

> Por lo tanto, nos encontramos -si es que queremos determinar nuestra situación a partir de alguna referencia a la tradición- más cerca de la claridad típica de Webern y de sus procedimientos de variación. Más aún, El sueño de Debussy encuentra expresión de un modo que él sólo podía atisbar, pero que era incapaz de realizar. No obstante, lo mismo en Webern que en Debussy o en Stravinsky en su fase prospectiva, nunca desaparecían del todo los grilletes de una estructura tradicional (aunque sólo fuera el de un indeleble ABA). Sin embargo, ahora la ruptura con dichas estructuras se ha consumado: la forma se desarrolla por medio de la generación y regeneración de sus momentos fundamentales sin que haya que trazar un marco acordado de antemano.[15]

La influencia de los complejos procedimientos de Debussy se percibe en las minuciosas gradaciones en el interior de los bloques y en la delicada coagulación de timbres; pero también resulta evidente la huella de la técnicas stravinskianas de bloques y de manipulación de células -manifiesta en el contrapunto de células y en la heterofonía que a veces tiene lugar en el interior de los bloques, así como en la yuxtaposición y superposición de agregados sonoros-. La relación entre la técnica de Boulez y la de Stravinsky es compleja. La técnica que Boulez aplica a las células cuando dibuja arabescos sonoros en torno a ciertas alturas -técnica de acuerdo con la cual las notas que se mueven en torno a la altura central funcionan más como una especie de coloración de ésta que como entidades con valor armónico- es de rai-

[14] Boulez: "*Timbre and Composition-Timbre and Language*", trad. al inglés de R. Robertson, *Contemporary Music Review*, 2/i (1987), pág. 169. Traducción al castellano en *Quodlibet* 13 (febrero de 1999), con el título *Timbre y composición: timbre y lenguaje*; pág. 42.

[15] Deliège: "*Moment de Pierre Boulez*"; págs. 201-202.

gambre claramente stravinskiana. Sin embargo, esta técnica se ve en parte compensada por el cuidado -heredado claramente de Debussy- con que Boulez trata las tenues desviaciones que se producen en el interior de los bloques sonoros, lo que, en cierta medida, sacrifica la energía bruta típica del proceder stravinskiano. Dado que Boulez concibe la construcción de la textura interna del objeto sonoro como si se tratara de elaborar un timbre organizado y que manipula los bloques sonoros desde fuera como si trabajara con timbres brutos, resulta evidente que hay que buscar la influencia de Stravinsky en esta forma de organizar desde fuera los bloques sonoros. A pesar de la excitación de lo sonoro que se manifiesta tan a menudo en *Répons* y de la importancia que en esta obra se otorga al timbre, el posible ascendiente del periodo ruso de Stravinsky se ve disipado inmediatamente por la fascinación tan característica de Boulez por el lenguaje mismo. La aplicación de la técnica stravinskiana, modificada de acuerdo con sus propias exigencias, permite a Boulez un grado de flexibilidad y de sofisticación por lo que se refiere a la morfología de los bloques mucho mayor que el que hacían posible las yuxtaposiciones y superposiciones stravinskianas.

El uso de bloques sonoros en *Répons*, sobre todo si se considera la relación que tiene con las técnicas de Stravinsky, plantea la problemática a la que Adorno se refiere cuando habla de las cualidades regresivas de la música estática. No obstante, otra vez parece que Boulez es consciente de los riesgos presentes en las técnicas de las que se sirve: su idea de estructurar los bloques a la vez desde dentro y desde fuera crea un entorno en el que es posible la interacción de diferentes clases de organización temporal. Las formas de construcción cuyo carácter es fundamentalmente estático, a saber, las que tienen lugar en el interior de los bloques, se sitúan en una dinámica temporal gracias a la configuración de los bloques de la que se sirve el compositor. En consecuencia, a lo largo de la pieza se produce lo que podríamos considerar una suerte de despliegue narrativo o temporal, que se evidencia en el hecho de que algunas de las secciones más caóticas que aparecen avanzada la pieza no resultarían comprensibles sin los materiales expuestos con anterioridad. En cualquier caso, la organización temporal de la obra va más allá de ese mero despliegue de materiales. En lo que es una concepción más radical de la variación en desarrollo, en la cual el timbre es un factor significativo desde el punto de vista de la organización, los objetos sonoros básicos de la pieza están siempre presentes pero de forma que renuevan constantemente sus apariciones, pues lejos de limitarse a dominar la textura, aparecen siempre en configuraciones diferentes. En consecuencia, *Répons* se sirve de la repetición -aunque siempre afectada de cierto grado de divergencia- en una medida que desde el punto de vista de la concepción adorniana de la transformación temporal sería anatema, pero lo hace de manera que consigue evitar la respuesta pasiva del oyente que tanto temía Adorno. Más aún, esta fertilización cruzada de los momen-

tos individuales y de la transformación temporal nos revela la comprensión que Boulez tiene del problema de la relación entre identidad y no-identidad, entre mimesis y construcción, y nos da la clave de la solución que propone para éste. La manera en que los objetos que constituyen los bloques conservan su identidad a la vez que interactúan en el interior del bloque y en la constelación de bloques es inseparable de su marco temporal; el hecho de que dichos objetos o momentos presenten una cualidad mimética inmediata a la vez que contribuyen a la configuración sonora global debe mucho a la concepción tímbrica de esta obra, que forma parte de la matriz que gobierna su construcción.

Fantasmagoría

En su artículo "*Timbre y composición - Timbre y lenguaje*", Boulez hace el comentario siguiente:

> El pequeño conjunto instrumental recurre fundamentalmente al análisis del discurso por medio del timbre, creando interés mediante el refinamiento y la división, mientras que el gran conjunto utiliza sobre todo la multiplicación, la superposición y la acumulación, creando una ilusión, lo que Adorno en otro contexto llamó fantasmagoría.[16]

Parece bastante verosímil que *Répons* forme parte del contexto implícito en estas observaciones. Pero en verdad en esta obra tiene lugar una forma de interacción entre el pequeño conjunto y la orquesta bastante más compleja de lo que podría sugerir la nítida distinción que enuncia el texto de Boulez. Pues tanto el conjunto como la orquesta revelan a la vez aspectos relativos a la articulación y a la fusión. En un primer momento, podría parecer que el conjunto de solistas desempeña aquí el papel del conjunto que pone en juego la articulación, pero la rica elaboración a la que se lo somete a menudo alcanza un nivel de complejidad más propio de la fusión. Del mismo modo, a pesar de que la orquesta a menudo funciona en el nivel de la fusión, los bloques que en ella se funden presentan una articulación interna tan fina que la orquesta parece a veces más articulada que el pequeño conjunto.

La referencia de Boulez a la concepción musical adorniana de la fantasmagoría es extraordinariamente sugerente. El contexto en que Adorno se sirve de esta palabra -al que Boulez alude, pero que no cita- es probablemente el de la monografía que aquél dedica a Wagner, en

[16] Boulez: "*Timbre and Composition - Timbre and Language*", pág. 167. [N. del T.] Salvo una mínima modificación, hemos tomado la cita de la traducción de este artículo de Boulez realizada por Maite Eguiazábal para *Quodlibet* 13 (febrero 1999), pág. 48.

la que se encuentra un capítulo titulado precisamente "*Fantasmagoría*". La idea fundamental de Adorno queda resumida en su primera frase:

> La ocultación de la producción por medio de la apariencia externa del producto -ésta es la ley formal que gobierna las obras de Richard Wagner-.[17]

Los momentos en que Wagner recurre al reino de lo mágico o de lo místico como modo de escapar de lo real o como imagen de un orden superior, son precisamente aquéllos en los que se aproxima más a la realidad bajo la figura de la forma de la mercancía que oculta los medios de su producción. Al encubrir las fuerzas subyacentes o las condiciones de su producción, la obra de arte reproduce esas condiciones de una manera transformada como un absoluto. De este modo, aunque uno no puede dejar de sentir que la fantasmagoría wagneriana fascina y casi seduce a Adorno, los análisis de éste la presentan como un insidioso engaño.

Resulta sorprendente, entonces, que Boulez se sirva del término en tan estrecha relación con sus propias ideas, aunque parece evidente que, en relación con *Répons*, este uso tiene una cierta intención provocativa. Es un ejemplo de cómo Boulez toma una idea o técnica y la integra en su concepción de un material avanzado, a la vez que se deshace de su contexto original como de un residuo. Este residuo es el campo estético e ideológico en el que el término actúa en el análisis de Adorno, del que no puede desprenderse así como así al ingresar en el nuevo contexto compositivo. La diferencia fundamental a la hora de aplicar el término reside, no obstante, en el hecho de que Boulez ha intentado hacer de la fantasmagoría una parte integrante de su fábrica compositiva, mientras que Adorno lo percibe, en el caso de Wagner, ante todo como un instrumento para enmascarar el procedimiento constructivo.

La fantasmagoría como mercancía guarda relación con la manifestación externa de la música, con su apariencia estética [*Schein*] y la medida en que oculta su construcción. En cierto sentido, también *Répons* oculta sus métodos de construcción: la sonoridad pura y la intrincada textura de sus superficies adquieren una vida propia que seduce y desvía al oído de su construcción. La ilusión wagneriana de la melodía infinita, en la que las figuras motívicas se encuentran afectadas de una rigidez casi completa, tiene en *Répons* su correlato en el flujo sonoro sin costuras que frecuentemente está constituido por objetos sonoros entre los que hay diferencias mínimas. Parece que Boulez ha conseguido una dialéctica entre articulación y fusión que tiene que ver más con los aspectos interior y exterior de los bloques que con la oposición del pequeño conjunto y la orquesta. No obstante, dicha dialéctica no puede reducirse a criterios técnicos: el campo de fuerzas ideológico de la fantasmagoría permanece en

[17] Adorno: *In Search of Wagner*, trad. al inglés de R. Livingstone. Londres, *New Left Books* (1981); pág. 85.

tensión con la articulación. Lo que Boulez llama organización desde fuera se relaciona de hecho con la fantasmagoría, aunque las consecuencias negativas -a la vez que la fusión entre los bloques- quedan debilitadas por la articulación. Volviendo a la correlación que Boulez establece entre articulación/fusión y realidad/fantasmagoría, es casi como si el compositor hubiera inaugurado una dialéctica de la composición concretada en una suerte de destilación de realidad e ilusión en la que la frontera entre la una y la otra se borrara.

La dimensión de *Répons* que se aproxima más a la apariencia externa de una mercancía es obviamente la transformación del sonido por medio del ordenador. En este aspecto también la confluencia de corrientes estéticas es compleja. Las resonancias de la magia y de la distancia, que en el análisis que Adorno hace de Wagner sirve tan sólo a la reafirmación de las condiciones históricas del momento, reaparece en *Répons*: las grandes masas sonoras resonantes de la entrada de los solistas y de la coda poseen una dimensión mágica, y la impresión de distancia queda intensificada por los ecos que se mueven en espiral en torno al sistema de modo que desde los distintos emplazamientos de la audiencia se escuchen distintas perspectivas del complejo sonoro. Todo esto sugiere un cortocircuito en virtud del cual el "otro" mundo de Wagner se convierte en la supermodernidad de la tecnología de la información:

> la fantasmagoría como el aspecto en que la apariencia estética se convierte en una función del carácter de la mercancía.[18]

En este nivel, y en la medida en que estas tecnologías afectan también a otros aspectos de la composición, la complejidad de la partitura refleja la impenetrable red de intercambio; al fin y al cabo, las tecnologías de las que se sirve *Répons* no son sino potentes métodos de organizar grandes cantidades de información.

En cualquier caso, Boulez se encuentra con dificultades para demostrar que es algo más que un siervo de la tecnología o que la interacción entre el dominio instrumental y el propio del ordenador en esta obra obedece a una lógica compositiva y no a la mera supremacía de la técnica. La música parece funcionar en dos niveles: en uno de ellos, los acordes de los solistas y sus repercusiones (núm. de ensayo 21) parecen mantener insistentemente la promesa imposible e ilusoria de la tecnología digital; en el otro, la música manifiesta un entusiasmo tal por el sonido en sí mismo que, como sucedía en Debussy y en Stravinsky, no puede ser asimilado como un momento socialmente construido. El flujo de información de *Répons* no presenta la identidad rígida de gran parte de la manipulación tecnológica de la información y del intercambio de capital. Ofrece caminos para abrir la diferencia en el interior del flujo de la repetición: los momentos del diferir-diferenciar y del diferir-temporizar, que están

[18] *Ibid.*, pág. 90.

inscritos en el concepto de *différance* de Derrida, se encuentran patentemente en el juego recíproco de los elementos particulares, pero interactúan con otros procesos en la música, de modo que las formaciones de identidad tampoco quedan exangües.

En la fantasmagoría wagneriana, tal como la contempla Adorno, la "música se detiene y se espacializa".[19] Ciertamente, en la música que al final de *Die Walküre* alude al fuego que ha de rodear el cuerpo de Brunilda los elementos constituyentes actúan en gran medida como componentes subordinados al efecto global buscado. Pero, a decir verdad, Adorno se muestra demasiado reacio a reconocer la importancia de la articulación interna de la música en ese pasaje. Además, frente a la crítica que Adorno dirige contra las músicas estáticas, podríamos aducir que la noción misma de constelación no es sino una metáfora de origen espacial. Es cierto que, en los escritos de Adorno, dicha noción se mueve siempre en un eje temporal; no obstante, este autor no parece estar dispuesto a aceptar que en el caso de la música pueda haber semejante interacción entre espacio y tiempo. En el caso de *Répons*, la construcción estática de los bloques se ve compensada frecuentemente por las constelaciones en que se integran. Incluso en aquellos bloques que tienen una identidad de conjunto bien definida uno se puede dar cuenta de que los procesos concretos que los constituyen conservan también una cierta individualidad. Si quisiéramos establecer una analogía de tipo social, podríamos decir que en un cierto espacio social las personas pueden construir sus propios espacios individuales, pero que éstos no se confunden del todo con la superficie social percibida. En otras palabras, se puede luchar contra la reificación en un plano de orden más local y provisional de lo que Adorno estaría dispuesto a conceder. Del mismo modo, también en la música han de ser posibles ciertos espacios que no sucumban al tiempo muerto de la reificación. A escala algo mayor, gran parte de la música de *Répons* evoca la imagen de ciertos objetos que interactúan entre sí en el espacio, aunque sin sensación de vacío. *Répons* –y las ideas de Boulez acerca de la construcción musical que están detrás de esta obra– van más allá de la concepción de Adorno del tiempo como progreso, pero no van tan lejos como para convertirlo en ese "espacio de posibilidades simultáneas", que, según David Roberts, es la otra cara del paradójico modelo adorniano de la modernidad.[20] Es cierto que en los espacios de *Répons* tiene lugar este juego de posibilidades simultáneas afectadas de cierta contingencia, pero actúan gracias a un cierto material latente que funciona como elemento organizador.

¿Qué sucede entonces con el potencial utópico del arte que inspira una parte importante de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt? Boulez plantea una cuestión análoga:

[19] Adorno: *In Search of Wagner*; pág. 86.

[20] Roberts: *Art and Enlightenment*; pág. 219.

> ¿Y entonces qué podemos hacer para asegurar a la vez la variación y la coherencia, la visión totalizadora y el accidente del instante, la abolición del azar y la voluntad libre, el primado del orden y la transgresión de la ley?[21]

Si dejamos de lado cierto exceso en la necesidad de control, esta formulación se aproxima no sólo a una visión utópica de la música sino también a la de una política radical. Boulez intenta combinar las mejores aspiraciones de la modernidad y de la postmodernidad sin que las unas aniquilen a las otras. Este objetivo no deja de ser un ideal. Sin embargo, Boulez sí ha conseguido crear un estilo musical que tiene la flexibilidad suficiente como para establecer un puente entre lo universal y lo particular sin que ninguno de los dos aplaste al otro. Se trata de una aportación decisiva. Y el hecho de que haya sido lograda en tan alta medida gracias a un desarrollo consciente del material musical debilita la mediación del sujeto que se encuentra en el corazón de la fascinación que Adorno siempre tuvo por Schönberg. Aunque a veces los complejos sonoros de *Répons* lleguen a actuar sobre nosotros con esa inmediatez frecuente en Wagner y Stravinsky, la experiencia que producen los bloques de *Répons* no tiene la crudeza que a veces aflora en la música de estos compositores y que en el mejor de los casos rompe el círculo de la regresión descrito por Adorno. Esta falta de garra se refleja en las tendencias algo empalagosas evidentes en la elección de la instrumentación del conjunto de solistas. La coherencia interna de la música y la ausencia de disonancias de cierta dureza debilitan las sensaciones de tensión y de relajación, e invitan a una cierta forma desinteresada de contemplación de la música.

¿Y que sucede con el sueño adorniano de una segunda forma de mimesis que habría de surgir del otro lado de la construcción rigurosa? El debilitamiento del rigor estructural en *Répons* revela que se trata de una empresa desesperada: en la solución que ofrece esta obra, la construcción aparece ligada a una inmediatez que es más bien de carácter primario y no secundario; se manifiesta a través de la sensualidad de los momentos individuales y del aura de la superficie. El hecho de que esta clase de mimesis no alcance a todos los niveles de la obra no me parece que indique que el material no sea el adecuado, sino -de nuevo- que se ha invertido mucho en la eficacia del material y que, no obstante, no ha encontrado un apoyo suficiente en la experiencia subjetiva. Boulez ha encontrado una manera de trabajar en la esfera del lenguaje puro de Mallarmé que evita el hundimiento de todo el edificio, pero que carece de la fuerza crítica que proporciona la expresión mediada. Como corresponde a una obra compuesta en la época del postestructuralismo, *Répons* progresa por medio de una serie de tropos e injertos, con plena consciencia reflexiva de sus estrategias textuales, pero no disuelve la coherencia en la diferencia más desenfrenada. Por medio de su tenaz adscripción al pre-

[21] Boulez: "*Le système et l'idée*"; pág. 95.

cepto de Adorno de un material musical históricamente avanzado, Boulez ha forjado una forma de pensamiento musical que, aunque no alcance del todo a realizar sus potenciales expresivos y críticos, es capaz de abrazar la diversidad y las contradicciones de la sociedad industrial avanzada con una pregnancia similar a la de cualquier práctica de la teoría cultural. Esta obra propia de las postrimerías del siglo XX no supera del todo las aporías y las dificultades que Adorno detecta en el arte moderno, pero ofrece recursos y posibilidades que a la vez justifican y expanden las esperanzas encerradas en la intrincada estética de este autor. ■

Traducción: **Juan Carlos Lores**