



IN FAERY LANDS FORLORN

A propósito de György Ligeti (1923-2006)

LUIS MUCILLO

La reciente desaparición de György Ligeti ofrece el adecuado pretexto conmemorativo para esbozar algunas consideraciones sobre la música y la personalidad de uno de los máximos artistas creadores del siglo XX, pero también uno de los más controvertidos, inasibles e inclasificables de nuestra época.

Autor de una vasta obra rica en contrastes y contradicciones, en la cual la adhesión a la modernidad no inhibe el desarrollo paralelo de una vena fuertemente conservativa, Ligeti se nos muestra como un genio proteico y multifacético, por momentos refinado, sensual, un miniaturista deli-

cado y minucioso capaz de cincelar la más perfecta orfebrería sonora en directa herencia de Ravel (con quien poseía, indudablemente, más de un trazo en común, incluyendo el interés casi obsesivo por los mecanismos de relojería), en cuanto que otra de sus facetas exhibe una propensión por lo grotesco, lo desmesurado y lo aberrante, un deleite perverso en lo bizarro que a menudo se manifiesta en una suerte de escatología sonora en la cual lo macabro, lo obscuro y lo cruel se amalgaman para dar origen a una atmósfera recargada de violencia carnavalesca. Apresurémonos a decir que estas facetas aparentemente inconciliables y opuestas en

el interior de su obra no se manifiestan segregadas y en compartimientos estancos, sino que suelen convivir en territorios comunes, frecuentemente superponiéndose en el decurso de una misma composición.

Hasta aquí, he enumerado características evidentes –que podríamos considerar como exteriores, parte de la superficie, y como tal fácilmente reconocibles– de la creación musical de Ligeti. Sin forzar demasiado la fantasía, podríamos también, sobre la base de lo dicho, fabricarnos una imagen algo truculenta del propio Ligeti, evocándolo bajo la doble apariencia de un fino y meticuloso artesano fatal e indisolublemente ligado a una especie de gnomo burlesco y provocativo, a la manera de aquellos ambiguos personajes surgidos de la pluma de Gustav Meyrink o de la fantasía de Hoffmann: recordemos por ejemplo al archivero Lindhorst, en el *Vaso de oro* de este último, fusión insólita de un puntilloso funcionario burgués con una salamandra, es decir, con un espíritu elemental del fuego. Pero en lugar de continuar por esta vía, quisiera llamar la atención sobre lo que me parece ser una tercera faceta de Ligeti, menos exterior y aparente, relacionada quizás en términos de técnica musical con ciertos aspectos del tratamiento de la armonía peculiares a algunas de sus composiciones (no hay que olvidar que Ligeti ha sido, incontestablemente, uno de los grandes maestros del refinamiento armónico en la segunda mitad del siglo XX, equiparable en ese sentido con Olivier Messiaen, Morton Feldman y Elliott Carter). Quisiera sugerir que ciertas formas de manifestación armónica en determinadas obras de Ligeti parecen tender un puente –aunque delicado y precario– hacia una zona más íntima y velada de su personalidad de compositor, orientada a la búsqueda de la belleza, una belleza que todavía persiste, inopinadamente, en medio de la declinación, de la pérdida del aura y de la superabundancia de lo grotesco y lo corrupto, una belleza que puede surgir asociada a la rememoración de momentos específicos de la historia musical o a instancias del pasado en la propia historia personal.

El pasado, la historia personal: se recordará que Ligeti emigró a Occidente en 1956, que debió asimilarse como compositor a un momento muy

particular en la evolución de la creación musical, cuando las normas de la reacción vanguardística eran dictadas desde las premisas del serialismo integral, cuando uno de los imperativos de la modernidad consistía en hacer tabula rasa de todo pasado, aún del más reciente, con el designio de concentrarse en la utopía de un nuevo universo sonoro, para la erección del cual cada compositor estaba llamado a asumir su rol de demiurgo privilegiado. Con una ya larga trayectoria de creador tras de sí, autor de un abultado catálogo de obras realizadas en Hungría que, si bien ajustadas a la tradición de Bartók, Kodaly y Sandor Veress, no por ello dejaban de mostrar rasgos estilísticos eminentemente personales, Ligeti debió tomar conciencia de la situación imperante, optando por hacer él mismo tabula rasa de su propio pasado de compositor, para recomenzar desde una suerte de grado cero primordial, con todas las incertidumbres que este paso podía comportar. (En esta circunstancia se puede entrever un paralelo con el dramático recommienzo de Edgar Varèse como compositor, a fines de la 1ª Gran Guerra, después de que la casi totalidad de sus manuscritos perecieran en el incendio de su departamento berlinés). Los casi cien números de opus originados en Hungría fueron, por lo pronto, archivados celosamente, obliterados como presencias físicas pero conservados en algún rincón de la memoria poética, desde donde esporádicamente alimentarían la materia de los sueños del compositor.

La adhesión de Ligeti a la vanguardia de Darmstadt de los años cincuenta no fue, por cierto, incondicional; su posición crítica y dubitativa se hace sentir en los ensayos publicados en la revista *Die Reihe*, órgano oficial de la nueva generación de compositores y teóricos del serialismo, especialmente en el texto titulado “Metamorfosis de la forma musical”, en el cual toma cuidadosa distancia y enumera y fundamenta sus reservas en relación con diversos aspectos de la técnica serial. Pero es sobre todo en las nuevas obras que comienza a componer en Occidente donde esta distancia se manifestará de la manera más contundente. Así, por ejemplo, en *Apparitions*, la primera de sus grandes composiciones sinfónicas, estrenada en Colonia en 1960, las discontinuidades del discurso y los gestos

abruptos del contorno sugieren una proximidad con la estética serial, sobre todo con la técnica de grupos de Stockhausen; y sin embargo, la atmósfera poética y dramática de la obra parece venir de un mundo completamente diferente, próximo al efecto ilusionista del teatro barroco (piénsese en el grupo de tres violines y trompeta, situados detrás del público, a manera de eco) y a los artificios de la novela gótica, ese “repertorio siempre sobrecogedor de castillos bamboleantes, de sonidos, de luces, de espectros en la noche y en los sueños” que Julien Gracq enumera en el prólogo de su libro *Au Château d'Argol*, estudiando la posible incidencia de la panoplia de sorpresas del gótico en ciertos recursos de la escritura surrealista capaces de producir el perturbador efecto de lo que Freud llamara “inquietante extrañeza”. Agreguemos que los dos pequeños movimientos que conforman la obra, un Lento seguido de un Agitato, recuerdan la tradicional secuencia de danzas húngaras –Lassu y Friss– agrupadas en díptico, esquema formal del que ya Liszt y Bartók se habían servido, y al que Ligeti retornaría con predilección en el decurso de su obra (por ejemplo, en el *Concierto de violonchelo*, en las *Nouvelles Aventures*, en el *Doble concierto para flauta y oboe*), como si se tratase de un resabio de su pasado húngaro, del cual los ecos se harían cada vez más frecuentes. Sin duda, es imposible confundir *Apparitions* o algunas de sus sucesoras, *Atmosphères* (1961) o *Lontano* (1967) con cualquier otra obra de la escuela de Darmstadt en cuya vecindad estética estas piezas fueron compuestas: ya que la tendencia a lo eufónico, a la homogeneidad sonora, sumada al surgimiento inesperado de objetos armónicos simples, como octavas desplegadas en toda la extensión orquestal (un recurso casi evocativo de “sonidos de la naturaleza”) o de acordes de tendencia diatónica “*entfremdet*” o extrañados a través de una tímbrica inusual, confieren a estas partituras un glamour, una suntuosidad y un poder de seducción que los detractores de Ligeti no dejarían de utilizar en su contra, para caracterizarlo como un renegado de las preocupaciones de la vanguardia de los años 60.

Si hemos de creer en las declaraciones de su autor, la pieza para gran orquesta *Lontano* se inspi-

ra en fuentes pictóricas, poéticas y en la tradición musical decimonónica. En una entrevista, Ligeti se refiere a esta pieza como un estudio de nubes a la manera del cuadro *Die Alexanderschlacht* (La batalla de Alejandro), pintado en 1529 por Albrecht Altdorfer, densa imagen crepuscular del cielo sobre un paisaje marítimo, en cuya mitad inferior se perfila una complejísima escena de batalla tratada con la precisión de un miniaturista maniático. A un nivel muy elemental, la simple contemplación de las enormes páginas de la partitura, con sistemas de setenta y más pentagramas explayando una intrincada escritura polifónica, basta para rendir evidente la asociación visual. (Ligeti amaba esta obra de Altdorfer, y volvería a citarla en relación con la tercera de sus *Hölderlin Phantasien* para coro, compuesta en 1982, una pieza a 16 voces reales, plena de efectos manieristas, de onomatopeyas y de *word painting*).

En *Lontano*, según el propio Ligeti en una carta dirigida a su amigo el musicólogo sueco Owe Nordwall, la música intenta abrir una ventana sobre el mundo de los sueños de la infancia, largo ha sumergido y perdido,

*Charmed magic casements, opening on the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn...*

para decirlo con palabras de la “Oda a un ruiseñor” de Keats, citadas por Ligeti en su carta. La ventana mágica que proyecta una visión sobre las tierras feéricas nos recuerda un proyecto inconcluso del artista gráfico neerlandés M. C. Escher (por cuyo universo de fantasía y rigor intelectual Ligeti alimentaba una gran predilección), basado en un motivo frecuente en los cuentos de hadas y tradiciones folklóricas: una puerta se halla situada en medio de un paisaje, con árboles y colinas, pero se trata de una puerta sin sentido, que no da acceso a ninguna parte, y apenas se puede caminar a su alrededor. De pronto la puerta se entrebrea y muestra la perspectiva de un mundo encantado: montañas doradas en la lejanía, ríos de diamantes...

Aunque niega cualquier indicio de *Programmusik* en *Lontano*, Ligeti insiste en describir esta obra a través de imágenes visuales, materiales u oníricas: extrañas formaciones de cristales vapo-



La batalla de Alejandro, Albrecht Altdorfer, 1529.

rosos, cristales en estado fluido, los hielos del océano polar... Las fantasías geológicas de Julio Verne o de George Sand (*Laura, Voyage dans le Cristal*: silenciosas cataratas de hielo, excursiones por el interior de un gigantesco diamante hueco), la desolación de los mares glaciales en algún cuadro del romántico Friedrich, o la figura blanca como la nieve que se alza en las últimas páginas del relato de Arthur Gordon Pym, no parecen estar demasiado lejos. El clima de ensoñación en el interior de esta cárcel de cristal (¿la prisión de aire en la que el hada Viviana atrapó al mago Merlín?) se enrarece con la aparición de sonoridades de cornos que innegablemente evocan los mundos encantados del romanticismo tardío; la fusión de timbres y armonías que recuerdan a Bruckner y Mahler se eleva desde la orquesta como el encuentro en los sueños de algo irremediadamente perdido, pero que resplandece a través de un sortilegio de cristalización. La belleza conjurada por Ligeti en éste y en otros momentos análogos en su obra (en la exquisita *Ramifications* para cuerdas, o en la segunda de las *Hölderlin Phantasien* corales) tiene, a mi manera de ver, algo de la triste magia que inspiró a Johann Peter Hebel en su narración “Encuentro inesperado”: después de años de yacer sepultado en las profundidades de la montaña, el cuerpo de un joven minero desaparecido en las minas de Falun es descubierto incorrupto, cristalizado en el vitriolo, para ser reconocido por su prometida de hace tiempo, una anciana que se curva de dolor ante esta imagen de su enamorado adolescente, recuperada más allá del tiempo y la esperanza. “Lo que la tierra entregó una vez, no volverá a tomarlo nuevamente”.

Hoffmann, Richard Wagner, Hugo von Hofmannsthal y Ernest Bloch dejaron sus variaciones sobre la perturbadora historia del minero de Falun. Su recuerdo vuelve, irresistiblemente para mí, en esos momentos en que la música de Ligeti parece querer traer a la superficie de la conciencia los jirones resplandecientes de una belleza escondida, florecida en las tinieblas, entre vislumbres de recuerdos y visiones fantasmales:

*flores del profundo reino mineral,
amadas de todas las raíces”;*

dirá Rilke en su poema “Antistrofas”;

La Flor del Hipogeo, revelada

según palabras de oscura fascinación de Aldo Oliva.

En sus años de adolescencia, en la época sombría de la dominación nazi, Ligeti solía buscar una puerta de escape para sus sueños diurnos refugiándose en la invención de un país al que gustaba de llamar Kilwyria, trazando sus mapas, registrando su historia e inventando la lengua de sus pobladores. Esta actitud, de raigambre romántica (recordemos a Brentano fantaseando la pequeña comarca feérica de Vaduz, a Mörike con su lejana isla de Orplid, a Tolkien creando las lenguas de sus pueblos élficos en medio del fragor de los obuses en la batalla del Somme), deja su huella paradójica en obras como *Aventures* y *Nouvelles Aventures*, con su texto de material fonético *non-sense* elaborado por el compositor; en el proyecto —abortado— de una ópera titulada *Kilmyria*, cantada en la lengua concebida por el joven Ligeti; en algunos momentos de exuberante despliegue obscuro y rabelesiano de la ópera *Le Grand Macabre*; en los bellísimos *Nonsense Madrigals*, con textos de autores victorianos como Lewis Carroll (quien, como autor de los libros de Alicia, de *La caza del snark* y como prospector del *Jabbermocky* resulta ser otro nombre clave en el imaginario de Ligeti). Y algo de esta lengua mágica de una isla secreta hubiese tal vez perdurado también en otro proyecto malogrado, una ópera basada en la adaptación de *La tempestad* de Shakespeare realizada por Geoffrey Skelton...

Muerto Ligeti, quebrado el báculo de Próspero el encantador, hecho el silencio en la Isla de las voces, me pregunto ahora si no hubo algo así como el entrecruzamiento de dos fábulas fantásticas en su vida de compositor emigrado a Occidente, en su actitud ambivalente hacia la vanguardia y en su progresivo redescubrimiento de la belleza, de la consonancia y de la homogeneidad. Cuando huyó de la Hungría totalitaria, en 1956,

cultivó la leyenda de haber despertado para una modernidad que hasta el momento desconocía o cuyo eco le había llegado hasta entonces apenas como un mero rumor. Descubrir maravillado la música de la Escuela de Viena, el nuevo serialismo de Darmstadt, la música electroacústica —pero también la literatura de Joyce, los experimentos fonéticos de Hans Helms y otros, la pintura abstracta—: era como si Rip van Winkle viniese de despertar en su caverna, o como si el durmiente secular de aquellas novelas utópicas de finales del 1800 (recordemos el alguna vez notorio *Looking backward* de Bellamy, y su cohorte de imitadores) volviese a la vida tras su largo sueño, para encontrar alborozado el *happy new world* del avance, el progreso y la modernidad.

Este punto de vista podría parecer validado por la actitud de Ligeti hacia su obra “húngara” (anterior a 1956, y dada a conocer al público occidental sólo a partir de los años 70), por su forzoso comienzo estilístico y por su ingreso —provisional— en las filas de la vanguardia. Pero es posible suponer que la leyenda tiene un reverso digno de considerarse. Hablé de una segunda fábula: pienso ahora en la historia de los Siete Santos durmientes de Éfeso, bloqueados en una caverna de las montañas por orden del emperador Decio, sumidos en un sueño mágico durante tres siglos, para despertar finalmente como resucitados ante una multitud asombrada por el prodigio y dar testimonio de una época pasada, dejando la memoria perenne de una sabiduría ancestral y abriendo la promesa de otro mundo posible, más allá de las fronteras de este mundo. Quién sabe si esta leyenda piadosa no arroja una cierta luz sobre otra actitud probable del Durmiente vuelto a la vida: la del rescate y la recuperación de un pasado que alguna vez fue nuestro y que puede retornar no para aplastarnos con su peso insoportable sino para vivificarnos e iluminarnos con su recuerdo de una belleza armoniosa; inalcanzable, quizá pero a la cual es lícito, al menos, aspirar. Discutible o no, este cometido se cumple no pocas veces en la obra de Ligeti, y se cumple con rigor (el rigor de un eximio artesano) y con encanto, esa rara virtud a la cual suele ser tan reactivo el arte de nuestro tiempo.