

El eco de lo que  
ya no existe

TURNER MÚSICA



Raúl Zambrano

# El eco de lo que ya no existe

*Ensayos sobre música,  
evocación y memoria*



TURNER

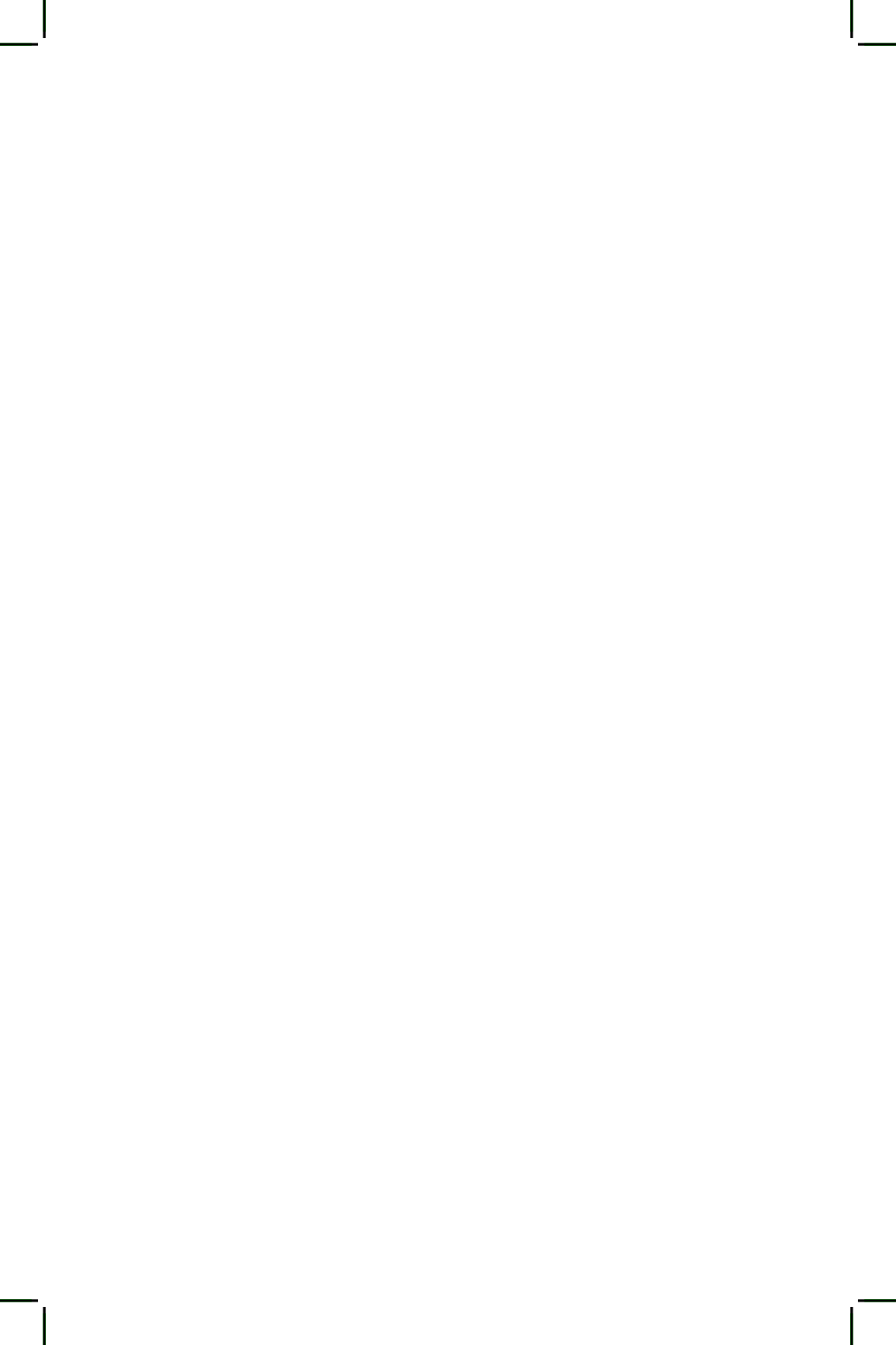


Al sueño de Mario y María



# Índice

I	El eco de lo que ya no existe <i>Silencio y memoria, Schulhoff, Klein, Cage y Ligeti</i>	9
II	Cenizas a las cenizas <i>Erlebach y el fuego</i>	31
III	Cantar lo que cantar no quiero <i>La empatía, el deseo y las 'trobairitz' del amor cortés</i>	67
IV	A imagen y semejanza <i>Ponce y la mentira</i>	111
V	El eco de la caja de los sueños <i>La sombra de la ópera, del cine y de la cueva</i>	145
VI	Las maravillas del ocaso <i>Céspedes, Sor Juana, López Capillas y lo real maravilloso</i>	173
VII	La invención de la memoria <i>Bach y el eco del eco</i>	233
	Notas	275





# I

## El eco de lo que ya no existe *Silencio y memoria, Schulhoff, Klein, Cage y Ligeti*

Cuándo es el momento exacto para comenzar a aplaudir al final de una obra.

En qué momento la música ha dejado de ser.

Cuándo llega el silencio después de la última nota, de su eco, del eco que despierta en nosotros, cuando aún creemos estarla escuchando, con los oídos de la memoria que imagina su presencia en el vacío.

Porque ciertamente la música es suceso, el sueño organizado que se aprovecha del tiempo, que vive en el tiempo sin deshacerse y, sin embargo, comparte esa conciencia del absoluto a través de la cual toda nota, todo sonido, genera un *momentum*, una suspensión propia, no escrita, que se forma del eco de quien la escucha, de quien la toca, de cada espacio y lugar. Toda nota y todo sonido poseen esa suspensión, incluido el último, y en esa suspensión está nuestra posibilidad de padecer la música como gozo y entendimiento.

Hasta qué punto eso que no es más –y que lo es dentro de nosotros– forma parte de la obra. Cómo estar seguro de haber abandonado toda resonancia al final de una pieza cualquiera.

Qué es lo que desaparece ante el aplauso y por qué tenemos la urgencia de hacerlo sonar. Hay una ebriedad en él, una acumulación tumultuosa, energética, que nos rebasa y cubre la ausencia.

La descarga de una emoción creciente por algo que acabamos de atravesar. Al periplo atemporal de la música, el aplauso lo delimita, nos permite apropiarnos del hueco que en el límite de la última nota queda, en el eco de una emoción, de una idea. Aplaudir es comenzar a contarnos el sueño del que hemos salido, es un adjetivo inexacto para que no se escape. Es la prueba de una pertenencia común, nos reconocemos a través del torrente percutido, señalando nuestra presencia en la que fuimos testigos de esa especie de milagro que es la aparición del tiempo y el espacio como deidades creadoras. Empatía, el aplauso es el gesto de la empatía, el reconocimiento colectivo de haber hecho la travesía juntos y juntos hemos llegado al final, bendecidos y hermanados por una epifanía común.

Aplaudimos para despedirnos después de haber compartido esa enorme intimidad, la de haber sido frágiles, habernos desnudado de toda concepción anterior, de todo recuerdo, en una ignorancia que permite escuchar por primera vez, como recuerda Proust, despertarse a veces en la simplicidad primitiva, y de a poco los sonidos, la música, nos devuelven, en esa actividad común, nuestra particularidad.

Pero el aplauso también lo rompe, lo aniquila, el aplauso destruye el último gesto de la memoria para celebrar una proeza y, a veces, nos incorpora al fenómeno, porque estuvimos ausentes.

Llegamos a la sala de conciertos de una manera muy distinta a la de hace cien años. La tecnología nos ofreció a inicios del siglo XX la posibilidad de escuchar conciertos en lugares remotos, a través de la radio y, sin embargo, algo quedaba de la experiencia común, más allá de la deformidad sonora, compartíamos en un diferente espacio un mismo tiempo, unidos por la transmisión radiofónica. La grabación cambió eso. En una ficción que no es el concierto en vivo –donde todo puede pasar–, una reiterada versión de las cosas queda accesible a nuestro gusto y conveniencia. Ya no compartimos ni el tiempo ni el espacio con nadie que no esté en el momento en el que reproducimos la grabación. Algo hay en esta

falta de acto comunitario que deformó nuestra manera de escuchar, al no depender de nada ni nadie sino de nuestra voluntad, podemos accionar el artefacto para que el milagro se reproduzca tantas veces como nos apetezca. Su presencia se volvió ordinaria, no especial, no es un tiempo único, es más bien decoración de nuestros lugares y actividades cotidianos. Música al manejar, al cocinar, al trabajar, al leer, al comprar, y de hecho compramos más música de la que somos capaces de hacer, de escuchar. Invidiosos de posibilidad encendemos y detenemos la música en una escucha fragmentada, saltando de una idea a otra, de una obra a otra, con el orden de nuestra desidia, de nuestro desinterés, de nuestra incapacidad de atender, pareciera que la modernidad nos ha desterrado de la presencia. Aprendimos a estar ausentes, así al llegar a ese evento que es el recital en vivo, nos sorprendemos extraviados en medio de ese discurso articulado, aplaudimos para al menos, por un momento, formar parte de su experiencia.

En realidad, aquellos que sostienen que solo pueden disfrutar la música con los ojos completamente cerrados no escuchan mejor que cuando los tienen abiertos, pero la ausencia de una distracción visual les permite abandonarse a los sueños inducidos por la canción de cuna de los sonidos, esto es lo que en realidad prefieren estas personas a la música misma.<sup>1</sup>

En este fragmento de su autobiografía, Stravinsky defiende la idea de tener a los músicos sobre la escena como una parte del discurso de *La historia del soldado*, una especie de Fausto ruso que a cambio de un libro que le muestra todo –en el que puede ver lo que vendrá y que todo le ofrece– le pide su violín, metáfora del alma del soldado, de la suma de pequeñas cosas que caben en su mochila y que lo constituyen. Stravinsky encuentra en la posibilidad de ver al músico tocar un medio de comprensión expresiva. El trazo y la dificultad de ejecutar su parte en el instrumento en los largos pasajes musicales permite al público involucrarse con

los elementos del lenguaje e incorporarlos al todo de una obra que no es solo escénica ni teatral, o coreográfica, sino que vive como una maquinaria de unidad, de muchos pequeños engranajes que cada quien termina por ensamblar en su cabeza. La moraleja de *La historia del soldado* es la metáfora perfecta de esta descomposición diabólica: “No tenemos derecho a tenerlo todo, está prohibido, una felicidad es toda la felicidad, dos es como si ninguna hubiera existido”.<sup>2</sup> La tentación de ver en ese libro, ventana al universo entero, una tableta, es enorme. Al finalizar la Guerra Fría se nos inculcó que era nuestro derecho el tenerlo todo, todo el tiempo, y que nuestra identidad, nuestra felicidad, está en los medios de acumulación que nos permiten tener al alcance de la mano cualquier cosa en cualquier momento. Como si las estaciones no existieran, ni las edades, ni las horas del día, ni los días de la semana. En un momento, el soldado, que conserva todavía el libro y sus riquezas, recupera su violín, pero no consigue hacerlo sonar. Con qué expectación se asistiría a una sala de concierto en los siglos anteriores a la grabación, la gente viajaba kilómetros para escuchar de nuevo a un músico particular, con una memoria ávida de melodías, que recordará en el imaginario de su cabeza durante largo tiempo. El soldado nos enseña la desposesión como herramienta de entendimiento, de sensibilidad. Cada época es diferente y señalarlo no es más que admitir nuestra barbarie, no es fácil decir que una cosa tan fantástica como el registro, la grabación, incida de modo negativo en nuestra vida musical, sin embargo, al poner esa posibilidad múltiple en el centro de nuestra experiencia, de nuestra relación con el fenómeno, al sustituir el hecho mismo de la música por el acceso a una fonoteca virtual que nos ofrece todo, perdemos la desposesión necesaria al acto creador, el tiempo que hace falta esperar para que la belleza emerja de nosotros mismos. Y así, al final de un concierto nos encontramos lejos de lo que acaba de suceder, ciegos al milagro, sordos al eco de la maravilla, y nos precipitamos a la profusión colectiva de lo único que nos queda,

el aplauso, adjetivo inútil en forma pluvial, torrente de ebriedad, constante celebración de los héroes, del panteón musical, de nosotros mismos.

Madame, usted verá esta noche a las personas gritar y aplaudir, ellos no habrán entendido nada. Si entendemos lo que pasó, no habría nada más que decir, que Dios sea bendito una vez más por hacernos escuchar esto. Qué oportunidad más increíble, impagable, que el pasar en una hora y media por la experiencia que me toma, me conmueve, me aterroriza y me lleva a la libertad, no hay otra cosa, no hay otra ambición, no hay otro objetivo que el salir diciendo: qué bello, qué bien, soy libre de nuevo.<sup>3</sup>

La música nos pide una sola cosa, estar. A Sergiu Celibidache, el célebre director de orquesta rumano, que debió de haber sucedido a Furtwängler en Berlín, no le gustaban las grabaciones, pensaba –y no sin razón– que los micrófonos eran incapaces de registrar el fenómeno de la música, de sustituir el oído en un lugar determinado, de asimilar la enorme cantidad de información que surge del tiempo y el espacio. El micrófono es sordo a la música, escucha en cierto sentido el elemento físico, pero no la realidad temporal. El peligro de la grabación está en sustituir nuestro oído por el del micrófono. Al escuchar música no somos pasivos, formamos parte del acto creador. Organizamos el discurso, le damos sentido, porque al permanecer en la música, al quedarnos, la labor del espíritu será inevitablemente generar unidad a cada parte, transitar de mónada en mónada, de célula en célula, apropiándose y colocando su contenido en la siguiente. Hasta el final, donde depositamos en el silencio el último gesto de unidad, que estuvo contenido desde el primero. Algo nos es dado en ese momento, en el silencio que sucede a la última nota.

El silencio al final de una obra es una frontera imprecisa por la relación íntima que la obra establece con cada uno. El encontrar siete compases completamente en silencio al final del *Lux Aeterna* (1966) de György Ligeti (1923-2006), a los que no les sigue nada, causa no solo el curioso efecto de algo poco usual, sino toda una fascinación por la obligada contención del aplauso al final de una obra tan delicada, suspensión preñada de misterio.

Hay muchas formas de silencio.

El silencio no es solo el elemento de omisión del sonido que permite organizar el discurso musical, el silencio tiene una presencia expresiva por sí mismo. La extensión y la ubicación que un autor le otorga forman parte de su contenido tanto como en cualquier nota. Una pausa tal vez, silencio solemne, religioso, silencio cómico, misterioso, principio del cual partir o simplemente final. No sé si, más allá de la ficción literaria, alguien antes de Erwin Schulhoff (1894-1942) haya dedicado todo un movimiento de una obra al silencio, como lo es la tercera de sus *Fünf Pittoresken* para piano (1919), “In Futurum”, constituida por treinta compases en silencio, perfectamente descritos en su compleja escritura de medida múltiple. Puede que sea solo una ocurrencia, una broma, al constatar que el pentagrama superior está en clave de *fa* y el inferior en la de *sol* –a la inversa de lo común y de la lógica–, que uno lleva el compás de  $\frac{3}{5}$  mientras el otro tiene el de  $\frac{7}{10}$ , que salpica esa página con signos de interrogación, de admiración, calderones encontrados formando figuras y rostros, con un enorme rasgo de humor. Gestos de una cierta irreverencia y juego, a la manera de Satie y con el mismo empeño revolucionario por lo preciso, por el cuestionamiento de un elemento que damos por sentado como lo es ese, el silencio. En Schulhoff está la suma de un gran compositor, por los universos que le tocó atravesar. Nacido a fines del siglo XIX –justo el año en que Debussy estrenaba *Prélude à l'après-midi d'un Faune*–, mezcla de madre alemana y padre checoslovaco, reconocido con un chocolate

por Dvorak como niño dotado, judío en la Praga de inicios del siglo xx, soldado decepcionado y molesto en la Primera Guerra Mundial, nacionalista por huir de la razón occidental, dadaísta amigo de George Grosz en el Berlín de los años veinte, comunista en la Praga de los treinta, de un espíritu seducido por la música negra que en los *cabarets* daba al *jazz* el espacio de influencia a tantos artistas, prolífico compositor de lenguaje audaz y contemporáneo, que asumió las herencias musicales tanto como las voces de las vanguardias en un amplio catálogo que lo cubre todo, y de un humor excepcional que somete a la reflexión cada detalle excéntrico de su creación, en la ambigüedad que no distingue el grito de la burla, del cuestionamiento, de la poesía, en fin, de la creación lograda. Por ello el silencio organizado de su “In Futurum” no puede ser solo una broma, hay una lógica y una poesía en poner el silencio al centro de sus *Fünf Pittoresken*, que parte de haber sido formado en la escuela romántica y el descreimiento de una guerra de trincheras, sinsentido que pudo haber sido evitado por los Gobiernos que se pretenden civilizados y morales, que nada tiene de noble, por lo que al salir de él, todo gesto de civilización europea puede ser cuestionado, en silencio. Este movimiento, estos treinta compases representan un vacío más amplio de lo que una ocurrencia puede suponer. Tanto su título “In Futurum”, como su ubicación en el centro de la obra, o la indicación *Zeitmaß-zeitlos* (tiempo atemporal) producen una pausa misteriosa, cómica también, tal vez solemne, formal, excéntrica, que da sentido a las piezas anteriores (*Zeitmaß-Foxtrot*; *Zeitmaß-Ragtime*) y a las dos posteriores (*Zeitmaß-One-step*; *Zeitmaß-Maxixe*), todas dentro de una escritura de danza de ritmo no europea, en la renovación de un lenguaje pianístico semejante al que exploraron por esos años Debussy, Stravinsky o Ponce. Después de la invasión alemana a Checoslovaquia, Schulhoff buscó la ciudadanía soviética para escapar del régimen nazi, la obtuvo el 13 de junio, el 22 el ejército de Hitler invadió la URSS, lo que hizo imposible su huida, al día

siguiente fue arrestado y posteriormente deportado a un campo de concentración en Wülzburg. El 18 agosto de 1942 moriría ahí de tuberculosis. Tiempo atemporal, el verdadero silencio de Schulhoff comenzó ahí, y pasó mucho tiempo antes de que el prejuicio de la seriedad académica, la del canon, de la presunción vanguardista, dejara escuchar el eco de su locura iconoclasta, todavía “In Futurum”.

Con otro espíritu y muchos años después, el silencio fue puesto en el centro de una propuesta artística. El 9 de marzo de 1960, a las diez de la noche, en el Gran Salón de la galería Internacional de Arte Contemporáneo de Maurice d'Arquian, Yves Klein (1928-1962) artista plástico, hace sonar su idea de la *Symphonie monotone silence*. Ante una centena de espectadores, tres modelos desnudas entran a escena y se impregnan de pintura azul con una esponja para imprimirse en unas grandes hojas de papel en el suelo. Entre tanto, un solo sonido constituye la primera parte de la sinfonía. La partitura de una página y desarrollada por el músico amigo de Klein, Louis Saguer, tiene la fecha de 1947-1961, y consiste en la descripción de un acorde de *re mayor* repartido entre el coro y la orquesta, y con la indicación de ejecutarlo durante entre 5 y 7 minutos que deberán ser seguidos por 44 segundos de silencio absoluto. La duración puede ser variable, otra propuesta aparte de la del manuscrito de Saguer es la de ejecutar ese único sonido durante aproximadamente veinte minutos, seguidos de otros tantos de silencio, silencio absoluto. La idea de la sinfonía de Klein, lo monótono, está en concordancia con su lenguaje monocromático, un periodo de un solo sonido, un solo acorde, seguido también de un silencio que se pretende absoluto.

El silencio... eso es en realidad mi sinfonía y no el sonido mismo que antecede su ejecución. Es este silencio si maravilloso quien ofrece la fortuna y quien a veces incluso ofrece la posibilidad de ser verdaderamente feliz, no será más que un instante, durante un instante que no puede ser medido.<sup>4</sup>



### III. In futurum.

Zeitmaß-zeitlos.

tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!

Marchall Pause.

Silencio absoluto, pide Klein, y esa sola condición resulta en una pregunta: qué es un silencio absoluto y si es esto acaso posible. Esa es, también por esos años, la idea y la búsqueda que John Cage (1912-1992) propone en su *Silence 4'33"*, dedicado al pianista David Tudor, quien la estrena el 29 de agosto de 1952, en Woodstock, en la Maverick Concert Hall, en un recital dedicado a música contemporánea para el piano. La simple permanencia en silencio por este periodo de tiempo repartido en sus tres movimientos, escuchando lo particular, lo circunstancial que el silencio ofrece en esos minutos. Dos nuevas versiones hizo Cage posteriores a la de 1952 (en 1962 y en 1989), donde exagera la necesidad de escuchar, de amplificar lo que hay alrededor. En el libro *Conversing with Cage*, donde Richard Kostelanetz compila diversas entrevistas hechas al compositor, encontramos algunas ideas en torno a esta pieza, Cage dice:

Pienso, quizá mi mejor pieza, al menos la que más me gusta, es la pieza del silencio. Tiene tres movimientos y en todos ellos no hay sonido. Quería que mi obra fuera libre de lo que me gusta y lo que no, porque pienso que la música debe ser libre de los sentimientos e ideas del compositor. Sentía y esperaba conducir a otras personas a sentir que los sonidos que los rodean constituyen música mucho más interesante que la música que hubieran escuchado de haber ido a una sala de concierto.

[...] No entienden. No hay tal cosa llamada silencio. Lo que pensaron que era silencio, porque no saben cómo escuchar, estuvo lleno de sonidos accidentales. Se puede escuchar el agitar del viento en el primer movimiento. Durante el segundo gotas de lluvia golpeando el techo, y en el tercero a la gente misma que hace los más interesantes ruidos al hablar o abandonar la sala.<sup>5</sup>

Varias cosas separan el silencio de Schulhoff al de Klein y Cage. Desde luego tiempos y urgencias de generaciones diferentes, la inquietud particular de cada época, las frustraciones contra las

Yves Klein  
Symphonie - "Monoton-Silence"  
1947 --- 1961

Durée: 5 ou 7 minutes  
Plus 44 secondes de  
Silence absolu.

Pour Orchestre  
interprétation en studio  
et live continue.

division 6 (Klein et deux Français)  
qui s'efface dans le silence absolu.

- Composition de l'Orchestre
- 3 Chantreux
  - 10 Violons
  - 10 Violoncelles
  - 3 Flûtes
  - 3 Hautbois
  - 3 Cor
  - 3 Contrebasses

Yves Klein, Symphonie monotone silence

que hay que reinventar el lenguaje. También está el hecho de la creación por sí misma, que en Klein es mínima y en Cage no existe. Quizá pudiéramos traducir en el humor, una parte esencial de la distancia que la propuesta entraña, del contraste entre estos artistas. El gesto de absurdo evidente de Schulhoff contiene un ambiguo vacío humorístico entre lo múltiple de su porqué, que abre el espacio a la pregunta, a cuestionar la intención del movimiento y, a través de ella, la creación de un universo personal en cada quien, articulando la obra al escucharla.

Por el otro lado, Klein y Cage se toman tanto en serio la idea que proponen –y que podemos entender dentro del marco de la obra abierta que en el siglo xx encontró caminos de novedad creadora–, que el espacio se cierra a una sola intención del autor, a la que debemos llegar sin obra. Si Klein o Cage no hubieran dicho nada, no hubieran querido defender seriamente la imposición del absurdo, el silencio de su silencio nos haría tomar más en serio su reflexión, seguiría sin existir una obra propiamente, pero la ambigüedad del discurso abriría el espacio para habitar la locura y su profundidad. Hay, de alguna manera, una lógica histórica en la conclusión a la que llega Cage. En el origen de nuestra tradición moderna, la práctica musical era el espacio donde cada obra pertenecía y era habitada por las intenciones del público que la necesitaba en su vida cotidiana, del intérprete que daba cuerpo vivo y circunstancial, y del autor que, sin separarse de esa comunidad, daba forma a aquello que sería puesto en el centro, en los espacios sociales y eventos que demandaban su consumo, el teatro, la iglesia, la intimidad aristocrática. Con la llegada de las ediciones comunes en el periodo clásico, las obras se fueron llenando de indicaciones con las que el autor procuraba controlar a distancia su interpretación, hecha en recintos individuales por consumidores lejanos, burgueses con un piano en casa. Más tarde, en el afán romántico se eliminó el encargo con intención preestablecida del origen de la obra, esta surgiría únicamente a partir de las necesidades del genio individual del creador,

que tendría todavía una relación con el intérprete como agente de libertad sometida a su talento. Baste comparar los contratos de Haydn y Beethoven para constatar esta evolución. Poco a poco incluso el autor, cuyo valor máximo sería a estas alturas lo particular de su genio, fue llenando cada vez más de indicaciones para limitar la acción del intérprete, curiosamente, en la adición de ideas interpretativas. Ya hacia el siglo XX este criterio en muchos compositores había vuelto al instrumentista un mero mecanismo de las intenciones del autor, arrogándose toda posible interpretación. Schönberg consideraba al público únicamente como deformador de la acústica de una sala. Y finalmente, en el silencio de Cage se elimina incluso la participación del autor. Cuesta trabajo, al entender la trayectoria de este proceso histórico, no ver lo contradictorio de su afán frente al objetivo de la música. Contradicción que se ve también reflejada en el descomunal divorcio de creadores y público, o en el tener que preguntarnos si es que el espacio hace a la obra, si al poner un mingtonio en un museo se convierte en una pieza de arte, cuyo valor más alto es el del mercado (que podrá ser guardado, a partir de ese momento, en una bodega, lejos de la exposición pública por poseer un valor comercial). La obra dejó de pertenecer al público, luego al intérprete y finalmente al autor, y en ese sentido cuesta también llamarla como tal. Replantear el arte a partir de únicamente ser y estar. Contemplar en el presente nuestro alrededor, atribuirle al simple señalamiento la condición de creación. Pero del mismo modo que nadie puede apropiarse un atardecer como obra personal, un silencio tal tampoco puede ser la obra de nadie.

Se puede o no compartir la reflexión que estos dos hombres hacen, en esa especie de callejón sin salida en el que el mercado del arte y la propia trayectoria de la música en Occidente –y aún en la cultura general– buscaban respuestas que no habían llegado espontáneamente en la evolución del lenguaje musical, en el desarrollo de las vanguardias. El silencio como espacio de profundidad de donde emerge el balance, la paz, la permanencia en

el instante, tan presente en el budismo zen. En ese momento muchos músicos y escritores intentaron resignificar desde el origen todo, voltearon a Oriente para renovar el pensamiento creador, como durante siglos lo habían hecho tantos, sin embargo, pareciera que tanto en Klein como en Cage existiera una necesidad por liberarse de una estructura cultural sin querer abandonarla, en algo que no es fácil separar del retablo de las maravillas. Hacer un razonamiento y presentarlo como obra. Y es que el arte no es filosofía, y aunque es verdad que a veces ambas disciplinas coinciden en una idea, una intención o una reflexión, ninguno de estos elementos es en principio y por sí mismo la obra de arte.

Cuestionar o renunciar a los componentes culturales, de asombro, técnicos y poéticos, en torno a los cuales nos hemos reunido musicalmente desde hace siglos, como parte de un proceso artístico individual, es encomiable y tan digno como cualquier otra vía. Poner al silencio en el centro de nuestra contemplación, es un punto de partida en la búsqueda de una resonancia más profunda, pero pareciera que en ellos la falta del desenfado que sí encontramos en Schulhoff, la solemnidad con la que en la comunidad artística generan un nuevo culto, los aleja del objetivo y la reflexión que proponen –y por la que cobran un dineral–, en un mercado que no cuestionan y al que no están dispuestos a renunciar.

La música es sin duda suceso. La labor del espíritu, que frente a la dualidad de cada instante genera unidad para depositarla en el siguiente momento, encuentra en el silencio final una altísima revelación. La obra de Cage pudiera querer ser solo ese silencio final que se apodera del total de la obra, tan abierta que no hay dualidad ni unidad posible, ruidos interesantísimos como los describe. Sin embargo, el silencio al final de toda obra recibe la delicada presencia de algo que ya no está. En Cage nada fue.

Por eso, el encontrar siete compases completamente en silencio al final del *Lux Aeterna* de György Ligeti, a los que no les sigue nada, causa no solo el curioso efecto de algo poco usual,

sino toda una fascinación por la obligada contención del aplauso al final de una obra tan delicada, suspensión preñada de misterio.

György Ligeti nació en la región de Transilvania, en lo que ahora es Rumania, en una época en la que se está definiendo la geografía y la cultura que supone la nación húngara, el mosaico enorme que fue punto de encuentro entre Oriente y Occidente, cuyo espíritu popular –descrito por Bartók, del cual Ligeti es, en cierto sentido, heredero– entraña tantas voces. Nace en el periodo entreguerras que ve la disolución del Imperio austrohúngaro y marca la diferencia entre Viena y Budapest como capitales de una herencia común y una distinta naturaleza. Señalar la nacionalidad húngara de Ligeti tiene el sentido de mirar en él esa doble Europa. Porque la Guerra Fría desarrolló dos sistemas de producción cultural opuestos ideológicamente, con sus virtudes y defectos. La formación de Ligeti se da esencialmente en Hungría y antes de salir del país escribe ya obras de una asombrosa suma, como en la *Música ricercata* (1953), una serie de once piezas para piano, que comienzan utilizando en la primera solo dos notas, *la* y *re*,<sup>6</sup> en la segunda utiliza tres, en la tercera cuatro y así hasta la número once, donde ocupa las doce notas de nuestro temperamento moderno. A pesar de la censura del régimen, en su lenguaje está ya la visión futura de un nuevo espíritu musical. Migra en 1956 a Viena, se une a las vanguardias de la escuela de Colonia que no parecen ser menos cerradas y dictatoriales que de las que viene escapando, probablemente por el mismo problema: centrar la relación con la creación en un sentido ideológico, subordinando todo lo demás. En los años sesenta Ligeti llega a las obras que abren la nueva visión musical, la disolución del pasado, de los elementos que a inicios del siglo xvii se habían establecido como los componentes del lenguaje musical: melodía, armonía y ritmo. Es importante señalarlo porque después de un periodo de vanguardias, que no encontraban una vía común –como

no fuera el cuestionamiento del pasado, con aciertos diferenciados-, en este periodo de producción de Ligeti es posible constatar una síntesis del pensamiento de la época, más que en otros de sus compañeros de generación como Boulez, Berio, Xenakis o Stockhausen. Quizá esto sea así por el origen húngaro, por el contacto con el doble universo que le permite centrar la pregunta ¿cómo se debe hacer la música hoy?, en un más amplio panorama y en una más profunda respuesta. Porque, a pesar de lo terrible de la censura oficial en los países de influencia soviética, está también el hecho de una actitud inquisitorial en el occidente europeo, que es igualmente rígida -y es hasta hace muy poco que comienza a tomar conciencia de su intolerancia, la cual nos ha hecho perder décadas de producción musical-. Un fenómeno como Warhol hubiera sido imposible en la Unión Soviética y tal vez debiéramos entender eso como un signo de salud cultural, en lugar de lo contrario, tendencia ideológica que también nos ha sido impuesta, como las latas de sopa. Desde luego es el talento de Ligeti el que consigue crear *Atmosphères* (1961) o *Volumina* (1961-1962), pero en lo particular de su trayectoria lo ubica como interlocutor de muchas voces, de muchas poéticas, hay un hábito de libertad que debe ejercer en ambos bloques. Podríamos imaginar una biblioteca extraviada de las obras que abandonó al salir de Hungría, que desaparecieron para siempre, y a pesar de que él mismo dejó de interesarse por ellas, no podemos evitar suponer el germen que en esas obras estaba ya, y que no será más. La libertad que lo hizo no aceptar imposiciones de uno y otro lado lo vuelve irreverente, irónico, descreído y poco solemne, un poco como Schulhoff. El *Poème symphonique* (1962) para cien metrónomos está en ese límite del absurdo y lo inusitado de una ocurrencia, pero en él no solo está la reflexión en torno al pulso, al tiempo y el espacio, al múltiple latir de todo, sus coincidencias y oposiciones, sino que es también la realización de una obra en cuya experiencia todo esto se verifica, en un camino de disolución que termina con un pulso único y después, silencio.



Sopr. 1-4:

19

unmerklich einsetzen  
enter imperceptibly

110 **K**

*ppp* *morendo*.....

Sopr. 1-4: lu- *morendo*.....

Alt 1-4: (sempre p) lu- ce- at lu- ce- a(t)\* ce- a(t)\* *morendo*.....

Bass 1-4: lu- *morendo*..... *morendo*..... *morendo*.....

\* t wird hier nicht ausgesprochen / Here the t is not articulated

115 Alt 1-4: *morendo*..... niente

A 1-4

120 Chor tacet 121 122 123 124 125 126

S.A. T.B.

Dauer: ca. 9'

Por ello, los siete compases del final del *Lux Aeterna* no pueden ser tomados como un gesto de originalidad vanguardista, ni como una reflexión, son el espacio donde depositamos la última unidad del espíritu. La última también en su contenido textual, *Lux aeterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in aeternum quia pius es. Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.*

La obra está concebida para dieciséis voces, cuatro de cada registro (soprano, alto, tenor y bajo), ya desde las indicaciones del inicio está toda la intención, la vocación de la obra, *sostenuto molto calmo*, “*wie aus der ferne*”, “*from afar*”, desde lejos, “todas las voces deben entrar suavemente, siempre *pp* (*pianissimo*), cantar sin acentos, las líneas de compás no tienen ningún significado rítmico, no deben ser enfatizadas”.<sup>7</sup> *Lux*, una nota que se reitera en las voces superiores. Imitación de la misma sílaba, la misma altura, el viaje se hace en ese elemento que desde el canto gregoriano establecía el orden de una pieza: la nota reiterada, la de inicio y la del fin. Escuchamos la paulatina suma de voces en un solo sonido, un *fa*. Y de pronto la dualidad, sonidos adyacentes, la disonancia que alarga el espectro, *aeterna*, aparecen las notas aledañas *mi* y *sol*, perturbación de vibraciones que se multiplican con nuevas disonancias, en acumulación progresiva que impulsa a quien la escucha a crear unidad hacia el nuevo punto de arribo, cuando una nueva nota tenga el centro que detentaba la primera. Información que se desprende de sí misma, para formar nuevos conjuntos, sistemas alrededor de sistemas, gravedad sobre gravedad. La impresión que produce es de una profunda emanación del espacio, de densidad que libera vibración hasta extinguirse. La subdivisión rítmica, minuciosa como la lluvia, establece pequeñas figuras cuyo efecto es la disolución del pulso. Cada vez que se pronuncia la palabra *Domine*, la presencia del Señor está en abandonar la *micropolifonía* al decir su nombre en la *homofonía* de las voces graves. *Requiem*, el tejido polifónico de cada episodio es marcado por cada voz, ya desapareciendo al terminar su frase

en un extravío de ecos canónicos, ya al llegar cada una a un punto culminante en una misma sonoridad, hasta quedar suspendida en un movimiento estático, ideal para las aporías de Zenón de Elea. La emanación persiste como en la bóveda celeste. Las palabras deben también disolverse, la frontera de una palabra al cantar se establece por la consonante que la delimita, Ligeti pide no pronunciarla en *eis*, en *luceat*, dejando que la vocal se distienda y se confunda con el resto. Al final también el texto es suspendido, dejándolo en el *luceat* que en su repetición no termina, y que las alturas llevarán del *morendo* al *niente*. Y en ese momento de lejanía en el tiempo, es que Ligeti finaliza su obra con siete compases en silencio, que pueden contener la idea de absoluto que ese número tiene en la tradición cristiana.

Qué sucede en esos compases, lo mismo que en cualquier obra, nos encontramos en la frontera del sueño, en el fin último de la unidad, en ese momento en el que frente al eco de la revelación la percibimos todavía. Podríamos intentar despertar y darle forma con palabras, con el aplauso, o con el logotipo que nos permita retenerla, pero es inútil, porque habrá de desaparecer y de alguna manera la habremos de olvidar. El silencio al final de una obra es la suma de toda la música, un instante antes de no ser nada. Está ahí para que podamos aceptar su disolución y olvido. “Yo soy libre incluso de mi deseo de ser libre, ese es el objetivo supremo”, dice Celibidache.

En el acto creativo no hay memoria, no hay ciencia, tampoco conocimiento, porque son cosas que están siempre ancladas al pasado. El acto creativo no acepta ninguna condición fuera de él mismo. Es por eso que es libre. Usted no había escuchado nunca Bruckner y el hecho de que usted se haya liberado, al fin y al cabo, de todo su pasado, eso la convierte en una creadora, si es verdad que usted encontró ese final perfecto, es en función de una liberación.<sup>8</sup>

Del mismo modo que no podemos contar un sueño con la exactitud de su trazo esencial, tampoco podemos reproducir ese momento fuera del instante en el que fue creado, ni recordarlo con exactitud. Porque, como todas las cosas, dejará de ser. Algo parecido nos sucede con el canon de obras y autores, querer reducir la práctica humana de miles y miles de momentos desaparecidos a una lista imperecedera es imposible e inútil, porque no quedará ninguno. Ni aún a una lista de papeles heredados, porque ellos no son la música, son solo su posibilidad. Una noción se nos aparece frente a esta idea, la de los papeles perdidos, las obras extraviadas en el fuego de un incendio, la guerra o la locura. Papeles abandonados en la huida, escondidos por pudor, papeles que se hundieron en un viaje, deshojados poco apoco hasta perder su unidad. En ellos Cronos devora todo posible esfuerzo musical de nuestra historia. Una biblioteca imaginaria de acumulación imposible cuya herencia, cuyo regalo, es ser el cuerpo mismo del momento antes del aplauso, al final de cada obra, extinción que se repite cada vez que hay música, fantasma de nosotros mismos, de nuestra voz, nuestro silencio, de nuestras pulsiones, sinécdoque de la vocación humana por la belleza, por la empatía. Expansión al final del tiempo, como el Big Bang.

Uno de los más hermosos textos de García Márquez es un pequeño cuento acerca del sueño y el olvido, “Ojos de perro azul”, frase con la que en la vigilia debieran encontrarse dos personas que habitaban el mismo sueño. “Le veía los párpados iluminados como todas las noches. Fue entonces cuando recordé lo de siempre, cuando le dije: ‘Ojos de perro azul’. Ella me dijo, sin retirar la mano del velador: ‘Eso. Ya no lo olvidaremos nunca’. Salió de la órbita, suspirando: ‘Ojos de perro azul. He escrito eso por todas partes’”.<sup>9</sup> Y, sin embargo, él sabe que lo habrá de olvidar al salir del sueño. Es profundamente conmovedor el verificar que hay algo de eso en nuestra experiencia musical, la alegría inusitada que nos da padecerla, transitarla, la certeza y claridad, el saber, todo aparece iluminado de una forma contun-

dente y nos deja la noción de que habrá de estar ahí para siempre, que ya no lo olvidaremos nunca y, no obstante, al salir de él, del sueño organizado que dice María Zambrano la música es, comienza, como todas las cosas, a desaparecer en el eco de lo que ha sido y no volverá a ser.

*Lux perpetua luceat eis, luceat eis, luceat, lucea*, al final del viaje, siete compases en el silencio. Rompecabezas de aquel que emana de todos los presentes, de su inmovilidad, de la empatía ante el vacío. En ese momento toda la obra es el silencio, todo lo que ha sido se expresa sin tiempo en un solo instante. En el primer sonido estaba contenido ya el final, y al revés también, en ese final está la primera nota y el trayecto estático de su discurso. Toda la historia de la música cabe en ese silencio, porque ese instante de gozosa epifanía contiene la despedida de algo que no volverá a ser, que habitará en el eco de nuestras voces de una manera inexplicable. En el silencio final está también la dulce posibilidad de asumirlo, de ser libres de nuevo después de haber poseído un absoluto de las cosas, de no aferrarnos a lo que habrá de desaparecer, de aceptar el olvido de todo, el olvido de la más alta felicidad en el eco de lo que ya no existe.