



La Palabra

ISSN: 0121-8530

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Aguirre-Martínez, Guillermo
Relaciones entre la poesía de José Ángel Valente y la música espectral*
La Palabra, núm. 39, 2020, pp. 57-70
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

DOI: 10.19053/01218530.n39.2020.10650

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=451566688004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Relaciones entre la poesía de José Ángel Valente y la música espectral*

Fecha de recepción: 31 de julio de 2020

Fecha de aprobación: 25 de septiembre de 2020

Resumen

Tanto el concepto de límite como el de musicalidad poseen en la obra de José Ángel Valente un valor axial. Con el presente trabajo, se pretende vincular la poética de Valente con los presupuestos de la corriente espectralista. Con vistas a este propósito se revisarán los fundamentos de la poética de madurez del gallego y se contrastarán con las bases teóricas del espectralismo. La condición permeable y fluctuante del concepto de límite se impone en ambos objetos trabajados –música espectral y poesía de Valente–. Podría decirse que lo reverberante constituye el fundamento epistemológico e incluso ontológico de ambas propuestas estéticas. El modo en que tanto la poesía como la música estudiada se proponen como vías de conocimiento pasa por un curso de exploración de la propia materialidad. El conocimiento de sí posee la cualidad de objeto estético.


Palabras clave: espectralismo, José Ángel Valente, límite, música siglo XX, POESÍA SIGLO XX.

Guillermo Aguirre Martínez

Universidad de Salamanca. Doctor en estudios interculturales y literarios, Profesor asociado a la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca. guillermo-aguirre@hotmail.com

 <https://0000-0001-7331-7947>

* El siguiente artículo de investigación se enmarca en el proyecto “POEMAS: POEsía para MÁS gente. La poesía española en la música popular actual”, dirigido por los IP Clara Isabel Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, dentro de la convocatoria de Proyectos de I+D de Generación de Conocimiento (referencia PGC2018-099641-A-I00). Duración del proyecto: 2019-2021.

Citar: Aguirre, G. (2020). Relaciones entre la poesía de José Ángel Valente y la música espectral. *La Palabra*, (39), 57-70.  <https://doi.org/10.19053/01218530.n39.2020.10650>

Links between José Ángel Valente's Poetry and Spectral Music

Abstract

The ideas of limit and musicality constitute axial concepts in José Ángel Valente's poetry. In this paper we propose to link Valente's poetics with Spectral Music. We will review the foundations of José Ángel Valente's maturity poetry with the purpose of comparing them with the theoretical approaches of Spectral Music. The fluctuating and permeable nature of the limit determines the foundations of Spectral Music as well as Valente's poetics. We can establish that the notion of 'reverberance' constitutes the epistemological basis -even ontological- of those styles. The exploration of the own material nature is the way that both liminal aesthetics determine themselves as knowledge paths. The self-knowledge turns into aesthetic object.

Key words: José Ángel Valente, 20th Century Poetry, Spectralism, 20th Century Music, Limit.

Relações entre a poesia de José Ángel Valente e a música espectral

Resumo

Tanto o conceito de limite quanto o de musicalidade possuem na obra de José Ángel Valente um valor axial. Com o presente trabalho procura-se vincular a poética de Valente aos pressupostos da corrente espectralista. Para alcançar esse propósito serão revisados os fundamentos da poética da maturidade do galego e serão comparados com as bases teóricas do espectralismo. A condição permeável e flutuante do conceito de limite é imposta nos dois objetos trabalhados –música espectral e poesia de Valente–. Poderia se dizer que o reverberante constitui o fundamento epistemológico e inclusive ontológico das duas propostas estéticas. O modo no que tanto a poesia quanto a música estudada **são propostas** como vias do conhecimento que passam por um percurso de exploração da própria materialidade. O conhecimento de si possui a qualidade de objeto estético.

Palavras-chave: José Ángel Valente, poesia século XX, espectralismo, música século XX, limite.

Introducción

La incidencia de la expresión musical en la obra y el pensamiento de José Ángel Valente resultan permanente, dado que su poética puede ser definida desde la preeminencia de la escucha como ejercicio de composición. La palabra no resulta tanto de un acto de voluntad como sí, en cambio, de lo que el poeta define como «una infinita escucha» (Valente, 2006, p. 562), una atención puesta sobre ese bajo continuo que es el fondo inmemorial del que se rescatan las voces conformadoras del poema. Se privilegia de este modo un lenguaje musical compuesto tanto por la palabra como por los silencios.

La tonalidad, asimismo, pudiera decirse que recae no sólo sobre lo expresado sino sobre el conjunto de ecos que no preceden ni suceden a la expresión, sino que coexisten con aquélla¹. Cuanto tenemos, en suma, es una piedra arrojada sobre un río y un cúmulo de círculos concéntricos, un fenómeno de acuidad, en palabras de Escobar Borrego (2012a), y, continuando con las indagaciones de este último, así como con las de

Patrick Quillier (2003), una expresión melismática².

Si bien el compositor al que más líneas dedica José Ángel Valente en sus escritos es Anton Webern –dejando de lado el vínculo que el poemario *Tres lecciones de tinieblas* establece de modo explícito con Couperin–, las distintas aristas de su obra, tanto poética como ensayística, permiten atender a diferentes conexiones con otros compositores, con otras corrientes musicales, siendo una de éstas, sin duda, el espectralismo surgido en Francia en la década de los setenta. En este sentido, el hecho de que fuese, de entre los músicos de la escuela dodecafónica, Webern el que más atrajo al poeta gallego, viene a ponernos sobre aviso de aspectos relativos a su comprensión –explícita e implícita– de la materia musical, así como de su interés por la naturaleza liminar de la composición espectral.

Avanzaremos en adelante guiados por cuanto nos ofrece la imagen de la piedra arrojada al río, posibilitadora de ondas reverberantes y detenida ya en las profundidades; una piedra poseedora, como de habitual, de resonante valor mítico.

Música grávida de silencio

El microcosmos de Anton Webern presenta no pocos motivos anticipadores de algunos planteamientos y preocupaciones del espectralismo. Si en esta última corriente cada nota parece desprenderse de un manto de niebla, de aquel significativo ruido blanco presentado a modo de bajo continuo –con todas las relaciones que desde aquí pueden extraerse, remitentes tanto a un imaginario inmanentista como a un fondo percibido como espacio difuminado del que surgen y al que vienen a parar las notaciones emergentes de modo más claro e individual–, en Webern, por su parte, cada voz queda en íntima relación con el silencio del que orgánicamente emerge y bajo el que, inmediatamente, se sumerge. Estamos ante dos distintas concepciones espacio-temporales, si bien concomitantes en aspectos decisivos.

En este aspecto, si en la música previa, desde el xviii hasta el xx, el espacio-tiempo constituye un *a priori* sobre el que se construye la composición, en Webern, conforme al cambio de cosmovisión de la época, este espacio-tiempo abandona la di-

¹ Como precursor directo de la corriente espectralista, Scelsi va a dotar a estas ondas o reverberaciones de un papel nuclear en su modo de componer, según recoge Eugenio Trias en sus anotaciones musicales sobre la música del italiano: «El sonido, en su condición de *natura naturans*, requiere un conocimiento idóneo. Es ante todo onda. Onda que se propaga en medio elástico, mensurable en frecuencias y amplitudes. Constituye una unidad orgánica fundamental, tonal, con su acopio de armónicos regulares e irregulares» (Trias, 2010, p. 525).

² El valor del melisma como objeto liberador de contenidos profundos en el canto es otro de los aspectos en los que indagará Sotelo: «La vocal, alma de la palabra, eleva en el canto a la palabra por encima del cuerpo de la consonante, la libera. [...] Y sería a través de esta dimensión vocálico-musical por la que el lenguaje humano podría acceder a poseer un reflejo o sombra de la lengua divina (Cacciari, 1985)» (1997, p. 24).

reccionalidad previa y remite a una circularidad de la que emergen, sin continuidad causal, el conjunto de elementos que componen la obra. La idea del dios trascendente es sustituida aquí por la de la naturaleza creadora³, o a lo sumo por la de un dios inmanente. Trasladado esto a una imagen arquetípica, el espacio y el tiempo simbolizados por la cruz en nuestro eje cultural efectúan un giro sobre sí para quedar representados mediante un círculo cerrado. La cruz deviene en esfera, símbolo mayor del universo de Webern —y por momentos dominante en Klee, con quien guarda tantos aspectos en común—.

Eugenio Trías, en este punto, prestará atención al silencio del que emerge, aislada —al comenzar a socavarse el tradicional eje espacio-tiempo—, cada unidad de la composición. El filósofo explora este motivo valiéndose de una composición de Webern datada en 1940:

En las *Variaciones opus 29*, de Webern, se puede adver-

tir que toda la voluntad de esa música consiste en quedar absorbida en aquello que precisamente constituye el límite mismo de la música, un límite que en cierto modo es lo que abre la posibilidad misma del discurrir musical: el silencio. Se absorbe toda la composición en el silencio, pero de tal modo que ese silencio adquiere una especie de relieve y de presencia que es lo específico de estas microcomposiciones de Webern. Hasta el punto de que ese silencio de una manera extraña empieza a hablar, a cobrar sonoridad y presencia musical palpable. Así como la pintura a su modo también tiende al blanco sobre el blanco, en cierta manera el silencio de Webern se va modulando y va presentándose como una extraña gama de silencios (en plural). (Trías, 2009, p. 1184)⁴

Nada de ello queda lejano de las palabras expresadas por Valente al referirse a la música del austriaco, que reproducimos a continuación:

En la música de Webern, más que en cualquier otra, importa no sólo el silencio que entra en la música misma como elemento de composición, sino —y, acaso, sobre todo— el silencio que rodea la música. El principio de repetición en Webern no es, en absoluto, abolición de la memoria primordial. O la memoria primordial es una memoria del silencio. (Valente, 2008, pp. 467-468)

Esta memoria del silencio no deja de constituir un espacio saturado de resonancias. La alusión de Valente a la escritura como un acto de escucha es un lugar común en los estudios sobre la poética del gallego, y es precisamente esta identificación aquello que en estas páginas nos va guiando hacia el lugar en el que su pensamiento se encuentra con los presupuestos de la corriente espectralista, orientada a expresar, del cosmos musical, no aquellos elementos sustentados sobre el eje espacio-temporal, sino ante todo el eje en sí, o más certeramente un *continuum* sonoro no sometido

³ En la obra de Trías podemos seguir encontrando estas ideas desarrolladas a partir de una composición surgida —o desplegada— de aquellas profundidades en las que queda enraizada la protopalabra: «Pero existe un mundo anterior, previo en sentido lógico y simbólico: un cerco hermético que envuelve y rodea al ser vivo prenatal, a ese ser antes del ser que evoca Platón en su leyenda de Er, al final de *La República* y que las filosofías de la existencia eludieron del modo más imperdonable. Se trata de un pre-mundo (y de un “pre-ser-se”) que goza de significación sonora, o donde la semántica brota de forma inmediata del sonido. Si el lenguaje es signo de identidad de la voz paterna (falo-céntrica y logo-céntrica), la música procede de un “matriarcado acústico” (Alfred, Tomatis, Peter Sloterdijk) que se le anticipa y adelanta. Es la articulación compleja, en múltiples dimensiones, de ese signo de identidad originario: la voz materna» (Trías, 2010, pp. 582-583).

⁴ La descripción de Trías en torno a la obra de Webern continúa de este modo: «Las notas van quedando ahogadas y absorbidas en ese silencio, de manera que éste adquiere en cada variación una especie de presencia distinta. La música, en el caso de Webern [...], pretende precisamente marcar esa referencia estética hacia ese lugar, lugar del límite, con el cual la música limita y que sin embargo es aquello que da sentido a toda la música, el silencio, revelador del cerco encerrado en sí. Las *Variaciones opus 29* son variaciones sin tema, cosa inédita en toda la historia de la tradición musical; son variaciones en donde es imposible localizar el tema aquel que de alguna manera se va variando en cada variación. Es decir, únicamente lo que se encuentra es una especie de hueco, de hueco silencioso, que es lo que soporta o aguanta el variar de esas variaciones, que sin embargo son variaciones» (Trías, 2009, pp. 1184-1185).

do a leyes abstractas sino a un organicismo en el que silencio y sonido, si es que pueden diferenciarse en este momento, convergen. La estructura sobre la que se alza la composición se revela como la obra en sí o al menos como el objeto de escucha priorizado.

A modo de síntesis de lo expuesto, podemos decir que, desde la prevalencia de un grávido silencio como material musical, como epicentro de la composición –un epicentro que ya no es la tríada tónica–, el trabajo de Webern se ofrece como nexo entre una música compuesta sobre el eje de coordenadas espacio-tiempo y una música constituida ella misma, a medida que va siendo, como *a priori*... de nada⁵. El sonido, en verdad, emerge no tanto desde el silencio, sino que es uno con su silencio. Desde este estado liminar, el sonido incorpora el silencio de igual modo que el silencio se revela preñado de sonido. La estética de Webern, a partir de su exploración del sonido desde dentro, se ofrece como umbral entre las dos esté-

ticas que determinan la composición del siglo xx:

Desde el punto de vista histórico, la pugna entre la escuela serial y la espectral puede verse como un nuevo capítulo de la rivalidad entre la música alemana y la francesa. Los alemanes siempre han tenido cierta predilección por el trabajo con la forma musical y el desarrollo intelectual objetivo de la técnica. Los franceses han tenido en cuenta, ya desde Berlioz, el timbre, el “sonido en sí”, lo que conllevaba cierto tipo de planteamientos que se dirigen más hacia lo subjetivo, la sensación del “sujeto que escucha” o, como acaba de plantearse, la percepción del sonido en su completitud, no tanto desde el papel sino sobre todo desde la audición. (Ramos Rodríguez, 2012, p. 62)⁶

Tercero incluido

Un nuevo aporte en relación con lo arriba señalado, acercándonos a otro de los horizontes musicales de José Ángel Valente, lo encontramos en un comentario de Mauricio Sotelo

–autor de una serie de composiciones sobre textos del gallego– en torno a las indagaciones de su maestro Luigi Nono. El pasaje resulta aclarativo en la medida en que ofrece una imagen relativa a la dualidad entre exterioridad e interioridad; una imagen, por cierto, que incide sobre los intereses de Valente –y que remite de algún modo a los lienzos rasgados de Lucio Fontana, de tanto interés para el orensano como, en general, lo fueron los presupuestos del *Arte povera*, vinculado a su vez a la estética de Nono–:

Durante este periodo, fecundo e imaginativo, Nono reclama, casi con obsesiva insistencia, que ya no es posible seguir pensando la altura sonora como unidad indivisible y hacer música combinando una nota detrás de la otra. Su pensamiento gira en torno a la idea de rasgar la capa de superficialidad del sonido y penetrar en él, de romper la estructura “monádica”, indivisible, de la altura sonora y abrir este universo a sus innumerables posibilidades. El sonido pasa a convertirse, como ya lo formulara Aristóteles de Tarento [en

⁵ La negación de un *a priori* impide, claro está, la de un *a posteriori*; o dicho de otro modo: *a priori* y *a posteriori* convergen en el momento presente, que lo es todo.

⁶ Esta particularidad de la música espectral es expuesta por Campos desde la referencia a «la idea de una música que obtiene su especificidad del material sonoro, generando al mismo tiempo la escucha, la percepción y la trama musical» (citando a Cohen-Levinas, Campos, 2017, p. 70). El autor, además, hace mención a los presupuestos del espectralismo: «Esa actitud frente a la composición musical, ese deseo de sumergirse en las profundidades del sonido, esa obsesión exploratoria en búsqueda de nuevos universos sonoros, no hubiese podido concretarse sin la consolidación de otras tendencias musicales precedentes. Así, no se puede concebir la música espectral sin la evolución de la dodecafonía hacia el serialismo integral; sin la evolución constante a través del siglo xx de la acústica y psicoacústica musical; sin el desarrollo de las tecnologías de estudio e investigación del sonido como son los análisis espectrales; sin la evolución de las técnicas de grabación y fijación del sonido; y sin el aporte de la electroacústica, las técnicas digitales de análisis y síntesis sonora y, posteriormente, la intervención de la informática. En conjunto, esos aspectos se tornan en los verdaderos reveladores de realidades ocultas al ojo desnudo y que finalmente constituyen los cristalizadores de esa nueva estética musical, una estética de la sonoridad» (Campos, 2017, p. 73).

el] 300 a. C., en un vasto campo divisible en infinitas partes. De este modo, ya no sería posible seguir pensando la música de forma discursiva, como una sucesión de unidades *cerradas* que avanzan unidireccionalmente en el tiempo. El *espacio* adquiere una nueva dimensión formal y estructural, y el sonido, como un haz de luz, se abre a la infinita paleta cromática, es decir, *microinterválica*, pero para ser tratada desde dentro, para alumbrarla desde su interior. [...] La tarea principal que este compositor se impuso a lo largo de sus últimos diez años fue la de levantar una nueva arquitectura de la Escucha. Un lugar en el que cada instante se revelase como absoluto y permitiese a cada sonido emerger, como lenta e intensísima iluminación, como canto de la infinita posibilidad. (Sotelo, 1997, p. 23)

La expresión musical, conforme a las esclarecedoras palabras de Sotelo, se revela como un ejercicio de exploración del sonido, o expresado con mayor rigor, del material compositivo⁷. Desde esta inversión de perspectiva es el oyente quien se adentra en la música y no la música en la composición, esto es, en aquella hipotética estructura *a prio-*

ri que irremediablemente, en este caso, no se advierte pues ha acabado por desvanecerse. Lo adecuado por ahora es comprender que en este modelo estético sonoridad y escucha, acción y recepción, conforman una unidad⁸.

Los presupuestos recién aludidos –no puede dejarse de lado, si bien no nos adentraremos en ello– vinculan este patrón compositivo con aspectos explorados por Valente en relación con el acto de creación remitentes a la espiritualidad taoísta y al zen, ambos nucleares, a su vez, en quien fue otro de los autores que más llamó poderosamente la atención del gallego, John Cage. Al modelo de 4'33', el más comúnmente expuesto como paradigma en la música occidental en lo que toca a una estética definida desde el sujeto o desde la complementación –y acaso la anulación– entre objeto y sujeto, es preciso añadir el nombre de Stockhausen, quien en trabajos como *Licht* ofrece cabida a estos presupuestos, en su caso a modo de exponentes de una renovada concepción espacio-temporal. Menciona Dahlhaus que

Si Karlheinz Stockhausen presenta unas composiciones

en las que permite al público llegar una vez iniciada la actuación, irse antes de que acabe o ausentarse momentáneamente de la sala durante la misma, entonces es patente que el inicio y el fin, aunque en el tiempo real tengan naturalmente que existir, no figuran entre las categorías estéticas constitutivas, de cuyo desarrollo compositivo dependen el sentido de la obra y la modalidad de la experiencia del tiempo que el compositor intenta suscitar. (Dahlhaus y Eggebrecht, 2012, p. 177)

Esta interiorización en la obra, poseedora de su propia espacialidad y temporalidad, en suma, se comprende como una inversión no sólo estética, sino como una alteración del sentido que ha dominado la cosmovisión de occidente –que ha determinado la conciencia occidental, por tanto– en un periodo histórico: frente a la situación de un sujeto sometido a los *a priori* y encerrado en la existencia –así como la de un sujeto axial (con su derivación en un dios axial detentador del espacio y del tiempo)–, o lo que es lo mismo, frente a un estado en el que todo lo existente alimenta la dialéctica de la historia, el paradigma expuesto por los anteriores com-

⁷ «Es este un espacio en el que se está siempre cuestionando radicalmente ¿por qué a una nota debe seguir otra nota?! No rige en las últimas obras de Luigi Nono intento alguno de sistematización o mecanización, sino un *continuum* de lo Abierto. No una lógica discursiva, sino la constante configuración de constelaciones de lo posible, de lo posible abierto a lo posible y lo posible» (Sotelo, 1997, p. 23).

⁸ En el caso de Sotelo, estos aspectos remiten decididamente a Nono: «Nono, maestro de Sotelo, replantea el tema de la escucha y lo devuelve al problema de la memoria y al problema de la escritura y empieza a pensar en lo que él denomina la “necesaria superación del problema de la escritura”, es decir, devolver la música a su punto de partida, la escucha» (Pérez Frutos, 2008, p. 152).

positores propugna una realidad en la que el ser y el todo confluyen como unidad cocreadora⁹. La escucha receptiva se impone sobre la teoría musical, que propone, o en su caso impone, lo que es música y lo que no lo es, de modo tal que, sobre el lienzo blanco o «bajo continuo» de la obra de arte –en cualquiera de sus modalidades expresivas–, todo lo expuesto, todo lo que cae sobre dicho lienzo –según propuso Cage–, ha de comprenderse como elemento sincrético entre lo cultural y lo elemental, de nuevo aunados¹⁰.

Todavía en el ámbito de lo sintético, en el terreno de una aproximación y percepción de lo real no disyuntivas sino integradoras, menciona aún Sotelo, en relación con Nono, que en su música, «al igual que en la tradición hebraica, no [se] razona según la mitad excluyente, sino que se abre al espacio posible de lo otro, dice: “soy esto Y lo otro”, y no “soy esto O lo otro”» (Sotelo, 1997, p. 28). Se trata de

presupuestos que responden ya de lleno a la estética espectralista. A Nono podemos tomarlo como nexo entre el dodecafonismo de Webern y la escuela de Grisey¹¹. Sotelo mismo, hace referencia, en un pasaje recogido por Ordóñez Eslava en su tesis doctoral, a

un trazo que permita al silencio abismarse en el sonido y al sonido en la escucha, un signo-sonido de lo abierto y de la escucha, un trazo que sea el símbolo de aquel espacio abierto siempre a lo posible y lo posible y lo posible (cfr. Valente). Una escritura-pensamiento, una escritura-espacio, una escritura-arquitectura del sonido y de la escucha. (Ordóñez, 2012, p. 213)

Se trata de nociones, una vez más, estrechamente relacionadas con la estética de José Ángel Valente, quien en textos como el que sigue, en referencia a la poesía de Sánchez Robayna, añade que

al igual que en la música de Webern, a la que uno de estos poemas rinde coherente homenaje, el silencio no sería aquí cesación, sino la otra cara del sonido que tan obstinadamente ha explorado la música contemporánea. Silencio activo, que se convierte en borboteo o murmullo del no silencio (o del no sonido) en Cage y que remite o debiera remitir no a una retórica sino a la naturaleza misma. (Valente, 2008, p. 1334)

Presupuestos organicistas desde los que nos deslizaremos hacia orillas espectralistas, ámbito en el que continuaremos a lo largo de las siguientes páginas.

Liminalidad musical

Cohen-Levinas, en alusión a la música de Gerald Grisey, hace referencia a «une musique qui exploite des zones limites: limite pour l'écriture, limite pour la perception» (1998, p. 52), desde este estado liminar resuena la voz de un Valente a cuya poe-

⁹ No puede dejarse de lado que la idea de los *a priori* kantianos lleva incorporada la idea de un modelo de dios, de manera que la ‘salida’ o ‘emergencia’ de y desde esos *a priori* conduce hacia una tipología diferente de deidad o, en su caso, de totalidad.

¹⁰ La descomposición del sonido conduce inevitablemente al hallazgo de entidades sonoras que no se prestan a ser distinguidas como ruido o como sonido. Podría decirse que en un estado atomizado tal distinción no posee valor alguno. En lo referente a las búsquedas de los pioneros espectralistas, menciona Ramos Rodríguez: «Grisey y su escuela aplican un microscopio al sonido hasta llegar a sus componentes fundamentales, que constituyen el espectro armónico; pero este esfuerzo resultaría inútil si luego presentaran el resultado sonoro a la misma escala temporal que la real. Sencillamente pasaría desapercibido al oído humano; es necesario estirar la duración para poder captar los elementos mínimos. De igual manera, no se conseguiría una evolución musical continua si se acelerasen los procesos musicales. Una sucesión temporal más rápida dejaría al descubierto “aristas” que se convertirían en contrastes sonoros manifiestos del tipo que precisamente se intentaba evitar cuando hablábamos de “música orgánica”. Sin embargo, a una escala adecuada, dichos picos de tensión pueden suavizarse adecuadamente, consiguiendo una energía más ondulante que explosiva. Es una diferencia de escala, que se adapta a las condiciones de la percepción humana para conseguir su propósito» (2012, p. 59).

¹¹ Frente a la canónica aceptación de Grisey –junto a Murail y Dufourt– como creador del movimiento, leemos en Antonio Lai: «Radelescu es el verdadero fundador del espectralismo y no uno de sus precursores, como lo pretende Célestin Deliège (2003, pp. 876-77). Su primera obra espectral titulada *Credo* (1968-1969) ha sido compuesta cuatro años antes que *D'eau et de Pierre* (1972) de Grisey –obra bisagra entre el periodo de formación en el conservatorio de París y la estancia a la Villa Médicis– y ella se anticipa en cinco, seis y siete años en relación respectivamente a *Dérives* (1973-1974), *Périodes* (1974) et *Partiels* (1975), la obra-manifiesto del espectralismo francés» (2008, p. 126).

sía nos acercamos con el objeto de mostrar poéticamente aquello que el creador defiende desde sus escritos teóricos: «Veo, veo. Y tú ¿qué ves? No veo. ¿De qué color? No veo. El problema no es lo que se ve, sino el ver mismo. La mirada, no el ojo. Antepupila. El no color, no el color. No ver. La transparencia» (Valente, 2006, p. 492). El poeta se acerca al mundo desde ese no lugar que es la antepupila y en el que aún no se ha producido la diferenciación entre el sujeto y el objeto; ahí donde nada se presenta signado y que, por consiguiente, remite al espacio de lo indiferenciado. De lo nombrado, por su parte, no interesa tanto el objeto en sí, sino aquello que reverbera de él, reverberación que anula la distancia, nuevamente, entre el objeto que ve y el objeto visto. Cohen-Levinas sigue ejemplificando esta propuesta perceptiva por medio de la obra de Grisey: «La poétique musicale de Grisey conduit à envisager le son comme, selon sa propre formule, “un champs de force et non comme un objet mort”» (Cohen-Levinas, 1998, p. 56)¹². El objeto muerto vendría a quedar identificado con el objeto

desde su comprensión como fenómeno separado del órgano que lo aprehende. Frente a ello, la mirada o escucha acusmática desde la que Escobar Borrego se acerca y explora *Tres lecciones de tinieblas* constituye una incluyente perspectiva:

en las fronteras genéricas y de implicaciones simbólicas entre el texto poético y la música existe un punto de escucha intermedia –reconocible por una vibración acusmática o resonancia precisa– entre la sonoridad musical del poema y las letras que conforman su textura como ilusión sonora. Esta escritura y recepción mixta bajo la lógica o poética de la vibración –o espacio acusmático– nos permiten no sólo proponer este modelo de análisis para la naturaleza genérica, forma sonora y cualidades musicales de *Tres lecciones* sino también aplicarlo, en general, a la poética de Valente. (2012a, p. 121).

La poética del tercero incluido constituye un modelo de composición –y de percepción– de carácter liminal, instalado en los márgenes de la palabra, de su significación, de aquello designado y del contexto en

que todo ello se presenta. Los límites de lo real no se exploran, por consiguiente, desde el exterior del lenguaje poético, o en su caso del lenguaje musical, sino desde dentro. Con ello aludimos a un modelo de música reflexiva o expuesta a partir de su exploración de sí misma¹³. El mundo se amplía hacia dentro, desde dentro, en una cadena infinita de resonancias.

Es en lo liminal donde el poeta encuentra la expresión aún no fragmentada por definiciones y distinciones excluyentes. El objeto no queda aún fijado conceptualmente, dividido en una cara y un envés, sino que, más bien, asume como fenómeno cohesionado todo cuanto de él surge. El habla misma del poeta, expresada, proyectada desde este lugar antenatal¹⁴, recompone la lengua y con ello un universo simbólico permanentemente dañado en niveles más epidérmicos de lenguaje y de realidad. El lenguaje separado de la cosa, instrumentalizado, sometido a altos grados de abstracción –aquél empleado comúnmente–, es restaurado por el poeta y devuelto a su naturaleza primera, musical antes que ló-

¹² Patrick Quillier, en uno de los textos que dedica a la musicalidad en la obra de Valente, en relación con la vibración o eco generado por la voz, menciona: «Nous retrouvons la logique de la vibration avec ses amphibologies et le vertige tournoyant de ses tiers-inclus. Parlant de tout ce qui résonne depuis la bibliothèque dans la tête de l'écrivain, Valente évoque un “royaume de l'écriture comme indétermination” (“reino de la escritura como indeterminación”). Vibration, indétermination, tremblement, ou encore “constitution matricielle de la résonance, et constitution résonnante de la matrice” (Jean-Luc Nancy), ou encore obscurité comme “imminence d'une révélation, qui ne se produit pas” (Borges), ou encore “essaim de sens” (Char) ... Autant de modèles possibles pour une poétique comparatiste d'inspiration acroamatique, une poétique à l'écoute» (2003, p. 503).

¹³ Desde aquí, por ejemplificar, nos acercamos a una identidad entre la obra de Boulez y la de Char.

¹⁴ Voz de naturaleza musical, según explora Escobar Borrego en sus distintos trabajos sobre el poeta. Así, por ejemplo, con afán sintético leemos: «En sus indicaciones [en el *Diario*] señala el poeta el potencial creativo y “universal” del *Ursatz* como “movimiento primario” y “principio iniciador” que él detecta en las progresiones armónicas de la música» [...] (2013, p. 25).

gica. Eugenio Trías incide en la significación de lo liminal, incapaz de descomponerse en dos y, por ello mismo, inútil para su uso con fines prácticos:

A caballo entre el mundo y el sinmundo el fronterizo habita el límite y se halla determinado en su acción y en su conducirse por una ley que deja en incertidumbre lo que de ella puede desprenderse como suceso o acontecer. Esa ley es la ley moral, ese principio que determina al fronterizo como ser llamado a la libertad. (Trías, 2009, p. 893)

Este vivir fronterizo desarticula la división usual entre un adentro y un afuera desde la que el sujeto pondera y calibra tanto la realidad como su particular relación con esta. El sujeto se adentra en sí –así como en el lenguaje, en el sonido o en la materia– justamente para salir de sí, de igual modo que, buscando trascenderse, esto es, deseando superar sus límites constituyentes, refuerza tan a menudo sus fronteras. La liminalidad se constituye ahora como lugar natural del ser, aun

cuando la razón se afana en presentar disociada la realidad:

La inteligencia racional debe ser conducida hasta su propio límite; lo cual significa apurar todas sus fuerzas y energías; sólo así puede descubrir, si es lúcida y consecuente consigo misma, su inherente y congénita limitación. En ella puede encontrar, a través de la experiencia mística, una posible apertura de ese límite (sin que éste, sin embargo, quede anulado). Tal anulación fue el sueño de una razón girada hacia lo infinito, como fue el proyecto de razón de la modernidad, con su voluntad fáustica de trascender todo límite. (Trías, 2009, p. 1385)

Una tendencia organicista, en la medida en que el poeta observa en sí el engendramiento de su obra, se advierte como fenómeno elemental de composición. El poeta no construye un objeto, sino que lo expone, de manera que a través de él deja que la realidad, de la cual no queda separado dada la situación liminar en la que se encuentra, se exprese y revele. La esencia del poeta se identifica con la pala-

bra, que no es expresión racional, sino ante todo materia. El ser inmanente de la creación no se aboca a un estrato trascendental –dios o la nada en último término– puesto que ambos se poseen mutuamente¹⁵. La relación dialéctica desde la que el sujeto vive cotidianamente cede su lugar, en un orden poético, a una vivencia desde una materialidad animada o, si se quiere, desde una espiritualidad condensada¹⁶.

Esto encuentra su proyección en las relaciones espacio-temporales desde las que comenzábamos estas páginas, obteniéndose de ello que el tiempo pasa a advertirse como espacio dilatado y el espacio, complementariamente, como temporalidad concentrada. Desde aquí, como a continuación veremos, los vínculos con los presupuestos espectralistas resultan naturales y consecuentes respecto de una misma interpretación del lugar y de la naturaleza tanto del creador como de la materia con que compone su obra, parte indisoluble de su ser y de la existencia.

¹⁵ En este aspecto, de igual modo que el existencialismo repliega la nada en el ser, este esencialismo poético repliega al dios en el ser. Todo ello tiene unas resonancias e implicaciones poderosas pues por encima de la distinción nada-dios se sitúa la distinción transcendencia-inmanencia, lugar desde donde el ser cohesiona sus realidades perdidas, disociadas de sí –el dios o la nada ante todo–, de manera que puede recomponerse, como la propuesta musical en este texto explorada, desde dentro, o desde ese lugar liminal, inclusivo, donde no hay adentro ni afuera y todo se refunde en una realidad con-sustancial al ser.

¹⁶ Trías, a la hora de abordar una experiencia musical precursora de lo aquí apuntado, se acerca a motivos concretos de la música de Ligeti definidos por el filósofo como *clusters* cromáticos: «La masa sonora es, aquí, ella misma solista y acompañamiento. Ocupa la tonalidad del espacio acústico. [...] La distinción entre el estatismo del bloque y una emergencia de eventos en la superficie no se da. Todo se absorbe en esa inmensa, infinita ameba gigantesca que sufre imperceptibles transmutaciones internas» (2010, p. 486). Más adelante, sentencia: «El cluster cromático socava la armonía tonal. La micropolifonía, con sus irregulares quiebros, pulveriza todo posible ritmo en la pieza» (p. 488); «Sólo subsiste una masa sonora, como en Edgar Varèse o en Iannis Xenakis, pero que se ha vuelto estática, o que parece hallarse en estado estacionario» (pp. 488-489).

Espectralismo poético-musical

Las bases del espectralismo las define, junto a Grisey¹⁷, otro de sus padres, Dufourt, en sus escritos filosóficos. Acudiendo de nuevo a Campos (2017), leemos que

en su artículo *Musique Spectrale*, Hugues Dufourt escribió lo siguiente a propósito de la especificidad de la composición espectral: “Este trabajo de la composición musical se ejerce directamente sobre las dimensiones internas de la sonoridad. Se apoya sobre el control global del espectro sonoro y consiste en extraer del material las estructuras que nacen de él”. En el texto de presentación de su obra *Saturne*, que constituye una de las creaciones musicales más significativas

de los últimos años, Hugues Dufourt revela simple y lacónicamente una de las estrategias compositivas de la música espectral: “En lugar de organizar los sonidos entre ellos, se extrae una organización de lo sonoro mismo. (2017, p. 70)¹⁸

Esto sonoro mismo constituye un fenómeno de grado ontológico por el que se da una autoorganización de microestructuras generadoras de macroestructuras, estableciéndose de este modo una relación de equivalencia, tan a menudo de orden fractal, y, en cualquier caso, alusiva a una metamorfosis gestáltica de la unidad expresiva¹⁹. Cada entidad de la composición es forma y contenido, signo y significado, en consonancia con lo expuesto en un momento maduro de la trayectoria de José

Ángel Valente. Poemas como el que sigue ofrecen un modelo al respecto:

Sumergido rumor
de las burbujas en los limos
del anegado amanecer,
innumerables órganos
del sueño
en la vegetación que crece
hacia adentro
de ti o de tus aguas, ramas,
arterias, branquias vertebrales,
pájaros del latir,
arbóreo cuerpo, en ti, sumido
en tus alvéolos. (Valente, 2006, p. 453)²⁰

¹⁷ «El término “espectralismo” fue acuñado por el músico y filósofo Hugues Dufourt en 1979 para designar las nuevas técnicas de composición desarrolladas por Tristan Murail, Michaël Levinas y Gérard Grisey, entre otros. Sin embargo, este último prefirió hablar de “musique liminale”, expresión que vendría significar “música de umbrales” y que resume de una manera más precisa la carga estética de esta corriente compositiva» (Ramos Rodríguez, 2012, p. 3).

¹⁸ El trabajo de Campos recoge algunas otras definiciones del mayor interés. Indicamos, por hacerse referencia en ella a una poética afín a la de Valente, la siguiente exposición relativa al trabajo de Varèse: «Edgar Varèse veía en el sonido, sobre todo, su naturaleza física. Su deseo era encontrarse en el interior, en la profundidad misma de la materia sonora, para ser parte integrante de su vibración. Se refería constantemente a los espectros armónicos, movimientos, potencias sonoras, densidades, pulsaciones, continuos sonoros, “entrechocamientos” e irradiaciones de masas sonoras; concebía el universo sonoro como una globalidad en constante expansión, y tenía por misión llegar a lo que denominó la liberación del sonido. Para él, la música constituía “la concreción de la inteligencia que está en el sonido”» (2017, p. 87).

¹⁹ Ramos Rodríguez, en su trabajo sobre la obra “*Partiels*, de Grisey”, vincula el modo de componer aludido en el cuerpo del texto con el de la construcción de la obra recién citada: «En un tipo de música orgánica, como pretendemos que sea *Partiels*, la obra “se crea a sí misma” en el transcurso del tiempo y la creación de la forma se asemeja al crecimiento de un ser vivo: existen varias posibilidades igualmente probables para el siguiente instante de tiempo y finalmente es una de ellas la que se materializa. No hay dialéctica en el sentido clásico, sólo evolución. El tiempo es direccional, hay tendencias a gran escala, cambios de energía, pero el presente no puede determinar a pequeña escala el futuro, sólo dentro de un contexto determinado» (2012, pp. 57-58).

²⁰ En un escrito sobre Giordano Bruno, sobre el que, cabe añadir, Valente proyectó una ópera en colaboración con Mauricio Sotelo, señala, análogamente, el poeta: «La oscuridad, la noche primordial, se debate preñada de sí misma: se debate en el caos de la pura germinación, cadena, párpado, opacidad, secreto, está en lo húmedo, en su ciego latido, y nace de él por la sombra engendrada una ardiente rama de luz, La rama de oro. Lo demás es aún –o todavía ahora– la materia infinita, la materia oscura grávida de formas. Y una de esas formas se levanta –ardiente rama–, el fin de los esfuerzos del parto o la explosión, y nace la luz plena: arde una hoguera» (Valente, 2008, p. 712).

En estas líneas, la escucha acusmática²¹ se alía con la memoria para llevarnos, arrastrarnos, desde el sonido –*rumor*– hasta la materialidad que lo conforma, siendo cada expresión potencialmente remitente a un todo, de igual manera que el todo –universo, hombre, poema– remite a la más concentrada particularidad. La composición participa de un ritmo de sístole y diástole, de una respiración cuyo pulso constituye el latido oculto de la obra, oleaje revestido de imágenes, colores o sonidos.

Todavía en lo relativo a este aspecto, con el propósito de establecer una nueva equivalencia, podemos acudir al texto de Campos, donde leemos que

Grisey, entre otros, hace emerger la forma desde el interior del sonido, como ya hemos dicho. Para ello ha de adentrarse en su naturaleza, pero no teniendo en cuenta factores culturales como en la orquestación tradicional, sino mediante el estudio *acústico* de la altura, la duración y el timbre. [...] Para él [Grisey], objeto sonoro y proceso musical es lo mismo: el proceso no es más que la expansión del objeto y el objeto no es más que un determinado proceso contraído. [...] Por último, la denominación liminal

es la clave desde el punto de vista de la percepción para entender la música espectral. (Ramos Rodríguez, 2012, pp. 4-5)

La inmersión del oyente en la materia musical lo torna en componente mismo de la obra, abandonando dicho oyente el lugar privilegiado que anteriormente gozaba respecto de aquella. Más que asistir, se toma parte, se colabora, en ese fenómeno en formación –fenómeno de composición y a un tiempo de descomposición– advertible sobre el papel, sobre la partitura, no ya como un todo acabado sino como –recordemos de nuevo el modelo de Stockhausen– una expresiva partícula de vida.

La obra se ofrece como parte de un todo imposible de ser dividido; cada sonido, cada imagen resultan siempre liminares, llevan en sí la vida y su muerte. Sandra Lucía Díaz Gamboa, en referencia a la obra de Valente y en relación con la condición liminar de su creación, alude, en la tesis de doctorado que sirve de base para su monográfico *El prisma del límite* (2013), a las características de esta estética conformada por:

palabras medio borradas que están continuamente oscilando entre el anverso y el revés,

en el umbral de un entorno de realidad en el que sólo subsisten las mediaciones, producciones y mixturas para las cuales sólo parece ser apropiada una lógica afín a los fenómenos de cambio dentro de un continuo general. (2009, p. 292)

Poética espectral pues, siguiendo las palabras de la autora, con ella se da forma a un «lenguaje poético, que se mueve siempre en los precipicios de la existencia, dentro de un rumor imperioso» (Díaz Gamboa, 2009, p. 289). Podemos asociar ese rumor, en definitiva, al estado de «no saber» que lleva incorporada la palabra desde su ambigüedad connatural y con la que convive el poeta en su verse sorprendido por la creación:

La apuesta es irrenunciable: llevar el lenguaje a una situación extrema, lugar o límite donde las palabras se hacen, en efecto, “ininteligibles y puras”, con una teoría del no entender, no saber –“y quedarme no sabiendo”–, de forma que el que en un simple modo de razón no entienda pueda encontrar, no entendiendo, más hondo y dilatado espacio para existir [...]. (Valente, 2008, p. 467)

El poeta ve, escucha imágenes, las aprehende en su desnuda

²¹ «Elementos como la acuidad para percibir la vibración acusmática, el hálito sonoro o pneuma, la respiración (como el *alef*), el silbido y los melismas como «respiración vocálica de las letras» –de ahí la relación del canto gregoriano, el canto vocal sacro barroco y el cante jondo con *Tres lecciones*– son fundamentales para la identificación de esta dimensión acusmática musical sustentada sobre la poética o lógica de la vibración [...]» (Escobar Borrego, 2012a, p. 121). En relación con los conceptos de la escucha y la vibración acusmática remitimos asimismo al lector al trabajo de Escobar Borrego sobre la poesía de Valente y el cante jondo (2012b), referenciado en la bibliografía.

materialidad, atiende a su reverberación en el fondo de ese río que Escobar Borrego vincula con la estética de María Zambrano (2013, p. 12), y conoce de antemano que apropiándose de ellas, apoderándose de esas imágenes con el afán de arrastrarlas a la superficie –lugar de la conciencia diurna–, anularía de inmediato sus resonancias. André Veltier, a la hora de reseñar *Tres lecciones de tinieblas*, va a titular su texto con el acertado título de «Les mots-énergie de José Ángel Valente. La recherche poétique du point zéro» (1988). La expresión de estas palabras en su estado natural, húmedo, larvario, impide su aprehensión por parte del poeta y demanda, en cambio, la inmersión de este en las profundidades desde las que el decir y el callar no quedan disociados.

Conclusiones

Cerramos estas páginas resaltando la proximidad que, desde motivos como lo liminar, el rumor, lo ambivalente, o un engendramiento organicista mediante el que la obra surge como un objeto material, se da entre la poesía de José Ángel Valente y la estética espectralista. Próximo a ese rumor ambivalente, hemos visto cómo la estética de un artesano del silencio como Webern, su creación por medio de microestructuras, será en la segunda mitad del siglo xx reformulada por los compositores serialistas –destacamos a Nono–, así como por los electroacústicos –Stockhausen– para llegar hasta las orillas de la música espectral. En este punto, una estética ajena a toda dualidad –música y ruido, sonido y silencio, inmanencia y trascendencia– encuentra su paralelo en la obra de Valente, según se evidencia en una palabra cuyo lugar es liminal y ella misma totalidad aún no desmembrada: palabra, según dijimos, primera o antenatal.

Cabe exponer, por último, acercándonos a un aspecto meramente aludido, que no resulta extraño el interés de un compositor como Mauricio Sotelo, con su síntesis entre flamenco y espectralismo, por la poesía de Valente. Hemos optado, no obstante, por dejar para otro artículo un estudio de su trabajo conjunto –e inacabado– *Mnemosine o el teatro de la memoria*, si bien es preciso resaltar que la afinidad entre ambos creadores deviene precisamente de un modo próximo de entender el proceso creativo. Al margen de ello, y regresando para concluir al motivo que ha guiado estas páginas, es preciso recordar que una serie de elementos ideológicos vinculan la estética espectral y la del propio poeta desde su rechazo hacia el centro, hacia las jerarquías expresivas y, en cierto modo, según se ha comentado en estas páginas, hacia la tonalidad.

Referencias

- Campos, J. (2017). Gerard Grisey y la música espectral. *Colloquia. Revista de Pensamiento y Cultura*, 66-101. Recuperado de <https://colloquia.uhemisferios.edu.ec/index.php/colloquia/article/view/49>
- Cohen-Levinas, D. (Ed.). (1998). *Vingt-Cinq ans de création musicale contemporaine. L'Itinéraire en temps réel*. Paris: L'Harmattan.

- Dahlhaus, C. y Eggebrecht, H. H. (2012). *¿Qué es la música?* (L. A. Bredlow, trad.). Barcelona: Acan-tilado.
- Díaz Gamboa, S. L. (2009). *La experiencia de los límites en la obra de José Ángel Valente y sus impli- caciones lógico-matemáticas* (Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid). Recuperado de <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filologia-Sldiaz>
- Escobar Borrego, F. J. (2012a). *Tres lecciones de tinieblas*, de José Ángel Valente: naturaleza musi- cal, claves de poética e implicaciones simbólicas. *Enthymema*, (6), 118-191. Doi: <https://doi.org/10.13130/2037-2426/2219>
- Escobar Borrego, F. J. (2012b). Sobre Valente y lo jondo: notas de poética. *Studi Ispanici*, 37, 293-315.
- Escobar Borrego, F. J. (2013). *Poesía y Canción: el río sumergido*, de José Ángel Valente: cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes. *Demófilo. Revista de Cultura Tradicional de Andalucía*, (45), 11-40.
- Lai, A. (2008). La imagen del sonido y la escritura espectral. *Escritura e Imagen*, 4, 125-146. Recupera- do de <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0808110125A>
- Ordóñez Eslava, P. (2012). *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Ver- dú: convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo xxi* (Tesis doctoral, no publicada, Universidad de Granada, Granada). Recuperado de <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/22545/19966738.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Pérez Frutos, I. (2007). Tratamiento de la voz. Tradición oral en la obra de Mauricio Sotelo. *Papeles del festival de música española de Cádiz*, 3, 139-160. Recuperado de <https://bit.ly/2Kz9IdI>
- Quillier, P. (2003). Pour une poétique de la vibration: acousmates, soufflé, 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*, 308(4), 491-505. Doi: <https://doi.org/10.3917/rlc.308.0491>
- Ramos Rodríguez, D. (2012). *Partiels*, de G. Grisey. Percepción y estructura en la música espectral. Tratamiento específico de la escritura para cuerda. *Espacio sonoro*, (27), 1-94. Recuperado de <https://bit.ly/2LTgg7P>
- Sotelo, M. (1997). Luigi Nono o “El dominio de los *infiniti possibili*”. *Quodlibet*, (7), 22-31. Recupera- do de <http://hdl.handle.net/10017/28260>
- Trías, E. (2009). *Creaciones filosóficas I. Ética y estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Trías, E. (2010). *La imaginación sonora*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Valente, J. Á. (2006). *Obras completas I. Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Valente, J. Á. (2008). *Obras completas II. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Veltier, A. (15 de abril de 1988). Les mots-énergie de José Ángel Valente. La recherche poétique du point zéro. *Le Monde*. Recuperado de <https://bit.ly/3p6DiWV>