

Scelsi, un hombre extraordinario

STEFANO SCODANIBBIO

*Dehors tombait la nuit séparée d'un merveilleux passé.
 Scelsi, L'Archipel Nocturne*

⊗ Fue en 1980. Había apenas vuelto de una dilatada estancia en California y en México. Acababa de empezar mi actividad como solista y, gracias a la todavía fresca experiencia en el Nuevo Mundo, tuve la oportunidad de tocar en la Academia Americana de Roma. Pocas semanas más tarde, una voz al otro lado del teléfono se presentaba así: “Soy Giacinto Scelsi, me han hablado de usted y sucede que tengo algunas obras para contrabajo que me gustaría mostrarle”. Al principio supuse que se trataba de una broma, pero después me convencí de que la voz que escuchaba podía corresponder a la idea de Scelsi que me había formado por esos años. Me invitó a su casa y naturalmente acepté de buen grado, así que me dirigí a Roma lo más rápido que pude. Desde entonces y hasta el día de su muerte estuve muchas veces junto a él, incluso durante periodos largos. Cada concierto romano, cada vuelo que salía del aeropuerto de Fiumicino, el menor deseo de disfrutar de su compañía eran buenos pretextos para pasar jornadas espléndidas en la calle de San Teodoro número ocho. Jornadas que transcurrían todas de acuerdo a un ritual escrupuloso. A las cinco de la tarde, del segundo piso, el de los huéspedes, se subía al cuarto piso, donde él vivía, para conversar (antes de esa hora no recibía a nadie; a la pregunta de qué diablos hacía hasta que daban las 5 pm, respondía: “*Faccio la zucca*, procuro no pensar en nada”). Conversar era para él algo muy importante, a tal grado que se refería a ese momento como “el arte de la conversación” y, a propósito de su amigo Michaux, que detestaba la *bêtise* (las tonterías, las futilidades), cada tanto hacía notar que con él era necesario poner mucha atención y no decir estupideces. El ambiente siempre era cosmopolita y Giacinto Scelsi se desenvolvía, ya fuera en inglés o en francés, con natural *nonchalance*, pero no me olvido de su estupor,

si no es que su contrariedad, cuando en cierta ocasión llegué con una amiga mexicana que sólo hablaba español. ¡No podía conversar!

Después, algunas veces, me pedía que tocara, para él y los demás invitados. No únicamente piezas suyas, sino al contrario, de otros compositores (Xenakis, aun si partía de presupuestos teóricos muy distintos de los suyos, era el compositor que, en cuanto a resultados sonoros, le parecía más próximo entre sus contemporáneos). Pero también me pedía cada tanto que tocara mis propias composiciones. En particular los *Seis estudios* y un fragmento que por aquella época se llamaba *Instrumental* y a la postre se convertiría en la primera parte de *Voyage that Never Ends*. La pulsación rítmica obstinada de una cuerda al aire con la gama de variaciones tímbricas que permiten las diversas técnicas del arco, unidas a los cambios trastes / puente, lo seducían enormemente. Lo definía como un fragmento “telúrico”.

La cena, rigurosamente vegetariana, se servía alrededor de las ocho. Una vez terminada, se ausentaba por unos cuantos minutos, pero a su regreso la conversación proseguía todavía un par de horas más.

Al margen de mitificaciones, no puedo decir que haya recibido una enseñanza musical concreta de parte de Scelsi. Él era del todo ajeno a dar lecciones *ex cathedra*, e incluso cuando tocaba para él y sus invitados en aquella casa legendaria de la calle de San Teodoro número ocho, sus comentarios se limitaban a consideraciones de carácter general. Lo que sí puedo afirmar que gocé profundamente fue “el encuentro con un hombre extraordinario”, para decirlo con las palabras de Gurdjieff, un autor querido por él. Aristócrata genuino (“No fui fascista cuando todos eran fascistas, ni comunista cuando todos eran comunistas. Crecí en una familia aristócrata y no puedo cambiar de piel”), que hablaba en inglés y francés continuamente, siempre con una marca en los pantalones o en el chaleco (el signo del hombre verdaderamente elegante), generoso con los amigos, indiferente con los enemigos, amigo de grandes personalidades de la pintura y la literatura del siglo XX, admirador de la belleza femenina, del chocolate y la champaña. Además tuve la suerte de escucharlo un par de veces improvisar al piano y esto, para mí, disolvió por completo cualquier posible duda acerca de sus tan comentadas incapacidades musicales.

En una de estas ocasiones improvisó a dúo con una flautista que se encontraba en casa. Mencionó que, cuando se improvisaba con otras personas, lo decisivo era *no* escucharse entre sí. No venía a cuento intentar seguir al otro a fin de construir un discurso influyéndose recíprocamente. No. En lugar de eso era importante dejarlo fluir, que el mensaje que llegaba, si es que llegaba, se deslizara (¿de lo alto?; en cualquier caso, de algún otro lado: es célebre su teoría del compositor como “cartero”), y si las dos o más personas lograban sintonizarse, esto se manifestaría a través de una música autosuficiente, en la que no había necesidad de escucharse.

Lo que más me impresionaba de su forma de tocar el piano era la digitación, el tacto. Las manos parecían rebotar violentamente hacia arriba después de haber percutido el teclado. El sonido que emergía, en parte también a causa de la antigüedad del instrumento, era un sonido arcaico, de otros tiempos.

Me gustaba escucharlo acordarse del París de entreguerras, con todos aquellos personajes que conoció...

Me gustaba que hablara de la India ("me gustaría morir en la India, pero no tolero la gritería de los millones de cuervos que la infestan"), y de Rishikesh, adonde, siguiendo su consejo, también yo iría en 1984...

Me gustaba incluso oírlo narrar cómo había vivido y afrontado sus enfermedades, sus temporadas en la clínica, sus esfuerzos de recuperación...

Me gustaba el desapego casi absoluto que mostraba frente al mundillo musical y "la carrera", con su cadena de conciertos-festivales-comisiones-afanes-éxitos-plazos...

Me gustaba cuando contaba la historia del maravilloso díptico de Dalí que dominaba el diván en que solía sentarse. El poeta Eluard (representado con la cabeza llena de nubes) había ido a visitar al pintor a Cadaqués y le había presentado a Gala (representada por Dalí con la cabeza casi vacía). Ella se vengaría poco después, convirtiéndose en su compañera y musa.

Me hipnotizaba escuchar algunas piezas suyas que no conocía y que él mismo reproducía en el aparato de sonido. En especial recuerdo la versión de *Ko-Tha*, interpretada a la guitarra por él, y la primera vez que escuché *Konx-Om-Pax*, que me hizo hundirme en aquella poltrona vencida, antiquísima, tantas veces probada por traseros seculares.

Me gustaba oír su interpretación de la historia de la música occidental —la repetía con frecuencia—, según la cual la música se había iniciado con los unísonos y las octavas para después pasar, en el Medioevo y el Renacimiento, a las cuartas y las quintas. De allí, en la época barroca y en la romántica, habían hecho su aparición las terceras y las sextas y, finalmente, las séptimas y las segundas en el siglo XX. Todo para culminar con que la música había vuelto, con él, a los unísonos de los orígenes. Y en verdad, en el caso de Scelsi, se puede afirmar con Egon Schiele que "Kunst kann nicht modern sein; Kunst ist Urewig" ("El arte no puede ser moderno; el arte es eterno"). (Solo un par de compositores, según él, habían tenido el genio suficiente para alejarse del eurocentrismo musical: Mozart, quien sin embargo había sido castrado, por decirlo así, por su padre a la hora de "enseñarle música", encajonándolo en las reglas de la forma sonata, y Wagner, quien había sido sobrepasado por su propio ego desbordante.)

Pero no podría dejar de reflexionar aquí sobre su manera de "componer". La grabación de improvisaciones que, dado el caso, transcribía, adaptaba, desarrollaba, formó parte del *background* de toda una generación entre los años sesenta y setenta, una generación que creció con el Revox u otros aparatos de grabación semejantes. Scelsi ya lo había hecho un par de décadas atrás, y hoy, gracias a las posibilidades que ofrecen las computadoras, es una práctica común en la música no académica.

Alrededor de 1987 o 1988, me entregó la partitura de *Mantram, canto anónimo para un instrumento*, y me solicitó que lo tocara en el contrabajo. También en esta ocasión fue oscuro y vago, y más allá de ciertas referen-

cias al área geográfica de un Medio Oriente demasiado extenso, me dio muy pocas indicaciones. Sobre todo el subtítulo me pareció que reflejaba insuperablemente su propia personalidad, pues ¿quién, sino él, es el gran anónimo del siglo XX? Lo ejecuté por primera vez en Colonia, en diciembre de 1990, durante el festival que, bajo los empeños de Wolfgang Becker, se organizó en su honor en Alemania.

Después de ocho años de trato, poco antes de que muriera, me pidió que lo tutelara. No fui capaz, y tal vez fue mejor así.

El caso Scelsi, para mí, en cierta medida sirve para demostrar un par de teorías. La primera es que con frecuencia la creación artística, la más auténtica y original, está ligada a un conflicto, a un trauma (el psicoanálisis y la biografía de muchos artistas nos lo han enseñado) con los sonidos, las imágenes o las palabras. La otra, vinculada estrechamente con la anterior, es que la innovación radical debe asumir, como categoría fundamental de la creación artística, el riesgo de meterse de lleno en el juego, a veces en menoscabo de la salud y de la propia vida.

Esto es precisamente lo que escribe Breton en sus "Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no": "Demasiados cuadros en el mundo hacen hoy alarde de algo que no le ha costado nada a los innumerables epígonos de De Chirico, Picasso, Ernst, Masson, Miró, Tanguy [...], a esos que ignoran que, en el arte, no hay ninguna gran aventura que *no ponga en riesgo incluso la vida*, que el camino a seguir no está flanqueado, como cada vez se comprueba, de cómodos barandales, y que cada artista debe emprender por sí solo la búsqueda del *Vellocino de oro*". ~

Traducción de Luigi Amara