

CONCEPCIÓN LIMINAL DE LA PALABRA POÉTICA Y DE LA MÚSICA: APROXIMACIÓN DESDE LOS PLANTEAMIENTOS ESPECTRALISTAS*

ON LIMINAL UNDERSTANDING OF POETIC WORD AND MUSIC: AN APPROACH FROM SPECTRALISM

GUILLERMO AGUIRRE MARTÍNEZ

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: Este artículo aborda las relaciones entre un modelo de palabra poética y uno musical de naturaleza liminal. Para ello, se tomarán como base, entre algunos otros planteamientos, la filosofía del límite de Eugenio Trías, las consideraciones de Giorgio Agamben en torno al concepto de potencia, o las ideas presentadas por Jordi Pons sobre el desarrollo gestáltico en la música de Webern. Como eje vertebrador del artículo, en lo relativo a una propuesta musical concreta, tomaremos la concepción teórica que fundamenta la corriente espectralista.

Palabras clave: Límite, palabra poética, Espectralismo

Abstract: This paper explores the links between the poetic word and the Spectral music. For this purpose we will rely -among other approaches- on Eugenio Trías' philosophy of the limit, on Giorgio Agamben's idea of *dýnamis*, as well as on Jordi Pons' research about the organic form in Webern's music. As axis point of these pages, in relation with a specific musical model, we will base our study on the Spectral music theoretical fundaments.

Keywords: Limit, poetic word, Spectral Music

* Este trabajo se ha realizado con el apoyo de la financiación recibida de un Contrato de personal posdoctoral de formación en docencia e investigación de la UCM, en su convocatoria de 2019.

El trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación "POEMAS: POEsía para MÁS gente. La poesía española en la música popular actual", dentro de la convocatoria de Proyectos de I+D de Generación de Conocimiento (referencia PGC2018-099641-A-I00).



1. Modelos poético-musicales

Cabe hablar de un fundamento común para la música y para el lenguaje, en referencia a una semilla de propiedades autoorganizativas. Conforme a esta base se articula en el tiempo una disociación entre un lenguaje poético-musical y uno eminentemente funcional, finalista o comunicativo. Ramón Andrés, en las páginas iniciales de su *Filosofía y consuelo de la música*, hace referencia al repliegue sobre sí de la palabra poética, y a una posterior deriva -caída- del lenguaje en el momento en que da forma a un desarrollo dialéctico. A la hora de poner el foco en la disociación entre un lenguaje inmediato y otro mediato, el ensayista recurre a Agamben:

cuando el primate del género *Homo* tuvo conciencia de poseer una lengua, 'la separó de sí mismo', la exteriorizó como si de un objeto se tratara. Con ello expulsó el lenguaje 'fuera de sí', lo escindió de su esencia. Desde ese momento, la articulación de la voz (*phōné énarthros*) será la articulación de la propia vida, la juntura de la realidad, que se alimenta de la voz para crear su propio contorno, escindida ya del ser humano (2020: 28).

La referencia de Agamben, tomada del capítulo "Experimentum vocis", perteneciente al trabajo *¿Qué es la filosofía?*, alude a la pérdida de las propiedades poético-musicales de la voz, vinculadas con su potencial simbólico y catártico. Tal potencialidad constituye la base desde la que la palabra se asocia con la religión y la magia -par indisociable en momentos de encantamiento simbólico-.¹ Este nexo entre la palabra y lo encantatorio es, justamente, uno de los temas más queridos al pensador navarro, así como a un autor para él mismo referencial como es Marius Schneider, quien comprende que desde la mimesis rítmica el individuo se apodera de las "leyes íntimas" (2010: 21) que a todos los seres gobiernan.

Si evocamos esto último es simplemente con el fin de resaltar la tensión siempre viva entre una lengua poética, con todas las propiedades mágico-

¹ Remitimos a su vez a la *Filosofía de las formas simbólicas* de Cassirer, en concreto a la primera parte del volumen segundo, "El mito como forma de pensamiento" (2003: 49-101), en lo tocante a la presentación de un recorrido sintético por la relación entre lenguaje y mito. Ya en la introducción del trabajo, Cassirer expone ideas afines a esto último -pero asimismo otras contrarias, en alusión a la identificación por parte de Schelling entre el lenguaje y una "mitología marchita" (2003: 41)-. Conforme a este último, el lenguaje, en lugar de posibilitar la formación de lo simbólico, del mito y de lo encantatorio, constituiría un agotamiento de todo ello, un primer indicio de pérdida de capacidad visionaria por parte del individuo. McLuhan explora esta misma idea si bien para resaltar la resimbolización -retribalización- de su momento histórico, que no deja de ser el nuestro. Sus comentarios sobre la retribalización poseen una orientación próxima a la hoy desarrollada por Michel Onfray.

musicales de las que participa, y un lenguaje expropiado de sí, vaciado de sí, meramente instrumental y atenuado por su rigidez lógica, no poseedor de valor propio en sentido estricto.² Podemos, como contrapunto del modelo expresivo aquí priorizado, y a modo de ejemplo, advertir en el pensamiento de Carnap, en su deseo de articulación de la realidad por medio de esta lógica despojada de *dýnamis*, un estado de paroxismo en lo relativo a la articulación de un molde lingüístico-carcelario desde el que el mundo queda disociado del ser - Wittgenstein mismo advertirá del peligro de hacer del lenguaje una jaula-. El deseo, en este sentido, de devolver a la palabra lo que de por sí le pertenece, su musicalidad o sustancia elemental, la referida *dýnamis* o potencia, anima no sólo el discurso poético, sino el de teorizadores cuyos trabajos se orientan a recomponer las cualidades del logos: Severino, Agamben o Eugenio Trías, por tomar ejemplos a los que iremos acudiendo. El autor de la *Lógica del límite*, a la hora de ahondar en la disociación entre dos modelos de habla, opta por partir de un momento de íntima cohesión entre el ser y la escucha:

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 (Trías, 2010: 582-583).³

Es ésta una cuestión sobre la que elabora su discurso otro de los autores recurrentes tanto en Ramón Andrés como en Trías, en referencia a Alfred Tomatis, quien en las páginas de *La noche uterina* se detiene en el valor de la escucha como elemento configurador de mundo en el sentido, a su vez, trabajado por Sloterdijk, un mundo cohesionado conforme a propiedades hápticas.⁴

² Béla Hamvas, en su *Melancolía de las obras tardías*, distinguirá entre un el “lenguaje icónico y el conceptual” (2017: 127), esto es, entre uno que alberga una imagen y la mueve consigo, y uno que meramente fija una realidad.

³ Dada su significación, añadimos las palabras que Trías, a continuación del pasaje citado, expone: “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” (2010: 583).

⁴ Quien recuerda que algunos psicólogos y ontólogos modernos han concedido al oído un papel superior a la visión en la configuración del mundo y de la identidad del sujeto, “atribuyendo al oído un papel clave en el desarrollo de formas superiores de organización de la vida” (Sloterdijk, 2009: 464). Su comprensión al respecto es lapidaria: “hay que decir de los seres humanos que su estancia en el mundo está determinada como la de ningún otro ser vivo por la necesidad de mantenerse y desarrollarse en un *continuum* psicoacús-

La descripción del lugar germinal explorado por Tomatis y Sloterdijk, territorio en el que el sujeto arraiga y desde el que le es posible articular todo un mundo, es recogida por Ramón Andrés en un pasaje que aporta especial claridad pues esculpe la idea tanto con luz como con sombra:

En la configuración cerebral [del feto] es de suma importancia esta sensación de resonancia [provocada por el ritmo silábico de la madre], esta percepción de acogida acústica, por llamarla de algún modo, porque propicia que la sensación primera del ser humano sea la de interioridad. Noche uterina, sonoridad originaria, longitud de onda ínfima que, sin embargo, empuja a la verticalidad porque [...] son las frecuencias de este resonar las que estimulan la tendencia hacia lo alto, reverberación que fija en la mente nuestro centro de gravedad psíquico (2020: 33).

Este curso ascendente, si bien relativo a su vez a una sensación de permanecer envuelto, determina la estimulación de los centros nerviosos atravesados por la voz, activándose y potenciándose la capacidad de percepción no sólo en el prenatal -volviendo con ello a Tomatis-,⁵ sino en el sujeto que revive físicamente la experiencia por medio de la estimulación de sus centros neurálgicos.

2. Naturaleza de la expresión liminal

Orientándonos más estrictamente hacia el ámbito de la estética, y poniendo en relación las consideraciones de Trías, Ramón Andrés y Agamben con modelos musicales, cabe advertir que la divergencia aludida al inicio de este texto -en referencia a dos distintos modelos de palabra, quedando la aquí privilegiada definida por su musicalidad-, lejos de restringirse al ámbito del lenguaje afecta al resto de participaciones sensoriales. Encontramos, en este punto y con ajuste al deseo de adentramiento en el pre-mundo o pre-ser-se mencionado por Trías, el fundamento de la creación de compositores decisivos del siglo pasado como, siguiendo un orden cronológico y por citar algunos ejemplos, Scelsi, Nono, los autores espectralistas -Radulescu, Dufourt, Grisey, Murail, Levinas, etc.- o aquellos que han continuado con las búsquedas de éstos aun desplazándolas hacia nuevas latitudes: Saariaho, Haas, Hosokawa, etc.

Cabe, junto a ello, aun siquiera aludir en un orden próximo de cosas y en

tico, o más general: semiosférico” (2009: 467). De nuevo remitimos, por de pronto, a las ideas de Schneider y McLuhan al respecto.

⁵ “Al introducirse en la escucha de las sonoridades del espacio que más tarde tomará el nombre de madre, el oído fetal humano desarrolla los supuestos decisivos de la subjetividad motórico-musical. Entre música de cámara vienen los seres humanos al mundo; en ella aprenden que la escucha de la otra voz es el presupuesto para tener uno mismo algo que interpretar” (Sloterdijk, 2017: 466).

referencia a la noción de involucramiento -en este caso asociada a una idea de circularidad vinculable a nuestra época-, a modelos compositivos enmarcados en la electrónica ambiental, sea en el terreno de la música clásica -distinción conceptual inservible en estas lindes, no obstante- o en un distinto ámbito musical, en referencia a la obra de Wolfgang Voigt, Basinski, Aphex Twin, Murdof, etc.-. La exploración que en todos estos casos la música hace de sí misma -determinando su formatividad,⁶ su darse la vuelta hacia sí, aun pudiendo pensarse que este reconocimiento se realiza a nivel epidérmico-⁷ se advierte como una renuncia a proseguir con la articulación semántica privilegiada desde finales del barroco en adelante, esto es, como un rechazo a definir la mirada a partir de la distinción radical entre interioridad y exterioridad. En estos últimos autores la idea de lo liminal, vehiculada aquí desde la noción de lo espectral, no se propone tanto -o no sólo- a partir de un sonido fragmentado y expuesto desde su gama de espectros sino, de modo más rotundo -pues atañe al *pathos* de nuestra época-, desde una inmersión en el concepto de lo fantasmal, lo evocado tenuemente y sometido a un curso de nacimiento y deshacimiento.

El arco que trazaremos en estas líneas, en conformidad con los presupuestos hasta ahora descritos, queda fijado al vector Scelsi-Nono-Espectralismo-Postespectralismo, además de a fundamentos expresivos hallados en Webern. Desde esta base es posible establecer, por de pronto, el referido vínculo con la contemporaneidad a partir del concepto de *loop*, relacionado con la idea de una circularidad de esencia melancólica.⁸ Con el fin de indagar en el rechazo a distin-

⁶ Desde todo este nodo de conexiones ha de atenderse, por otra parte, la exploración del concepto de ruido, sintomático en la medida en que, conociendo su naturaleza, poseeremos una idea más clara de los límites de nuestro espacio sonoro. Remitimos al respecto a los trabajos de Attali, Russolo o a las conversaciones entre Dahlhaus y Eggebrecht (2012), todos ellos referenciados en la bibliografía.

⁷ En tal caso habría que argüir, próximos a Nietzsche, que en la superficie encontramos el mayor grado de profundidad.

⁸ En lo tocante a Nono, al que aquí prestaremos una atención menor, el siguiente comentario de Mauricio Sotelo resulta aclarativo a la hora de poner en relación los conceptos planteados: “Ya sabía Nono, a través de los comentarios de Martin Heidegger a la poesía de Hölderlin, que ‘un resonar de la palabra auténtica sólo puede brotar del silencio’. Como también, a través del berlinés Walter Benjamin en su análisis sobre dos poesías de Hölderlin, que ‘el poder de la palabra se manifiesta verdaderamente sólo cuando se dirige al silencio interior’. Porque, para Benjamin, el poder de la palabra estaría sólo en lo indecible, y, solamente allí, sería posible la unidad entre palabra y realidad.” (Sotelo, 1997: 27).

En lo referente al concepto de *loop*, derivamos al lector al trabajo, doble, de título homónimo, editado por Javier Blánquez y Omar Morera en la editorial Reservoir Books (2018). Desde el concepto de *loop* podría, además de presentarse la idea de un estado de circularidad sin salida -y de un estado temperamental melancólico-, hablarse de una musicalidad

guir entre sujeto y objeto, si ponemos ya nuestra atención en Scelsi -predecesor del Espectralismo- observamos su interés por instalarse en -o al menos por orbitar en torno a- el centro de la composición -punto ciego, pupila de la misma-, conforme a un planteamiento monista articulado por medio del par silencio/reverberación. En el trabajo de madurez -el que hoy reconocemos como característico de su expresión- del compositor italiano se da forma a un merodeo en torno a un centro de oscuridad, objeto que no es posible nombrar, pero sí delinear negativamente. Asistimos con ello a la circunvalación de un vacío, una nada de la que emergen los fenómenos, si bien su esencia queda oculta -aun pudiendo remarcarse el ‘estar ahí’ de esa nada por medio de las fisuras sonoras que irrumpen en la composición-, en concordancia con los planteamientos presentados por Böhme,⁹ a quien luego volveremos. El aparente monismo de Scelsi, en este sentido, participa en verdad de puntos de fuga que vuelven su estética transparente en el sentido de ‘abierto a’ -en este caso a lo incognoscible, no decible-, recordando en ello la tensión que, en palabras de Severino, se establece entre lo inmediato y lo ignoto.

La manifestación no de forma directa, sino a partir de la ‘iluminación’ del ocultamiento de ese fondo -oscuro- de la composición, es algo que, remontándonos a un momento previo, cabe contrastar, pero a un mismo tiempo poner en relación con la obra de Webern, donde todo metafórico desarrollo se presenta como un curso de iluminación del centro -centro entre centros-.¹⁰ Si bien con Webern nos situamos en una distinta propuesta poético-musical a la aquí explorada, en su música vuelve a exponerse la idea de una esfericidad de acuerdo con la que cada célula sonora posee el valor de protoforma.¹¹ Tanto en aquel modelo expresivo que buscando en su interior halla una exterioridad, como en aquel otro que hace de su exterioridad una interioridad, la voz musical se revela como esfera desde la que el objeto expresado permanece aunado a su fundamento.

propia de la era mecánica y tecnológica, ajustada a la ciclicidad motriz y sonora de un determinado universo de objetos.

⁹ Así, en *Aurora*, leemos: “la luz [que hay en el Padre] [...] es igual que la luz del sol, mas no tan insoportable como resulta la luz del sol en nuestros estropeados ojos, sino por completo amable y deliciosa, una vista de amor. Pero la tiniebla está oculta en el *centro* de la luz, es decir, que si una criatura fuera hecha de la fuerza de la luz y quisiera bullir en la misma luz más, y más alto, que el mismo Dios, entonces [...] se extingue en el [ángel u hombre] la misma luz y tiene en su lugar tiniebla” (Böhme, 2012: 173).

¹⁰ Asimismo, con sus muchas reverberaciones activas, habríamos de hacer referencia a un curso -en Scelsi fundamental-, de catábasis y anábasis, de descenso a la noche abisal y de simbólico renacimiento.

¹¹ Conforme a la que el origen contiene en sí su realización. Musicalmente, la fenomenología de Celibidache ofrece pautas al respecto: “en ne ressentant pas le ‘maintenant’ comme une limite morte entre ce qui était et ce qui sera, mais en le vivant comme un devenir unifiant, dans lequel le passé devient sans cesse avenir” (2012: 218).

Próximo a este punto, Jordi Pons, en su estudio comparatista entre el pensamiento de Goethe, Webern y Hans Urs von Balthasar, pone su atención en la naturaleza gestáltica de la música del vienés, abrazada al concepto goethiano de protoforma: cada uno de los instantes de sus composiciones se ofrece enfáticamente no ya o no sólo como parte de un todo, sino como un todo en sí. Cada entidad sonora es una unidad de sentido definida por la tensión entre su pasividad y su actividad, por su cualidad de límite -aspecto que necesariamente remite a Trías, pero también, desde una distinta perspectiva, a Sloterdijk-, entidad libre y determinada a partes iguales. Toda unidad expresiva pasa por presentarse como una estática oscilación: energía sustanciada o sustancia reverberante. Este volverse hacia sí remite, como siempre en este organismo vuelto del revés encarnado por la modernidad, a una trascendencia de lo inmanente, o a lo sumo a una idea de lo inmanente como interrogante o espacio aporético en el que se mueve el ser. Seguiremos de inmediato con ello, pero no dejamos de señalar que este marco gestáltico nos lleva, además de a Goethe -si bien próximo a él-, a Haeckel y, en otro orden de cosas y por exponer vectores de pensamiento a los que seguiremos haciendo referencia, a modelos biopolíticos -y teopolíticos- relativos a la articulación entre el cuerpo y sus órganos (Deleuze, Žižek, etc.), situándonos, una vez más, en la dicotomía entre potencia y acto -en el sentido aristotélico: *dýnamis/enérgeia*-, además de en la definida por el par inmanencia/trascendencia.

Sin salir de este ámbito biopolítico, cabe recalcar que la dialéctica *zoé/bíos* rige -con todo su despliegue conceptual- conforme a sus posibilidades la alteridad que venimos expresando en un ámbito estético. Trataremos de exponer del modo más ordenado posible estas decisivas y sustanciales cuestiones acudiendo, por ahora, a una imagen presentada por Sloterdijk apta para sintetizar tanto la idea de una negación de desarrollo de la exterioridad -desarrollo del ser en un orden aparential-, como la del ahondamiento en la interioridad que fundamenta el trabajo de Webern, Scelsi¹² y los autores espectralistas. Abrimos para ello otra veta hermenéutica paralela con ajuste a la comprensión que de la música de Scelsi hace Antoni Gonzalo Carbó, quien presenta las búsquedas del

¹² Seguimos con Trías en su lectura de Scelsi, quien como precursor espectralista muestra el sonido -y la palabra- desde su naturaleza seminal. En el pasaje que citamos el filósofo se refiere, ante todo, a *La Nascita del Verbo*: “Era preciso volver a la *natura naturans*. Era preciso optar, en la vieja polémica sofística y platónica, entre *fysis* y *nómos*. Y la opción de Scelsi es clarísima. Se desprende de los primeros balbuceos curativos musicales de Giacinto Scelsi. Debe producirse una vuelta, un retorno. Hay que encontrarse de nuevo con la Naturaleza. Con la materia sonora. Con el sonido material, físico, dado a la percepción. Éste siempre es anterior al arte musical” (2010: 519). Beat Wyss, añadimos, enlaza todo ello con los orígenes de la modernidad a partir de una prevalencia zoocéntrica desde la que el pensamiento de Goethe emerge en el arte organicista, gestáltico -desde el que afloran asimismo presupuestos teosóficos y antroposóficos- de inicios del XX. Consúltese al respecto su trabajo *La voluntad de arte*.

compositor conforme a un patrón ascético consonante con la mística:

Todas las artes se orientan en la modernidad hacia su límite, pero con la expresa voluntad de traspasarlo: quieren llegar más allá de la palabra poética hasta liberar el “espacio en blanco” que la baña de ambigüedad y hasta la anula en su sentido, como en los últimos poemas de Mallarmé (*Igitur*); quieren llegar *más allá* del sonido hasta dejar libre la presencia del silencio (A. Webern, J. Cage, G. Scelsi); o quieren replegar todo el juego cromático de la pintura en su fundamento “sin fundamento” (*Abgrund*, Eckhart), en ese “blanco sobre blanco” que constituye la aspiración *liminar* suprematista (Malevič). Esta geografía blanca —nieve sobre nieve, blanco sobre blanco (Mallarmé, Celan, Blanchot, Jabès, Bonnefoy)— constituye una u-tópica o a-tópica por excelencia, lugar del no lugar: *eine übermäßige Klarheit* (“una desmesurada claridad”) (Robert Musil, *El hombre sin atributos*) (cit. Cacciari, 2004, p. 51), es decir, la claridad sin sombras, que carece de pausas y solamente es capaz de resplandecer. El lenguaje puede alcanzar la claridad solamente cegándose, claridad totalmente indecible que es la huella sin rastro de la *oscuridad* constitutiva de la Ausencia. (2020: 76).

La experiencia de Scelsi, a fin de cuentas, como la de Nono, propone y hasta impone un acercamiento metafísico, ofreciendo una idea de inmersión, ahondamiento o aproximación -delineación- en torno a un centro planteado por la forma compositiva a partir de la dualidad recién expuesta entre el cuerpo y los órganos, así como entre estatismo y dinamismo, tensiones que han de plantearse convenientemente integradas en la composición.

De acuerdo con lo anunciado, y a partir de las pistas ofrecidas por Gonzalo Carbó, el siguiente testimonio de Sloterdijk ayuda aún a situar estos aspectos en relación con la idea de partida planteada en estas páginas, en lo tocante a la recuperación de una experiencia que renueve la situación y condición del ser -del objeto expresivo asimismo- desde su vínculo con una esfera ontoteológica -en términos del filósofo alemán- tenida por punto de articulación o epicentro de un orden amplio de realidad:

En el mundo más antiguo ser razonable significaba sobre todo darse cuenta de una cosa: quien atraviesa la puerta hacia dentro tiene que separarse de su vida anterior, sea en una muerte simbólica, tal como es ritualizada en las iniciaciones [la obra de Scelsi así se presenta], o por un *exitus* real. Ambas muertes parecen superables en la confianza de que, una vez que uno se percata del proceder, el morir siempre parece suponer un regreso al mundo interior materno. Por eso, en la era metafísica todos los buscadores de la verdad son, por su propio tema, gentes que regresan al seno materno (Sloterdijk, 2009: 256).

Nada en este pasaje tiene desperdicio. Poco antes de iniciarlo el autor se apoya en Heidegger y ahonda en la materia desde la consideración de que ésta compone, desde su nexa con la distinción entre una inmanencia y una diáspora del ser,

un aspecto ineludible en la modernidad. Aun no siendo éste el camino que a nosotros nos interesa recorrer, se trata de un aspecto que constituye la columna vertebral de la época y por la que han tenido que transitar los autores capitales del pasado y del presente siglo, sin dejar de lado a Schmitt o a Blumenberg. Por lo demás, a la hora de atender a esta incursión hacia lo hondo, cabe recordar la idea de muerte exterior o, siguiendo con Sloterdijk, de extrañamiento del mundo y exploración de lo real en el interior de uno mismo.¹³ Gonzalo Carbó, apostillamos, ha definido esta búsqueda -reinsertándola en el ámbito de lo sacro- con el nombre de ‘tanatología mística’, resultando el trabajo de Scelsi axial para el estudioso en lo relativo a esta base kenótica, de igual modo que lo es en un Luigi Nono para quien el acto creativo queda por completo aunado a la idea de salida de/inmersión en sí.¹⁴

Retomando las consideraciones específicas remitentes a la cualidad musical de la palabra poética -dado lo vasto de la materia, optaremos por acudir, una y otra vez, al punto de partida tras cada desarrollo planteado-, pudiera decirse que esta voz, más que desprender un significado, constituye en sí un desprendimiento, denotando así un ejercicio de decantación por medio del cual el verbo se torna en lo que es una vez reducido a lo esencial -que no remite a un objeto sino a un espacio de apertura/escucha-. Se asiste a un vaciamiento -e insistimos en no perder de vista los conceptos arriba señalados relativos a la salida o muerte de sí- por vía de un proceso ascético por el que la palabra -o el ser- recupera sus cualidades entrañales: su no ser nada en último término, si bien desde una sobrebundante saturación de significado. A partir de esta condición residual de la

¹³ Este morir para el mundo Sloterdijk lo presenta desde la interesante propuesta de una ‘ecología del espíritu’: “Ahora se ve claramente qué significa el principio-desierto para la ecología del espíritu. Quien va al desierto escoge el espacio que le es más apto que ningún otro para minimizar el mundo desde un lugar mundano. El desierto es la opción de agregar sólo el resto inevitable del mundo; en el mundo dañino, el lugar menos propicio para la vida es el menor de los males. El desierto conforma una película transparente de existencia que mantiene al alma ante la inmediata desaparición en última instancia; es el casi-no-ser real que no reclama ningún interés para sí, sino que permanece abierto como una gran sala de terapia vacía y cósmica para la escenificación del alma” (2008: 100).

¹⁴ Todo ello lo expresa con hondura y claridad el referido Gonzalo Carbó: “El silencio es una idea clave en la música de nuestros compositores. ‘*Cherche un son d’ailleurs*’ (Giacinto Scelsi, a Joëlle Léandre). Luigi Nono sitúa el silencio o lo inaudible en el centro de la música: ‘lo desconocido, inaudible o invisible [que] nos ilumina’ (Nono, 2007, pp. 526, 568). ‘Escucha -Silencio- Posible’, fórmula que según Cacciari resume los diez últimos años de la obra de Nono. El proyecto musical del compositor veneciano: dar forma al sonido interior, hacer posible una ‘nueva escucha’ (*nuevo ascolto*), ‘otras escuchas’ (*altriascolti*): ‘¡Escuchar aquello que no se puede escuchar!’ (Rodeiro, 1996, pp. 95, 104-105). ‘Lo inaudible por fin entregado a la escucha’, concluye Nono (ib., pp. 112-113)” (Gonzalo Carbó, 2019: 19).

voz, de este ejercicio de disolución, la identificación de la palabra con su naturaleza musical -que integra en su cuerpo el silencio de acuerdo con Celibidache-¹⁵ es completa y su mayor grado de significación queda definido por su pulverización.

Encontramos, desde estos fundamentos, que la sustitución de un lenguaje significativo por uno disolutivo -o, si se quiere, significativo por disolución- va a ser entendida por la poética espectralista como un proceso de búsqueda o de regreso hacia el centro germinativo, hacia aquella interioridad tenida como una nada, fondo sin fondo o centro del que germina la realidad en la filosofía de Böhme, idea expuesta, por tomar una de sus poderosas imágenes, como “tañido o [...] voz [que] sube en el centro mediero en el relámpago donde nace del calor la luz, donde sale el relámpago de la vida” (2012: 197). Sobra añadir que las descripciones o visiones de Böhme participan de un componente tenebrista propiamente barroco.¹⁶ Que nos hallemos en latitudes próximas a la teología negativa -a una ascética expresiva, en suma- ayuda a su vez a comprender modelos musicales muy anteriores a los aquí explorados en los que se entreve ya una significativa tensión existencial en relación con lo ignoto -Severino-, en referencia a un Ockeghem¹⁷ o un Isaac -tan capitales, según recuerda Pons, para Webern, como para el Stravinski tardío, cuyo espectro sonoro participará y tratará de resolver algunos de los conflictos que vamos exponiendo, según queda recogido en su *Poética musical*, desde una concepción orgánica de la composición en relación con una idea de unidad de resonancia metafísica-. Las *Lecciones de tinieblas* de Couperin -modélicas para José Ángel Valente, cuya palabra poética, como ha sido

¹⁵ Concepción sintetizada en la siguiente afirmación: “La musique n’est pas autre chose que la transcendance du son” (Celibidache, 2012: 23).

¹⁶ Tenebrismo que no encontramos, cabe añadir, en un predecesor suyo como Eckhart

¹⁷ Borghetti, apoyándose en Heinrich Bessler, comprende, en relación con el pensamiento teológico articulado por Ockeghem, que es preciso incorporarlo a las preocupaciones de una colectividad. Citamos el siguiente pasaje por su interés: “Par leur technique de composition, les œuvres d’Ockeghem apparaissaient dangereusement éloignées de tout ce qu’il y a d’humain dans la musique, comme une activité totalement cérébrale et, plus grave encore, individualiste. Or la devotio moderna donnait à cette musique un éclairage tout différent: de composition élaborée à l’excès, fruit d’une rumination solitaire, en contraste avec les lois de la nature, la musique d’Ockeghem devenait l’expression d’une mystique humble et collective, ancrée dans la vie quotidienne comme celle des Frères de la Vie Commune. En la reliant résolument aux courants spirituels néerlandais, Bessler avait fait d’Ockeghem un compositeur authentiquement mystique, mais en même temps il évacuait le soupçon de cérébralité et de repli sur soi que cette nouvelle perception pouvait impliquer. Avec sa musique ‘mystique’, Ockeghem ne traduisait pas les besoins de transcendance d’une élite restreinte d’intellectuels, mais plutôt ceux d’un peuple entier.” (Borghetti, 2008: 174).

estudiada prolijamente,¹⁸ participa de esta misma condición liminal- cabe observarlas asimismo desde este descenso abisal llamado a presentar, de la oscuridad, su semilla palpitante.¹⁹ Situados, pues, en una búsqueda de la luz en las tinieblas -tinieblas preñadas dado que generan la materia sonora-, el objeto expresivo no adquiere su valor tanto por lo que afirma como por lo que oculta o por aquello a lo que apunta -un objeto que posee una mayor cualidad óptica justamente cuando queda en relación con lo que no puede ser expresado-. Mostrar este espacio sin signar presupone -ya hicimos referencia a Scelsi y ahora remitimos, fuera de la corriente estilística planteada, a Rihm como modelo expositivo de una indagación en torno al límite-²⁰ la idea de un centro. Nos orientamos hacia una comprensión del objeto estético articulada no desde su capacidad para ofrecer una idealidad consumada, sino desde el entendimiento de que el objetivo último puede ser apuntado, pero no revelado, no resultando posible definirlo como posicionamiento o fortaleza de una estructura eidética, sino como objeto vaciado de significación conceptual y fijado o próximo a la categoría de resto: aquello a lo que se apunta es lo completamente desposeído. La búsqueda del centro tensiona constantemente al objeto/sujeto que busca, implicando su muerte o salida de sí, y en este sentido provocando una enajenación, un desasimiento ante todo de racionalidad, con todos los atributos que hemos incorporado a su correspondiente epistemología e incluso a su condición ontológica.

3. Disolución y resto

Giorgio Agamben, referencial a la hora de atender a la propiedad musical de la palabra -y a su endurecimiento-, así como a la noción de resto, en las páginas de sus *Estancias* explica esta deriva con la mayor precisión. Con un pesimismo fijado al desencantamiento simbólico que explora en su obra, tomando la disolución como metáfora o imagen relativa a la pérdida de sentido acusada por la modernidad, presenta desde la ambivalencia necesaria el panorama general en el que se instala la obra de arte -da igual si musical o poética, en lo que aquí nos ocupan en el momento presente:

Cualquiera que sea el nombre que da al objeto de su búsqueda, toda la *quête* de la poesía moderna apunta hacia esa región inquietante en la que ya no hay

¹⁸ En lo que respecta a este vínculo con Couperin, remitimos al lector al trabajo de Patrick Quillier recogido en la bibliografía.

¹⁹ Recordemos de nuevo la comprensión por parte de Sloterdijk de que este hundimiento en el teatro o laberinto de la memoria en el que el sujeto trata de iluminar la propia identidad -ahora disuelta-, encuentra en la escucha una vía de acceso anterior incluso a una representación de dicha esiedad por medio de la imagen.

²⁰ Compositor cuya música resulta enteramente sintomática de la afinidad de *pathos* entre nuestra época y la tardo-renacentista, advertible a simple vista desde su interés por el mote y por la música de autores como Gesualdo.

nombres ni dioses, y donde sólo se alza incomprensiblemente sobre sí misma como un ídolo primitivo una presencia que es a la vez sagrada y miserable, fascinante y tremenda, una presencia que tiene al mismo tiempo la materialidad fija del cuerpo muerto y la fantomática inasibilidad del viviente. Fetiche o Graal, lugar de una epifanía y de una desaparición, se muestra y vuelve a disolverse cada vez en el propio simulacro de palabras hasta que se cumpla hasta el fondo el programa de enajenación y de conocimiento, de redención y de desposesión que desde hace más de cien años sus primeros lúcidos adoradores habían confiado a la poesía (2016: 99).

Conforme a esta visión pesarosa, la música, como el lenguaje poético, irrumpe desde una tensión ambivalente tan pronto descompuesta en extático relámpago -Scelsi, Rihm-,²¹ tan pronto desencantada en su mero transcurrir, sin principio ni fin, en bucle inapetente, presentándose, en este último caso, como sustrato, pliegue o manto insignificante, ruido blanco o bajo continuo sobre el que por momentos -en recuerdo de nuestra fugaz identidad- se incorporan voces al poco eclipsadas. Los límites entre un componente de búsqueda y un vagar a la deriva se solapan, definiendo esta relación la ‘distancia’ que separa el inicio de la modernidad de su prolongado ocaso -fijado, naturalmente y no obstante, a un curso de renovación-.

Todavía en torno a este motivo, Ramón Andrés se detiene en la lectura que Deleuze hace de Leibniz en torno a una materia presentada desde su

continuo replegarse y desplegarse, un desdoblamiento constante, aplicable, y de manera especial, al sonido y a su expresión ordenada que es la música. Este movimiento ‘innato’, por decirlo de algún modo, ejerce de contrapunto con respecto a la propia música, que es mudable por naturaleza. (2020: 986).

El pasaje continúa sin que pierda interés, si bien por ahora simplemente nos interesa destacar la cercanía desde la que sentido y sinsentido se presentan en una búsqueda donde, en paralelo, movimiento y estatismo se vienen a fusionar. Aun cuando en momentos como éste, de sopor y aburrimiento, el fulgor llega a irrumpir y con ello a mostrar un paréntesis -epojé, en este caso, de la expresión-, más afín a nuestra época resulta la visión de un objeto sumido en un girar y girar sin posibilidad de advertir uno u otro punto de fuga. Hablaremos entonces de un melancólico estado musical -podemos acudir aquí a la idea de un bucle entendido como alegoría de la contemporaneidad-, o en palabras de Agamben de un “eros melancólico”, apático deseo en el que cae el místico cuando confunde su

²¹ De nuevo, en lo referente a la imagen del relámpago, o irrupción de lo blanco en la estética reciente y contemporánea, remitimos a los distintos trabajos de Antoni Gonzalo Carbó, quien propone un vector muy preciso al que se adscriben compositores participantes del pulso expresivo en estas páginas expuesto: Webern, Scelsi, Nono, Sánchez-Verdú etc.

ejercicio ascético con un hipertrofiado narcisismo definido por un mirarse a sí mismo al tiempo que, una y otra vez, se recorre una metafórica circunferencia.²² El centro deviene, en tales casos, en espejo, presentando pesarosamente el doble confuso de uno mismo. Cabe aquí hablar, con una imagen próxima a Lacan, de una parábola por medio de la que el sujeto, en su reiterado ir y venir de sí hasta sí, se define como alteridad permanente.²³

El lugar liminal en el que nos movemos, la naturaleza de esta línea compositiva que tratamos de fijar, asume el riesgo de convertir la búsqueda estética en una experiencia, contrariamente a lo deseable, insustancial, en el sentido de mera y epidérmica metamorfosis sonora. No está de más, en este punto, volver a recordar modelos explícitos exponentes de esta idea como los presentados por Voigt, Murcof y Basinski, donde el todo revela irremediabilmente un carácter fantasmagórico remitente a una nada o a un objeto descompuesto. Más allá de esto último, ofreciendo un punto de fuga o una ventana que trascienda o supere lo que hemos definido como una mirada especular, es preciso recordar que esos mismos fantasmas o espectros reverberantes constituyen residuos con los que es posible alimentar novedosas articulaciones de lo real. La idea del resto como nutriente del ser vuelve a emerger, y con ello toda una concepción óptica a la que continúa acercándose Agamben, quien recuerda el pasaje de Aristóteles recogido en *De anima* donde se lee -pudiéndose desde aquí presuponer la idea de que todo sentido simbólico tiene en su base un componente fantasmático- que no cualquier sonido “emitido por un animal es voz [...] sino que es necesario que aquel que hace vibrar el aire esté animado y tenga fantasmas” (2006: 214-215). Cualquier manifestación de lo real, como cualquier idealidad, así comprendido el fenómeno, no deja de atravesar un espacio liminal en el que la solidez del objeto queda puesta en duda: la fragmentación de todo atisbo aparential -por vincular todo ello con los modelos spectralistas (y postespectralistas)- propone, aun potencialmente, nuevos nodos de articulación de lo real.

En este orden de cosas, y por orientarnos hacia un modelo literario desde el que es posible aportar valiosas perspectivas en relación con la materia trabajada, encontramos que la idea de una decantación, de una metamorfosis conforme a la que el sonido se propone como un curso ascético que anuncia su pronta disolución -y de nuevo podríamos hacer referencia a Celibidache-, tiene su paralelo en propuestas como las planteadas por Valente, Montale o Saint-John Perse, a partir del concepto de búsqueda y de regreso -de regreso en la búsqueda- o, dicho de otro modo, de una incursión del ser en la nada, de nuevo desde una alta saturación semántica:

El pájaro, fuera de su migración, arrojado sobre la lámina del artista, ha comen-

²² Deleuze hablará de una inmanencia del deseo, que nosotros advertimos desde una imposibilidad para desasirse de uno mismo y ofrecerse al otro.

²³ Con esta idea de permanente alteridad no dejamos de situarnos en torno a la idea de un germen esquizofrénico como base del ser.

zado a experimentar el ciclo de sus mutaciones. Habita la metamorfosis. Conjunto serial y dialéctico. Se trata de una sucesión de pruebas y de estados, siempre en progreso hacia una plenaria confesión, de la que se alza al fin, en la lucidez, lo desnudo de una evidencia y el misterio de una identidad: unidad recuperada bajo la diversidad (Perse, 2021: 813).

Cuanto en esta imagen presentada por Perse observamos es un deseo no tanto de recomponer un estado previo a la fragmentación, sino de encontrar uno nuevo tras aquello que, metafóricamente, puede tenerse como un proceso de disolución: la emergencia de las imágenes viene precedida de la ruptura de aquellas formas desde las que se configura el presente. La condición fantasmal del objeto/sujeto determina, de acuerdo con su negatividad, la mayor significación de lo expresado. Seguimos moviéndonos en el terreno de una definición de lo existente en relación con lo ausente, adentrándonos así en el ámbito que exploraremos en el próximo epígrafe. Junto a ello, la siguiente consideración de Trías, quien comprende que en la búsqueda del límite el ser se halla a sí mismo pues es en el derramamiento de 'sí' donde se ilumina la raíz del ser, nos advierte de que lo fronterizo no sólo es un lugar de tedio o de espera, lugar de destierro en el que crece la maleza, sino, justamente de acuerdo con las posibilidades de esta maleza u hojarasca, un espacio donde emergen nuevas formas de vida, nuevas modalidades de pensamiento preñadas de idealidades y fantasmas, esto es, de todas aquellas articulaciones que necesitamos a la hora de pensar lo real:

El límite es, para la razón fronteriza, aquello que la determina en su cerco propio en y desde el desbordamiento de un dato existencial que ella no puede producir. Se halla, pues, referida a ese dato, que es la existencia en exilio y éxodo, ante la cual puede admirarse y generar interrogaciones pertinentes, pero que ella, desde ella misma, no puede determinar como algo generado o creado por su propia productividad reflexionante o pensante (Trías, 2009: 1310).

El vínculo con lo real sólo puede darse desde una pérdida y desde un componente de incertidumbre -de nuevo en proximidad a Emanuele Severino- en tanto que dicho objeto se propone más como interrogante que como respuesta, y en este sentido el objeto estético, musical en lo que nos interesa, se advierte más desde su tendencia a -o su capacidad para- liberar potencia energética -liberar aliento e imágenes-, que desde su capacidad para contenerla.

4. Alteridad

En sus *Notas de un simulador*, escribe muy significativamente José Ángel Valente en relación con la condición liminar de la palabra poética: "Territorio del poema: no lo visible ni lo invisible, sino el espacio sutil contiguo a ambos [...] en el que el símbolo se constituye y los unifica" (2008: 468). Desde su ser prenatal, ahí donde

aún no es posible hacer un uso comunicativo de la voz, se revela la condición anfibia de la palabra poética, su siempre tensa naturaleza. Se trata de una cualidad compartida por la sonoridad espectral, construida en buena medida sobre el concepto de aquello que toma parte de dos realidades a un tiempo²⁴ y se vincula, por tanto, con la idea del tercero incluido, según nos recuerda Patrick Quillier en uno de sus trabajos sobre la musicalidad en la poesía del poeta orensano:

Pour Agamben, dont la réflexion, faute de recourir au tiers-inclus de l'acousmate, demeure dans l'opposition binaire son/sens, il s'agit là d'une "chute du poème dans le silence" : " Le son et le sens ne sont pas deux substances, mais deux intensités, deux *tónoi* de l'unique substance linguistique. [...] La double intensité qui anime la langue ne s'apaise pas en une compréhension ultime, mais sombre, pour ainsi dire, dans le silence en une chute sans fin." Et pourtant dans la résonance acousmatique qui suit le poème se fait entendre, pour la fine écoute, un autre "chant obscur de la langue" (2003/4: 505).

Eugenio Trías, a su vez, en relación con lo que no deja de constituir una ontología, ahonda en la condición de lo fronterizo desde presupuestos relativos a un monismo reverberante o trascendental:

Hay en el fronterizo una doble dimensión (que aparece como orientación e inclinación) de inmanencia y trascendencia. El fronterizo es, en puridad, la juntura y separación de eso que queda dentro (hogar) y de eso que desborda y trasciende (lo extraño, inhóspito, inquietante) (2009: 757).

Seguimos en el ámbito de la trascendencia desde lo material trabajada por Scelsi: el ser -encarnado por el objeto estético- pasa así a definirse como un estar tensionado desde dentro -hacia dentro- y a un tiempo hacia fuera, dándose en ello una continua separación de uno mismo y un, a su vez sostenido, reencuentro no ya con uno sino con una alteridad y con lo que rebosa de uno. Aquello que se

²⁴ Este modelo expresivo se distingue de aquel otro ceñido a unos patrones desde los que la *ratio* se impone sobre la sustancia sonora. Trías lo explica con las siguientes palabras: "Se trata de una doble red viaria, la que desde el principio se recorre en la escucha a través de la *fōné*, mediante la vibración de las ondas sonoras, y su diferenciación en frecuencias y longitudes, con sus armónicos correspondientes, y que lleva a la transformación del medio material (del agua al aire) y en la progresión del sonido al sentido a través de la música. Y por otra parte la que va prolongando este uso filtrado de la *fōné*, abriéndose a la percepción visual de las imágenes, desprendiendo de ese cultivo de lo imaginario la conjunción simbólica, convirtiendo el mundo en un 'mundo interpretado' [...] a través de la mediación lingüística, que tiene también su sustento fónico, culminando de otro modo esa materia fónica que es, aquí, sustento de significantes lingüísticos, y no -de manera preferente- de tonos, ritmos, intensidades, dinámicas, timbres, densidades, ataques y estereofonías" (Trías, 2010: 587-588).

ilumina es una visión de la identidad a partir de su puntual apagamiento antes de su presentación renovada, de modo tal que ese estar tensionado desde el que se vive encaramado hacia el abismo o fundamento -volvemos a Böhme- implica una pérdida de identidad -cuanto a lo sumo se aprehende es un reflejo- y una ganancia de calidad óptica: a la disminución de entidad propia, a la pulverización incluso de la identidad, a la pérdida de concreción de la onda progresiva que es la voz poética o musical -igual es-, le corresponde una ilimitación no signada, en referencia al concepto ya referido de 'lo ignoto'.

Esta voz así formada atenta contra toda separación entre un adentro y un afuera inexistentes como tales -salvo que escindamos al ser y éste quede como aquella palabra a la que Agamben se refería como 'expulsada de sí'. En sus *Estancias*, el pensador italiano escribe que "lo que está recluido en la 'estancia' de la crítica es nada, pero esta nada custodia la inapropiabilidad como su bien más precioso." (Agamben, 2006: 13).²⁵ Nos situamos nuevamente próximos a Heidegger, junto a la idea de un lenguaje que es casa habitada o deshabitada, oquedad, lugar germinal, paradójicamente, en tanto que espacio abisal. La indeterminación natural de una palabra que apunta a este lugar -es más, lo contiene o en esencia lo encarna- se advierte como un adentro infinitamente abierto -y podríamos establecer, desde aquí, y siguiendo a Gonzalo Carbó, un vínculo entre Scelsi y la simbólica de Tarkovski, por proponer un modelo tomado de un distinto ámbito expresivo-. El camino que la voz recorre constituye, en verdad, la vía hermenéutica que asimismo transita el sujeto con el deseo de cicatrizar la brecha existente, o de franquear "el abismo abierto entre el significante y el significado" (Agamben, 2006: 231). Desde esta misma posición comprendemos que todo ejercicio de conocimiento guiado por esta ascesis, aun proyectado hacia fuera, se inclina a un tiempo hacia dentro de modo especular, siempre a modo de acto de vaciamiento y conforme a un estar tensionado por un no saber -en los términos propuestos por el Areopagita, Eckhart o Nicolás de Cusa-. Con el cubrimiento de la sutura abierta, el adentro y el afuera se anulan por un instante, dándose en ello el mayor grado de conocimiento hermenéutico o simbólico que el sujeto

²⁵ Leemos líneas atrás, aún en relación con este aspecto: "De lo que da testimonio la escisión entre poesía y filosofía es de la imposibilidad de la cultura occidental de poseer plenamente el objeto del conocimiento (puesto que el problema del conocimiento es un problema de posesión y un problema de goce, es decir de lenguaje). En nuestra cultura, el conocimiento (según una antinomia que Aby Warburg hubo de diagnosticar como la «esquizofrenia» del hombre occidental) está escindido en un polo estático-inspirado y en un polo racional-consciente, sin que ninguno de los dos logre nunca reducir íntegramente al otro. En cuanto que acepta pasivamente esta escisión, la filosofía ha omitido elaborar un lenguaje propio, como si pudiese existir una «vía regia» hacia la verdad que prescindiera del problema de su representación, y la poesía no se ha dado a sí misma ni un método ni una conciencia de sí. Lo que de este modo queda suprimido es que toda auténtica intención poética se vuelve hacia el conocimiento, así como todo verdadero filosofar está siempre vuelto hacia la alegría" (Agamben, 2006: 12).

puede expresar -no experimentar, sino expresar-. Ese acontecimiento es una epifanía y a un tiempo un abismo, un raptó de asombro.

Cuanto en este recorrido de la palabra y la música anfibia o espectral²⁶ se da no es un mero cambio de forma, según vamos presentando, sino una vía de revelación o un advenimiento ontológico, esto es, la irrupción de una negación devenida de lo que puede tenerse como un ser desde un sucesivo no ser -o viceversa, esto es, un morir para llegar a ser-. Desde aquí alcanzamos una primera clarificación que nos lleva a comprender que, frente a un conocimiento positivista -y una definición de la identidad acorde con el mismo modelo epistemológico- orientado a afirmar, identificar e iluminar una sabiduría de lo real, se expone un deshacimiento, una negación de objetos de realidad con el fin de esclarecer -de advertir su estar ahí- el fundamento de lo real, coincidente con aquello de lo que rebosa la identidad -en su doble sentido: aquello que satura el contenido de uno mismo (o del objeto estético) y aquello respecto de lo que uno mismo rebosa-. Podríamos, de algún modo, añadir que lo expresado es una permanente variación de una y la misma cosa, si bien, con ajuste al curso de gnosís aquí planteado, desde un vínculo con la idea de lo “expresivo inexpresivo” expuesta por Jankélévitch (1983) en el ámbito, en línea con puntos de referencia ya señalados, de una metafísica del no saber.

4.1 *Ratio* y organicismo

Antes de seguir avanzando es preciso detenernos en un relevante aspecto. Partimos para ello de un problema con el que convive el creador en todas las actividades estéticas de las que participa, en alusión a la distinción entre el orden sobre el que se construye un lenguaje estético y el material sustancial en sí. Cabe, de este modo, presentar un modelo estético elaborado desde una preeminencia de la *ratio* -entidad reguladora/conceptualizadora- y otro modelo de naturaleza organicista en el sentido de una primacía del elemento sustancial -aun partiendo siempre de la base de su necesaria convivencia-. Trías, a la hora de acercarse a esta línea organicista, afirmará que “es posible componer sin componer; componer en el sentido de dejar ser al sonido en su organicidad monádica” (2010: 522), quedando replegada la expresión sobre un monismo más o menos reverbe-

²⁶ Esta condición espectral, en este caso entendida conforme a la idea de una realidad liminal, queda sintetizada con la siguiente anotación de Ramos Rodríguez en torno al aludido modelo, en la que lo mesoformal cobra el aspecto de un objeto de algún modo envolvente aun fragmentado como si de un cuadro puntillista se tratase: “[N]os encontramos con una permanente ambigüedad entre lo continuo y lo discreto, o más bien, una construcción de lo continuo a partir de lo discreto. En este tipo de música, el plano más perceptible es el mesoformal. El macroformal es difícil de aprehender, por la dilatación del tiempo y la duración relativamente larga de la obra; el microformal es bastante difuso, por basarse casi siempre en texturas cerradas que no permiten percibir ‘lo particular’, sólo comprensible a un nivel analítico” (2012: 55).

rante desde el que, ciñéndonos al hecho musical, y orientando nuestra mirada hacia el Espectralismo, un vector temporal queda suplantado por uno espacial.²⁷ Conforme a esta acentuación de la sustancialidad expresiva, el compositor, siguiendo aún a Trías,

no se limita a liberar la materialidad sonora (y su cualidad primaria). Con esa materia sonora emancipada consigue crear un mundo, un cosmos: ese que redefine los parámetros tradicionalmente considerados ‘fundamentales’ (la altura, el sonido, la duración), y lo que de ellos se desprende: armonía, ritmo, melodía. La piedra desechada es situada en el centro. Y desde él se redefine, en la periferia, lo que hasta entonces se tenía por cimiento, o por fundamento. Se desplaza de la periferia al centro la materia sonora y su primaria cualidad. Se desprenden de esa cualidad primera sus modalidades naturales: la intensidad, la dinámica. Y desde esa matriz asumida, conquistada y colonizada, se redefine la altura y la duración del sonido: la armonía, el ritmo, la melodía (2010: 509-510).²⁸

Desde esta comprensión nos seguimos desplazando desde un mundo discursivo dominado por medidas y abstracciones -definible a partir del concepto de *ratio* o, siguiendo a Eggebrecht, *máthesis*-²⁹ hasta uno no definible por relaciones estáticas sino por tensiones fluctuantes, por el dinamismo de la propia materia en su libre acontecer, aun cuando, preciso es insistir en ello, ambos polos conforman, según se ha indicado, una unidad indisociable.

²⁷ Espacialidad que, en un distinto modelo estético y desde un fundamento teórico influido por el zen, articula la obra de Cage, Marqueti o Juan Hidalgo. Véanse al respecto las distintas conferencias que Fernando Castro Flórez ha realizado sobre la materia y que están albergadas en su canal de Youtube.

²⁸ Parece innecesario añadir que son estos mismos los presupuestos que encontraremos en las poéticas de Valente y Octavio Paz o en la filosofía poética de María Zambrano.

²⁹ Así, leemos en un doble pasaje, complementario, extraído de sus conversaciones con Dahlhaus: “Lo europeo es que en el centro de la música esté el sonido como sonido ‘musical’ [...], es decir, el sonido como algo sonoro de lo que se quiere saber y, en efecto, se sabe qué es (aunque se sepa cada vez de una manera nueva). La instancia que produce este saber y, con ello, crea el sonido como sonido ‘musical’ es lo que he llamado *máthesis*. Podríamos llamarla también con otros nombres, por ejemplo, *lógos* o *ratio* o teoría, o la inteligencia que lleva a cabo la sistematización, el pensamiento científico.” (Dahlhaus y Eggebrecht, 2012: 186). Poco después, el autor continúa: “Las tres características conciernen al hombre en el centro de su existencia. La emoción es, por así decir, el centro de la naturaleza sensible del hombre. La *máthesis* es el instrumento del que se sirve el hombre para descubrir y constituir la armonía (el orden), que es lo que se enfrenta y se opone a aquel centro y a lo que éste, sin embargo, aspira perpetuamente. El tiempo es aquello en lo cual ambas entran, en forma de música, en la realidad; entre todo lo real, es lo más real para el hombre” (188).

Todavía en lo relativo a este aspecto, cuando Tomás Marco alude a la vía abierta por Wagner y, más drásticamente, por Scriabin en lo referente a una composición realizada directamente con la materia sonora, se acentúa a su vez la prescindencia en alto grado de la directriz de la *ratio*. El compositor y musicólogo lo expone mediante un ejemplo pictórico:

El cromatismo de Delacroix no afecta a la seguridad de la línea del dibujo al igual que la orquestación de Berlioz no conculca los criterios armónicos formales. Cuando el dibujo se difumina frente al color en los impresionistas nos daremos cuenta de que en la música empieza a considerarse el timbre de otra manera. La razón es que, hasta entonces, la música se componía como un material abstracto para piano o para varias pautas y luego se orquestaba. Es como dibujar con mucha exactitud un cuadro y luego darle color. El primer empleo plenamente independiente del timbre en la música occidental lo realiza un autor al que ya hemos citado varias veces como pionero: Claude Debussy. [...] Hay partituras en las que de partida no nos encontramos con la orquestación de un material previo, sino con el nacimiento de la música ya con su componente tímbrico desde su concepción (Marco, 2017: 53).

El Espectralismo, en este orden de cosas, va a centrar justamente buena parte de su atención en la exploración de las posibilidades tímbricas a partir, naturalmente, del análisis del sonido, pudiendo definirse como una “síntesis entre las dos grandes tendencias de la música contemporánea: la tendencia pos-serial y la música electroacústica” (Campos, 2017: 71).³⁰ Se ilumina con ello su naturaleza integradora, tendente a anular en lugar de a delimitar o disociar. Cabe recordar aquí, regresando a Tomás Marco (2017: 78), que ya Nono -próximo al serialismo integral- había abrigado *Il canto sospeso* en un cromatismo enraizado al madrigal tardo-renacentista, esto es, a una música no encorsetada por la *ratio* sino evocativa y envolvente, de nuevo más espacial que temporal en referencia al tenebrismo de Gesualdo, Luzzaschi o Nenna. Próximo a este hecho relativo al uso y relieve del cromatismo, si bien en este caso desde una oposición temperamental -advertible a partir del contraste entre el claroscuro manierista y la limpia lumi-

³⁰ Una de las polaridades elementales que se advierte de fondo en esta cuestión es la de la distinción entre el ser como ser y el ser como devenir. No resulta, pues, extraño, que el arte europeo acuda a las raíces y, en concreto, a nociones filosóficas de raíz oriental, a la hora de evocar o revelar el estatismo que ha de servir como contrapeso al ‘ser como devenir’ privilegiado en Occidente.

En relación con esta reminiscencia, por otra parte, leemos en el texto de Eduardo García “El refugio matriz o la tentación del vacío” las siguientes palabras aplicables a lo en estas páginas expuesto: “para una poética del límite, y más si se reconoce perteneciente a una estirpe órfica, una de las experiencias ineludibles debe ser la que se consagra al límite por excelencia, aquel que nos otorga nuestra verdadera esencia: el que reúne la vida y la muerte” (García, 2010: 285).

nosidad renacentista y pre-renacentista-, no es posible olvidar que desde la matemática contrapuntística que fundamentó la polifonía franco-flamenca, en referencia a los trabajos de un Ockeghem o un Des Prés, se incorporaron los hallazgos en torno a la luz y el color que apreciamos en los lienzos de Van Eyck y, en general, de los primitivos flamencos. Este cromatismo tan metafísico como cotidiano vendrá así a envolver la geometría cartesiana en mantos de luminosa y diáfana sensualidad,³¹ aspecto que no ha de desvincularse de los planteamientos de una simbólica del color explorada a conciencia, algo antes, en la catedral gótica.³² Los compositores recién referidos fundamentarán su trabajo en una *ratio* poderosa, si bien equilibrada por la envoltura de un cromatismo poseedor de sus propias leyes de formación,³³ aspecto desde el que es posible realizar una última comparación sinestésica y diacrónica que nos sitúe de regreso en la modernidad. Para ello bastará con destacar el lazo entre la organicidad expuesta en los citados modelos expresivos y la advertida en la obra pictórica de Klee o en la musical de Webern, cuya formatividad Jordi Pons pone en relación con los planteamientos teológicos de Urs von Balthasar,³⁴ una vez más en línea con la idea de una reducción de la abstracción o el acuerdo entre dos órdenes de realidad.³⁵

³¹ Vínculos al respecto los encontramos en los trabajos de Ramón Andrés *El luthier de Delft* o en *Filosofía y consuelo de la música*, ambos editados en Acantilado.

Por otra parte, esta capacidad para integrar un modelo compositivo articulado por medio de la *ratio* con otro guiado por las propiedades sustanciales del sonido, lo encontramos en nuestra época perfectamente plasmado en compositores como Ligeti, Xenakis, Stockhausen o Sánchez-Verdú.

³² Como tampoco ha de desvincularse de la filosofía de Spinoza, lo que nos sitúa en un orden muy definido de pensamiento y de intelección de la naturaleza de la luz, el color y, en suma, de la naturaleza, que encuentra en Goethe su piedra de toque y se rearticula con el florecer gestáltico de inicios del XX.

³³ Todo ello desde la idea de una identificación entre crecimiento y conocimiento. Cabe destacar, en este sentido, que Trías, se referirá a la música de Stockhausen, ante todo en relación con *Licht*, como “gnosis sensual” (2007: 745).

³⁴ Al fin y al cabo, desde la dualidad cromatismo/tenebrismo se presentan dos distintas concepciones político-teológicas.

³⁵ En referencia a un cromatismo, corporeidad, saturación que viene a proponer un vínculo entre un orden eidético y uno sustancial, ante todo de modo simbólico, conforme a una escala de ascenso y subida de uno a otro orden de realidad. Remitimos de nuevo, en este punto, al trabajo de Beat Wyss *La voluntad de arte*.

5. Palabra poética y Espectralismo

De acuerdo con estos últimos aspectos, es preciso recordar que un claroscuro de cuerpo atmosférico se ofrece como tonalidad dominante ya desde el pasado siglo, advirtiéndose en Scelsi y luego en Nono a dos precursores de una corriente que de algún modo recupera aquel *pathos* emergente cuatro siglos atrás, vínculo estudiado por Pierre-Albert Castanet a partir de *Le chœur des arches* de Levinas:

Le chœur des arches [...] est écrit en Hommage à Gesualdo. La muse inspiratrice provient de l'étrangeté singulière du passage alternatif du mineur au majeur et précisément de l'instant limitrophe entre les deux univers modaux, évoquant pour Levinas "la richesse des prismes lors du passage de la lumière à l'ombre" (Castanet, 1991: 90).³⁶

El sonido se despliega como fantasma, atmósfera envolvente que encuentra en Gesualdo, como también en el resto de tenebristas italianos e incluso -como se ha señalado en el anterior punto- desde un distinto e incluso contrario tono espiritual, en los modelos de colorismo polifónico renacentista más sobrecargados, precedentes inequívocos. Ratio y sustancialidad se presentan aunadas,³⁷ además de articuladas, en lo que aquí nos interesa, en torno al concepto de límite,³⁸ objeto delator de una concreta intelección y medida de la realidad en función de su

³⁶ Conforme a la idea de lo liminal planteada por Quillier, en el referido trabajo sobre Valente y, de modo general, en sus diferentes escritos. El autor se adentra en la obra de un poeta aquí mencionado, hablamos de Bonnefoy, apoyado a su vez en autores como Pascal Quignard, cuya 'escena invisible' nos sitúa en este mismo territorio del umbral. Valga como modelo la siguiente incursión de Quillier en la obra del autor de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*: "Les jeux d'échos inscrits dans des lieux testés acoustiquement puis composés acousmatiquement dans le poème font au bout du compte apparaître l'esquisse d'un Maître de Chapelle qui serait un «maître de la nuit», c'est-à-dire un musicien du seuil, un musicien des «limites sourdes» [P 62] : entre musique concrète et modulation néo-classique voire néo-romantique, entre les voix qui se tarissent et celles qui font résurgence (et dans la voix entre le mélisme et les raclements), entre l'univers vocal et les vibrations privilégiées de quelques timbres instrumentaux, entre le «faîte de la parole» et la «houle d'un bruit second» [P 268]. Afin que la nuit et le silence retentisse «d'un autre chant», encore plus acousmatique et ténu" (Quillier, 2002: 16).

³⁷ En alusión, de modo en este caso genérico, a algunos de los compositores del pasado siglo, Blanca Solares hablará de una música nacida "de las vanguardias más representativas de nuestro tiempo (J. Cage, G. Ligeti, G. Scelsi, L. Nono, I. Xenakis, P. Boulez, entre otros), que ni está sólo compuesta por arreglos acústicos lógico-matemáticos, ni es sólo pura emoción intuitiva" (2017: 80).

³⁸ Trías se detiene en esta identidad en la obra de Scelsi: "El tono no es material: es materia. Y por lo mismo es también cualidad sonora, timbre. Tono y timbre [...] logran unificarse" (Trías, 2010: 524).

atributo y naturaleza.

Situándonos de nuevo en la estética contemporánea, aun cuando encontremos en este carácter híbrido el cauce expresivo dominante en un periodo cuya cosmovisión da forma a un renovado monismo, no ha de pasarse por alto el que las réplicas dualistas no dejan de permanecer actuantes como parte de la dinámica propia de todo desarrollo cultural.³⁹ Más allá de este último apunte, es de nuevo Danielle Cohen-Levinas, en un texto en torno a la música de Grisey, quien incide en el valor no dualista de este modelo sonoro -que aquí hemos vinculado con sus precedentes inmediatos, así como con sus derivas-:

Différentielle? Ce mot quant à lui tout seul signifie l'étonnante capacité d'intégration de toutes les catégories du sonore. Il signifie l'espace qui sépare un son d'un autre, comme si l'intégration passait par une prise en charge du visible et de l'invisible, du réel et de l'utopique. [...] Accueillir le semblable et le différent comme base même de la composition musicale permet en effet d'éviter deux écueils: la hiérarchie et l'égalitarisme [...]. Une attitude subversive qui évite d'un côté la colonisation tonale et néo-tonale, et de l'autre, le nivellement sériel et post sériel. La rélité du son est infiniment plus ambiguë (Cohen-Levinas, 1998: 55).

Así por tanto, sobre la base de esta lectura, y orientándonos desde ella de nuevo hacia el ámbito de la palabra poética, es posible contrastar los presupuestos de esta estética con un modelo de lenguaje definido por su sonoridad porosa -saturada de ecos e imágenes-, con una voz que hunde a quien la pronuncia y la recibe en aquello que Valente denomina la "raíz de lo cantable" (2006: 465).⁴⁰ El

³⁹ "La música serial adopta un modo de composición regional y polinuclear, la música espectral adopta un punto de vista de la totalidad y de la continuidad operatoria. La primera oculta su lógica intrínseca y confiere a la trama de la obra una unidad latente; la segunda exterioriza su orden constitutivo y muestra su unidad manifiesta. La primera tiende a privilegiar la intuición del discontinuo y concibe la música como una imbricación de espacios estructurados; la segunda es sostenida por la intuición de una continuidad dinámica y concibe la música como una red de interacciones. La primera obtiene sus tensiones por contracción; la segunda, por diferenciación. La primera, resuelve sus conflictos por resoluciones parciales; la segunda, por regulación. [...] La música espectral se basa en una teoría de campos funcionales y en una estética de las formas inestables. Ella marca, sobre la vía trazada por el serialismo, un progreso hacia lo inmanente y hacia lo transparente." (Campos, 2017: 74).

⁴⁰ Cercano en este punto al planteamiento trabajado por Pons, leemos en José Ángel Valente que "toda poesía, por culta que sea, por hermética que nos resulte, busca siempre en lo más oscuro de sí su elemento corpóreo, el misterio de su encarnación, la voz. Se hace o es cantar, canción, canto, cante" (2008: 627). Este cante jondo de especial interés para Valente y, a su vez, explorado en relación con el Espectralismo por Mauricio Sotelo, será comprendido como un habla táctil, entrañal. Esta habla es preciso ponerla en relación

poeta orensano explorará este aspecto, con especial énfasis, en relación con el cante flamenco, entendido como recorrido inmemorial y, en paralelo, apto para permitir la emergencia de sedimentos soterrados, llamado a posibilitar la irrupción de un habla ‘otra’, es decir, no propia:⁴¹

En las transformaciones formales o semánticas de la poesía reconocemos como invariante el signo del límite en cuanto operación, proceso o “relación” que implica las relaciones de alteridad, de inclusión, de transitividad; la potencia ilógica de lo limítrofe pliega en él la virtualidad de cualquier poema, los cuales son expansiones de un más allá (Díaz Gamboa, 2009: 447).

Cuanto prevalece, una vez más, es la naturaleza liminar del verbo, su ser vibratorio y con ello el concepto de alteridad: el sujeto no es en rigor quien se expresa, sino quien hace posible la expresión por medio de la apertura de un espacio de recepción.

Se manifiestan con estos rasgos, en suma, aquellos mismos principios que definen la poética espectralista, sintetizados por Diego Ramos Rodríguez en el siguiente comentario en torno a la obra, una vez más, de Grisey, quien “extrae usos y procedimientos estructurales a partir de la percepción y no a partir del análisis: él aspira a la continuidad e interdependencia de los parámetros musicales, y al grado de diferencia como guía de la escucha, y tal es lo que hace percibir al oyente en esta obra” (2012: 55). Líneas después continúa, esta vez aludiendo al “tratamiento del sonido en su globalidad, como un todo indivisible donde no existe un trabajo independiente sobre cada característica (altura, timbre, textura...), sino sobre todas ellas a un mismo tiempo, en una relación que diluye las fronteras entre ellas” (*ibíd.*: 68). La búsqueda de la ambivalencia natural del objeto -y del sujeto-, o en verdad su hallazgo, y la emergencia o asunción de raíces orgánicas -forzando esta distinción y refiriéndonos con ello a patrones elementales-, disuelve la identidad del sujeto, haciendo de éste una realidad confusa, borrosa, en permanente oscilación.⁴²

con planteamientos fenomenológicos, hápticos en lo que se refiere a la demanda del ‘ser materia’ que se le ha de exigir al *lógos*, en línea con un inmanentismo trascendental expuesto por el poeta en *La razón abisal* en relación con el pensamiento de Giordano Bruno: “El espíritu es la metáfora de la infinitud de la materia. La materia es eterna, no es el dios, pero hace posible la operación del dios” (Valente 2008: 712).

⁴¹ Aspecto que el propio Valente explorará musicalmente en profundidad, entre otros textos, en el libreto que sobre Bruno y su teatro de la memoria preparó junto a Mauricio Sotelo y con el apoyo teórico que Gómez de Liaño, continuador de los estudios de Frances Yates, posibilitó.

⁴² “This process of ‘self-extinction’, falling into our own depths, as it is finally claimed by Valente, finds embodiment in silence: actually, the composition of silence should be the first and last aim of the lyric creation” (Ordóñez, 2013: 3).

Desde el modelo estético liminal atendido, la voz -voz musical- surge como un todo indiferenciable, como secreción natural en consonancia con los planteamientos poéticos visualmente descritos por José Ángel Valente en su poemario *Mandorla*: “Escribir es como la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural [...] Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar” (2006: 423). Sustancia y forma emergen como una sola unidad en una búsqueda del límite que atañe a la experiencia de des-individualización del yo, precisamente en relación con el deseo de éste de ampliar sus medidas, de descubrir su alteridad esencial. Este proceso, lejos de invalidar la experiencia del sujeto, la fundamenta, en tanto que testimonia una revelación de naturaleza ontológica. Pondremos fin a estos vínculos con las palabras con las que el investigador Jorge Campos resalta no sólo el carácter híbrido e integrador de la música espectral, sino también su vínculo con la fenomenología de la percepción. Campos hace referencia, en este sentido,

[a] un arte dedicado exclusivamente al sonido, al color, un arte de la inestabilidad, que acoge con el mismo entusiasmo los sonidos y los ruidos y toda suerte de sonoridades híbridas, inesperadas, silvestres, como son los sonidos diferenciales, multifónicos y las hibridaciones sonoras resultantes. Se trata de un arte que actúa directamente sobre la percepción y los umbrales psico-acústicos, es una estética basada en el descubrimiento y revelación de fenómenos sonoros aparentemente ocultos: las transiciones de ataque y de extinción, las oscilaciones armónicas e inarmónicas (Campos, 2017: 73).

Decir para callar, afirmarse para negarse -o como señala Díaz Gamboa de forma recíproca: negarse para afirmarse-,⁴³ la estética espectral elude las barreras o límites férreos,⁴⁴ rechaza su opacidad haciendo del decir un acto a su vez de escucha, posibilitando con la emergencia de la expresión la creación de un espacio, estancia desde la que el objeto se muestra callándose, sea este objeto la voz musical o el decir poético, idénticos en este momento en tanto que comprendidos ambos desde su realidad elemental: un habla sin palabras.

⁴³ “El lugar donde no se es ni se está, el no-lugar como oscilación del límite, que va negándose para afirmarse” (Díaz Gamboa, 2009: 433).

⁴⁴ Leemos, por orientadoras, las siguientes notas de Trías aún sobre Scelsi: “La naturaleza prefiere la propagación etérea de ondas sonoras en su encuentro con la escucha, que la atomización e intercalación de vacíos en las rigideces ‘consonantes’. Debe, pues, volverse al principio de vocalización. Las vocales son decisivas. Éstas llenan de sustancia pleromática -de plenitud- los intersticios entre tono y tono. Se invita, pues, a componer un pléroma de sonidos. No cabe fisura ni hendidura en el sentido del vano o del vacío, o del abismo de nihilidad entre nota y nota” (Trías, 2010: 523-524).

Conclusiones

Las posibilidades que ofrece el Espectralismo acaso dejen insatisfechos a oyentes ajenos a las búsquedas teóricas que subyacen a esta música, si bien es innegable que se trata de una propuesta que ha abierto nuevas posibilidades no sólo expresivas, sino epistemológicas, tal y como se recoge en la obra de aquellos compositores contemporáneos que han sabido conjugar esta indagación en el cuerpo del sonido con búsquedas variadas, como es el caso de Saariaho, Benjamin, Adès o Haas. Cuanto aquí se ha querido exponer es la identidad subyacente entre una estética musical liminar y una poética, tomando como fundamentos teóricos las consideraciones de Agamben, Tomatis, Sloterdijk o Trías.

Lo fundamental, en todo ello, ha sido exponer el hecho de que, frente a una expresión tipificada, racionalmente articulada, aséptica asimismo y meramente válida para comprender discursivamente el mundo, aquellas posibilidades ceñidas a la sustancialidad del material compositivo -musical o poético- iluminan un orden de realidad no conformado -o al menos no disociado- por medio de oposiciones y, en este sentido, óptimo para generar modelos de pensamiento desde los que proponer intelecciones alternativas de lo real. Podemos comprender este modo de ver el mundo, con el ánimo de aclarar todo ello y a la hora de cerrar estas líneas, por medio de un ejemplo musical traído a colación por Eugenio Trías, orientado siempre a integrar los dos polos elementales de realidad y a liberar las trampas de toda confusión desde la idea de límite, entendido como óptimo punto de fuga de toda incursión gnoseológica:

La música necesita, en circunstancias cruciales, reencontrarse con su sustento natural, el sonido. Se trata de volver a la Naturaleza, pero no a esa Natura falsificada por idealizaciones moralizantes, al estilo de Jean-Jacques Rousseau. Ni tan siquiera en el sentido de una naturaleza racional, como aquella en la que pretende fundar Jean-Philippe Rameau los principios de armonía. [...] Tampoco se trata de retornar al recorrido matematizante pitagórico, privilegiando algunos intervalos especiales: octava, quinta, cuarta (Trías, 2010: 524).

El esfuerzo que el creador realiza por rearticular la realidad, por tornarla más porosa o, en los casos en que así es preciso, más sólida, con el fin de adaptarla a la red imaginal desde la que se configura y se expone una u otra época, supone una comprensión de la estética como vía de exploración, esto es, no necesariamente como objeto revelador de hallazgos o fijador de esquemas definidos de realidad, sino como modelo de búsqueda. De acuerdo con este concepto de la creación se presentan ante nosotros, de modo más o menos definido, nuevos horizontes de realidad, nuevas perspectivas o sendas por las que poder transitar, por las que poderse incluso perder, aun suponiendo esto último, llegado el caso, un comprenderse a sí mismo como pura alteridad.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2006): *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. (Trad. Tomás Segovia). Valencia: Pre-textos.
- Böhme, Jacob (2012): *Aurora*. (Trad. Agustín Andreu). Madrid: Siruela.
- Borghetti, Vincenzo (2008): "Johannes Ockeghem, figure mystique?". En Annie et Vendrix, Philippe coords.: *Musique, théologie et sacré: d'Oresme à Érasme* (pp. 149-184). Ambronay: Ambronay Éditions.
- Campos, Jorge (2017): "Gerard Grisey y la música espectral". *Colloquia. Revista de pensamiento y cultura*, 4, 66-101.
- Cassirer, Ernst (2003): *Filosofía de las formas simbólicas*, II. (Trad. Armando Morones). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Castanet, Pierre Albert (1991): "Michaël Levinas, la musique et son double". *La Revue musicale / l'itinéraire*, cuádruple número 421-424, 74-91.
- Celibidache, Sergiu (2012): *La musique n'est rien*. Arlés: Actes Sud.
- Cohen-Levinas, Danielle (ed.) (1998): *Vingt-Cinq ans de création musicale contemporaine. L'itinéraire en temps réel*. Paris: L'Harmattan.
- Dahlhaus, Carl y Eggebrecht, Hans Heinrich (2012): *¿Qué es la música?* (Trad. Luis Andrés Bredlow). Barcelona: Acanalado.
- Díaz Gamboa, Sandra Lucía (2009): *La experiencia de los límites en la obra de José Ángel Valente y sus implicaciones lógico-matemáticas*. Tesis doctoral inédita (hay versión modificada de esta tesis publicada por la autora: *El prisma del límite*). UNED: España.
- García, Eduardo (2010): "José Ángel Valente: el refugio-matriz o la tentación del vacío". En Agudo, Marta y Doce, Jordi (eds.): *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente* (pp. 289-298). Madrid: Abada.
- Gonzalo Carbó, Antoni (28-30 de noviembre 2019): "Voces de lo inaudible. El ángel rojo 'del más alto silencio': G. Scelsi, L. Nono, T. Hosokawa, J.M. Sánchez-Verdú". Conferencia leída en "*Indisciplinas, Congreso sobre la Investigación en la Práctica de las Artes, 2*". Barcelona.
- Gonzalo Carbó, Antoni (2020): "Tanatología mística: S. Mallarmé, H. Michaux, G. Scelsi". *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8.1, 61-88.
- Hamvas, Béla (2017): *La melancolía de las obras tardías*. (Trad. Adan Kovacsics). Barcelona: Ediciones del subsuelo.
- Jankélévitch, Vladimir (1983): *La Musique et l'Ineffable*. Paris: Seuil.
- Marco, Tomás (2017): *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*. Bilbao: Fundación BBVA.

- Ordóñez Eslava, Pedro (2013): "Poetry and music, between José Ángel Valente and Mauricio Sotelo". *European Academic Research*, 1.1, 1-7.
- Perse, Saint-John (2021): *Obra completa (1904-1974)*. (Trad. Alexandra Domínguez y Juan Carlos Mestre). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Pons, Jordi (2015): *El camino hacia la forma. Goethe, Webern, Balthasar*. Barcelona: Acantilado.
- Quillier, Patrick (2002): "Entre bruit et silence: Yves Bonnefoy, Maître de Chapelle? (esquisses acroamatiques)". *Littérature*, 127, 3-18.
- Quillier, Patrick (2003-2004): "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, 491-505.
- Ramos Rodríguez, Diego (2012): "Partiels, de G. Grisey. Percepción y estructura en la música espectral. Tratamiento específico de la escritura para cuerda". *Espacio sonoro*, 27, 1-94.
- Sloterdijk, Peter (2008): *Extrañamiento del mundo*. (Trad. Eduardo Gil Bera). Valencia: Pre-Textos.
- Sloterdijk, Peter (2009): *Esferas, I*. (Trad. Isidoro Reguera). Madrid: Siruela.
- Solares, Blanca (2017): "Música y símbolo". *Interpretatio*, 2.1, pp. 73-83.
- Sotelo, Mauricio (1997): "Luigi Nono o 'El dominio de los infiniti possibili'". *Quodlibet*, 7, 22-31.
- Trías, Eugenio (2009): *Ética y estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Trías, Eugenio (2010): *La imaginación sonora*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Valente, José Ángel (2006): *Obras completas. Poesía y prosa*. Ed. de A. Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Valente, José Ángel (2008): *Obras completas. Ensayos*. Ed. de A. Sánchez Robayna y recopilación e introducción de C. Rodríguez Fer. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.