

Degrés

REVUE DE SYNTHÈSE À ORIENTATION SÉMIOLOGIQUE

Publication internationale trimestrielle

THÈME DU PROCHAIN NUMÉRO :

**L'INTERDISCIPLINARITÉ ENTRE
RECHERCHE ET CRÉATION**

Degrés N° 169-170. Quarante-cinquième année, printemps-été 2017

DANS CE NUMÉRO 169-170:

Marco De Marinis
André Helbo
José Manuel Losada
Concepción Pérez-Pérez
José María Paz Gago
Juan Ruesga
Sven Heed
Juan Manuel Ibeas Altamira
Lydia Vázquez
Elodie Verlinden
Katia Légeret
Ghislaine Del Rey
Francisco J. Escobar

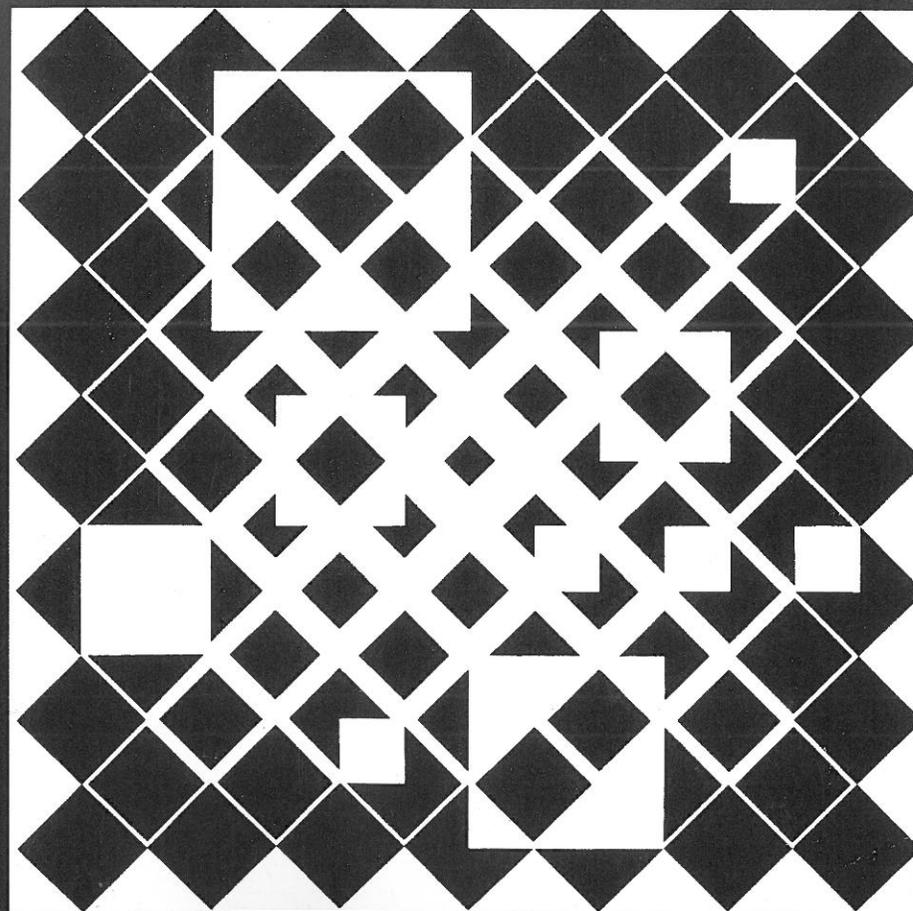
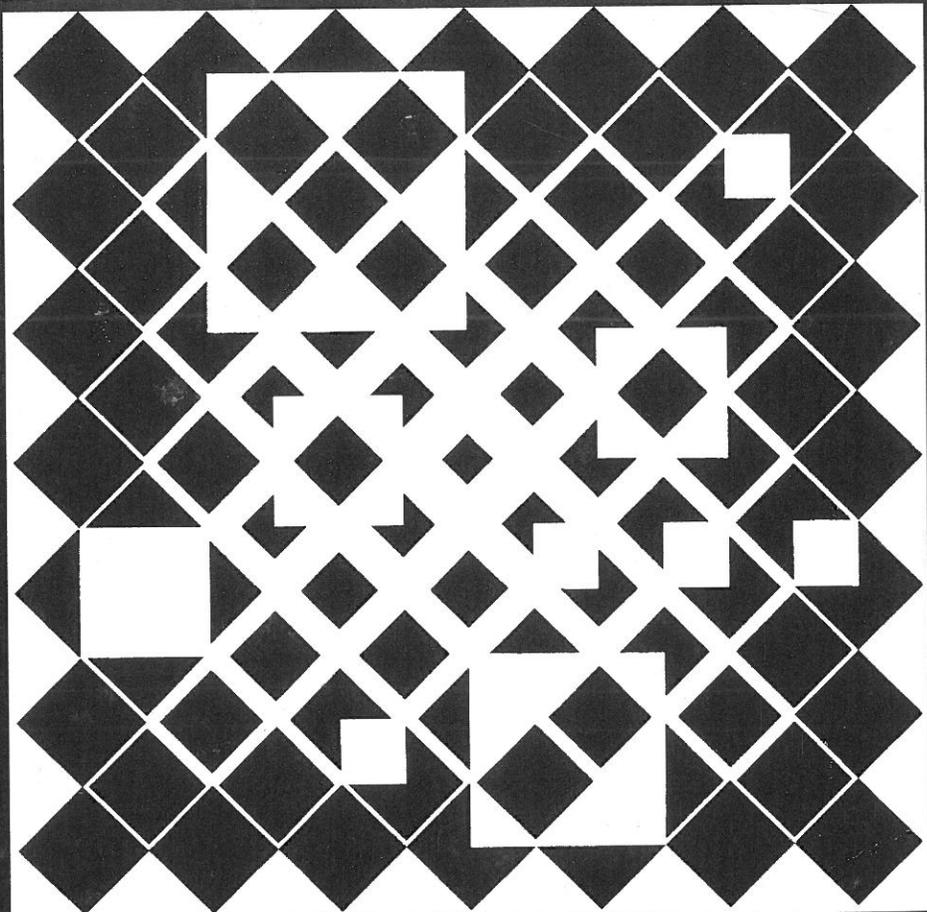
Degrés

REVUE DE SYNTHÈSE À ORIENTATION SÉMIOLOGIQUE

Publication internationale trimestrielle

Quarante-cinquième année, n°169-170, printemps-été 2017

**DU PERSONNAGE AU MYTHE.
AVATARS ET MÉTAMORPHOSES**



Degrés

Revue de synthèse à orientation sémiologique
Publication internationale trimestrielle

Secrétariat de rédaction:
Pl. Constantin Meunier, 2
bte 13
B-1190 Bruxelles
Tél.: (02) 345 00 83

Direction et rédaction:
André Helbo

Comité de patronage:

Michel Butor, Nice
Noam Chomsky, Massachussets
Jacques De Decker, Mons
Marcel De Grève, Gand
Umberto Eco, Milan
Daniel Héroult, Paris
André Jacob, Paris
Antonio Prete, Milan
Michael Riffaterre, New York
François Van Laere, Melbourne
Frans Van Passel, Bruxelles
Françoise Van Rossum-Guyon, Amsterdam

Editeur responsable:
ASBL Degrés
ISSN 07708378
dépôt légal BD26747

La revue *Degrés* se propose d'étudier en tant que problème interdisciplinaire le transfert de concepts opératoires de la linguistique, à la littérature, à la communication esthétique, sémiotique, etc.

Degrés

Du personnage au mythe

Numéro composé par Concepción Pérez-Pérez

Concepción Pérez-Pérez, Universidad de Sevilla
Introduction

- a-a 14* Marco De Marinis, Université de Bologne,
Pour en finir avec la mise en scène. L'acteur grotowski entre mythe, personnage et autobiographie. Du Prince Constant à Apocalypsis cum Figuris.
- b-b 10* André Helbo, Université libre de Bruxelles
Le mythe et le personnage, à l'épreuve du comédien.
- c-c 18* José Manuel Losada, Université Complutense
Le personnage mythique
- d-d 14* Concepción Pérez-Pérez, Universidad de Sevilla
Du personnage au mythe et au mythe des mythes. L'éternel Don Juan
- e-e 10* José María Paz Gago, Universidade da Coruña
Don Quichotte, du personnage au mythe. De la littérature et de l'art plastique au spectacle
- f-f 12* Juan Ruesga, Fernando Carranza, Kristian de Solaun, Carlos Villarreal, Margarita Ruesga, Ruesga Theater Lab.
Un pacto con Fausto. La búsqueda de un espectáculo visual
- g-g 6* Sven Heed, Université de Stockholm,
L'Orestie. Transmission et actualité du mythe
- h-h 10* Juan Manuel Ibeas Altamira, Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
Del animal al personaje mítico sobre las tablas: de la Commedia dell'arte a Marivaux

- i-i 14 Lydia Vázquez, Universidad del País Vasco, UPV/EHU
La libertina, del personaje dieciochesco al mito moderno y postmoderno
- j-j 10 Elodie Verlinden, Université libre de Bruxelles
L'œuvre chorégraphique, mythe ou oxymore ?
- k-k 8 Katia Légeret, Université de Paris 8
Le personnage du guide dans la construction scénique, dansée et musicale du mythe « Le monde, une seule famille » (New Delhi, World Culture Festival, 2016)
- l-l 12 Ghislaine Del Rey, Université de Nice Sophia-Antipolis
Artiste-avatar : du créateur à la créature
- m-m 18 Francisco J. Escobar, Universidad de Sevilla
Valente interpreta a Schönberg: metamorfosis y avatares de un mito para una ópera de personaje

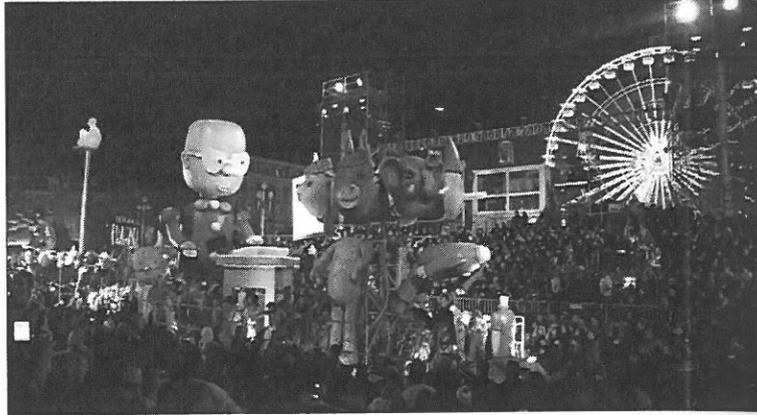
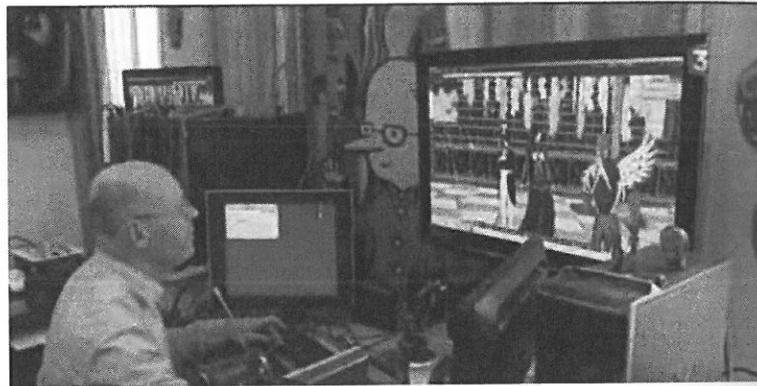
Introduction

Concepción Pérez-Pérez

Le présent volume est le résultat de la systématisation des travaux qui ont été exposés et soumis à débat dans le colloque international *Du personnage au mythe, avatars et métamorphoses*, tenu à l'Université de Séville les 10 et 11 novembre 2016. Cette rencontre, lieu d'échange, n'a pas été conçue comme une initiative isolée, bien au contraire, elle s'inscrit dans un projet collectif à l'intérieur duquel elle est une étape, et une étape dynamique, qui permette elle-même de relancer la marche.

Cette collaboration internationale, interuniversitaire, véritable synergie, remonte loin dans le temps – à plus de vingt ans –, prenant ses premières racines dans des échanges Erasmus portant sur les arts du spectacle vivant, enrichis par la réalisation de projets plus concrets de cohésion à travers un master conjoint en Arts du spectacle vivant sous l'impulsion enthousiaste du professeur André Helbo, sans qui tout ce trajet n'aurait jamais pu être entrepris. Grâce encore à lui, une collaboration plus importante a eu lieu ces dernières années (2007-2014) dans le cadre d'un master Erasmus Mundus en Arts du spectacle vivant. Au tout début de ce projet, et avant même que l'Université de Séville ne s'y intègre, elle a accueilli un programme intensif Erasmus qui a été une belle expérience d'étude, de vie et de mise en commun. Le fruit de ces échanges au niveau de la recherche a fait l'objet d'un numéro spécial de *Degrés*, ayant pour sujet *L'adaptation au croisement des cultures*. Aujourd'hui, l'expérience du master Erasmus Mundus du point de vue académique a été déjà accomplie, mais elle a continué sur le plan de la recherche à travers la création du Cenars-V (Centre international de recherche en étude des arts du spectacle vivant). C'est ce contexte qui explique et justifie le volume qu'on va lire, car le colloque qui se trouve à son origine a été organisé dans le cadre du programme d'activités du consortium et avec le soutien des fonds Erasmus Mundus en Arts du spectacle vivant à travers l'Université de Séville. Et puisque celle-ci avait agi en amphytrionne au début de la traversée Mundus, il était tout naturel de jouer ce même rôle à l'autre bout du chemin.

Le sujet proposé au colloque de Séville, *Du personnage au mythe, avatars et métamorphoses*, a été accueilli par les participants comme tout un défi relevé avec enthousiasme, car il exige une réflexion plurielle

Moya sur *Second Life*. Carnaval de Nice*Second Life Art*

m Valente interpreta a Schönberg: metamorfosis y avatares de un mito para una ópera de personaje

Francisco J. Escobar

*A Rocío Márquez, por su voz, calidad humana y amistad
Se oye tan sólo una infinita escucha... (José Ángel Valente)*

Uno de los temas significativos en el imaginario estético del poeta gallego José Ángel Valente tiene como protagonista al personaje bíblico Moisés, según recuerda el escritor en diferentes ensayos. Así, en « El sueño de la red » evoca algunas ideas de Miguel Asín Palacios (1871-1944), expresadas en *El islam cristianizado* (Madrid, Hiperión, 1981), para poner seguidamente énfasis en la figura de Moisés.¹ De modo análogo, en « Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y transmisión », la entrada de Moisés en la tiniebla divina la habrá de recordar Valente como uno de los puntos de convergencia con las teorías del sufi de Murcia Ibn 'Arabī (1165-1240)², aunque el motivo bíblico lo tome el poeta de su traducción del prólogo al *Evangelio según San Juan* (« *Kata Ioanem* ») en lo que atañe a la ley de Dios transmitida por Moisés³. Los versos 10-11 que traduce se refieren, en efecto, a la « tiniebla divina »⁴. Igualmente, de notoria importancia es, sobre este particular, la *Vida de Moisés* por Gregorio de Nisa (entre 330-335 y 394-400), que el poeta leyó en la edición de Jean Daniélou (Cerf, 1987). De hecho, la cita en su pormenorizada reflexión de cuño platónico sobre lo bello⁵. Valente, por tanto, consulta fuentes heterogéneas relacionadas con Moisés, en consonancia con el texto bíblico.

Es más, nuestro escritor, en diálogo conceptual con estas fuentes híbridas, encuentra la lectura creativa del personaje bíblico, desde sus primeros compases como poeta, en uno de sus principales modelos. Nos referimos a Vicente Aleixandre (1898-1984) y su poema « Como Moisés es el viejo », de *Poemas de la consumación* (1968)⁶. Entre otros motivos, Valente alude principalmente al de las tablas de la ley vanas y rotas, al tiempo que concluye su texto de homenaje con la entrañable comparación entre la figura del anciano, que a nuestro autor le recuerda a Aleixandre, ya fallecido, y Moisés por sus cualidades y valores que este personaje atesoraba (« Como Moisés era el viejo, el absoluto amigo que hoy lloramos. »).⁷

INTRODUCCIÓN

¹ « La primera condensa lo que cabría llamar virtud de la humildad o de la transparencia en el ejercicio del poder. La evoca Ibn 'Arabī al hablar de su nacimiento: Un vasallo de un gran sultán de Murcia llamó a éste a gritos para hacerle una reclamación; pero el sultán no le contestó. El apelante entonces le dijo: "Háblame, pues también Dios habló a Moisés!". A lo cual contestó el sultán: "¡Ni que tú fueses Moisés!". Mas el apelante le replicó: "Ni que tú fueses Dios!". » (Valente, José Ángel, « El sueño de la red », en *Obras completas II. Ensayos*. Ed. de Andrés Sánchez Robayna; con introducción y recopilación de Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2008, pp. 369-371, p. 370).

² « Está, en primer término, la Biblia y en ella, sobre todo, las grandes matrices visionarias: la entrada de Moisés en la tiniebla divina, la escala de Jacob, el epitalamio del Cantar, la visión de Ezequiel o el Apocalipsis de Juan. » (« Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y transmisión », en *Obras completas II. Ensayos*, pp. 371-385, p. 374).

³ « La ley fue dada por Moisés, / la gracia y la verdad por Jesucristo. » (vv. 47-48); en Valente, José Ángel, *Obras*

completa. I. Poesía y prosa, ed. de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006, pp. 619-620, p. 620. Este prólogo ha sido motivo de inspiración para otros poetas españoles contemporáneos. Es el caso de Carlos Marzal y su composición « El verbo », cuyo

IMPLICACIONES SIMBÓLICAS ENTRE EL VERBO POÉTICO Y EL DISCURSO MUSICAL: DE LAS TABLAS DE LA LEY A LA TENSIÓN DINÁMICA EN EL MOVIMIENTO ESTÁTICO

título evoca dicho « Prólogo » por la concepción sagrada de la palabra y el hecho de que el poeta, finalmente, reciba la encarnación del Verbo; véase: *El corazón perplejo (Poesía reunida, 1987-2004)*, Barcelona, Tusquets, 2005, pp. 491-492. Asimismo, Marzal, buen aficionado a la música, describe, al igual que hace Valente, el proceso de escritura y de la inspiración misma como ascenso hacia el conocimiento. No obstante, el acto de escritura, en un contexto de experiencia espiritual y trascendente, revela una función sanadora y terapéutica; recuérdese, en este sentido, la enfermedad de Marzal, en concreto un cáncer, contra el que luchó gracias, entre otras armas, a la escritura; este episodio personal del poeta constituyó un estímulo para la composición « Fuera de mí », del poemario homónimo (*El corazón perplejo, cit.*, pp. 395-396).

4 « Y la luz brillaba en las tinieblas / y las tinieblas no la han hecho suya. » (*Obra completa. I. Poesía y prosa*, p. 619).

5 « Gregorio de Nisa escribe en el prefacio (párrafo 7) de la *Vida de Moisés*: “Si lo bello es en sí infinito, necesaria-

mente el *deseo* de quien aspira a participar en él será coextensivo al infinito y no conocerá reposo”. » (« “Verbum absconditum” », *Obras completas II. Ensayos*, pp. 396-409, p. 401). Más adelante, Valente alude al mismo texto de Gregorio de Nisa: « En esa perspectiva, entiende Von Balthasar que las obras místicas de Gregorio de Nisa responden a un esquema de progresión indefinida, es decir, están construidas sobre la idea de un perpetuo sobrepasamiento de sí mismo, de modo que la vida de Moisés, el comentario del Cantar, los sermones sobre las bienaventuranzas, son “ascensiones místicas sin fin posible”, hecho en el que hay, y lo señala explícitamente, una diferencia esencial con las de santa Teresa. » (« “Verbum absconditum” », *Obras completas II. Ensayos*, pp. 396-409, p. 402).

Las tablas de la ley como principio simbólico conceptual

Adentrándonos ya en la ópera dodecafónica en dos actos *Moisés y Aarón* de Schönberg, autor también de su libreto, inspirado en el libro del Éxodo y con naturaleza inconclusa, dado que el tercer acto quedó fragmentario⁹, algunos de sus mitemas esenciales se encuentran representados estéticamente en los textos de Valente¹⁰. Sucede, no obstante, con el de las tablas de la ley entregadas por Dios, en diálogo, además, con el *alef* escuchado por el pueblo.¹¹ En este sentido, uno de los conceptos compartidos por Valente y Schönberg se traduce en la ley (« Gesetz ») de Dios, materializada en la elaboración de las tablas de los mandamientos. En el caso de Schönberg, al decir de Aarón, la ley que representa el báculo de Moisés es rígida (« In Moses Hand ein starker Stab: Das Gesetz »), por lo que como un primer precepto que sirve de guía al pueblo, Moisés lo dirige al desierto (« Wüste »), como así habrá de decidir finalmente la comunidad judía (« -Auf in die Wüste! –Auf, auf, in die Wüste! »).¹² El profeta, por su parte, defiende este espacio propicio para el recogimiento espiritual, de suerte que llega a señalar que la pureza del pensamiento y de la idea habrá de nutrir positivamente al pueblo judío (« In der Wüste wird euch die Reinheit des Denkens nähren, erhalten und entwickeln. »).¹³

Sin embargo, el motivo de las tablas de Moisés no será el único compartido por Valente y Schönberg. Así, en una anotación en el diario de Valente con fecha del 10 de junio de 1977, el escritor deja ver su interés tanto por la cantata dramática *Gurre-Lieder* y el empleo del *Sprechgesang*, que escuchase en dos discos de la CBS bajo la dirección de Pierre Boulez¹⁴, como, claro está, por la ópera *Moisés y Aarón*, de la que ofrece datos de su estreno en Hamburgo y una sucinta relación de los subtemas esenciales que interesaron a Valente:

« [...] *Moisés y Arón [sic]* se estrenó en Hamburgo en 1954. (Schönberg: 1874-1951.)

Inicio: el diálogo en que se oponen *Moisés y Arón [sic]* (la irreductibilidad

del pensamiento puro, la visión absoluta de lo divino incomunicable; la técnica del poder, la demagogia de la comunicación, la fijación de imágenes, el Becerro de Oro).

Moisés: *O Wort, du Wort, das mir fehlt!* (¡Oh palabra, palabra, tú que me abandonas!)

(La ópera está inacabada: falta el tercer acto.) »¹⁵

Pues bien, además del ya mencionado de las tablas de la ley, pasemos, seguidamente, a analizar de manera pormenorizada otros motivos, subtemas o mitemas principales que despertaron el interés de Valente por *Moisés y Aarón* de Schönberg. Comencemos con el símbolo de la zarza encendida.

La zarza encendida: el camino hacia la revelación epifánica o la luz de la verdad

Respecto al símbolo de la zarza encendida, recreado en la escena I del acto I de *Moisés y Aarón*, recibió acomodo en el ensayo « Poesía, filosofía, memoria » de Valente, publicado en ABC el 21 de junio de 1996 (p. 3). En concreto, el escritor lo trae a colación con motivo de los vínculos intrínsecos entre poesía y filosofía, dado que la obra de Schönberg, bajo el correlato bíblico, pone de relieve elementos filosóficos y poéticos que dialogan con la música dodecafónica. Sobre este particular, dicho símbolo de la zarza se le plantea a Moisés como una suerte de enigma místico que llega a despertar su atención a partir de una llamada; es decir, estamos ante una actitud estética que recuerda la naturaleza trascendente y « presemiótica » de la composición, como indicaba Valente en « La propuesta de la esfinge »¹⁶, en tanto que el poeta, en una actitud de espera y escucha mística, se siente atrapado por el enigma propuesto. Por ello, en la escena con la que se abre *Moisés y Aarón*, la llamada de Dios a Moisés desde la zarza encendida con el objeto de encomendarle la misión de dirigir a su pueblo presenta reminiscencias filosóficas respecto a la llamada espiritual, en la línea conceptual de María Zambrano¹⁷ y la *cortedad del decir*, así como la revelación o epifanía mediante la luz, tan grata a Valente.¹⁸ Además de la prosa, Valente apuntó el motivo en el fragmento XIX « (Ni una simple palabra de adiós) », de *Treinta y siete fragmentos* (1971), en sus versos iniciales (1-3):

« Para qué andar aún buscando a gatas entre muñecas rotas y pálidas botellas el lugar en que habló la zarza ardiente. »¹⁹

mente el *deseo* de quien aspira a participar en él será coextensivo al infinito y no conocerá reposo”. » (« “Verbum absconditum” », *Obras completas II. Ensayos*, pp. 396-409, p. 401). Más adelante, Valente alude al mismo texto de Gregorio de Nisa: « En esa perspectiva, entiende Von Balthasar que las obras místicas de Gregorio de Nisa responden a un esquema de progresión indefinida, es decir, están construidas sobre la idea de un perpetuo sobrepasamiento de sí mismo, de modo que la vida de Moisés, el comentario del Cantar, los sermones sobre las bienaventuranzas, son “ascensiones místicas sin fin posible”, hecho en el que hay, y lo señala explícitamente, una diferencia esencial con las de santa Teresa. » (« “Verbum absconditum” », *Obras completas II. Ensayos*, pp. 396-409, p. 402).

6 « “Como Moisés es el viejo: Como Moisés en el alto del monte”, ha escrito Aleixandre en el poema que, entre todos, más hirió el sentir del que aquí habla al leer, en su momento, *Poemas de la consumación*. La obra, en efecto, se cumple en lo vislumbrado, en el límite que es término y apertura a la vez.

7 Porque como Moisés, muere. No con las tablas vanas y el punzón, y el rayo en las alturas, sino rotos los textos en la tierra [...] he ahí a la obra: ídolo abatido, teoría de textos rotos. Entre las ruinas humeantes, el poeta, probablemente anónimo, existe sólo como el profanador de sí mismo. Para negar la antropofagia del hombre. Para afirmar la libre, transparente circulación de la palabra, la circulación del logos (del que estaba cerca del dios y era dios, según Juan, el visionario). Como Moisés es el viejo. [...] Porque como Moisés, muere. (« El límite », *Obras completas II. Ensayos*, pp. 1258-1259). Valente subraya, de nuevo, la identifi-

cación del anciano con Moisés a partir del poema referido de Aleixandre: « Él mismo [Aleixandre] cantó memorablemente la ancianidad en el que acaso sea el más memorable de los *Poemas de la consumación*, «Como Moisés es el viejo»:

« Como Moisés en lo alto del monte. [...]»

Porque allí está la puesta.

Mira hacia atrás: el alba.

Adelante: más sombras. ¡Y apuntaban las luces!

Y él agita los brazos y proclama la vida, desde su muerte a solas. »

(« Retrato del artista anciano », *Obras completas II. Ensayos*, pp. 1326-1327, p. 1326). Véase sobre la poética de Aleixandre: Novo, Yolanda, *Vicente Aleixandre, poeta surrealista*, Santiago de Compostela, Universidad, 1980. En cuanto a su relación con Valente: Escobar, Francisco J., « Nueve cartas inéditas de José Ángel Valente a Concha Lagos (con Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso al fondo) », *Revista de Filología*, 30, 2012, pp. 185-200.

7 « Retrato del artista anciano », *Obras completas II. Ensayos*, pp. 1326-1327, p. 1327.

8 Escena V del acto II, motivo sobre el que volveremos. Como estudiamos en una monografía en fase avanzada sobre la pervivencia de la música en Valente, Schönberg viene a ser uno de los compositores predilectos en el pensamiento del poeta. Así, nuestro escritor atesoraba, en su fonoteca, varios discos de este autor: *L'oeuvre de piano* (Jean-Rodolphe Kars), *Gurrelieder* (Seiji Dzawa) y *Quintette pour Instruments à vent Opus 26* (Ensemble instrumental a vent de Paris - Roland Douatte). En cuanto a los cassettes de su propiedad, en uno grabado y mecanografiado por él mismo, de Schönberg, *Cuarteto cuerda n.º 4* y *Cuarteto cuerda re mayor*, así como de Berg: *Cuarteto de cuerda (Suite)*; también de

En suma, sobresale en *Moisés y Aarón* el mitema patente del zarzal encendido (« Dornbusch », en el libreto de Schönberg), ya en los primeros compases del primer acto.²⁰ Así, atendiendo a la trama de la historia, el pueblo ha sido testigo de que Moisés se encontraba junto al zarzal, puesto que se indica mediante la alusión a la revelación o luz de la verdad (« das Licht der Wahrheit »).²¹ Con todo, tras mantenerse latente este subtema a lo largo de las restantes escenas de la obra, vuelve a reaparecer, como una resonancia o estructura cancrea, esto es el canon fugado o de cangrejo musical, en el desenlace del acto II, cuando tenga lugar el agón dialéctico entre Moisés y Aarón. De hecho, este último contempla una columna de fuego, interpretada por Aarón como señal de Dios, parangonable, en fin, al zarzal ardiendo con el que se iniciaba prácticamente la obra (« -Gottes Zeichen, wie der glühende Dornbusch. » / « -Signo de Dios, como el zarzal ardiendo. »).

La invisibilidad de lo representado en el desierto y la tensión dinámica en el movimiento estático

En armonía con el simbolismo referido hasta el momento, el desierto evocado por Valente como no-lugar en el poema programático « Serán ceniza ... », de *A modo de esperanza* (1953-1954), con visible sabor quevediano y sobre el que volveremos más adelante, corresponde, en un paralelismo respecto a *Moisés y Aarón*, al que cruza Moisés, estando alejado de su pueblo cuarenta días,²² o en el que se encuentra con su hermano mayor Aarón en la escena²³ II del acto I, marcado, en sus primeros compases, por la melodía tímbrica de una flauta con arpa. Por lo demás, merece subrayar en esta escena cómo Schönberg realza, en dicho decorado mítico, el enfrentamiento conceptual entre Moisés, que tiene fe en un dios no visible,²⁴ frente a Aarón, partidario de la necesidad de creer en lo visible, disyuntiva que viene a recrear Valente en su concepto sagrado de la escritura, vinculándola al desierto, si bien este no-lugar permite la máxima « apertura » de los sentidos y significados posibles de la palabra poética.²⁵

Es más, en la escena I del acto III, de la que fue compuesta el texto pero no la música, Schönberg habrá de retomar el subtema en palabras de Moisés para referir que en el desierto resultaba posible la unión mística (o *unio mystica*) del pueblo judío con Dios, que tendrá su eco en la poética valentiana cuando evoque el escritor este espacio como el no-lugar por excelencia para la experiencia trascendente y mística:

« Moses: [...] wenn ihr die Wunsch lo sigkeit der Wüste verlasst und eure Gaben euch zur höchsten Höhe geführt haben, immer werdet ihr

wieder herunter gestürzt werden vom Erfolg des Missbrauchs, zürück in die Wüste. [...]

Mosès: Aber in der Wüste seid ihr unüberwindlich und werdet das Ziel erreichen: Vereint mit Gott²⁶.

(‘Moisés: [...] cuando abandonéis la modestia del desierto y vuestros dones os eleven a las más supremas alturas, caeréis de nuevo en el desierto, empujados por el éxito de los abusos. [...]

Moisés: Pero en el desierto sois invencibles y conseguiréis vuestra meta: uniros a Dios.’) » .

Tanto es así que, en el diálogo sostenido entre Moisés y Aarón en el desierto (acto I), el primero se refiere a la necesidad de pensar en la naturaleza irrepresentable de la divinidad (« den Unvorstellbaren zu denken. »). No obstante, como una resonancia ecoica del pensamiento de Moisés, Aarón, por su parte, lo verbaliza acentuando que es invisible y de nuevo irrepresentable (« Unsichtbar. Unvorstellbar »), si bien Aarón le reprocha que sea posible amar lo que ni tan siquiera se puede imaginar, preludio de las objeciones que aducirá más adelante el pueblo.²⁶

Sea como fuere, en el agón dialéctico planteado, Moisés formula, precisamente, que es irrepresentable porque es invisible (« Unvorstellbar, weil unsichtbar, »), en una evocación de la poética del vacío, música negativa o de lo neutro que habrá de implementar Valente en su poesía²⁷. Sin embargo, desde la lectura conceptual de Schönberg, Moisés, al ser el representante simbólico de la experiencia mística, le viene a otorgar, una vez más, la cortedad del decir, en oposición a Aarón. El *nullus sermo sufficiat* o *flatus vocis*, en cualquier caso, vinculado a la inefabilidad, es frecuente, como se sabe, en el imaginario estético valentiano.

Por su parte, Schönberg amplía, en el nivel simbólico-musical, el decorado mítico del desierto, especialmente desde la perspectiva poliédrica de diferentes miembros del pueblo judío, que intervienen como testigos directos de la entrada de Moisés en este espacio idóneo para el recogimiento espiritual, según manifiesta una mujer (« Dann zog er in die Wüste. »). En otras palabras, en dicha visión de lo sucedido por parte del pueblo se insiste sobre todo en la morosidad con la que avanza Moisés (« [Moses] Schreitet langsam, bedächtig! » / ‘Camina despacio, con cuidado.’), en consonancia con el tempo lento evocado, con frecuencia, por Valente en sus apuntes metapoéticos. También, en armonía con el pensamiento estético del poeta, da la impresión, mediante un oxímoron revestido de resonancias espirituales, que su movimiento resulta estático, según pone de relieve parte del pueblo,²⁸

Schönberg y Berg, junto a Debussy, en otro cassette: *Transcriptions* (Boston Symphony – Chamber Players). En lo que hace a la ópera que nos ocupa, se conserva un cassette grabado (BASF, Chromdioxid SM cassette, 132m), con papel encolado pasado a máquina por Valente: Shoenberg, *Moses und Aron*. Otros datos más pormenorizados ofrecemos en nuestra monografía.

9 Estamos, en efecto, ante una obra concebida como un *drama de ideas* en dos actos que se organizan en nueve escenas. El tercero, como se ha indicado, lo dejó inacabado el compositor. Schönberg, de origen judío, inició su obra hacia 1923 en un ensayo inicial en forma de cantata (*Moisés ante la zarza ardiendo*), inspirándose en el Pentateuco y el libro del Éxodo. En cuanto a las fechas de composición, se centró compositivamente en el libreto entre 1928 y 1932, si bien la obra no se estrenaría hasta el 12 de marzo de 1954 en formato de concierto en Hamburgo y como ópera el 6 de junio de 1957 en Zurich. Aunque Schönberg abandonó, en un principio, su religión judaica para convertirse al catolicismo, tras las atrocidades cometidas por los nazis, volvió a sus raíces como testimonio de compromiso y protesta. Por nuestra parte, hemos consultado el documento musical y textual de Schönberg en la edición *Moses und Aron* (EEUU, [sic] Phillips Classics Productions, 1974). Comprende la grabación a cargo de la Sinfoniorchester des Österreichischen Rundfunks dirigida por Michael Gielen. La ópera de Schönberg fue, de otro lado, el modelo para el film homónimo de Jean-Marie Straub (1933-) y Daniel Huillet (1936-2006) en 1975, en una Coproducción Austria-Francia-Alemania del Oeste-Italia; Österreichischer Rundfunk (ORF); hemos consultado la siguiente edición: Barcelona, Intermedio, 2010.

10 Una interpretación estética de esta

ópera a partir del concepto de silencio, acorde con la lectura de Valente, ofrece George Steiner en su ensayo de 1965 « *Moisés y Aarón*, de Schönberg », *Language and silence: Essays 1958-1966*, Londres, Faber and Faber, 1966; con versión española: *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 1990. Citamos por la reedición del 2003, pp. 149-161.

- 11 Que el poeta recrearía en el primer fragmento de *Tres lecciones de tinieblas* (1980). Se trata del inicio, por lo que, a nivel conceptual, Valente se refiere a « la respiración » y a los referentes cardinales de la tradición bíblica, a saber, Adán y la ciudad de Jerusalén: « Alef. En el punto donde comienza la respiración, donde el alef oblicuo entra como intacto relámpago en la sangre: Adán, Adán: oh Jerusalem. » (*Obra completa. I. Poesía y prosa*, p. 397). En una entrevista indica Valente al respecto: « *Lo que usted plantea es una literatura de minorías, el viejo elitismo orteguiano. [...] Dentro de la revelación mosaica existe una interpretación que viene de los hasidim y mantiene que, cuando Dios dio a Moisés las Tablas de la Ley, lo único que oyó el pueblo fue el aleph, como un soplo tremendo; lo demás le fue transmitido por el profeta mismo.* »; véase: Fernández Quesada, Nuria, « José Ángel Valente: "Siempre he sido absolutamente sensible al mundo circundante" », en *Anatomía de la palabra*, ed. de la misma autora, Valencia, Pre-textos, 2000, pp. 131-149, p. 133. Recuérdese, asimismo, que el vocablo *respiración* trae a la memoria la escritura neumática del gregoriano, tan del gusto de Valente, como refleja *Tres lecciones de tinieblas* y también su fonoteca: Escobar, Francisco J., « *Tres lecciones de tinieblas*, de José Ángel Valente: naturaleza musical, claves de poética e implicaciones simbólicas », *Enthymema. Rivista internazionale di critica, teoria e*

ya que se amplifica en la escena la aparente inmovilidad o suspensión del tiempo cuando la voz coral del pueblo duda sobre si, en realidad, Moisés se detiene o camina (« -Steht [Moses] oder geht er? »).

Ahora bien, si en el caso de Moisés su tempo lento le lleva al aparente movimiento estático, Aarón se caracteriza por su paso rápido (« [Aron] eilt beschwingt, leichten Schrittes weit vor ihm her! »), aunque el transitar estático de Moisés se lo transmite a su hermano hasta el punto de que el pueblo percibe, en una ilusión óptica, que pueden estar parados (« Sie bewegen sich nicht im Raum »). Por ello, al modo del oxímoron empleado por Valente en su código estético, se contraponen visibles contrarios en tensión, fruto, en suma, de la incertidumbre que reinará en el pueblo al contemplar el encuentro de Moisés y Aarón en el desierto. De hecho, dudan, en este sentido, si están lejos o cerca, arriba o abajo; incluso llegan a desaparecer, a su entender, en una nueva alusión a la invisibilidad de lo representado como juego especular sonoro respecto a Dios (« Sind ferner, sind näher! Sind höher, sind tiefer! Verschwinden gänzlich! »).

Valente, por su parte, en consonancia con la ópera, enfatiza, en el mencionado poema dedicado al desierto (« Cruzo un desierto y su secreta / desolación sin nombre. », vv. 1-2), la desolación del no-lugar, esto es reflejo emocional y anímico de su paisaje del alma, como el desamparo que padeció el patriarca judío ante la incompreensión de su pueblo, realizada por Schönberg en la escena V del acto II. Dice así el poema de Valente, de notable factura estética, en notorio diálogo conceptual con Schönberg, como estamos viendo:

« Cruzo un desierto y su secreta
desolación sin nombre.

El corazón

tiene la sequedad de la piedra

y los estallidos nocturnos

de su materia o de su nada.

Hay una luz remota, sin embargo,

y sé que no estoy solo;

aunque después de tanto y tanto no haya

ni un solo pensamiento

capaz contra la muerte,

no estoy solo. »²⁹

Ahora bien, Valente sabe que no se encuentra solo en su viaje interior, como también lo deja ver Moisés cuando le acompañó Dios en su titánica empresa: « y sé que no estoy solo; » (v. 8); y « no estoy

5

10

solo. » (v. 12), a modo de letanía salmódica. De esta manera, el poeta presente, en fin, la luz y el fulgor como una verdadera revelación epifánica (« Hay una luz remota... », v. 7), o lo que es lo mismo, a modo de esperanza.

Un original concepto de recitativo: el Sprechgesang o Sprechstimme

Además del simbolismo mitémico que venimos analizando, para Valente, Schönberg constituye un recurrente modelo a la hora de establecer sutiles relaciones entre la palabra y la música, ejemplificadas en *Moisés y Aarón*. Le interesó, de hecho, una de sus principales aportaciones técnicas en este sentido: el original concepto de recitativo, conocido como *Sprechgesang* o *Sprechstimme*.³⁰ Así, en « Poesía y canción: El río sumergido », Valente se refiere a la « vocación corpórea de la palabra poética », que Schönberg supo llevar a la voz y al canto en calidad de maestro y referente para los compositores contemporáneos posteriores:

« Por lo que se refiere a la poesía culta de nuestro siglo, la música – sobre todo a partir de Schönberg – ha sido particularmente sensible a esa vocación corpórea de la palabra poética y ha llevado a la voz y al canto muchos poemas de la línea más difícil o intensa de lo moderno. »³¹

Esta deuda para con el compositor es, por tanto, lo que explica que Valente recuerde el conocido final truncado de la ópera, en palabras de Moisés desesperado, « O Wort, du Wort, das mir fehlt! » (« ¡Oh palabra, tú, palabra, que me faltas! ») como emblema de una ópera no concluida (escena V del acto II)³². La cita tiene, además, para el escritor visibles implicaciones musicales, espirituales y de compromiso ético, tomando como eje la tragedia de Auschwitz durante el Holocausto de la Segunda Guerra Mundial (recuérdese a este respecto el origen judío de Schönberg). Se trata, en cualquier caso, de hacer visible la palabra ausente, quedando subrayado, en el plano conceptual, el silencio como no-sonido.

Valente, por añadidura, en consonancia con esta cita poético-musical, decide optar, pues, por la noción conceptual del centro como referente en el que llegan a coincidir canto y palabra en un marco estético en el que se armonizan movilidad y quietud, como expresa en su ensayo « Del conocimiento pasivo o saber de quietud », perteneciente a *La experiencia abisal* (1978-1999)³³. Para ello recurre como técnica literaria a la ficción epistolar dialogada con Edmond Amran el Maleh

filosofia della letteratura, 6, 2012, pp. 118-191.

- 12 Véase también, para el motivo del desierto como lugar para el recogimien-

RECURSOS ESTÉTICOS PARA LA POÉTICA DE LA RETRACCIÓN: *SPRECHGESANG*, *LEITMOTIV*, ESTILO FUGADO Y VARIACIONES EN LA « PINTURA INVISIBLE O SONORA »

to espiritual y la escucha del silencio, el texto « El desierto », de Edmond Jäbes, que Valente tradujo (*Obra completa. I. Poesía y prosa*, p. 669). El motivo del desierto inspiró, a su vez, a músicos contemporáneos como Olivier Messiaen (1908-1992), en *Le désert* en *Des canyons aux étoiles* (1974), o Tristan Murail (1947-), con su *Espiritu de las dunas* (1993-1994).

- 13 Pensamiento que desarrolla seguidamente Moisés cuando le asegura a su pueblo que en el desierto no faltará alimento gracias a Dios (« Er wird es euch auch in der Wüste an Speise nicht fehlen lassen. »).

- 14 Esta obra se trataba de una composición monumental, por lo que hizo falta un papel pautado especial, encargado al Sr. Hertzka como refleja Schönberg en una carta a este con fecha del 7 de marzo de 1910; véase: Schoenberg, Arnold, *Cartas*. Ed. de Erwin Stein con traducción de Ángel F. Mayo, Madrid, Turner Música, 1987, pp. 25-26, p. 26. Para la lectura de Schönberg por Boulez, con referencias a los símbolos de *Moisés y Aarón*, y otras obras, véase del músico y compositor francés: « ¿Schönberg, el mal amado? », en *Puntos de referencia*, ed.

de Jean-Jacques Nattiez, Barcelona, Gedisa, 1996, 2ª ed. (traducido del original: *Points de repère*, Christian Bourgois éditeur, 1981), pp. 255-260; véase también en el mismo libro para el *Sprechstimme* y otras técnicas circunscritas a la tesitura hablada de Schönberg: « Decir, tocar, cantar (el *Pierrot lunaire* y el *Marteau sans maître*) », pp. 324-338.

- 15 Valente, José Ángel, *Diario anónimo* (1959-2000), edición de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011, pp. 176-177. Como se ve, Valente, aunque sin una competencia idiomática idónea en alemán, se inspiró en Schönberg, sirviéndose para ello de la música grabada y su texto literario, especialmente por el análisis y resultados artísticos que obtuvo el compositor en sus relaciones entre el texto poético y la música. Por lo demás, cabe subrayar la no mención por parte de Valente de obras como el poema sinfónico *Pelleas und Melisande* (1903) en el que el canto vocal no adquiere protagonismo; véase: Hayes, Malcolm, « Human drama into instrumental narrative », en *Schoenberg, Pelleas und Melisande. Wagner. Sigfried-Idyll*. Orchester des Deutschen Oper Berlin. Christian Thielemann. Deutsche Grammophon Gesellschaft-Brilliant Classics, 2009, pp. 2-3. Si presentaba mayor interés para Valente, aunque no lo cite, el *Pierrot lunaire*, op. 21 (1912) de Schönberg, entre otras cosas, por el empleo del *Sprechstimme* y su naturaleza genérica basada en breves fragmentos poemáticos del escritor belga Albert Giraud (Albert Kayenbergh, 1860-1929) con fecha de 1884. A ello cabe añadir las imágenes de elementos sacros asociadas al poeta Pierrot, entre ellas, la luz de los candelabros en « Rote Messe » (« Misa roja »), la Madonna, la cruz y la armonización de oscuridad y luz; véase: Craft, Robert, « Arnold Schönberg (1874-1951)

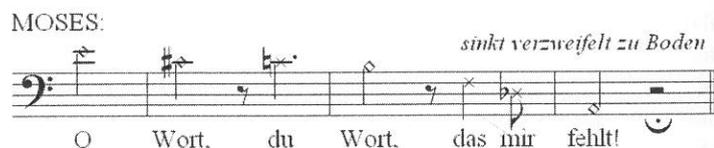
(1917-2010), a quien dedica el texto en un rendido homenaje. Como puede comprobarse, el final del fragmento del texto tiene su origen en la anotación de Valente en su diario a propósito de Schönberg, por lo que su estadio primigenio se remonta al 10 de junio de 1977:

« Es en ese texto de lectura almeriense donde tú recuerdas [se refiere a Edmond Amran el Maleh] que también acudió a Barcelona, pero ahora volvemos a 1936, Arnold Schönberg [*sic*] para dar término a una obra que responde, en efecto, lejanamente, al drama de la disputa de Barcelona de 1263, la ópera *Moisés y Aarón*.

« Un lugar –escribes–, un centro, un texto, canto y palabras mezclados. ». La ópera de Schönberg está inacabada; falta el tercer acto: *O Wort, du Wort, das mir fehlt!*

Falta la palabra. La visión absoluta de lo divino es incomunicable, el pensamiento es irreductible a las técnicas del poder, a la demagogia de la comunicación. »³⁴

La disputa a la que se refiere Valente opuso, según él mismo manifiesta líneas arriba, al « gran maestro del judaísmo de Gerona, de toda España y de más allá de ésta, Mosé Ben Nahmán, Nahmánides [1194-1270], al también judío converso Pablo Christiani, en presencia de Jaime I de Aragón [1208-1276]. ».³⁵ En fin, como dice el escritor, la gestación de la ópera de Schönberg está especialmente ligada a Barcelona, puesto que el músico compuso buena parte del acto segundo, en concreto, entre octubre de 1931 y marzo de 1932.³⁶



Final de *Moisés y Aarón* interpretado conceptualmente por Valente

La función técnica del leitmotiv

Junto al recitativo, otro de los recursos técnicos más destacados de *Moisés y Aarón* de Schönberg que interesó a Valente fue el empleo del *leitmotiv*³⁷, de manera que en una nueva interrelación entre palabra y música, la escena I del acto I de dicha ópera se cierra con una intervención del coro del pueblo de Israel, repetida en diferentes

pasajes de la obra en calidad de reminiscencia o resonancia sonora, tan del gusto estético de Valente. En este contexto, se encuadra, por tanto, el canon fugado que Schönberg hace coincidir con la ausencia y regreso de Moisés al alejarse voluntariamente de su pueblo para ser instruido por Dios durante cuarenta días (escena IV del acto II).

Pues bien, en el interludio perceptible al final del acto I, Moisés recibe las tablas de la ley de manos de Dios, subtema marcado por una fuga compleja en diálogo con la atmósfera de incertidumbre y temor creados por el coro de israelitas al desconocer el paradero y suerte de Moisés³⁸. El efecto de contraste lo marca Schönberg, en lo que hace a la dinámica musical, mediante un matiz *pianissimo*, en tanto que esta técnica de estilo fugado o de canon de cangrejo la habrá de emplear, no obstante, con frecuencia, Valente en diferentes poemas.³⁹

De otro lado, el arranque de la obra insiste en el dios invisible, que se habrá de repetir como un *leitmotiv*, por lo que se percibe la técnica musical cancrea cuando Schönberg abandone el mitema para recuperarlo al final de la ópera en la intervención última de Moisés.⁴⁰ De hecho, vuelve a tener cabida en el desarrollo de la obra, sobre todo al inicio del acto II, en el que Moisés se hace « invisible » para el pueblo judío, al retirarse junto a Dios con el propósito de fijar los mandamientos divinos. Por tanto, el *leitmotiv* de la invisibilidad y de lo no visible en la ópera quedará marcado, a nivel compositivo, por el canon cangrejo o estilo fugado, presente en la música y el texto literario.

Es más, en un estado de desoladora desesperación, el pueblo se rebela contra la ley (« Gesetz ») irrepresentable de un Dios también irrepresentable (« Unvorstellbares Gesetz des unvorstellbaren Gottes! »), motivo con el que concluye prácticamente el acto II en palabras de Moisés, retomando el *leitmotiv* expuesto al inicio de la obra como una estructura circular o *Ringkomposition*.⁴¹ Este principio de la invisibilidad de la idea tendrá, en fin, notables implicaciones en la estética valentiana, como apunta en su ensayo « Sobre la visibilidad de lo invisible ». ⁴² Tanto es así que analizaremos, seguidamente, esta cuestión en profundidad desde las categorías estéticas del estilo fugado y, por supuesto, claro está, el principio conceptual de las variaciones en lo oblicuo.

Interrelación de las artes mediante un principio matriz o materia común: variaciones en lo oblicuo y estilo fugado

Al decir de Valente, los elementos vinculados a la invisibilidad de la idea y la cortedad del decir, la concisión, la brevedad y el silencio, recreados de manera literaria en « Segunda variación en lo oblicuo », son los que

», en Schönberg, *Pierrot lunaire. Herzgewäsche. Four Orchestral Songs. Chamber Symphony n° 1*. Philharmonia Orchestral y otros bajo la dirección de Robert Craft. Naxos, 2007, pp. 4-5. Estos los organizó Schönberg en tres partes que convergían hacia el principio de unidad. Por su parte, Anton Webern, bien asimilado por Valente, se hace eco de unas reflexiones sobre los *Gurrelieder* y el género operístico en *El camino hacia la composición dodecafónica* (véase: *El camino hacia la nueva música*, Barcelona, Nortesur musikeon, 2009, p. 92).

- 16 Dirigido el día de la Epifanía de 1975 por Valente a María Zambrano en una tarjeta y reeditado más tarde, parcialmente, con aliento aforístico, en *Notas de un simulador* (Madrid, Ediciones La Palma, 1997).

- 17 Así, en *Filosofía y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 101-102.

- 18 « Tal es el desiderátum y tal es, a mi entender, el gran logro de la convergencia entre filosofía y poesía: el milagro de que el pensamiento arda –como ardía el rostro de Dios en la zarza que Moisés miraba– en su unión con el fuego viviente de la palabra poética. » (« Poesía, filosofía, memoria », *Obras completas II. Ensayos*, pp. 719-723, p. 722).

- 19 *Obra completa. I. Poesía y prosa*, p. 328.

- 20 Según se ha indicado, antes de la composición de la ópera, Schönberg llevó a cabo la cantata titulada *Moisés ante la zarza ardiendo*. El simbolismo en *Moisés y Aarón* resulta, en este sentido, muy frecuente; véase: Krones, Hartmut, « "Simbolismo tradicional" en la obra de Arnold Schönberg », en AAVV, *Arnold Schönberg* (1874-1951), *Europa y España*, Valladolid, Centro Buendía / Universidad de Valla-

dolid / Instituto Histórico Austríaco, 2003, pp. 117-128.

21 « Wie aus diesem Dornbusch, finster, eh das Licht der Wahrheit auf ihn fiel. » ('Como salido de ese zarzal sombrío, antes de que la luz de la verdad lo cubra.').

22 Interludio y escena I del acto II. El desierto concebido, en el plano literario, como categoría espacial adquiere, en consonancia con Valente, un destacado protagonismo en otros escritores contemporáneos como Pere Gimferrer, *L'espai desert*, Barcelona, Edicions 62, 1977.

23 Que se recuperará mediante un agón dialéctico en la escena V del acto II.

24 Como tampoco cree el pueblo en un dios no visible, según refleja Schönberg en la escena IV del acto I. Se trata, en cualquier caso, de un motivo habitual en la poética de Valente; véase: Ancet, Jacques, « El ver y el no ver: apuntes para una poética », en *El silencio y la escucha*, ed. de Teresa Hernández, Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, 1995, pp. 143-155.

25 Por esta razón, se indica que Moisés encontrará a Aarón en el desierto: « Aron triffst du in der Wüste. » ('Encontrarás a Aarón en el desierto.'). En cuanto a la lectura del desierto como no-lugar en diálogo con San Juan de la Cruz, véase: *Lectura en Tenerife*, Tenerife, U. I. M. P., 1989, p. 21; y « La memoria del fuego », en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets, 1991, p. 253 (cf. también este ensayo integral a propósito de la interpretación mística de la palabra en el desierto en *Obras completas II. Ensayos*, pp. 430-434). Asimismo, para la conciliación de antónimos con implicaciones simbólicas de calado musical, a modo de *resonancia*, en la poética de Valente (es el caso de « lo visible » y « lo no visible »), Patrick Quillier ha propuesto la noción

vendrán a otorgar carta de naturaleza al proceso de escritura poética en la consabida interrelación de las artes por un mismo principio matriz o materia común, ideario compartido con artistas como Schönberg o Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, otro de los grandes referentes para nuestro escritor, de suerte que ha de entenderse el poema como « pintura invisible o sonora ». ⁴³ De otro lado, el rigor que proporcionan al poeta estos parámetros vinculados a la *estética de la retracción* (vacío creador o *tsimtsum*, según Isaac Luria) ⁴⁴ palía, al tiempo, los efectos nocivos, a su entender, de la desbordante y desbordada escritura actual a causa, sobre todo, de los medios de comunicación. ⁴⁵

Pues bien, para esta « variación » en prosa sobre lo oblicuo, parte Valente del nombre de Hui-tsung (en realidad, su verdadero nombre era Chao Chi. Hui-tsung) que reinó como octavo emperador de la dinastía Sung (960-1279) desde 1101 a 1125, al tiempo que ha pasado a la historia por sus extraordinarias habilidades como pintor y calígrafo. Valente pone de relieve, en este contexto interdisciplinar, que ni la codorniz ni la flor de narciso bosquejados por el calígrafo podían ocupar el lugar del centro del cuadro, puesto que eran los referentes visibles del mismo; o sea, sólo desempeñaban la función de meros indicadores fragmentarios del centro mismo, de la epifanía o la revelación que se viene a ocultar en la « forma no visible ». Por tanto, mediante la técnica de la sugerente concisión, la brevedad y el silencio, la referencia a una esquina, como símbolo de « lo oblicuo », es suficiente a la hora de comprender la existencia de las restantes tres como perfecta unidad. Tan sólo es necesario que el lector sea capaz de interpretar las teselas fragmentarias y marginales, como en un mosaico poliédrico, es decir, al igual que sucede en la estética de la retracción identificable también en Schönberg, esto es, sustentada sobre la sugerencia del detalle sutil, no perceptible en un primer plano, como evitación consciente del contenido explícito.

En efecto, al igual que en este texto de Valente, el conflicto principal en el enfrentamiento verbal entre Moisés y Aarón se basa, al decir de Schönberg, en la supuesta concepción de Dios como la divinidad irrepresentable y no visible de entre todos los pueblos (« - Allgegenwärtige, Unvors tellbare - vor allen Völken ausgewählt »), enfrentamiento en el que Aarón trata de imponer su punto de vista, hasta el punto de cuestionar su presencia real (« Aber wo ist er? Zeig ihn uns! [...] Aber wo ist er? Zeig ihn uns! »). En otras palabras, en un desarrollo de esta objeción, Aarón, como habrá de proceder con posterioridad el pueblo, llega a reprochar a Moisés, representante simbólico para Valente del silencio oblicuo u oblicuidad silente, que su Dios sea eternamente invisible y que sea incapaz de mostrarse (« Ist er

niemals zu sehen? Ist er ewig unsichtbar? Wie? Dein allmächtiger Gott kann sich uns nicht sichtbar machen? »).

En suma, a la vista de los prolijos argumentos de Aarón, Moisés deja claro cómo su idea (« Gedanke »), tan frecuente en Valente, resulta impotente ante la palabra (« Wort ») de Aarón (« Mein Gedanke ist machtlos in Arons Wort! »). En cualquier caso, el binomio *imagen-palabra* lo trazó, ya sin música, Schönberg en su proyecto inconcluso, como un *perpetuum mobile*, de la primera escena del acto III, aunque seguidamente, en esa misma escena, ⁴⁶ Moisés le reproche con acerbidad a su hermano que no le resulten suficientes ni la palabra ni la imagen, esto es, que no entienda o escuche las variaciones en lo oblicuo :

« Moses: Du, dem das Wort mit dem Bild davon läuft, du weilst selbst, lebst selbst in den Bildern, die du vorgibst, fürs Volk zu erzeugen. Dem Ursprung, dem Gedanken entfremdet, genügt dir dann weder das Wort noch das Bild.

('Moisés: Tú, a quien la palabra se le escapa con la imagen, tú mismo permaneces, vives en las imágenes que finges crear para el pueblo. Alejado del origen y de la idea, no te bastan ni la palabra ni la imagen.'). »

En fin, este último pensamiento (« genügt dir dann weder das Wort noch das Bild ») trae a la memoria la concisa y conmovedora composición que dedicara Valente a su hijo Antonio, fallecido, en el ciclo elegíaco *Paisaje con pájaros amarillos*, o sea en diálogo con el cuadro homónimo de Paul Klee sobre la fuerza del inconsciente como eje rector no manifiesto o visible ⁴⁷, del poemario *No amanece el cantor* (1992) ⁴⁸. Así, atendiendo en concreto al texto de Schönberg, pervive en el pensamiento de Valente la noción semántica de insuficiencia de la palabra (« Wort »), sustituyéndose la imagen (« Bild ») por el silencio en lo oblicuo (« Ni la palabra ni el silencio. Nada pudo servirme para que tú vivieras. »).

Por lo demás, en este juego de espejos sonoros y simetrías fónicas entre la voz y la palabra, la actitud de recogimiento o desierto interior como variaciones en lo oblicuo no resulta, de hecho, fácil, por lo que al inicio del segundo acto de la ópera de Schönberg, cuando Moisés se retira durante cuarenta días con la voluntad de fijar los mandamientos en las sagradas tablas de la ley, el pueblo judío no puede soportar la larga espera, de manera que se suceden las quejas y reiterados lamentos por esta tardanza, a su entender, incomprensible (« Wo ist Moses? Wo ist der Führer? Lange hat ihn schon keiner gesehen »). Precisamente, Valente, siguiendo un sendero compositivo similar, considera el proceso de escritura y la acción de pensar como un acto de espera musical, es

conceptual de *lógica y poética de la vibración*: « Pour une poétique de la vibration: acousmates, souffle, méliques dans *Trois leçons de ténèbres* de José Ángel Valente et *Le Chant très obscur de la langue* de Jacques Rebottier », *Revue de Littérature Comparée*, 4, 2003, pp. 491-505.

26 « Kannst du lieben, was du dir nicht vorstellen darfst? » ('¿Eres capaz de amar lo que no puedes imaginarte?'). La dicotomía *unvorstellbar - vorstellen* en relación, al tiempo, con el pasaje de la zarza ardiente y otros la consideró Steiner como una de las claves de esta ópera (« *Moisés y Aarón*, de Schönberg », en *Lenguaje y silencio*, cit., pp. 156-158).

27 Así lo analizamos en nuestra monografía en preparación.

28 « [Moses] Scheint fast zu stehen, bewegt sich kaum. » ('Parece que no se mueve, apenas se mueve.'). La conjugación de movimiento e inmovilidad la desarrolla Valente tanto en su vertiente poética como en la prosa. Sobre este particular sobresale su texto « "A Midsummer-night's Dream" », en el que puede leerse a propósito de la presencia de una araña: « Había entre movimiento y movimiento extensiones » (*Obra completa. I. Poesía y prosa*, pp. 699-670, p. 670).

29 *Obra completa. I. Poesía y prosa*, p. 69.

30 « "Canción hablada" de la ópera » y « canto declamatorio » denomina este recurso literario-musical George Steiner (« *Moisés y Aarón*, de Schönberg », en *Lenguaje y silencio*, cit., pp. 151 y 153). El propio Steiner traza los paralelismos entre Moisés y Wozzeck, personajes que interesaron a Valente, entre otras cosas, por la insuficiencia de la palabra o la cortadía del decir: « Moisés y Wozzeck son dos brillantes estudios de la contradicción

dramática, dos personajes operísticos incapaces de articular con sus propias voces la plenitud de sus necesidades y percepciones. En ambos casos, la música asume el control allí donde la voz humana se halla sofocada o se refugia en un silencio desesperado. » (« Moisés y Aarón, de Schönberg », en *Lenguaje y silencio*, cit., p. 155); véase: Escobar, Francisco J., « Pervivencia de *Wozzeck*, de Alban Berg en “Invencción sobre un *perpetuum mobile*”, de Valente (con Celaya y Leopoldo M^o Panero como telón de fondo) », *Il Confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell’Università di Pavia*, 57.1, 2012, pp. 101-134.

31 *Revista Peña «El Taranto»*, 31, 1991, pp. 1-13, p. 3. Se trata de un texto, con variantes redaccionales, al que hemos dedicado un estudio monográfico, dada su relevancia: « “Poesía y canción: El río sumergido” de José Ángel Valente: cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes », *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía (2^a época de El Folk-lore andaluz)*, 45, 2013, pp. 11-40.

32 Las palabras de Moisés, en el pasaje operístico, resuenan tras un silencio intenso y duradero por parte de la orquesta; véase, a este respecto, el análisis de Kerling, Marc M., *O Wort, du Wort, das mir fehlt. Die Gottesfrage in Arnold Schönberg Oper «Moses und Aron». Zur Theologie eines musikalischen Kunst-Werkes im 20. Jahrhundert*. Mainz, Matthias-Grünwald-Verlag, 2004. Recuerda también este final George Steiner, poniendo de relieve el grito humano « desesperado » y su « desplome en el silencio » en contrapunto a los « violines unísonos » que « interpretan una inversión retrógrada del conjunto dodecafónico básico » (« El silencio y el poeta », en *Lenguaje y silencio*, cit., pp. 69 y 160-161).

decir, como conocimiento pasivo o saber de quietud, de suerte que, a modo de correspondencia analógica, la idea de espera (« warten ») resulta crucial en la escena recreada por Schönberg, al decir coral del pueblo, mediante un recurso retórico sustentado sobre estructuras anafórico-paralelísticas (« Vierzig Tageliegen wir nun schon hier! Wie lange noch? »; y « Vierzig Tage warten wir nun auf Moses. »).

Igualmente, este tiempo preciso y precioso de espera narrativo-musical lo llega a enfatizar Schönberg circunscrito al simbolismo de la montaña y el desierto, en virtud de decorados míticos, como refieren, de un lado, el pueblo, desesperado por la interminable espera delante del montículo donde creen que van a encontrar a Moisés (« Vierzig Tage warten wir vergebens vor dieser Höhe! »), y de otro, Aarón, que anuncia el descenso abisal o catábasis iniciática de su hermano por ese collado con el objeto de transmitir la ley que le ha sido conferida⁴⁹. Con todo, una vez que el pueblo entra en una situación de paulatina degeneración, se vuelve a recuperar el descenso de Moisés en una nueva estructura de cangrejo o resonancia literario-musical (« Moses steigt vom Berg herab. » / ‘Moisés baja de la montaña’). Sea como fuere, su descenso desde el monte, como en Valente y otros poetas órficos, heterodoxos o del silencio, es indicio, en un oxímoron, de ascensión espiritual, al portar las tablas de la ley, si bien el pueblo desconfía de la montaña, aunque pueda tener lugar allí mismo la revelación epifánica (« Offenbarung »)⁵⁰. De hecho, tanto la revelación o el fulgor como el silencio, vinculados a la espera, el conocimiento pasivo o el saber de quietud, habituales en Valente, son considerados por el pueblo un verdadero subterfugio o huida del compromiso adquirido⁵¹.

Esencial resulta, en este sentido, la idea (« Gedanken ») unida a la forma (« Form »), categorías, no obstante, que vendrán de la mano, como recuerda Aarón al pueblo⁵². Así, en un juego de resonancias conceptuales que van a dejar su huella en Valente como un *leitmotiv*, en la obra de Schönberg, Moisés se propone, una vez contemplado el estado de inexorable declive de su pueblo, encerrar el infinito en una imagen⁵³. Por ello, junto a la idea (« Gedanken ») y la imagen (« Bild »), en Schönberg y Valente, cobrará un papel destacado la palabra (« Wort »), o lo que es lo mismo, Aarón le reprocha a Moisés, en el desenlace del acto II, que su idea no sea transmitida mediante el verbo, lo que le ha llevado a proponer la adoración del oro por parte del pueblo judío⁵⁴. Asimismo, en este contexto de tensión patética, Schönberg alude, al decir de Aarón, a la poética de la interioridad cuando manifiesta que, cuando hubo de planificar la adoración del oro, escuchó la voz en su interior (« -Wie immer, ich hörte die Stimme in mir. » / ‘-Como siempre, oí la voz en mí’), de interés en la poética valentiana que el escritor suele

vincular, por lo general, a la música⁵⁵.

Incluso en este agón final contrapuntístico entre los dos hermanos, Moisés decide reprochar a Aarón cómo la imagen que ha llegado a concebir desaparece ante sus palabras⁵⁶, indicándole que la idea resulta decididamente superior a las palabras y hasta las propias imágenes⁵⁷. Por ello, en dicho debate dialéctico, como arquetipo mítico de la guerra fratricida que entronca con Caín y Abel o con Eteocles y Polinices, entrelazado además polifónicamente por las voces, Aarón considera que su hermano se encuentra esclavizado a la idea⁵⁸, a lo que le responde Moisés, como contrapunto fugado, que es precisamente la que consta en las tablas.⁵⁹ Sin embargo, Aarón le recuerda, por su parte, que las mismas tablas vienen a constituir una mera imagen, por tanto, es sólo un fragmento parcial de la idea⁶⁰, argumento que le llevará a Moisés a destruir las tablas (« So zertrümmere ich diese Tafeln. » / ‘Pues bien, destruiré estas tablas.’).

De manera similar, Schönberg aprovecha para realizar una visible crítica al capitalismo mediante el tributo rendido al oro, como también habrá de hacer Valente en sus poemas, sobre todo los correspondientes a su primera etapa⁶¹. En esta ópera en cuestión, Aarón, en concreto, se decanta por el enaltecimiento del valor del oro y la necesidad de adorarlo⁶², dado que la contemplación de su existencia transmite seguridad, según profiere coralmente el pueblo⁶³. Existe, en consecuencia, sea en Schönberg o en Valente, una clara voluntad de destruir lo efímero, lo perecedero y lo temporal, según expresa, en la ópera del músico vienés, un hombre del pueblo judío (« Zertrümmert sei dies Abbild des Zeitlichen! » / ‘¡Que se destruya esta imagen de lo temporal!’).

Por otra parte, para ir concluyendo, en este gradual camino de perfección a partir de la aniquilación, página en blanco o punto cero, como se ve en Valente por mimesis respecto a la vía purgativa espiritual, el pueblo judío, tras haber entrado en un estado de decadencia, acaba indicando el tránsito hacia la nueva situación mediante la conjugación de opuestos, a modo de oxímoron. Por ello, en virtud de una enumeración caótica, conviven la medida y la desmedida, el movimiento y el reposo, como una suspensión temporal, tan valorada por Valente, si bien esta impresión de movimiento y estatismo habrá de recobrar, gracias a una resonancia o estructura de cangrejo, el *leitmotiv* del movimiento estático de Moisés en el desierto, como llega a recordar un hombre del pueblo⁶⁴.

En otras palabras, en este contexto estético, remodelizado desde el prisma del arte interdisciplinar como una verdadera mutación de la fuente bíblica, en el que Moisés ofrenda, a lo largo de sus vicisitudes, la nueva ley a su pueblo, habrá de quedar apuntadas las resonancias

33 Fue publicado con este título en *El País / Arte y Pensamiento* el 26 de noviembre de 1978 (I, IV-V). En cualquier caso, para llevar a cabo su propósito, Valente trae a colación la autoridad de María Zambrano: « Transítividad del pensar y del sentir que refleja la movilidad del centro y se sostiene en su quietud. “El centro no está inmóvil, sino quieto” » (*Obras completas II. Ensayos*, pp. 603-607). En el plano poético, Valente recreó este motivo en numerosas ocasiones, como se comprueba en el siguiente fragmento de *Mandorla* (1982): « Incandescente torbellino inmóvil en la velocidad del centro y centro mismo de la quietud. » (*Obras completas I. Poesía y prosa*, p. 424). Igualmente, Valente analiza el símbolo del centro desde la estética de la música flamenca: Escobar, Francisco J., « Sobre Valente y lo jondo: notas de poética », *Studi Ispanici*, 37, 2012, pp. 293-315.

34 « El maestro de la llama », *Obras completas II. Ensayos*, pp. 700-703, p. 702; publicado en *El País* el 10 de noviembre de 1994, p. 15; y también en francés: « Le maître de la flamme », en *Horizons maghrébins. Le droit a la mémoire. Presences d’Edmond Amran El Maleh*, 27, 1994-1995, pp. 9-12. Por otra parte, sobre este particular, el compositor Mauricio Sotelo recoge una anécdota en el texto prologal, datado en diciembre de 2003, a *Si después de morir ... In memoriam José Ángel Valente* (Barcelona, Círculo de lectores, 2003), que recuerda el verso valentiano « Se oye tan sólo una infinita escucha » (pp. 9-11). En concreto, refiere que el poeta le recitó este final de la ópera de Schönberg para concluir meses antes de su fallecimiento: « Lo único que deseo es reconocer con entereza ese momento, [en el que la palabra abandona al poeta] para retirarme en el Silencio. ».

35 « El maestro de la llama », *Obras completas II. Ensayos*, pp. 700-703,

p. 702.

- ³⁶ Sobre otros pormenores compositivos de este período de Schönberg, véase: Schmidt, Christian Martin, « Anotaciones a la ópera *Moisés y Aarón* de Arnold Schönberg », en AAVV, *Arnold Schönberg (1874-1951) ... cit.*, pp. 79-90. En cuanto al conocimiento

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

de la música de Schönberg en España, véase, en el mismo volumen, García Laborda, José M^a, « La primera recepción de Arnold Schönberg en España y su ubicación en el debate cultural de la época (1915-1939) », pp. 57-78. En Galicia, espacio natal de Valente, también influyó Schönberg: Villar-Taiboada, Carlos, « Apuntes sobre la asimilación de la atonalidad en Galicia », en *Arnold Schönberg (1874-1951), Europa y España ... cit.*, pp. 91-104.

- ³⁷ Los compositores contemporáneos tomaron la técnica del *leitmotiv* como un punto obligado para la reflexión en sus textos teóricos. Ilustradoras son, en este sentido, las palabras de Pierre Boulez, uno de los máximos especialistas en Schönberg y modelo conceptual para Valente, sobre este procedimiento estético: « Caminos hacia *Parsifal* », en *Puntos de referencia*, pp. 237-239. Con anterioridad, Stravinsky había hecho lo mismo en su *Poética musical* pero centrándose en la *Tetralogía* de Wagner y su empleo del *leitmotiv* referido a ideas abstractas, de un lado, y a la representación de objetos y personajes concretos, de otro; véase: Stravinsky, Igor, *Poética musical*, traducción de Eduardo Grau, Madrid, Taurus Humanidades, 1987, pp. 80-81.

- ³⁸ Temor que se habrá de intensificar en la escena I del acto II hasta el punto de

místicas del fuego, fulgor o revelación que se descubre como epifanía en la noche oscura del alma⁶⁵, presente en Valente como lector de San Juan de la Cruz. Se trata, en definitiva, de una verdadera señal de Dios, como recuerda Aarón⁶⁶, que servirá de cierre o coda, con *stacatto*, a estas metamorfosis y avatares de un mito para una ópera de personaje de tanta altura poético-musical como el *Moisés* de Schönberg, interpretado, entre la voz musical y la palabra, por Valente.

Ancet, Jacques, « El ver y el no ver: apuntes para una poética », en *El silencio y la escucha*, ed. de Teresa Hernández, Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, 1995, pp. 143-155.

Asín Palacios, Miguel, *El islam cristianizado*, Madrid, Hiperión, 1981.
Boulez, Pierre, *Puntos de referencia*, ed. de Jean-Jacques Nattiez, Barcelona, Gedisa, 1996, 2ª ed.; traducido del original: *Points de repère*, Christian Bourgois éditeur, 1981.

Craft, Robert, « Arnold Schönberg (1874-1951) », en Schönberg, *Pierrot lunaire. gewäsche. Four Orchestral Songs. Chambre Symphony n° 1*. Philharmonia Orchestral y otros bajo la dirección de Robert Craft. Naxos, 2007, pp. 4-5.

Escobar, Francisco J., « Nueve cartas inéditas de José Ángel Valente a Concha Lagos (con Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso al fondo) », *Revista de Filología*, 30, 2012.

Escobar, Francisco J., « Tres lecciones de tinieblas, de José Ángel Valente: naturaleza musical, claves de poética e implicaciones simbólicas », *Enthymema. Rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura*, 6, 2012, pp. 118-191.

Escobar, Francisco J., « Pervivencia de *Wozzeck*, de Alban Berg en “Invención sobre un *perpetuum mobile*”, de Valente (con Celaya y Leopoldo M^a Panero como telón de fondo) », *Il Confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia*, 57.1, 2012, pp. 101-134.

Escobar, Francisco J., « Sobre Valente y lo jondo: notas de poética », *Studi Ispanici*, 37, 2012, pp. 293-315.

Escobar, Francisco J., « “Poesía y canción: El río sumergido” de José Ángel Valente: cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes », *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía (2ª época de El Folk-lore andaluz)*, 45, 2013, pp. 11-40.

Fernández Quesada, Nuria, « José Ángel Valente: “Siempre he sido absolutamente sensible al mundo circundante” », en *Anatomía de la palabra*, ed. de la misma autora, Valencia, Pre-textos, 2000, pp. 131-149.

García Laborda, José M^a, « La primera recepción de Arnold Schönberg en España y su ubicación en el debate cultural de la época (1915-1939) », en AAVV, *Arnold Schönberg (1874-1951), Europa y España*, Valladolid, Centro Buendía / Universidad de Valladolid / Instituto Histórico Austríaco, 2003, pp. 57-78.

Gimferrer, Pere, *L'espai desert*, Barcelona, Edicions 62, 1977.

Hayes, Malcolm, « Human drama into instrumental narrative », en *Schoenberg, Pelleas und Melisande. Wagner. Sigfried-Idyll*. Orchester des Deutschen Oper Berlin. Christian Thielemenn. Deutsche Grammophon Gesellschaft-Brilliant Classics, 2009, pp. 2-3.

Hernández, Teresa, « Una traza indefinida: la elegía en la lírica de Valente », en *El silencio y la escucha*, ed. de la misma autora, Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, 1995, pp. 195-215.

Kerling, Marc M., *O Wort, du Wort, das mir fehlt. Die Gottesfrage in Arnold Schönberg Oper «Moses und Aron». Zur Theologie eines musikalischen Kunst-Werkes im 20. Jahrhundert*. Mainz, Matthias-Grünwald-Verlag, 2004.

Krones, Hartmut, « “Simbolismo tradicional” en la obra de Arnold Schönberg », en AAVV, *Arnold Schönberg (1874-1951), Europa y España*, Valladolid, Centro Buendía / Universidad de Valladolid / Instituto Histórico Austríaco, 2003, pp. 117-128.

Marzal, Carlos, *El corazón perplejo (Poesía reunida, 1987-2004)*, Barcelona, Tusquets, 2005.

Novo, Yolanda, *Vicente Aleixandre, poeta surrealista*, Santiago de Compostela, Universidad, 1980.

Quillier, Patrick, « Pour une poétique de la vibration: acousmates, souffle, mélismes dans *Trois leçons de ténèbres* de José Ángel Valente et *Le Chant très obscur de la langue* de Jacques Rebotier », *Revue de Littérature Comparée*, 4, 2003, pp. 491-505.

Schmidt, Christian Martin, « Anotaciones a la ópera *Moisés y Aarón* de Arnold Schönberg », en AAVV, *Arnold Schönberg (1874-1951), Europa y España*, Valladolid, Centro Buendía / Universidad de Valladolid / Instituto Histórico Austríaco, 2003, pp. 79-90.

Schönberg, Arnold, *Moses und Aron*, EEUU, [sic] Phillips Classics Productions, 1974.

Schoenberg, Arnold, *Cartas*. Ed. de Erwin Stein con traducción de Ángel F. Mayo, Madrid, Turner Música, 1987.

Sotelo, Mauricio, *Si después de morir ... In memoriam José Ángel Valente*, Barcelona, Círculo de lectores, 2003.

Steiner, George, *Language and silence: Essays 1958-1966*, Londres, Faber and Faber, 1966; con versión española: *Lenguaje y silencio*:

traducirse en una actitud de rebelión.

- ³⁹ Que estudiamos detenidamente en la monografía sobre la pervivencia de la música en Valente.

⁴⁰ En el arranque puede leerse: « Einziger, ewiger, allgegenwärtiger, unsichtbarer und unvorstellbarer Gott. » (‘¡Único, eterno, omnipresente, invisible e inimaginable Dios!’).

⁴¹ « Unvorstellbarer Gott! Unausprechlicher, vieldeutiger Gedanke! » (‘¡Dios irrepresentable! ¡Idea inexpressable y múltiple!’).

⁴² *Obras completas II. Ensayos*, pp. 1611-1612.

⁴³ El mismo motivo se encuentra en « La escritura y el cuerpo »: « También en la tradición china clásica, el poema es pintura invisible o sonora, y la pintura poema visible o sin palabras. » (*Obras completas II. Ensayos*, pp. 1575-1576, p. 1576; se publicó por primera vez en *ABC Cultural* el 6 de marzo de 1998, p. 34). El germen del texto viene dado por una anotación de Valente en su diario con fecha del 18 de febrero de 1987: « También en la tradición china clásica: poema, pintura invisible o sonora; pintura, poema visible o sin palabras. (Como en Leonardo) [...] » (*Diario anónimo*, p. 245).

⁴⁴ Con el matiz trascendente de movimiento donde se gesta el mundo a partir del vacío dejado por Dios.

⁴⁵ « La brevedad, el arte de la composición con el silencio, el vacío, son también elementos constituyentes de la escritura poética, sobre todo cuando ésta tiende –frente a la actual multiplicación falaz de los lenguajes mediáticos– a los que he, alguna vez, llamado “estética de la retracción”. Por supuesto, la relación ha sido vista en toda su radical profundidad en el arte (escritura-pintura)

extremo-oriental. El poema es pintura invisible o sonora; la pintura, poema visible o sin palabras [...] » (« Palabras de exhortación a la nada para Jesús González de la Torre », *Obras completas II. Ensayos*, pp. 1571-1572, p. 1571). En este mismo texto, Valente transcribe la *Segunda variación en lo oblicuo* (*Obras completas II. Ensayos*, pp. 1571-1572), inserto en la tercera sección de *El fin de la edad de plata*. Dice así el texto: « El emperador Hui-Tsung pintó con exquisito cuidado en el detalle una codorniz y un narciso. Ni el ave ni la flor ocupan en la hoja del álbum el centro del espacio iluminado, sino un lugar de más ligera luz en la esquina derecha. Aunque pintados con la pericia de un experto en la contemplación de la naturaleza, ni el ave ni la flor pueden ser centro, sino tan sólo indicación del centro o guía del ojo que los mira para alcanzar la forma no visible en que el ave y la flor están inscritos. Del poder y la gloria, de las victorias militares poco supo el monarca derrotado. Sobreviven, en cambio, en una esquina de luz atenuada sólo el ave y la flor. Señalar una esquina ya es bastante, según Hui-Tsung sabía de Confucio. Para quienes no puedan hallar las otras tres inútil fuera repetirse. » (*Obras completas I. Poesía y prosa*, p. 727).

⁴⁶ Así se comprueba en el diálogo entablado entre Moisés y Aarón a propósito del conflicto entre razón y sentimiento emocional: « Moisés: ... ein Bild ... Aron: In Bildern sollte ich reden, wo du in Begriffen, zum Herzen, wo du zum Hirn sprichst » ('Moisés: ... una imagen ... Aarón: Hablaré con imágenes, y tú con palabras, yo a los corazones y tú a los cerebros.').

⁴⁷ Del que Valente llegó a atesorar incluso una postal, con implicaciones musicales por cierto, que estudiamos en nuestra monografía.

⁴⁸ En dicho ciclo poemático, Valente se

ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano, Barcelona, Gedisa, 1990.

Straub, Jean-Marie y Huillet, Daniel, *Moses und Aron*, Coproducción Austria-Francia-Alemania del Oeste-Italia; Österreichischer Rundfunk (ORF), 1975; con edición española: Barcelona, Intermedio, 2010.

Stravinsky, Igor, *Poética musical*, traducción de Eduardo Grau, Madrid, Taurus Humanidades, 1987.

Terry, Arthur, « Apostillas a *Paisajes con pájaros amarillos* », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 600, 2000, pp. 43-46.

Valente, José Ángel, *Lectura en Tenerife*, Tenerife, U. I. M. P., 1989.

Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets, 1991.

Valente, José Ángel, « "Poesía y canción: El río sumergido" », *Revista Peña «El Taranto»*, 31, 1991, pp. 1-13.

Valente, José Ángel, « Le maître de la flamme », en *Horizons maghrébins. Le droit à la mémoire. Présences d'Edmond Amran El Maleh*, 27, 1994-1995, pp. 9-12.

Valente, José Ángel, « Poesía, filosofía, memoria », *ABC*, 21 de junio de 1996.

Valente, José Ángel, *Notas de un simulador*, Madrid, Ediciones La Palma, 1997.

Valente, José Ángel, *Obra completa. I. Poesía y prosa*, ed. de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006.

Valente, José Ángel, *Obras completas II. Ensayos*. Ed. de Andrés Sánchez Robayna; con introducción y recopilación de Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2008.

Valente, José Ángel, *Diario anónimo (1959-2000)*, edición de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011.

Villar-Taboada, Carlos, « Apuntes sobre la asimilación de la atonalidad en Galicia », en AAVV, *Arnold Schönberg (1874-1951), Europa y España*, Valladolid, Centro Buendía / Universidad de Valladolid / Instituto Histórico Austríaco, 2003, pp. 91-104.

Webern, Anton, *El camino hacia la nueva música*, Barcelona, Nortesur musikeon, 2009.

Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.

I. José Ángel Valente, "Tres lecciones de tinieblas: una autolectura", de Tres lecciones de tinieblas (1980). En Obra completa. I. Poesía y prosa, ed. de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006, pp. 403-404.

Los textos de *Tres lecciones de tinieblas* tienen su origen en la música. Primero, y antes que en ninguna otra, en las lecciones de Couperin. Luego, en las de Victoria, Thomas Tallis, Charpentier, Delalande. Del lento depósito de esas composiciones fue desprendiéndose o formándose un solo principio iniciador o movimiento primario, ese movimiento que subyace en toda progresión armónica y que ha sido llamado justamente *Ursatz*. En ciertos sistemas de análisis armónico se entiende que el *Ursatz* tiene un potencial expresivo universal y, por universal, objetivo. La creación dependería de la medida en que el compositor facilite (por tanteo y por espera) la convergencia de su propia energía con el *Ursatz*. Lo que en música se llama variación sería, desde ese punto de vista, un modo de meditación creadora sobre el movimiento primario, sobre una forma universal.

Yo vería, pues, los catorce textos de las *Lecciones de tinieblas* como catorce variaciones sobre el movimiento primario que las letras desencadenan. Variaciones o meditaciones sobre las catorce primeras letras (que, por supuesto, son letras y números) del alfabeto hebreo. ¿Por qué las letras?

Todas las lecciones de tinieblas, género sacro que ensayaron tantos grandes maestros, tienen la misma estructura. Se canta en ellas una letra del alfabeto hebreo y a continuación un fragmento de las Lamentaciones de Jeremías, profeta. Contempladas en su conjunto, las lecciones ofrecen dos ejes. Un eje vertical y un eje horizontal. El eje vertical es el de las letras, que permitirían leer, como en un acróstico, todo el lenguaje y en él toda la infinita posibilidad de la materia del mundo. El eje horizontal es el eje de la historia, el eje de la destrucción, de la soledad, del exilio, del dolor, del llanto del profeta que termina siempre con este lacerante aviso: «Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum». Pero convertirse al Señor es convertirse a las letras, remitirse al eje de las letras, pues – como dice el rabí de Mezeritz – el Santo reside en las letras, es decir, en las formas arquetípicas del espesor y de la transparencia de la materia y de su perpetua resurrección.

En su forma musical, las lecciones reflejan la misma estructura. Cualquiera que oiga las lecciones de Couperin percibirá de inmediato en el texto de las Lamentaciones un canto que corresponde a un estilo personal y a una época; es ese además un canto argumental. En cambio, el canto de las letras no está sujeto a la contemporaneidad

APÉNDICE

adentra en el espacio sagrado de su hijo con los pies desnudos como un anacoreta en su soledad o desierto interior, a modo de recuerdo de Moisés descalzo en la zarza ardiente. Sobre este ciclo elegíaco: Terry, Arthur, « Apostillas a *Paisajes con pájaros amarillos* », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 600, 2000, pp. 43-46. Por otra parte, para la pervivencia y reescritura del género elegíaco por parte de Valente, véase: Hernández, Teresa, « Una traza indefinida: la elegía en la lírica de Valente », en *El silencio y la escucha*, cit., pp. 195-215.

⁴⁹ « Wenn Moses von dieser Höhe herniedersteigt, wo ihm allein das Gesetz sich offenbart, soll mein Mund euch Recht und Gesetz vermitteln. » ('Cuando Moisés descienda de esa montaña, en la cual se le ha revelado la ley, mi boca os transmitirá el derecho y la ley.'). En el caso de Aarón, repite, con frecuencia, esta idea de la permanencia de Moisés en la montaña junto a Dios: « Er [Moses] weilt auf dieser Höhe, bei seinem Gott. » ('Permanece [Moisés] en el monte junto a su Dios.').

⁵⁰ « deren Umzäunung es vom Berg der Offenbarung trennt. » ('Desconfía de la montaña que separa con una cerca el monte de la revelación.').

⁵¹ « Es rast, es glaubt uns keinem mehr, hält die Umzäunung für Willkür, die Offenbarung für Ausflucht, Moses' Schweigen für Flucht! » ('Está furioso, ya no nos cree; concibe la cerca como algo arbitrario, la revelación como un subterfugio, el silencio de Moisés como una huida!').

⁵² « Erwartet die Form nicht vor dem Gedanken! Aber gleichzeitig wird sie da sein. » ('No esperéis antes la forma a la idea! Aparecerán las dos a la vez.').

53 « Vergeh, du Abbild des Unvermögens, das Grezenlose in ein Bild zu fassen! » (‘¡Desaparece, imagen de la incapacidad! ¡Encerrar el infinito en una imagen!’).

54 « Wenn dein Gedanken kein Wort, mein Wort kein Bild ergab, vor ihren Ohren, ihren Augen, ein Wunder zu tun. » (‘Cuando tu idea no produce palabra y mi palabra ninguna imagen, hacer un milagro delante de sus oídos y de sus ojos.’).

55 Según analizamos detenidamente en nuestra monografía.

56 « Dein Bild verblich vor meinem Wort! » (‘¡Tu imagen desaparece ante mis palabras!’).

57 « Ahnst du nun die Allmacht des Gedankens über die Worte und Bilder? » (‘¿Presientes el poder de la idea sobre las palabras y las imágenes?’). El elemento fundamental para Moisés, como se ve, es la idea, en la que deposita sus esperanzas: « Um des Gedankens willen! Ich liebe meinem Gedanken und lebe für ihn! » (‘¡Por la idea! ¡Amo mi idea y vivo por ella!’). El motivo de la representación de la idea tenía, asimismo, en la concepción estética de la « nueva música » de la segunda escuela de Viena una implicación metadiscursiva en cuanto a la representación de la idea musical, como recuerda Webern mediante el tecnicismo *Darstellung* (‘representación’, ‘manifestación’, ‘expresión’); véase: *El camino hacia la nueva música*, p. 33.

58 « -Du bist an deinem Gedanken gebunden » (‘¡Estás atado a tu idea!’).

59 « -Ja, an meinem Gedanken wie ihn diese Tafeln ausdrücken, » (‘-Sí, a mi idea, tal y como la expresan las tablas’).

60 « die auch nur ein Bild, ein Teil des

y arrastra formas mucho más antiguas, quizá derivadas del canto sinagoga; además el canto de las letras no tiene argumento, es un canto melismático.

Los catorce textos que componen las *Tres lecciones de tinieblas* se formaron en el eje de las letras que es, en efecto, el que hace oír el movimiento primario, el movimiento que no cesa de comenzar. Pueden leerse, pues, como un poema único: canto de la germinación y del origen o de la vida como inminencia y proximidad.

II. José Ángel Valente, “La piedra y el centro”, de *La piedra y el centro*, (1977-1983). En *Obras completas II. Ensayos*. Ed. de Andrés Sánchez Robayna; con introducción y recopilación de Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2008, pp. 273-275.

Cante por bajo. La copla dice:

Fui la piedra y fui el centro
y me arrojaron al mar
y al cabo de largo tiempo
mi centro vine a encontrar.

Arrastra la copla, como tantas otras, una temática de siglos. La voz misma del cantaor llega a la garganta de éste ¿desde qué no mensurable distancia? Nadie pregunta por el sentido de la copla. No es necesario. La copla es su propio sentido. La voz es su propio sentido. La voz, esa voz con la que el cantaor en el cante canta o se canta hacia la interioridad, hacia lo más íntimo o adentrado de sí, esa voz precipitada o retraída hacia las más estrechas gargantas del alma puede parecer ininteligible. Se llama esa voz en el cante *voz natural*.

La voz es su propio sentido: voz. Esa voz que tuvieron en extremo, dicen, ciertos cantaores. Oímos, pues, una voz que sube descendiendo, que dura milagrosamente suspendida sobre su propio punto de extinción. El cantaor establece primero el territorio de la voz; después, canta desde la voz hacia dentro. *Voz natural*. ¿Qué es lo natural en el arte? ¿O es el arte epifanía – según acaso nos enseña la voz del cante – de un natural que sólo así se manifiesta?

Queda el sentido. La copla es su sentido: su propia –fulgurante y oscura– aparición es su sentido. Por la copla hacia adentro, entrando en «lo que está dentro del cantaor», dicen –según Fernando Ortiz– en Cuba, se va hacia infinitos estratos de sentido. Galerías, sumergidos pasillos,

fondos. Porque la copla, hasta llegar a esta voz, ha rodado tiempo y tiempo, al igual que la piedra.

«Como la piedra cuando se va más llegando a su centro», escribe Juan de la Cruz al abrir el comentario de la canción XI del *Cántico espiritual*. Sí, la piedra: la piedra y el centro. Y el camino y el tiempo – «al cabo de largo tiempo» – que para ese allegarse median. Y así comparece el tema de la copla como oscura señal de la sumergida infinitud del sentido o del fondo. Cante por bajo, se canta aquí por bajo o por el fondo. El cante nos atrae vertiginosamente al fondo. El cante es fondo.

«Según esto – dice aún Juan de la Cruz al pie de la canción primera de la *Llama* – diremos que la piedra [...] está en el más profundo centro suyo.» ¿Centro de qué? ¿Centro de sí, ese centro suyo? La piedra y el centro son, en verdad, lo mismo. La separación es padecida en el desgarramiento de lo uno: «Fui la piedra y fui el centro / y me arrojaron al mar». ¿A quién? ¿A la piedra o al centro? ¿O solamente a la piedra que era el centro a la vez?

La piedra es en todas las tradiciones símbolo del centro y de la totalidad, desde el *omphalos* del templo de Apolo hasta el *quicunce* de la mitología azteca. El exilio de la piedra es, en rigor, la pérdida del centro. Piedra en exilio, *lapis exilii* o *lapis exilis*, que sería una contracción de *lapis lapsus ex coelis* y, a la vez, una de las designaciones alquímicas de la piedra filosofal, según precisa René Guénon.

El centro mismo se exilia con la piedra hasta que ésta viene a encontrar aquel profundo centro suyo, que ha perdido o del que ha sido arrojada, dice: «y me arrojaron al mar». La copla canta en un territorio muy próximo al del salmo 118 o canta, en realidad, con el salmo 118 el tema de la piedra reprobada o rechazada por los constructores, que ha de venir, al fin, a ser puesta en su lugar o en su centro, porque es piedra angular y clave de bóveda, *caput anguli*, fundamento y coronación de la obra, que sin ella no podría ser obrada.

La copla ha hecho un largo recorrido: «como la piedra cuando se va más llegando a su centro». Y el cante canta la reconducción del tiempo o del exilio –«cuando llegare y no tuviere de suyo más virtud e inclinación para más movimiento», sigue el comentario de la «Llama» al centro mismo y a la sola unidad.

Gedankens sind. » (‘que también son sólo una imagen, una parte de la idea.’).

61 Cuestión que abordamos en un capítulo de nuestra monografía.

62 « -Bringt Gold herbei! Opfert! Ruft ihn an! –Götter, Bilder unsres Auges! » (‘¡Traed el oro! ¡Sacrificad! ¡Llamad!’).

63 « Ihre leibliche Sichtbarkeit, Gegenwart verbürgt unsere Sicherheit. » (‘Vuestra presencia material y visible nos garantiza nuestra seguridad.’). El motivo se desarrolla, en efecto, en sendas intervenciones respectivas tanto del pueblo como de Aarón: « Deiner Götter Aussehn sichert dein Gold, entäußere dich sein! » (‘¡Tu oro garantiza la apariencia de tus dioses!’); y « Dieses Bild bezeugt, dass in allem, was ist, ein Gott lebt. » (‘Esta imagen testifica que hay un dios en todo lo que vive.’).

64 « Maß und Übermaß, Frohsinn, Glück und Schnsucht, Sohwung und Ruhe, » (‘medida y desmedida, alegría, felicidad y deseo, movimiento y reposo’).