

Entrar consiste en salir

Ana Bocanegra Briasco [\*]

Resumen. El modo de sanación de una profunda crisis mental, la incansable reiteración de la misma nota al piano, hizo que Giacinto Scelsi rompiera el muro de su propia percepción y se adentrara en el universo interno de un solo sonido. De esta “descomposición” nacería su particular modo de creación en el mundo de la microtonalidad, corriente compositiva de la que fue la figura más activa en el s. XX.

Palabras clave: Scelsi, crisis, sonido percepción, microtonalidad.

Abstract. The mode of healing of a deep mental crisis, the relentless repetition of the same note on the piano, made Giacinto Scelsi break the wall of his own perception and moving into the inner universe of sound. From this “decomposition” his particular way of activity was born to the world of microtonality, composition current of which was the most active figure in the s. XX.

Keywords: Scelsi, crisis, sound, perception, microtonality.

No vamos a discutir acerca de quién o quiénes fueron los primeros aventureros en el mundo de la microtonalidad, no es éste el momento ni nuestra intención el debate musicológico en un tema que para algunos sería apasionante, mientras que para otros no deja de representar un capricho o una extravagancia de aquéllos que no fueron capaces de seguir por los cauces más tradicionales, cauces que, sin embargo, iban ya por una línea claramente alejada de la tonalidad y que por lo tanto ya se habían enfrentado a lo que bien se podría llamar la tiranía del oído.

No nos interesa el hecho de que los primeros textos en este campo sean de finales del XIX o de que a principios del XX Koulbine huyera del sistema temperado a través de nuevas armonías, resoluciones para las nuevas disonancias y nuevas melodías con la propuesta del empleo de los tercios, cuartos, octavos y hasta treceavos de tono, ni que, tras Busoni, que ya pensó en una escala de 36 partes iguales, Arseni Avramoov la llegara a dividir en 72. La existencia de la música microtonal, al menos desde un punto de vista teórico, era ya un hecho; Georges Rimski-Korsakov, hijo de Nicolai, había fundado en 1923 la *Asociación para la música en cuartos de tono* y en el mismo año Aloÿs Haba había creado la cátedra de composición microtonal en el conservatorio de Praga.

En efecto, la realidad es que en nuestra música occidental se fue diluyendo la frontera insalvable durante siglos entre consonancia y disonancia y que el semitono dejó de ser la unidad mínima. El poeta alemán Stefan George ya lo había anunciado: se respiraba el aire de otros planetas.

Sin embargo, si las distintas corrientes compositivas que surgieron en la pasada centuria fueron prácticamente simultáneas a sus respectivos sistemas teóricos, la microtonalidad, a pesar de que como acabamos de ver estaba ya bien asentada, se materializó algo después: sin olvidar que en 1931 Herman Scherchen compuso la primera ópera en cuartos de tono, debemos reconocer que fue gracias a uno de los personajes más atractivos de la época, Giacinto Scelsi (1905-1988), conde de Ayala Valva, del que, en este momento en que todo gira alrededor del concepto de "muro", lo que nos llama es el hecho de que la enfermedad fue puerta y no barrera puesto que los problemas de salud que sufrió resultaron en su vida momentos cruciales en su apertura de miras y de gran creatividad.

De origen aristocrático como acabamos de indicar, la singularidad de nuestro protagonista viene dada sin duda por su naturaleza que fue además

forjada por el modo tan peculiar en que creció y se formó. Su infancia transcurrió en el castillo familiar en Irpini (Italia), donde las enseñanzas recibidas en materias de latín, ajedrez y esgrima vinieron de mano directa de un instructor. Con posterioridad se trasladó a Roma y recibió clases de música de Giacinto Sallustio pero siempre fuera del ámbito académico. Hay que añadir, igualmente, que en los años 20 se trató con diversos círculos literarios y artísticos, manteniendo relación con Jean Cocteau, Norman Douglas, Mimi Franchetti y Virginia Woolf e introduciéndose en los movimientos culturales más importantes de su época.

Su labor como compositor ya se había iniciado con *Chemin du Coeur*, su primera obra, fechada en 1929 y poco después, en 1931, *Rotativa* llegó a ser estrenada en la sala Pleyel parisina bajo la dirección de Pierre Monteux. Por otra parte, se encontraba realizando también una interesante y productiva labor de difusión de la música contemporánea en su país gracias a la cual se conocieron en Italia creadores de la talla de Kodaly, Nielsen o Ibert cuando sufrió el primer problema de salud. El doctor que le atendió, Egon Koehler, le puso en contacto con la cromoterapia y las teorías de Scriabin. Podríamos considerar este punto como la primera entrada a ese otro mundo que hoy vendríamos a llamar “alternativo” y al que a partir de su segunda debacle se entregaría de lleno.

Pero el gozne definitivo en su vida y por lo tanto en su creación sería esta segunda “caída” que terminamos de mencionar, la gran crisis mental que sufrió a su regreso a Italia una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial. Se refugió en la poesía y logró que el editor parisino Guy Levis Mano le publicara *Le poids net*, *L'archipel nocturne* y *La conscience aiguë*; se interesó también por el misticismo y el esoterismo orientales y fue ingresado por un breve periodo de tiempo en una clínica suiza donde dio una serie de lecturas sobre la creatividad y la amplitud de miras.

Lo más llamativo, sin embargo, fue la manera en que logró salir de la enfermedad. Y aquí, por encontrar cierta similitud, me detengo para recordar a Hölderlin, el maravilloso y solitario poeta, alma desventurada que, como buen alemán estaba bien educado musicalmente, tocaba el piano, la flauta y la mandolina y que, en palabras de Weiblinger, cuando se veía sumido en una profunda melancolía, con ataques de ira y furia, salía de ellos gracias a la reiteración:

Tocar el piano, aún lo toca, aunque de un modo sumamente extraño. Cuando se pone a ello puede permanecer sentado días y días. Toma entonces una idea de simpleza infantil y puede tocarla y volver a tocarla cien veces, de modo que se hace insoportable. A esto se añaden unos rápidos movimientos convulsivos que le obligan a veces a recorrer las teclas como un rayo, y el molesto golpear de sus larguísimas uñas, pues se las deja cortar con sumo disgusto y para convencerle son necesarios un sinfín de artimañas, como se hace con los niños tercos y caprichosos. Cuando ha tocado un rato y su alma se ha enternecido,...

Efectivamente, la cura que el italiano encontró era algo semejante ya que consistía en repetir al piano no cancioncillas infantiles sino la misma nota incansablemente, durante horas y, a partir de esto, tal vez como nos diría Chillida: *La capacidad de percepción superior a la media es la única diferencia que tiene un artista con los demás, y después tener ganas de trabajar o de entender lo que no se entiende.*

Parece claro que Scelsi, en su crisis mental, percibió algo más y se atrevió a entrar en ello; salió del mundo extraviado de su mente, encontró la liberación y el alivio a su angustia cruzando el muro de su propio sentido auditivo, descubrió todo un universo sonoro en una sola nota que se descompone a fuerza de ser observada, que se abre en el caos como flor en mitad de la noche e invita a quien no tiene asidero en el orden establecido.

Repetir el mismo sonido hasta que se desvanece, rompiendo su ritmo, su batido interno y creando uno nuevo, como modo de desaparición temporal. Esto es algo muy utilizado por las doctrinas hindúes del sonido en las que se sumergió por el fervor que profesaba a todo lo oriental y que se vio acentuado tras entablar una profunda amistad con el poeta Henry Michaux. Emergió a la vez del mundo ordenado y hasta obvio de la música aprendida, el mundo regido por normas y leyes que relacionaban los sonidos entre sí; ni siquiera fue necesario un exceso de tonalidad —él mismo dijo que había caído en la crisis por un abuso de una música tan lejana a aquélla como la serial— para salir, para adentrarse en el sonido mismo.

Encontró por tanto, allí donde parecía que todo acababa, una nueva manera de componer basada en la instrumentación de figuras determinadas por la casualidad, el “tentar” con instrumentos tradicionales usados de manera no ortodoxa, el uso de nuevos instrumentos como la ondiola, capaces de reproducir el cuarto y el octavo de tono y fundamentalmente la improvisación, lo que él llamaba *in lucida passività*, que tanto practicaría en su niñez, como fuente de la que brotarían sus obras más potentes. Se descompuso todo, el propio Scelsi habló de la existencia, además de la duración y del timbre, de una tercera dimensión del sonido que permanece escondida y cuya exploración permite fluctuaciones microtonales que abren la amplitud atómica del tono, encontró su relieve. Trabajó el sonido con microscopio y se acercó al pensamiento, dentro del ámbito hispanoamericano, del compositor Julián Carrillo quien afirmaba que son las vibraciones las que producen sonidos y no los sonidos los que producen vibraciones. Se quedó pues en la experiencia sonora primaria y la forma dejó de ser obstáculo, llegó al límite del lenguaje, allí donde está lo diferente, lo otro, el misterio. En definitiva, construyó un nuevo *corpus* mágico y fascinante.

Por su original manera de trabajar que, como hemos dicho, consistía en improvisar, grabar la improvisación y dejar que un mediador académico la transcribiera, tarea que recayó en Tossatti con los subsiguientes problemas ya que éste llegó a reivindicar la autoría de muchas de las obras, Scelsi, que siempre se consideró a sí mismo *medium*, sobrepasó las barreras que la enorme complejidad y desarrollo que la notación, hermética y abstracta, planteaba en autores como Boulez, Feldman o Tudor e hizo desaparecer así la idea de autor o de pertenencia. La obra estaba ahí, sólo había que encontrarla y plasmarla, ella era lo realmente importante y no su creador, no había afán de protagonismo, todo lo contrario, tal vez por timidez, sin duda por discreción y siempre coherente consigo mismo se dejó fotografiar en muy pocas ocasiones y son en realidad pocas las noticias que podemos encontrar de él.

Y así fue como vieron la luz *I presagi* (1958), la primera obra compuesta tras la crisis y otras más radicales como el *Cuarteto nº 4* (1964), *Anahit* (1965) u *Okaganon* (1968). Dentro de su labor poética, en el visionario *Il sogno 101, il ritorno* aplicó los mismos procedimientos que en música. Mientras, el mundo académico italiano cada vez se mostraba más hostil frente a él a la par que en el extranjero el éxito aumentaba. Scelsi pasó los últimos años de su vida retirado en su residencia romana que se convirtió en lugar de peregrinaje de amigos y admiradores.

Como el canto del ruiseñor, entre las sombras, es en medio de los más profundos sufrimientos donde suena divinamente a nuestros oídos la canción divina del mundo (Hölderlin: *Hyperión*).

---

[\*] Conservatorio Superior de Música de Córdoba.  
Contacto con el autor: [anabocanegra@gmail.com](mailto:anabocanegra@gmail.com)