

Una aproximación a la estética surrealista: *Le marteau sans maître* de Pierre Boulez.

Héctor E. Rubio
Universidad Nacional de Córdoba.

Fue en los años que siguieron a la finalización de la Segunda Guerra Mundial que el compositor francés Pierre Boulez, según sus propias declaraciones, se topó con la poesía de René Char, aquel poeta que, alrededor de 1929, se había sumado al equipo de los surrealistas capitaneado por André Breton. El encuentro resultó decisivo para Boulez, ya que de inmediato admiró las cualidades de concisión, elaboración y fuerza presentes en los versos de Char. Así recordaría después que lo había sorprendido en esa poética

una suerte de contenida violencia; no una violencia expresada en gestos, sino una violencia interna, concentrada en una manera muy tensa de expresión. Esto fue la primera cosa que me impresionó de él, y todavía me impresiona ahora. Lo que encontré de más atractivo en Char no fue lo que la gente llama su amor por la Naturaleza, sus sentimientos por la Provenza o su directa relación con la humanidad, sino más bien su capacidad de sintetizar su mundo en una forma extremadamente concisa de expresión, de exteriorizarla y de echarla a volar lejos de él (Stacey 1987: 28, citado en inglés).

A pesar de esta declarada admiración por la forma concisa de expresión, no deja de ser sorprendente que la primera elección de un texto de Char para ser puesto en música por Boulez, *Le visage nuptial*, haya consistido en cinco partes conteniendo en total más de cien versos. La obra fue compuesta en 1946-47. Entre 1953 y 55, el músico trabajó sobre su versión de *Le marteau sans maître*, basada en tres poemas extraídos de la colección del mismo nombre publicada por Char en 1934 y reeditada en 1945. Aquí se trata de otra situación. Los tres poemas (originalmente incluidos en los *Poèmes militants*), cuyos títulos rezan *L'artisanat furieux*, *Bel édifice et les pressentiments* y *Bourreaux de solitude*, abarcan sólo cuatro, seis y tres versos respectivamente.

[E]n *Le marteau sans maître* elegí los poemas más cortos, de solamente unas pocas líneas, lo cual me permitió tener una concepción del todo diferente de la relación entre poesía y música ya no más como la de un simple encuentro de poesía y música, sino como una transferencia en la cual música y poema pueden retener su independencia hasta cierto punto (Stacey 1987:57).

Proceso de maduración en el orden de las ideas por parte del compositor es éste que arrancando de *Le visage nuptial*, pasará por *Le soleil des eaux* para llegar a *Le marteau sans maître*, recorrido siempre en la compañía del vate René Char.

Sobre cómo ha concebido Boulez las relaciones de la música con la poesía se ha ocupado él mismo de dejar algunas reflexiones. Cito extensamente:

[S]i debe haber alguna conexión entre poesía y música, ésta es la de la noción de estructura a la cual uno apelará más efectivamente, por la

cual entiendo desde las estructuras morfológicas básicas hasta las más vastas estructuras de definición. Si elijo un poema para hacer de él algo más que el punto de partida para una ornamentación que tejerá arabescos alrededor suyo, si elijo el poema a fin de instalar una fuente de irrigación para mi música y generar desde allí una amalgama de manera que el poema se encuentre como “centro y ausencia” del cuerpo sonoro, entonces no puedo limitarme a las relaciones afectivas que estas dos entidades mantienen; así, un tejido de conjunciones se impone, que comprende, entre otras cosas, las relaciones afectivas, pero también cubre todos los mecanismos del poema desde la pura sonoridad hasta el ordenamiento inteligente (“Son et verbe”, en Boulez 1966:58)¹

El primer rasgo que conecta poesía y música, el concepto de estructura, puede ser fácilmente observado en *Le visage nuptial*, donde los cinco grandes poemas del ciclo dan lugar a cinco movimientos separados. Más difícil es percibir las relaciones estructurales que vinculan los tres poemas extraídos de *Le marteau sans maître* con la obra musical del mismo título.

Boulez ha dividido su composición en nueve secciones, de las cuales sólo cuatro contienen poemas cantados, siendo el texto de *Bel édifice et les pressentiments* repetido dos veces. Cada puesta vocal remite a o provoca alguna suerte de comentario acerca de ella: así, *L'artisanat furieux* tiene un preludio y un postludio que son piezas instrumentales; *Bel édifice et les pressentiments* tiene un *double*, que es una segunda versión vocal; y *Bourreaux de solitude* tiene tres comentarios instrumentales. Ahora bien, el compositor no se atiene a este orden; en lugar de ello, mezcla las secciones de tal manera que un número vocal nunca resulta seguido por alguno de sus comentarios, ni, cuando hay más de un comentario, éstos se suceden ininterrumpidamente. El orden dispuesto es el siguiente: 1° Preludio de *L'artisanat furieux*; 2° Comentario I de *Bourreaux de solitude*; 3° *L'artisanat furieux*; 4° Comentario II de *Bourreaux de solitude*; 5° *Bel édifice et les pressentiments*; 6° *Bourreaux de solitude*; 7° Postludio de *L'artisanat furieux*; 8° Comentario III de *Bourreaux de solitude*; y 9° *Bel édifice et les pressentiments*, segunda versión (*double*). (Ver Tabla 1).

Tabla 1: Orden de las secciones de *Le marteau sans maître*

Preludio de <i>L'artisanat</i>		
	Comentario I de <i>Bourreaux</i>	
<i>L'artisanat furieux</i>		
	Comentario II de <i>Bourreaux</i>	
		<i>Bel édifice et les pressentiments</i>
	<i>Bourreaux de solitude</i>	
Postludio de <i>L'artisanat</i>		
	Comentario III de <i>Bourreaux</i>	
		<i>Bel édifice (double)</i> .

¹ La idea de “centro y ausencia” ha sido propuesta por el autor en “Poesía - centro y ausencia - música”, conferencia de 1962 en Donaueschingen. En francés apareció en Boulez (1981), en traducción española en Boulez (1984):158-73.

Tres sucesiones se entretejen de esta manera, en donde los números que incluyen la voz del canto ocupan los lugares 3, 5, 6 y 9.

No se trata de un juego gobernado por el capricho. El ordenamiento no ortodoxo de los movimientos responde a una idea que está en la base misma de la técnica poética de Char, la del archipiélago verbal. Las imágenes de un poema son comparadas a las islas de un archipiélago; es posible desplazarse de una a otra en cualquier dirección. Cada travesía encierra la promesa de abrir el espíritu a nuevas vivencias. Puesto que cualquier ruta está permitida, también toda conclusión resulta válida. Pero es igualmente un archipiélago el de los significantes, que afloran discontinuos y aislados en su sonoridad, aunque por su base, la que permanece sumergida, se conectan en razón de un nexo más profundo. El mecanismo asociativo que los vincula es parecido, nos han revelado los surrealistas, al que opera en el sueño. Boulez aplica una noción semejante a la idea de archipiélago para la sucesión de piezas musicales, a la vez que postula la superación de los conceptos de unidireccionalidad e irreversibilidad de momentos homogéneos entre sí a favor de la distribución no homogénea de la evolución sonora:

Déjennos reclamar para la música el derecho a los paréntesis y las comillas [...] una idea de tiempo discontinuo gracias a estructuras que están interconectadas en lugar de permanecer divididas y soldadas, de hecho una especie de desarrollo en el que el circuito cerrado no es la única solución previsible (“Recherches maintenant”, en Boulez 1966:32).

Por un lado, Preludio y Postludio de *L'artisanat furieux* y los tres Comentarios de *Bourreaux de solitude* existen como desarrollos de las piezas vocales respectivas; el double de *Bel édifice et les pressentiments* aparece como variación de éste, a la vez que recoge materiales de los momentos precedentes, llevando a cabo una síntesis que legitima su función de final. Esto garantiza suficientemente las conexiones en cada caso. En cuanto a la presencia del poema, real o virtual, confiere a cada pieza su relativa autonomía. Por otro lado, vinculados y autónomos, al mismo tiempo, todos los movimientos pueden disponerse en una sucesión temporal, “arbitraria” por así decirlo, funcionando como las dispersiones y citas a las que el compositor alude. De la completa indeterminación en el orden temporal sustrae a la obra la decisión del autor que le asigna una articulación definida, pero no por ello menos “voluntaria”. La atención dirigida al reparto de la instrumentación en cada número, el equilibrio de los tempi, como así también la cuidadosa indicación de las duraciones de las pausas entre número y número señalan la decisión de Boulez, aunque sólo en segunda instancia, de “soldar” lo que estaba separado. No de otra manera, los elementos heterogéneos en un poema o un cuadro surrealista terminan “encontrándose”, adoptando una determinada disposición, por más que ésta conserve la apariencia de lo fortuito. Hauser ha indicado la importancia de la técnica del montaje cinematográfico en el surrealismo, en la que el tiempo pierde “no sólo su medida siempre igual, sino también su continuidad ininterrumpida y su dirección irreversible” (Hauser 1965:400), lo simultáneo puede ser mostrado sucesivamente y lo separado entre sí por el tiempo aparecer en forma simultánea.

Sea que se hable de la “técnica archipiélago” (Stacey 1987) o de la forma como laberinto (Siegele 1979), Le marteau sans maître sería el primer intento de “transferir” un poema surrealista en música, conservando la relativa independencia de uno y otra y no restringiéndose a las conexiones afectivas, sino descansando sobre sus estructuras

subyacentes. La idea de la poesía como “centro y ausencia” resulta igualmente pertinente aquí. El poema se constituye en el “centro” porque define muchos rasgos que toma lo musical, pero también es “ausencia”, porque, de hecho, en muchos lugares el texto no se deja oír. Tal es el caso de Preludio, Postludio y Comentarios, que anteceden o siguen a distancia la entonación de la palabra, mas se supone que en innegable dependencia de ella: se trata, en realidad, de versiones segundas o transpósitas a partir de aquella en la que, por vez primera, el poema en consideración “irrigó” la música. La inteligibilidad del texto no es aquí cuestión: nada puede reemplazar la lectura cuando se trata de “captar” el contenido. Entender la sutileza de la realización musical presupone que el conocimiento de la poesía ha sido ya adquirido (Boulez 1966:60).

Una idea como la de “centro y ausencia” se corresponde muy bien con los presupuestos de la estética surrealista. El poema actúa como alusión, como la traza de un acontecimiento que está (o estuvo, o estará) “ahí”, pero del que no se nos hace la concesión de presentárnoslo conforme a los hábitos consagrados de nuestra percepción. El esfuerzo del poema en su conjunto se dirige a manifestar “algo” que está en el límite de lo visible, pero, al mismo tiempo, cada palabra no deja de estar investida de la representación de lo visible. Lo característico de la poética de Char es colocar el lector en la violenta tensión entre un enunciado que tiende a devenir no figurativo, abstracto, y la intensa presencia que impone la fuerza de la enunciación.

Veamos qué sucede con *L'artisanat furieux*:

La roulotte rouge au bord du clou
 Et cadavre dans le panier
 Et chevaux de labours dans le fer à cheval
 Je rêve la tête sur le point de mon couteau le Pérou*

Intentando traducir la primera línea surge la primera ambigüedad: roulotte podría vertirse tanto por “caravana” como por “carro” que sirve de vivienda y podría integrar una caravana. Clou significa “clavo”, pero en un nivel semántico más popular también “prisión”. Así, el verso inicial quedaría traducido como: La caravana roja al borde de la prisión, optando por una de las interpretaciones posibles. El resto ofrece menos ambigüedades a nivel léxico.

Y cadáver en la panera
 Y caballos de arado en la herradura
 Yo sueño, la cabeza sobre la punta de mi cuchillo, el Perú

Establecido el sentido de las palabras, propongo tres niveles sucesivos de análisis, en una tentativa por fijar otras tantas claves de acceso a una poética difícil: son ellos el rítmico, el fónico, y el semántico, éste último, ayudado por los otros dos, en la búsqueda de precisar el significado global del poema.

Nivel rítmico

La poesía de Char se caracteriza por un constante ritmo ascendente, que descansa en el uso de una métrica yámbica y anapéstica en diversas combinaciones. El yambo, breve-larga, acelera el pulso; el anapesto, dos breves-larga, lo rallenta.

El análisis da esta sucesión:

U U - U - U - U -
 La roulotte rouge au bord du clou

UU - U - UU -
 Et cadavre dans le panier

U U - UU - - U - UU -
 Et chevaux de labours dans le fer à cheval

U - U - UU - U U U - UU -
 Je rêve la tête sur la point de mon couteau le Pérou

El primer verso constituye un claro ejemplo de aceleración, cuando al anapesto inicial le suceden tres yambos. El segundo verso es oscilante: anapesto, yambo y anapesto. El tercer verso muestra un fenómeno de contra-acento, que destaca la preposición *dans* al interrumpir la sucesión tranquila de anapestos, a los que, a su vez, separa del grupo yambo-anapesto siguiente. El cuarto verso trae una muy otra conformación, lo que corresponde a la abrupta configuración de los finales en Char. Dos yambos marcan un impulso inicial, cuya agitación queda desmentida con el anapesto siguiente y, aún más, con el diyambo que viene a continuación. Esta desaceleración vuelve más brutal el anapesto final (le Pérou), que constituye una sorpresa, de nuevo, típica del poeta francés y de la estética surrealista.

Nivel fónico

Existe una lógica del encadenamiento sonoro y gráfico que permite al poeta, en juego aparente de asociaciones libres, organizar regularidades en el poema. En *L'artisanat furieux* intervienen dos series fónicas, la primera dominada por la "ou" *roulotte rouge* más *clou*, que se retoma al final con *couteau* y *Pérou*. La segunda, algo menos fuerte, gira alrededor de la dental /v/. Así se suceden *cadavre*, *chevaux*, *cheval* y *rêve*. También podría entenderse que *bord* justifica a *labours*, y *panier* a *pointe*?

Este movimiento de atracción de lo fónico permite el hallazgo, propio del surrealismo, de objetos separados de su funcionalidad y pervertidos en su valor simbólico: los *objets fantasmés*, a través de los cuales puede filtrarse la subjetividad. Esto nos da pie a avanzar hacia el orden de la significación.

Nivel semántico

En el contexto de los *Poèmes militants* de Char (de 1932, publicados en *Le marteau sans maître* en 1934), y siguiendo la "técnica archipiélago" de asociación de imágenes, es posible leer el texto como un comentario que relaciona las luchas políticas, la situación del proletariado ("*L'artisanat furieux*") y el fracaso del idealismo. Los dos primeros versos sugieren casi un fresco evocador de la Revolución francesa: la divisa punzó, el carro aguardando junto a la cárcel para conducir a los condenados a la guillotina, la cabeza separada del cuerpo en la cesta destinada a recogerla.

Pero, más probablemente, las alusiones están referidas al presente. La prisión será, en cualquier tiempo, símbolo de la represión. El rojo del carro (¿sangre?), el título del poema con su mención de un sector del pueblo que se levanta indignado, y quizás también

la referencia al cuchillo en el verso final pueden bien constituir datos que remiten a un momento de insurrección y violencia. La imagen del cadáver *dans le panier* refuerza, por otro lado, la impresión de muerte. La última línea describe la extrema tensión del narrador y condensa en una visión poderosa la amenaza latente, que, tal vez, se cierne sobre él. Parece encontrarse escindido entre el sueño de la utopía (*Je rêve [...] le Pérou*) y la demanda acuciante del presente que exige la realización de la revolución aquí y ahora. La imagen surrealista resulta en esta poesía de la ambigüedad que soportan ciertos términos: *le Pérou* es tanto ese país sudamericano, distante para un francés como Char, como la región de la plata, de una inmensa riqueza con la que se podría soñar; *clou*, según ya dijimos, puede traducirse como “clavo” o como “prisión”. Otro mecanismo es el del trastocamiento de las relaciones espaciales entre los sustantivos que vincula el verso: no es el carro que está al borde del clavo, sino lógicamente el clavo que está en el borde del carro; tampoco los caballos que tiran del arado están dentro de las herraduras, sino que las herraduras están en los caballos. Se trata de permutaciones que ayudan a generar la sensación de extrañeza característica del arte surrealista y que coinciden con los procesos de contigüidad y condensación propios de los sueños.

Como se ve, un amplio arco de desplazamientos y connotaciones resulta contenido en muy pocas palabras. Esta extrema concentración de tiempo ha seducido a Boulez al brindarle la oportunidad de extender el tratamiento musical del texto, introduciendo comentarios instrumentales que desde diferentes ángulos exploren las implicaciones del poema en su recepción por la música. El “tejido de conjunciones” que el compositor busca resulta mucho más impresionante y sutil que en cualquier obra anterior; por lo pronto, se evitan los caminos obvios, se introduce un material particularmente flexible, y el músico se reserva un horizonte más amplio en la elección de la forma. El proceso musical, en extremo lábil y fluido, no excluye la presencia de simetrías, pero las disimula o relativiza hasta hacerlas inostensibles.

En *L'artisanat furieux* Boulez ha escogido un dúo de flauta en sol y voz de contralto para exhibir el texto. Ambos entretajan su discurso en una suerte de arabesco que pasa de uno a otro, a través de numerosas y sutiles gradaciones (ejemplo 1). Que una nota tenida de la flauta permita que la voz inicie su marcha; que luego aquélla haga su comentario sobre lo oído o que, de una manera aún más convencional, simplemente acompañe; que sobre una nota tenida de la voz sea entonces la flauta la que avance o que, por último, se reúnan en una especie de dúo dialogado: el compositor recorre todas las posibles soluciones.

Esta fluidez atenúa a la audición la simetría formal. Entre el primero y el segundo verso hay un compás a cargo de la flauta, donde calla la contralto, lo mismo que entre el tercero y el cuarto. En cambio, entre el segundo y el tercero se impone un relato algo más extenso de la flauta con el efecto de tremolado que los alemanes llaman *Flutterzunge*.² Este recurso ha aparecido ya (comp. 9 a 12) en la cesura que divide el primer verso, separando *la roulotte rouge au bord de du clou*. La asimetría resultante que coincide con la ruptura del orden gramatical por parte del compositor pesa más que las cesuras regulares. La sonoridad sombría, algo tenebrosa, de la flauta en tales pasajes parece corresponder a la interpretación que Boulez realiza del texto, en consonancia con el nivel semántico que sugerimos más arriba. El tremolado surge cuando se hace referencia al

²Así aparece también en la partitura.

Ejemplo 1: Boulez, Le marteau sans maître, III, comp. 5-23

© Universal Edition, 1955

Ejemplo 2: Las series en L'artisanat furieux

“borde de la prisión”, generando cierto suspenso; luego reaparece al terminar el melisma de la voz sobre *le panier* en que está depositado el cadáver. Por último, el compás final y con la indicación “sin matices” muestra el mismo efecto de la flauta, como afirmando la significación sombría del texto, a la vez que duplica en eco y en saltos amplísimos la dirección descendente-ascendente de la voz.

La serie sobre la cual está basada esta pieza está expuesta en los compases 9 a 15 por la flauta y en canon retrógrado por la voz (ejemplo 2). Como puede observarse, existe un eje de convergencia entre las dos formas seriales, que está dado por la nota si,

que voz e instrumento dejan oír en unísono.

La misma situación se reitera en el compás 33, pero sobre la nota do. Por un momento el acuerdo total se alcanza entre ellos: las cuatro notas correspondientes a la palabra *Pérou* (mib-do-si-sib en la contralto; do-mib-si-sib en la flauta) se presentan en una casi perfecta sucesión de unísonos (si bien están ligeramente desfasados en el tiempo). Las dos últimas notas de la flauta desmienten el acuerdo. La comparación de la serie y su retrógrado permite por otro lado ver que la célula inicial de cuatro sonidos está permutada en la voz. Las permutaciones son constantes en el tratamiento serial de *Le marteau sans maître*, y tanto el Preludio como el Postludio de *L'artisanat furieux* constituyen buenos ejemplos de ello. ¿Pueden entenderse estas permutaciones en el mismo sentido en que se ha hablado (más arriba) de permutaciones en el texto de Char? Sin duda, más de uno protestará de que estamos frente a usos diferentes del mismo término, técnicamente inconciliables. Sin embargo, algo esencial les es común: en los dos casos se trata de una transgresión: en la música, del orden cronológico asumido en la serie, y, por consiguiente, del grado de probabilidad de reaparición de un sonido; en la poesía, de la lógica del discurso y del orden de la experiencia. Por último diremos que las variantes resultantes de las permutaciones provienen del tratamiento de la serie no como una sucesión inamovible de intervalos, sino como un conjunto de complejos armónicos cuya lectura melódica es variable.³

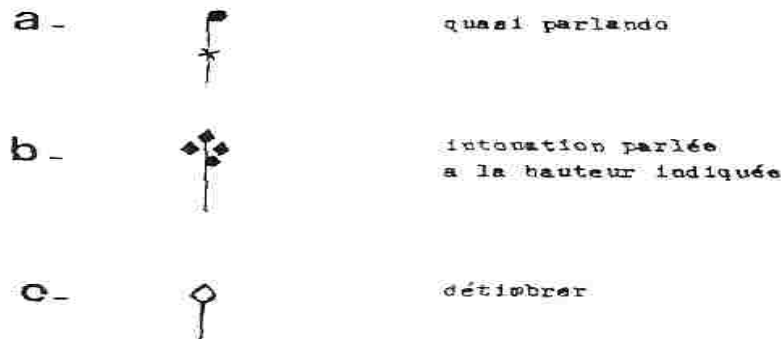
Una doble consecuencia se sigue de allí: por una parte, la serie se subdivide irregularmente en grupos de entre uno y cuatro sonidos; por otra parte, que los complejos armónicos son susceptibles, en cuanto a las notas componentes, de leerse en diferentes ordenamientos. Pero esto equivale a reconocer que a la asimetría en la distribución de las doce notas de la serie se suma su ambigüedad. De nuevo se está ante un término que nos ha servido para caracterizar la polisemia de algunas de las palabras aparecidas en el poema de Char. De hecho, esta ambigüedad se demuestra bastante rica para los propósitos compositivos de Boulez, ya que de ella se nutre la casi totalidad de la obra. Se corresponde a ese momento de *indeterminación* que hace tan difícil el análisis detallado del empleo del serialismo en *Le marteau* y que el compositor ha admitido como una reacción al exceso de predeterminación compositiva de sus productos anteriores.⁴

Estos aires de mayor libertad con respecto al período precedente se advierten también en el tratamiento de la voz de contralto, cercano a aquella exigencia de los surrealistas de abrir la mente a los dictados del inconsciente para llevar a cabo una suprema síntesis o mezcla de lo racional y lo irracional.

Tanto *L'artisanat furieux* como *Bourreaux de solitude* utilizan la voz humana en la forma normal de emisión de la tradición europea. En cambio, las dos versiones de *Bel édifice et les pressentiments* se valen de un uso restringido de efectos vocales. Esto contrasta con el uso mucho más amplio de recursos en *Le visage nuptial*. También es mucho menor el empleo de convenciones gráficas en *Le marteau sans maître*, las cuales se reducen a tres (Ejemplo 3): a) el primer signo es una nota con una cruz marcada sobre su plica y equivale, según toda apariencia, al *Sprechgesang* de Schönberg (en Boulez

³ Así lo confirman los minuciosos análisis seriales realizados de la obra (Siegele 1979, Kobliakov 1977, Piencikovsky 1980 y Bradshaw 1986).

⁴ Boulez habla de una "disciplina global", compatible con una "indisciplina local". Citado en Stacey (1987:60).

Ejemplo 3: Convenciones gráficas en *Le marteau sans maître*

suele estar acompañado de la indicación *quasi parlando*); b) el segundo signo corresponde a una entonación hablada sobre una altura determinada, simbolizada en una figura con plica cuya cabeza ha sido descompuesta en cuatro puntos formando un círculo (ya usado en *Le visage nuptial*) y c) el tercer signo, en forma de figura con cabeza de rombo vacía, suele ir con la palabra *détimbrer*, indicando una reducción en la calidad de la entonación. Aparte de estos signos, es posible encontrar las expresiones *quasi crié* (casi gritado) y *voix de tête* (voz de cabeza) para indicar variaciones en la producción del sonido normal.

También prescribe Boulez el recurso del cantar *bouche fermé*. Toda esta gama de posibilidades no hacen sino ampliar el espacio que tiene como extremos el puro canto sin palabras (*bouche fermé*) y el habla normal.

En *Bel édifice et les pressentiments, double*, que cierra *Le marteau sans maître*, la voz pasa de un extremo a otro, pero a través de una muy estudiada gradación. Las dos primeras líneas,

J'écoute marcher dans mes jambes
La mer morte vagues par-dessus tête

son entonadas *quasi parlando*. La tercera y cuarta líneas,

Enfant la jetée-promenade sauvage
Homme l'illusion imitée

se valen de *l'intention parlée à l'hauteur indiquée*, segunda técnica especial descrita arriba. El quinto y sexto versos,

Des yeux purs dans les bois
Cherchent en pleurant la tête habitable

son cantados entre silábica y melismáticamente. Canto *bouche fermée* separa los pares de versos. En la fase final del movimiento se pide a la voz que entone *au niveau des instruments, bouche fermé, pas en soliste*; de esta manera se completa el proceso, quedando la contralto absorbida por la coloración tímbrica del conjunto. Toda esta sofisticada instancia en la producción vocal tiene una estrecha relación con la interpretación del texto por parte del compositor: es decir, lo que éste ha visto en él y ha sido capaz de traducir. A la gradación de los recursos vocales le corresponde un movimiento en el poema que lleva también un proceso ascendente.

Siguiendo los presupuestos interpretativos esbozados anteriormente para *L'artisanat furieux*, cabe ver en *Bel édifice et les pressentiments* también una referencia

a la sociedad marcada por las desigualdades sociales. Es posible detectar ya en el título una idea de oposición: si el *bel édifice* representa la riqueza y el bienestar en la civilización urbana, los *pressentiments* bien pueden estar embargados por el sentimiento de que un cambio sobrevendrá. Esta sensación hallaría ratificación en lo que expresa el primer verso, “yo siento marchar en mis piernas”: preanuncio de un cambio violento. (En *Bel édifice et les pressentiments* primera versión, Boulez ha subrayado *marcher* utilizando acordes en homorritmia, procedimiento del todo infrecuente en su música).

Reiterando la oposición, el “mar muerto” del segundo verso sería una metáfora de un mundo destinado a desaparecer. En congruencia con esta imagen, el compositor le ha dado a la palabra “muerto” un *glissando* descendente después de atacar *forte* la nota en el agudo. Los versos tres y cuatro están tratados de manera similar, en evidente paralelismo. El “niño”, enfrentado al “camino de un muelle salvaje” (¿castigado por las olas?) podría quizás intentar el cambio (ejemplo 4), pero el “hombre” se da con “la ilusión simulada”, es decir, se topa con la falta de autenticidad en los ideales (tal vez los de él mismo). Por ello, “los ojos puros” del idealismo (quinto y sexto versos) no pueden anidar en este mundo, ni transformarlo, por más que “buscan llorando”. ¿Qué buscan? *La tête habitable*, quizás la conducción o el jefe confiable. Y Boulez le ha dado a *tête* el mismo salto de tercera ascendente que a *tête* del segundo verso (*vagues par dessus tête*), haciendo justicia a la reiteración del vocablo.

En las tres cuartas partes que restan del *double* de *Bel édifice et les pressentiments*

Ejemplo 4: Boulez, Le marteau sans maître, V, comp. 13-17

© Universal Edition, 1954, 1957

The musical score for Example 4 is a complex chamber work. It consists of six staves: Xylophone, Vibraphone, Percussion, Guitars, Voice, and Alto. The score is divided into three sections: 'un peu ralenti', 'Tempo réciť (♩ = ca 60)', and 'presser un peu'. The percussion part features a complex rhythmic pattern with time signatures of 5/16, 2/4, 5/16, 7/16, and 2/4. The guitar part includes dynamic markings like 'pp' and 'mp', and a tempo marking '(♩ = 120 ♩ = 80)'. The voice part includes the lyrics: 'En-fant la jö - lée prome-tia-de sauvage'. The Alto part includes dynamic markings like 'pp' and 'mp', and a tempo marking 'ossia:'. The score is published by Universal Edition, 1954, 1957.

la contralto se funde con el conjunto de los instrumentos, desapareciendo como individualidad, integrándose en la colectividad. Es ésta toda una respuesta política, no sólo estilística, a las demandas de los versos precedentes. En completa coherencia con

este análisis, el compositor ha reservado saltos amplios pero de alturas imprecisas para los versos de “denuncia”, la entonación hablada para el contraste, en versos paralelos, del “niño” y del hombre, promesa y desencanto, y el lirismo para la pureza de las ilusiones, al final.

Un último argumento será aquí esbozado para las relaciones entre la estética surrealista y el lenguaje de Pierre Boulez, particularmente en *Le marteau sans maître*. El estilo de ésta se basa en procesos, algunos muy complejos por el sutil entramado de los instrumentos y la voz, que se caracterizan por la extrema diferenciación de sus elementos componentes, lo que da como resultado sonoro un puntillismo de timbres, alturas y células rítmicas. A este puntillismo entiendo que le corresponde la extremada concentración de lenguaje y ponderación de cada palabra, sílaba y fonía en el verso surrealista. Pero así como el poema surrealista también consta de cambios bruscos del ritmo, sorpresas y detenciones abruptas, así, de manera similar, la música de Boulez va progresando a través de cursos complejos que se interrumpen por pausas que sobrevienen de manera inopinada y a distancias irregulares, pausas cuya extensión el compositor se dedica a fijar con considerable atención. Sólo una paciente y reiterada audición es capaz de desentrañar las complejidades de esos procesos parciales, así como sólo una constante frecuentación puede develar las insólitas alusiones de los poemas de Char y volver la aparente incoherencia en sentido y verdad.

Presentado en las VII Jornadas Argentinas de Musicología /
VI Conferencia Anual de la AAM, Córdoba 1992
Ampliado y modificado 1997

Bibliografía

Boulez, Pierre.

1966 *Relevés d'apprenti*. París: Seuil.

1984 [1981]*Puntos de referencia*. Comp. de Jean-Jacques Nattiez. Título original: *Points de repère*. Barcelona: Gedisa.

Bradshaw, Susan.

1986 The Instrumental and Vocal Music. En *Pierre Boulez: A Symposium*. Londres: Eulenburg.

Char, René.

1962 *La parole en archipel*. París: Gallimard.

Hauser, Arnold.

1965 *El Manierismo, la crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Madrid: Guadarrama.

Kobliakov, Lev

1977 P. Boulez' *Le marteau sans maître*: Analysis of pitch structure. *Zeitschrift für Musiktheorie* 8, Heft 1: 24-39

Piencikovsky, Robert

1980 René Char et Pierre Boulez. Esquisse analytique du *Marteau sans maître*. En *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft*. Berna y Stuttgart: Paul Paupt.

Stacey, Peter F.

1987 *Boulez and the Modern Concept*. Aldershot: Scholar Press.

Siegele, Ulrich.

1979 *Zwei Kommentare zum Marteau sans maître von Pierre Boulez*. Neuhausen: Hänssler.