

De las artes plásticas a la música: Pierre Boulez, a la escucha de Paul Klee

From the Plastic Arts to Music. Perre Boulez listens to Paul Klee¹

Jean-Jacques NATTIEZ

Universidad de Montreal (Canadá)

jean-jacques.nattiez@umontreal.ca

Recibido: 15/09/2011

Aprobado: 20/12/2011

Resumen

Se plantea aquí la cuestión de cómo plantear el análisis de las relaciones entre artes diversas (en particular, entre música y pintura) en términos que hagan justicia a la complejidad de dichas relaciones. En primer lugar, se enumeran y examinan tres grandes propuestas metodológicas al respecto, ya clásicas: la que sitúa las obras en un *Zeitgeist* común de referencia; la que atiende a una temática u objeto común, que se determina teniendo en cuenta el universo poético de los artistas; y la que atiende exclusivamente a los elementos de afinidad estructural inmanente entre las propias artes objeto de comparación. A estas tres se añade una cuarta, que se apoya en las estrategias creadoras y perceptivas manifiestas en las obras. Tras ello, se hará objeto de examen un texto de Pierre Boulez sobre Paul Klee, que no se compromete exclusivamente con ninguna de las propuestas enumeradas, sino que las ensaya todas, pero en particular la cuarta. Mostraremos cómo

¹ El presente texto es traducción castellana de un capítulo del libro de Jean-Jacques Nattiez *La musique, les images et les mots*, Montréal, Éditions Fides, 2010, pp. 35-51. Jean-Jacques Nattiez, pionero de la semiología musical y especialista en la obra de Pierre Boulez, es actualmente profesor titular de Musicología en la Universidad de Montreal (Canadá). El texto ha sido traducido directamente a partir del original francés por David Díaz Soto, profesor de Filosofía Moral en la Universidad de La Rioja, con autorización expresa tanto del autor como de la editorial, a quienes agradecemos su amabilidad.

la mirada que Boulez lanza sobre Klee, de creador a creador, ilustra y revela que es ese cuarto enfoque el que resulta especialmente fecundo por sus potenciales consecuencias para propia la actividad poética, a condición de conceder al pensamiento la posibilidad de hacer aparecer el proceso poético, quizás no evidente a los ojos de cualquier observador.

Palabras clave: Analogías música-pintura, metodologías de estética comparativa, nivel immanente, estrategia poética, poética inductiva.

Abstract

We discuss the issue of how to analyze relations between the different arts (particularly between music and painting) in terms which do justice to the complex nature of such relations. First we enumerate and briefly examine three main classical methodological approaches to the issue: one which considers artworks as inserted in a *Zeitgeist*, common and characteristic of their respective epochs; another one that tries to elucidate a certain common theme or subject by taking into account the personal poetic universes of the individual artists; and a third one, which focuses exclusively on the immanent elements of structural affinity between the arts which are being compared. An additional, fourth approach is considered, one that leans on the creative, perceptual strategies manifesting themselves in artworks. Then, we discuss a text by Pierre Boulez on Paul Klee, which does not exclusively espouse any of these four approaches, but rather explores all of them. We will show how the gaze Boulez casts on Klee, from creator to creator, illustrates and reveals that, among all four methods, it is the fourth one which turns out to be the most fecund, particularly in terms of its consequences for poietic activity itself – on the condition that our thought be granted the possibility to reveal the poietic process, which may not necessarily be evident to all and every observer.

Keywords: Music-painting analogies, methods of comparative aesthetics, immanent level, poietic strategy, inductive poietics.

Cabe distinguir cuatro grandes familias clásicas de métodos para abordar las relaciones entre música y artes plásticas:

1) En primer lugar, aquella que tiene su fuente en *La cultura del Renacimiento en Italia*, de Jacob Burckhardt¹, y en *Renacimiento y Barroco*, de Heinrich Wölfflin², y que consiste en mostrar cómo cada manifestación estética está en relación con el *Zeitgeist*, el espíritu propio de su época, lo cual explica el hecho de que aquellas se transformen. “Un estilo expresa una época, cambia cuando la sensibilidad cambia”, escribe Wölfflin. “El Renacimiento debía perecer porque su ritmo ya no era el de su época, porque no expresaba ya lo que preocupaba a la época, lo que era sentido como esencial. [...] La manera de analizar el nuevo sentimiento de las formas en el Barroco se debe llevar a cabo desde el punto de vista [...] que muestra al estilo arquitectónico como la ex-

1 Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860. [Hay versión castellana: Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, trans. Teresa Blanco, Fernando Bouza y Juan Barja, Madrid, Akal, 2010 (*N. del T.*).]

2 Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Múnich, 1888. [Para las citas de esta obra, en lugar de la traducción francesa empleada por el autor, seguimos el texto y paginación de la trad. cast.: *Renacimiento y Barroco*, trans. Nicanor Ancochea y Equipo Alberto Corazón, Barcelona, Paidós, 1986 (*N. del T.*).]

presión de su tiempo”³. Inversamente, se puede mostrar así qué vínculos existen entre las diversas formas simbólicas: “Explicar un estilo, es integrarlo en la historia general de la época según su modo de expresión, es mostrar que en su lenguaje no dice algo distinto a las otras manifestaciones de la época”⁴. No obstante las diferencias que distinguen, frente a Burckhardt y Wölfflin, al enfoque de Panofsky, especialmente a la hora de identificar niveles de investigación claramente definidos, la hermenéutica que éste practica en sus *Estudios sobre Iconología*⁵ o *El significado en la obra de arte*⁶ se desprende de una concepción idéntica: “Lo percibimos [el significado intrínseco de una obra] indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un período, una clase, una creencia religiosa o filosófica –cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra–”⁷. Una vez identificados los constituyentes formales, los objetos y los acontecimientos de un cuadro figurativo (nivel pre-iconográfico), y tras ello, reconducidos los temas y conceptos representados a sus fuentes literarias (nivel iconográfico), son interpretados como síntomas culturales o símbolos en función de las corrientes de pensamiento dominantes en el período considerado (nivel iconológico)⁸. Este es el contexto que supuestamente explica el contenido del cuadro, sin que en ello intervengan los detalles de las estrategias creativas personales del pintor. Es de este modo, según escribe Molino, como “Panofsky llega a una interpretación culturalista de la obra y transforma la teoría del arte en una historia de los significados artísticos”⁹. Sin llegar jamás a alcanzar el nivel de sutileza y profundidad que pone en juego Panofsky, es en la perspectiva de una puesta en relación de la música con el *Zeitgeist* en la que se inscriben, asimismo, las dos obras de François Sabatier¹⁰, quien, a grandes rasgos y a lo largo de vastos períodos, establece analogías entre música y pintura (así como literatura), por cada uno de dichos períodos. De hecho, parece necesario, tal como propone Molino, “poner a punto modelos mucho más complejos que los utilizados hasta ahora, y que estén a la altura de la complejidad de los fenómenos”, apelando, en especial, a la perspectiva del individualismo metodológico de la que se ha hablado en la introducción del presente libro¹¹.

2) Una segunda familia de métodos nos acerca a este objetivo. Para explicar la influencia que la música puede ejercer sobre la inspiración de los pintores (o bien la inspiración de la música a partir de los pintores), cabe abordar, en una clásica vena histórica, la relación que pueda existir, en particular al nivel del tema de una obra, entre tal tema de una obra musical y tal o cual pintura (o a la inversa). Se encuentran numerosos ejemplos de ello en las contribuciones al seminario “Música y artes plásticas” celebrado en la Universidad de París-La Sorbona, bajo la dirección de Michèle Barbe; pero, como ejemplo significativo, podríamos remitirnos al trabajo que la propia Michèle

3 Wölfflin, op. cit., pp. 79-80, 82.

4 Op. cit., p. 86.

5 Erwin Panofsky, *Studies in Iconology* (1939). [En las citas de esta obra, sustituimos el texto y las referencias a la paginación de la traducción francesa empleada por el autor, por el texto y paginación de la trad. cast.: Erwin Panofsky, *Estudios sobre Iconología*, trad. Bernardo Fernández, Madrid, Alianza, 1972 (N. del T.).]

6 Erwin Panofsky, *Meaning in visual arts* (1955). [Hay versión castellana en: Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, trad. Nicanor Ancochea, Madrid, Alianza, 1979 (N. del T.).]

7 Panofsky, *Estudios sobre Iconología*, p. 17.

8 Panofsky, “Introducción”, en *Estudios sobre Iconología*, pp. 13-37.

9 Jean Molino, “L’oeuvre et l’idée”, prefacio a la trad. francesa de Erwin Panofsky, *Idea*, París, Gallimard, 1989, p. xvi.

10 François Sabatier, *Miroirs de la musique: la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts*, 2 vols. París, Fayard, 2003-2004.

11 El autor se refiere aquí a la sección introductoria del libro del que forma parte el texto del que aquí ofrecemos la traducción. Asimismo, a lo largo del presente texto, el autor hace otras alusiones esporádicas, tanto a dicha introducción como a otros capítulos o secciones del mismo libro [N. del T.].

Barbe ha dedicado a los vínculos entre Wagner y Henri Fantin-Latour¹². Esta perspectiva de investigación, hoy día muy en vigor, restablece una corriente que fue muy criticada en la inmediata posterioridad a la Segunda Guerra Mundial por Wimsatt y Beardsley, bajo el calificativo de *intentional fallacy* –falacia intencionalista–¹³. Esta perspectiva, por lo demás, puede verse reforzada y justificada por los testimonios de los propios artistas, tales como opiniones conservadas en su correspondencia, diarios personales o entrevistas. Cabe notar que, con bastante frecuencia, el nexo entre la música y el cuadro no se puede conocer más que en función del título que el pintor ha dado a aquél. Tal es el caso, por ejemplo, de la *Overtura de Tánhäuser* (1869), una obra de juventud de Paul Cézanne que muestra a una joven al piano. Este cuadro da testimonio de la influencia que la ópera de Wagner ha tenido en la sociedad y la cultura francesas tras la primera conmoción de 1860, pero si no contáramos con el título para poder precisar su tema, podríamos pensar igualmente que la joven burguesa está tocando música de salón. La función de “anclaje”, como decía Barthes¹⁴, que el título juega, muestra que, a la hora de comprender un cuadro, es difícil excluir de la investigación el universo poético del artista que lo ha traído al mundo; pero, a diferencia de la familia metodológica anterior, aquí dicho universo opera al nivel de unas determinaciones más individuales que culturales.

3) A diferencia de las dos corrientes anteriores, otra familia de investigaciones sobre los vínculos entre música y pintura (o a la inversa) se niega, a la hora de establecer vínculos entre la obra y el modelo, a hacer intervenir el universo del creador. Aunque haya mostrado analogías con la crítica dirigida contra la “ilusión intencional” por Wimsatt y Beardsley, la proclamación por parte de Roland Barthes, en 1968, de la “muerte del autor”¹⁵ no parece haber sido influida por la declaración de los dos estetas norteamericanos, que es veinte años anterior. Dicha proclamación se inscribía de manera perfectamente coherente en la corriente estructuralista que, surgida del formalismo ruso, difundido en el medio francófono por Roman Jakobson y Tzvetan Todorov, no concebía las relaciones entre formas simbólicas de otro modo que en el nivel inmanente. Tal era ya la posición de Étienne Souriau, en su célebre *Correspondance des arts*, de 1947, pero es verdaderamente característico el hecho de que, en el prefacio que escribió para la reedición de 1969, este autor haya subrayado, en pleno periodo de euforia estructuralista, que atribuía un fundamento inmanente a su tarea comparativista: “Es necesario haber hallado los medios de desvelar estructuras verdaderamente similares en los dos ámbitos que se pretende aproximar”. Nuestro método, dice, “consiste en buscar notaciones estructurales aptas para poner en evidencia las estructuras homogéneas en los dos ámbitos objeto de comparación. [...] Nos ha sido necesario inventar perpetuamente métodos propicios a este análisis estructural”¹⁶.

4) Como ya he indicado en la introducción a este libro¹⁷, la que aquí voy a intentar explorar es una cuarta posición. No niega la existencia de analogías entre música y pintura a nivel inmanente, no niega el nexo de inspiración entre un universo musical y un universo plástico, no niega que,

12 Michèle Barbe, “Le *Finale* du *Rheingold* de Fantin-Latour: une oeuvre d’art complète”, en Michèle Barbe (ed.), *Musique et arts plastiques*, París, Université de la Sorbonne y Observatoire musical français, 1999, pp. 91-120.

13 William K. Wimsatt, Monroe C. Beardsley, “The intentional fallacy”, en: Frank A. Tillman y Steven M. Cahn (eds.), *Philosophy of Art and Aesthetics*, Nueva York, Harper & Row, 1969, pp. 657-699.

14 Roland Barthes, “Rhétorique de l’image” (1964), en *Oeuvres complètes*, vol. 1, París, Éditions du Seuil, 1993, p. 1421.

15 Roland Barthes, “La mort de l’auteur”, en *Oeuvres complètes*, vol. 2, París, Éditions du Seuil, 1994, pp. 491-495.

16 Étienne Souriau, *La correspondance des arts*, París, Flammarion, 1969, pp. 10, 15 y 16. [Hay versión castellana en: Étienne Souriau, *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*, trad. Margarita Nelken, México, Fondo de Cultura Económica, 1998 (N. del T.).]

17 Cfr. la nota Error: No se encuentra la fuente de referencia11 *supra* [N. del T.].

bajo ciertas condiciones, música y pintura puedan compartir ciertos rasgos con aquello que puede considerarse, *tomando distancia*, como el espíritu de la época que explicaría las analogías entre ambas artes, pero esta metodología se impone, a fin de fundar la legitimidad de las relaciones así establecidas, ya sea entre dos formas simbólicas, ya entre las formas simbólicas y el contexto de estas, la exigencia de apoyarse en las *estrategias creadoras y perceptivas* presentes en la obra, al realizar estas operaciones de tránsito entre música y artes plásticas.

¿Dónde sitúa Boulez las relaciones entre las obras de Klee y la música?

Hay al menos dos razones para dedicar atención al libro de Pierre Boulez, *Paul Klee –Le pays fertile*. En primer lugar, porque la recopilación de las dos conferencias que están en el origen del mismo no ha borrado el carácter improvisado de este texto¹⁸, donde Boulez pasa de una idea a otra siguiendo el capricho de la inspiración del momento: resulta legítimo, pues, para mis propósitos, presentar una síntesis crítica del mismo. En segundo lugar, porque su aspecto rapsódico no implica que no sea rico en penetrantes observaciones sobre las relaciones entre música y artes plásticas: éstas resultan suficientemente variadas para reordenarlas en relación con las cuatro familias de enfoques que acabo de sintetizar. Si bien en esos textos Paul Klee constituye el centro de la atención de Boulez, este hace alusión asimismo a otros artistas.

1) Al evocar las “correspondencias entre pintores y músicos” en el siglo XX, Boulez propone el paralelismo entre Stravinsky y Picasso como modelo¹⁹. “No se puede negar [en ambos] una profunda similitud de sus trayectorias, en el mismo momento. La misma actitud, el mismo punto de vista se pueden observar en *La consagración de la primavera* y en *Las señoritas de Aviñón*. Más tarde, el mismo neoclasicismo cuyo arranque marca *Pulcinella*, se hace evidente en uno y en el otro. Aún más tarde, se puede observar el mismo juego con modelos ‘tomados’ de la historia de la música y de la pintura. El Picasso que parte explícitamente de Delacroix puede compararse al Stravinsky que tiene en mente *Don Giovanni* en el momento de componer *The rake’s progress*”²⁰. Más adelante, Boulez establece un paralelismo análogo entre Webern y Mondrian, “sin que ambos se hayan conocido jamás, sin que hayan estado influidos de manera directa el uno por el otro”²¹, porque ambos evolucionan “de la representación a la abstracción, por medio de una disciplina que se vuelve cada vez más rigurosa y económica, reduciendo la geometría al mínimo los elementos de la invención”²². En los dos casos, la técnica comparativa consiste, pues, en aproximar una evolución artística que es propia a cada uno de los artistas a categorías generales, modernismo y neoclasicismo aquí, realismo y abstraccionismo allá, que la historia del arte y la de la música proporcionan para describir en líneas generales, pero también para intentar explicar los períodos que marcan su desarrollo. Igualmente, Boulez vincula el anti-romanticismo de Klee al espíritu neoclásico de su época: “Klee no ha hecho otra cosa que asumir su época: por muy original que un artista

18 Pierre Boulez, *Le pays fertile. Paul Klee*, ed. Paul Thévenin, París, Gallimard, 1989 (edición con numerosas ilustraciones en color). Reelaboración ampliada de dos conferencias, una de ellas ofrecida en el Musée National d’Art Moderne de París el 21 de noviembre de 1985, con ocasión de la exposición “Paul Klee y la Música” (10 de octubre de 1985-1 de enero de 1986), la otra el 25 de febrero de 1987 en el Museum of Modern Art de Nueva York; así como de una conversación con el Dr. Gelhaar, del Kunstmuseum de Basilea (publicada en el catálogo de una exposición celebrada en abril de 1986, con ocasión de la celebración del octagésimo aniversario de Paul Sacher). Este texto se cita aquí conforme figura reproducido en: Pierre Boulez, *Regards sur autrui (Points de repère, II)*, eds. Jean-Jacques Nattiez y Sophie Galaise, París, Christian Bourgois Éditeur, 2005, pp. 723-767. Este texto ha sido objeto posteriormente de una reedición en forma de libro (París, Gallimard, 2008).

19 Boulez, *op. cit.*, p. 732.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

sea, forma parte de una época, es uno de sus constituyentes”²³. “Uno se sentiría tentado de decir”, comenta Boulez, “que, en la evolución de los diversos medios de expresión, existen soluciones obligadas, inscritas en una predestinación de la historia: ósmosis más o menos sutil que dota de un perfil común a una época dada, los medios empleados en los ámbitos diversos coinciden a un nivel profundo. Sin que sea necesario, ni tal vez posible, realizar la constatación sistemática de ella, la coincidencia está ahí, a veces difusa, a veces de una exactitud sorprendente”²⁴. No se podría decir de mejor manera que es el espíritu de la época el que determina las analogías entre la música y las artes plásticas de un mismo período. Boulez se inscribe aquí en la primera familia de procedimientos que he distinguido más arriba.

2) Pero el vínculo entre música y artes plásticas es también, para el pintor, el hecho de tomar la música como objeto directo de representación. Boulez hace inventario de tres de tales ocasiones en Paul Klee, quien, aunque sentía poco interés por los compositores que eran contemporáneos suyos, tocaba el violín y era particularmente devoto de Bach y Mozart. Para empezar, en ocasiones llegó a imitar la grafía musical. “Pienso en un cierto *Jardín en la llanura*, en *Pirla*, en *Imágenes de la escritura de las plantas acuáticas*, o en *Refrescamiento en un jardín de la zona cálida*”²⁵, que utilizan banales cabezas de notas musicales, esas negras cabezas con sus colas, o ligaduras, para transformarlas en plantas. Igualmente, hay una serie de grabados, o de cuadros, como las *Ciudades*, que observan una simetría que evoca, mucho más que la de un paisaje con su reflejo en el agua, la de un pentagrama con las líneas que dibujan las notas distribuidas por arriba y por abajo”²⁶.

También en ocasiones Klee se inspira en instrumentistas, en instrumentos musicales, en el director de orquesta, en cantantes, “descritos” por él “con una suerte de humor realista”²⁷, fenómeno el cual está ampliamente extendido a lo largo de la historia de la pintura, como así lo atestigua, entre otros, el hermoso libro de Jean-Yves Bosseur, *Musique. Passion d’artistes*²⁸. Pero en Klee, de cualquier modo, no se trata solamente de tratarlos como objetos plásticos, sino de servirse de ellos como trampolines para la imaginación: “Inventa ‘instrumentos’, como por ejemplo, *Instrumento para la música contemporánea*, o la muy célebre *Máquina de trinar*, que podría haber sido inventada por Kafka”²⁹.

Aproximándose más a la música, en fin, en ocasiones Paul Klee ha intentado lo que yo creo que es, no ya una traducción, sino una transcodificación plástica de obras musicales. “Nada impide ofrecer el equivalente gráfico de la melodía para clarinete del movimiento lento del *Quinteto con clarinete* de Mozart, el músico sin duda más próximo a la sensibilidad de Klee. Pero esta reducción da, en comparación con la música, un resultado más que sumario”³⁰. Y es de citar, igualmente, la transcripción de una de las sonatas para violín de Bach³¹. No hay razón alguna

23 Boulez, op. cit., pp. 733-734.

24 Op. cit., p. 731.

25 Traducimos los títulos de obras, o de series de obras, de Klee, de modo directo, tal como figuran en el original francés. En éste no siempre se aportan sobre dichas obras todos los datos que permiten identificar con precisión de qué obra se trata en cada caso, a fin de hallar el correspondiente título por el que se la suele designar en castellano, tal como lo exigiría el procedimiento más riguroso de traducción que habitualmente se recomienda emplear para títulos de obras artísticas, el cual hemos tenido que renunciar a poner en práctica aquí [N. del T.].

26 Boulez, op. cit., p. 745.

27 Op. cit., p. 737.

28 Jean-Yves Bosseur, *Musique. Passion d’artistes*, Ginebra, Skira, 1991.

29 Boulez, loc. cit.

30 Boulez, op. cit., p. 738.

31 Se encuentra el ejemplo de la transcodificación, por parte de Klee, de un movimiento a tres voces de Johan-Sebastian Bach, en las pp. 56-58 de la edición Gallimard del citado texto de Boulez.

para pensar que se pueda encontrar en las obras plásticas algún tipo de relación orgánica con la música. “Si hay alguna lección que se deba extraer de aquí, es la de que los dos mundos tienen su especificidad [...]. Ninguna transcripción sería capaz de ser literal, so pena de resultar absurda”³².

En todos estos casos, Klee no hace otra cosa que tomar un elemento vinculado a lo que Jean Molino denomina “el hecho musical total”³³, para convertirlo en motivo de inspiración: en realidad, un objeto cualquiera, desde el momento en que sirve de punto de partida a la imaginación plástica. El punto de vista de Boulez aquí deriva de la segunda de las familias de enfoques de las que se hizo inventario al comienzo: aquella que busca en una obra o serie de obras pictóricas la representación de objetos vinculados a la música.

3) El vínculo con la música como fenómeno sonoro se torna bastante más preciso y tangible cuando el pintor juega con representaciones que se apoyan en analogías inmanentes entre obras musicales y obras pictóricas. “La relación entre [ellas] solo puede ser de naturaleza estructural”, escribe Boulez³⁴. La lista de los aspectos plásticos de los que Boulez subraya, en referencia a Klee, su equivalente en la música, es larga y rica, análoga a aquellas que hayan podido establecer Souriau, Sabatier y Bosseur en sus respectivos trabajos: en el texto de Boulez el ritmo³⁵, la línea ornamentada³⁶, la horizontal y la vertical comparadas a la melodía y la armonía o la polifonía³⁷, el espacio y el registro³⁸. Estas correspondencias inmanentes justifican plenamente que Klee, al igual que otros pintores, aya podido proponer explícitamente equivalentes plásticos de obras musicales o de ciertos de sus aspectos: *Composición dogmática* (1918), *Al estilo de Bach* (1919), *Fuga en rojo* (1921), *El orden del contra-ut* (1921), *Nocturno para trompa* (1921), *Sonido antiguo* (1927), *Variaciones (motivo progresivo)* (1927), *En ritmo* (1930), *Armonía nueva* (1936), *Choque armonizado* (1937): “Tanto en sus lecciones como en los títulos de sus cuadros, se echa mano del vocabulario musical más de una vez. Los términos que reaparecen con mayor frecuencia a título de correspondencias son, junto a polifonía, armonía, sonoridad (*Klang*), intensidad, dinámica, variaciones. Klee los emplea siempre en su exacto sentido, y cuando se sirve de palabras como contrapunto, fuga o síncopa, sabe lo que hay detrás de ellas. Su práctica de Bach le ha llevado a adquirir un verdadero conocimiento”³⁹.

Klee está particularmente atento a las equivalencias entre polifonía musical y “polifonía” gráfica, como lo manifiestan los títulos recurrentes de varios de sus cuadros: *Blanco engastado polifónicamente*, (1930), *Polifonía de tres motivos*, *Grupo dinámicamente polifónico* (1931), *Polifonía* (1932): “No cabe duda”, escribe Klee, citado sin precisar la referencia y traducido por Boulez, “de que la polifonía existe en el ámbito de la música. La tentativa de trasponer esta entidad al ámbito plástico, en sí misma, no tendría nada de remarcable. Pero utilizar los hallazgos que la música ha permitido realizar de una manera particular en ciertas obras maestras de la polifonía, penetrar profundamente en esta esfera de la naturaleza cósmica, para volver a salir de ella con una nueva visión del arte y seguir la evolución de estas nuevas adquisiciones en el campo de la representación plástica, eso ya es algo bastante mejor. Pues la simultaneidad de diversos temas independientes constituye una realidad que no solamente existe en la música –al igual que todos los aspectos típicos de una realidad no son válidos más que en una sola ocasión, pero una ocasión

32 Boulez, op. cit., p. 736.

33 Molino, Jean, “Fait musical et sémiologie de la musique”, *Musique en Jeu*, n.º 32, pp. 37-62.

34 Boulez, op. cit., p. 736.

35 Op. cit., pp. 734-735.

36 Op. cit., p. 738.

37 Op. cit., p. 740.

38 Op. cit., p. 748 y ss.

39 Op. cit., pp. 735-736.

que encuentra su fundamento y raíces en cualquier fenómeno, por todas partes⁴⁰. Y de hecho, se verá en el próximo capítulo de este libro⁴¹ de qué modo la idea de polifonía está igualmente presente en la literatura, tal como así lo subraya Boulez más adelante, al recordar que un capítulo del *Ulises* de Joyce está explícitamente inspirado en la fuga⁴². Pero estas analogías no han de tomarse al pie de la letra.” Si Klee ha tomado como modelo la fuga”, especialmente en su *Fuga en rojo*, “no es, sin duda, para componer gráficamente una fuga, en el sentido musical del término, sino más bien para retomar en un cuadro cierto tipo de retornos, de repeticiones y de variaciones que están en la base del lenguaje de la fuga. Hasta aquí es todo lo lejos que esto puede llegar. Hay que saber distinguir el vocabulario literal, técnico, profesional, del de un pintor, incluso si este conoce muy bien la música⁴³.”

No es, pues, de ningún modo el autoproclamado vínculo mimético que podría existir entre una forma musical y un cuadro el que conviene retener en la experiencia de Klee. “El término de *fuga* no reviste una gran importancia, en la medida en que yo no he visto cómo Klee ha interpretado la forma de aquella, lo que piensa que sean sus elementos primordiales: una figura principal y una figura secundaria que se prolongan a sí mismas en diversas configuraciones, culminando en combinaciones muy apretadas. Y como no tenemos interés alguno en volver a la *fuga* original, la pintura ha de contemplarse según lo que yo denominaría su propia *ejecución* de la fuga; entonces podremos deducir de su análisis y de su ‘ejecución’ conclusiones que están muy alejadas de la descripción académica de la fuga⁴⁴. Aquí, la posición de Boulez no es diferente de la que él mismo manifiesta a propósito del análisis musical, cuando sostiene, y esto lo ha hecho en varias ocasiones, que un análisis de una obra en particular no tiene interés, para un compositor, más que si estimula en él nuevas vías de creación. Poco importa, se atreve a afirmar Boulez, cometiendo un soberbio crimen de lesa musicología, que un análisis sea falso, desde el momento en que resulta fecundo⁴⁵. Porque, de cualquier modo, no sería posible reconocer en un cuadro la especificidad musical de una fuga, como de cualquier otro parámetro musical. Lo que cuenta es lo que hace de ellos el pintor con sus propios medios.

El pintor puede “ejecutar” la música con su ojo y su pincel. Es en razón de las mismas analogías immanentes entre música y artes plásticas como, a la inversa, el músico puede establecer analogías, que no necesariamente son intencionadas por parte de los artistas, entre una obra plástica y una obra musical. Así es como Boulez, basándose en una comparación de obras consideradas desde una perspectiva inmanente, infiere de aquí “una correspondencia de inspiración” entre Klee y Stravinsky: “*El orden del contra-ut* puede compararse a la *Segunda pieza para cuarteto de cuerdas* de Stravinsky, que data de 1913-1914. El aspecto humorístico, manierista, que Klee muestra en aquella, se encuentra muy próximo, en mi opinión, a obras de Stravinsky de un período un poco anterior, el período ruso, que presentan las mismas características: *Pribaoutki*, *Nanas del gato*, etc.”⁴⁶. En la misma línea, Boulez compara sus obras “con superficies jalonadas de puntitos” del período de su magisterio en la Bauhaus “con el Webern de los Opus 15, 16, 17”, que son manifestaciones del “momento de un estilo libre, pero ya muy controlado”⁴⁷. Y es, sin duda, basándose en

40 Op. cit., pp. 736.

41 Véase la nota Error: No se encuentra la fuente de referencia11 *supra* [N. del T.].

42 Op. cit., p. 744.

43 Op. cit., p. 745.

44 Ibid.

45 Citado en Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies (Wagner, Boulez, Chéreau), essai sur l'infidélité*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1983, p. 240.

46 Boulez, op. cit., p. 734. [Para los títulos de las obras de Stravinsky aquí citadas, hemos seguido el mismo procedimiento que para los de las obras pictóricas citadas en el texto: los traducimos directamente al español, tal como figuran en el original francés, pero solo en los casos en que es esta la lengua en la que se las cita (N. del T.).]

47 Ibid.

analogías inmanentes como Boulez establece tal comparación: “Cuando Klee marca superficies con texturas de puntitos más o menos densos que hacen aparecer sus diversos tipos, Webern hace lo mismo en música. Para señalar que una nota abarca una cierta duración, de ningún modo la va a prolongar, sino que la hará aparecer en medio de notas *staccato* más o menos próximas, es decir, más o menos rápidas, más o menos lentas”⁴⁸. Boulez se toma mucho cuidado en subrayar que estas obras de Webern no pudieron estar influidas por Klee, puesto que son ligeramente anteriores al período Bauhaus de Klee. Lo que él mantiene es que “en universos que en verdad son distintos, uno por ocupar el espacio, el otro por ocupar el tiempo, ambos han hallado la misma solución a base de pequeños impulsos, impulsos coloreados en la pintura, rítmicos en la música”⁴⁹. Es, pues, Boulez, situándose en un punto de vista perceptivo en relación con Klee y con Webern, quien puede establecer un vínculo en el nivel inmanente de las obras de ambos creadores. Aquí, Boulez apela a los argumentos de los estetas que comparan y cotejan las estructuras de la música y de la pintura, y que han dado lugar la tercera familia de investigaciones recogida más arriba, aquella que compara música y pintura desde un punto de vista inmanente.

4) Esta práctica del cotejo, que es un ejemplo particular de esa capacidad del ser humano de la que hablé en la introducción⁵⁰, y que hace posible establecer comparaciones entre objetos de naturaleza diversa, a condición de que sus propiedades intrínsecas así lo permitan, puede conducir al Boulez compositor a inspirarse en un aspecto particular de la obra plástica de Klee. No se trata ya de establecer los vínculos entre un pintor y un músico, situándose ante ellos en el punto de vista únicamente estésico. Se trata, para Boulez, de observar obras de Klee y extraer de ellas conclusiones para su propia actividad poética. Es, pues, una precisa estrategia creativa la que interviene en los vínculos que el compositor establece con el pintor.

El propósito de Boulez está muy claro desde el comienzo de su texto, cuando recuerda cómo, al regalarle *Das bildnerische Denken (El pensamiento visual)*⁵¹, que reúne las lecciones de Klee en la Bauhaus, Stockhausen le había dicho: “Ya verás, Klee es el mejor profesor de composición”⁵². Klee le enseña dos cosas: “1. A reducir los elementos con los cuales hablamos en cualquier lenguaje a su propio principio; es decir, y esto es lo que resulta tan importante, a comprender de un lenguaje, cualquiera que sea su complejidad, ante todo su principio, a ser capaz de reducirlo a principios extremadamente simples. 2. Nos enseña, al mismo tiempo, la potencia de la deducción: poder, a partir de un único motivo, extraer múltiples consecuencias que proliferan. Satisfacerse con una sola solución es verdaderamente insuficiente; es necesario llegar a una cascada, a un árbol de consecuencias. Y de esto, él sabe ofrecer demostraciones en verdad concluyentes”⁵³. Es poco probable que otro creador que no fuera Boulez hubiera encontrado ahí este aspecto, pero la idea de la deducción de lo complejo y proliferante a partir de lo simple y de un principio inicial es probablemente la idea esencial del proceder poético de Boulez: aquella que se encuentra a la

48 Op. cit., p. 735-736.

49 Op. cit., p. 735.

50 Cfr. la nota Error: No se encuentra la fuente de referencia11 *supra* [N. del T.]

51 Klee, Paul, *Das bildnerische Denken*, ed. J. Spiller, Basilea, Schwabe, 1956. [En este caso, traducimos *bildnerisch* por “visual”, en el título de la obra citada, siguiendo el de su versión original alemana, la cual cita el autor, en lugar de seguir el título de la traducción francesa de dicha obra, que el autor seguidamente emplea (Paul Klee, *La Pensée créatrice*, Paris, Dessain et Tolka, 1973), y que traducido al castellano daría “El pensamiento creativo” (N. del T.)]

52 Boulez, op. cit., p. 725.

53 Boulez, op. cit., p. 726.

base de uno de sus primerísimos artículos, “Momento de Juan Sebastián Bach”⁵⁴, y que, bastante más tarde, resulta la más recurrente en sus cursos del Collège de France, entre 1976 y 1995, donde aparece, según el índice cuidadosamente establecido por Jonathan Goldman, 138 veces⁵⁵. Y si el proceder de Klee, expresado en sus cursos de la Bauhaus y tal como se encuentra en sus obras, puede inspirar al compositor, es porque “las deducciones de Klee en el campo visual pueden ser traducidas a un mundo de sonidos, siempre y cuando la correspondencia se sitúe en un nivel estructural muy elaborado”⁵⁶. Se trata, en realidad, de aplicar a la música los *principios* que se pueden observar en la pintura, al término de un proceso radical de abstracción, y, tras haber analizado “sus métodos de investigación, tratar de hallar, de modo intuitivo, una correspondencia entre el proceder de aquella y el propio de él, como músico”⁵⁷. “Sus dibujos de ciudades con reflejos, simetrías, divisiones, me han instruido mucho sobre el desarrollo orgánico de una arquitectura sonora que posee, también por su parte, en otro plano, esos mismos reflejos, simetrías, divisiones”⁵⁸. Pero, hagámoslo notar, a Boulez le ha resultado tanto más fácil hallar una analogía entre el proceder creativo del pintor y el suyo propio al examinar los cuadros de Klee, cuanto que él ha leído la exposición explicitada en los cursos impartidos por el pintor en la Bauhaus y publicada en *El pensamiento visual*, que Stockhausen le hizo leer. Dicho de otro modo, y por emplear mi propia jerga, el ejercicio de poética inductiva al que procede Boulez ante un cuadro ha sido posible porque ha apelado a un documento que atañe a la poética externa⁵⁹: otra forma simbólica, que es la teorización, por parte del propio Klee, de su proceder. A Boulez le ha llamado particularmente la atención la lección de Klee a un alumno que, habiéndoselas con una recta y un círculo, se contenta con yuxtaponerlos y fusionarlos. Para que verdaderamente haya creación, es necesario “que haya habido modificación de la una por el otro”⁶⁰. Esta idea fundamental se ha traducido en un cuadro titulado *Physiognomischer Blitz (Rayo fisiognómico)*⁶¹. Boulez transpone este modo de operación plástico a la música: “Cuando se crean figuras musicales, estas se crean precisamente para verse modificadas las unas por las otras”⁶². De ello ofrece dos ejemplos, en el *Wozzeck* de Berg: el de un acorde que es paralelo a una línea melódica, pero que a veces será estático o estará parcelado en unidades, y el de un ritmo brutal que, inerte y distanciado, va a otorgar a toda la escena que invade “su direccionalidad, su impulso fenomenal”⁶³. Al pasar del universo plástico, con Klee, al musical, el de Berg pero también el suyo propio, Boulez no hace otra cosa que *aplicar* al ámbito sonoro aquello que ha observado en el ámbito plástico a partir de sus propias preocupaciones poéticas. Es esta la razón por la cual llega a sugerir vínculos entre los dos mundos que, a diferencia de las analogías con el ritmo, el color o el espacio, no serían reconocidas de modo espontáneo por un observador exterior. Pienso aquí en lo que dice Boulez sobre la lección de perspectiva de Klee (él propone multiplicar los puntos de vista desde los cuales representar los raíles de un ferrocarril) y que encuentra también en música: en las *Piezas* Op. 16 de Schönberg, o en el 2º movimiento de *El mar* de Debussy. “Estas obras presentan una cierta realidad musical, debida a la escritura, a la temática, al desarrollo de los temas, a la armonía, etc., pero esta realidad musical, este objeto

54 Boulez, Pierre, “Moment de Jean-Sébastien Bach” (1950), en *Points de repère, I – Imaginer*, eds. Jean-Jacques Nattiez y Sophie Galaise, París, Christian Bourgois, 1995, p. 65-79.

55 Cfr. Boulez, Pierre, *Leçons de musique (Points de repère, III)*, ed. Jean-Jacques Nattiez, París, Christian Bourgois, 2005.

56 Boulez, *Le pays fertile*, p. 751.

57 Boulez, *op. cit.*, p. 754.

58 *Op. cit.*, p. 751.

59 Sobre las nociones de poética inductiva y de poética externa cfr. Nattiez, Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, París, Christian Bourgois éditeur, 1987, p. 177-178.

60 Boulez, *Le pays fertile*, p. 759.

61 *Ibid.*

62 Boulez, *op. cit.*, p. 758.

63 *Ibid.*

musical, está visto a través diversas perspectivas sonoras que serán desarrolladas por diferentes grupos de instrumentos. Un grupo acentuará el relieve de la línea melódica, otro tendrá a su cargo el dotar de un tejido acústico a toda la armonía. Y se producirán cambios de perspectiva, en el sentido de que el tiempo afectará a dicha perspectiva”⁶⁴. No es imposible que esta aplicación de la perspectiva del ámbito plástico al ámbito musical no sea en realidad más que una metáfora subjetiva. Lo que importa es que Boulez haya percibido ahí una red de deducciones pictóricas que lo conducen a crear un equivalente sonoro de ello, desde su punto de vista, y del cual ha sacado partido para su propia obra: “En el origen, la heterofonía se define como una superposición de dos o más aspectos diferentes de la misma línea melódica; se basa en variaciones en la presentación rítmica, en la ornamentación, pero el material de base es el mismo. Se encuentra esta técnica en la música centro-africana, al igual que en la de Bali. Si se extiende esta noción a un conjunto de líneas, es decir, a una polifonía, cabe superponer diferentes imágenes (perspectivas) del mismo material gracias a diversos grupos instrumentales. Ello proporciona una perspectiva acústica cambiante del mismo fenómeno, que es el equivalente de lo que Klee describe como la variación de las perspectivas. Es su punto de vista el que, más de una vez, me ha permitido aclarar aquello que, al arinconarme en la mera cultura musical, no había visto sino imperfectamente”⁶⁵.

Lo que Boulez describe aquí es un rincón secreto de sus estrategias poéticas, pues es más o menos cierto que, si él no nos hubiera indicado este vínculo entre su creación y lo que él ha leído y visto en Klee, nos habría resultado imposible detectar una influencia del pintor en las obras del compositor. Pero este proceso poético ha tenido ciertamente lugar; y, en las investigaciones sobre las relaciones entre música y artes plásticas, es importante conceder al pensamiento la posibilidad de hacer aparecer ese proceso, de no contentarse con la puesta en relación de la música y de las artes plásticas con el espíritu de su época, los temas abordados, y las estructuras inmanentes que a aquella y a estas les son comunes.

Bibliografía

Barbe, M., “Le *Finale* du *Rheingold* de Fantin-Latour: une oeuvre d’art complète”, en Michèle Barbe (ed.), *Musique et arts plastiques*, París, Université de la Sorbonne y Observatoire musical français, 1999.

Barthes, R., “La mort de l’auteur”, en *Oeuvres complètes*, vol. 2, París, Éditions du Seuil, 1994
—, “Rhétorique de l’image” (1964), en *Oeuvres complètes*, vol. 1, París, Éditions du Seuil, 1993,

Bosseur, J.-Y., *Musique. Passion d’artistes*, Ginebra, Skira, 1991.

Boulez, P., *Le pays fertile. Paul Klee*, ed. Paul Thévenin, París, Gallimard, 1989.

—, *Leçons de musique (Points de repère, III)*, ed. Jean-Jacques Nattiez, París, Christian Bourgois, 2005.

Burckhardt, J., *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860 [ed. cast.: *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Akal, 2010].

Klee, P., *Das bildnerische Denken*, ed. J. Spiller, Basilea, Schwabe, 1956.

Molino, J., “L’oeuvre et l’idée”, prefacio a la ed. francesa de Erwin Panofsky, *Idea*, París, Gallimard, 1989.

64 Op. cit., p. 740.

65 Op. cit., p. 741.

—, “Fait musical et sémiologie de la musique”, *Musique en Jeu*, n.º 32, pp. 37-62.

Nattiez, J.-J., *Musicologie générale et sémiologie*, París, Christian Bourgois éditeur, 1987.

Panofsky, E., *Meaning in visual arts* (1955) [ed. cast.: Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979].

—, *Studies in Iconology* (1939) [ed. cast.: Erwin Panofsky, *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza, 1972].

Sabatier, F., *Miroirs de la musique: la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts*, 2 vols., París, Fayard, 2003-2004.

Souriau, É., *La correspondance des arts*, París, Flammarion, 1969, pp. 10, 15 y 16 [ed. cast.: *La correspondencia de las artes: elementos de estética comparada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998].

Wimsatt, W. K. y Beardsley, M. C., “The intentional fallacy”, en Frank A. Tillman y Steven M. Cahn (eds.), *Philosophy of Art and Aesthetics*, Nueva York, Harper & Row, 1969.

Wölfflin, H., *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Múnich, 1888. [ed. cast.: *Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Paidós, 1986].