

**Vínculos entre la poesía liminar de José Ángel Valente  
y el flamenco espectral de Mauricio Sotelo:  
el proyecto inconcluso *Mnemosine o el teatro de la memoria***

Guillermo AGUIRRE MARTÍNEZ  
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN. El presente trabajo tiene por objeto el estudio de los presupuestos estético-filosóficos que vinculan la poesía de José Ángel Valente con el flamenco espectral de Mauricio Sotelo. Si bien el compositor madrileño musicalizó a lo largo de los años noventa e inicios del presente siglo algunos de los poemas de José Ángel Valente, el mayor proyecto en el que trabajaron —la ópera *Mnemosine o el teatro de la memoria*— quedó truncado con la muerte del poeta. El siguiente artículo abordará algunos conceptos axiales del flamenco, así como otros próximos a la música espectral, con el propósito de ponerlos en relación con la idea del límite, la escucha y la vibración en la poesía del gallego. Estas páginas forman parte de un conjunto de trabajos en torno a la relación entre la poesía de Valente y la música del pasado siglo.

PALABRAS CLAVE. José Ángel Valente, Mauricio Sotelo, poesía española siglo XX, flamenco espectral.

ABSTRACT. This paper explores the aesthetic-philosophical assumptions that connect José Ángel Valente's poetry with Mauricio Sotelo's Spectral Flamenco. Although the Spanish composer musicalized different poems by José Ángel Valente throughout the nineties and the beginning of the current century, the most important project in which the composer and the poet worked together —an opera titled *Mnemosine o el teatro de la memoria*— was abandoned when Valente died. This paper examines some axial concepts of Flamenco, as well as other notions linked with Spectral music, in order to relate them to the ideas of limit, listening and vibration in Valente's poetry. This paper is part of a larger work that explores the links between Valente's poetics and 20<sup>th</sup> Century music.

KEYWORDS. José Ángel Valente, Mauricio Sotelo, 20<sup>th</sup> Century Spanish Poetry, Spectral Flamenco.

## INTRODUCCIÓN

Con el propósito de abordar la relación entre la estética de José Ángel Valente y el flamenco espectral nos apoyaremos tanto en los estudios que Francisco J. Escobar Borrego ha dedicado a los lazos de la obra del gallego con la música flamenca —fundamentalmente desde la significación de la escucha, el melisma y, en general, el componente acusmático que vertebra su poética—, como en aquellos textos de Patrick Quillier en los que, a partir del estudio del fenómeno de la vibración, se exploran aspectos próximos a los aquí planteados. Por otra parte, la tesis doctoral de Sandra Lucía Díaz Gamboa sobre el concepto de límite en

José Ángel Valente y, de modo más general, la poética del límite desarrollada por Eugenio Trías nos aportarán un fundamento sobre el que desarrollar nuestro trabajo.

Si bien estas páginas abordarán la relación de Valente con el flamenco espectral de Mauricio Sotelo desde un planteamiento fenomenológico, queda por realizar un estudio específico sobre la inacabada ópera *Mnemosine o el teatro de la memoria* —para cuya puesta en escena, conforme al deseo de Valente, se pensó en Jaume Plensa—, más si cabe ahora que el demorado proyecto parece haber sido dejado de lado por el compositor o, en rigor, sustituido por una colaboración con Massimo Cacciari<sup>1</sup>. Las siguientes páginas, preparadas para su presentación en el I Seminario Poemas, celebrado en las Escuelas Pías de Madrid en noviembre de 2019, forman parte de un conjunto de trabajos que exploran los vínculos entre Valente y diferentes aspectos propios de —y próximos a— la música espectral.

## CONTEXTO

En el año 1993 Mauricio Sotelo (Madrid, 1961) establece contacto con José Ángel Valente. Según recuerda el compositor, la conversación, después de unos titubeos iniciales, se demoró por espacio de dos horas. A raíz de esta primera charla comenzó a cobrar forma la idea de una ópera en torno al pensamiento y la figura de Giordano Bruno, personaje del mayor interés para ambos. Dos años más tarde, en agosto de 1995, una pieza de la composición, *Expulsión de la bestia triunfante*, se estrenaba en Sevilla con Enrique Morente como cantaor, siendo recibida con aplausos tanto por el público como por la crítica. Tras esta inicial puesta en escena solo habría que esperar un año para que el primer boceto del libreto quedase preparado. El trabajo, no obstante, se vio en ese momento provisionalmente interrumpido debido a otros compromisos profesionales del compositor. En 1999, resueltos estos, Sotelo se puso nuevamente en contacto con el poeta, encontrándose a un Valente deteriorado y, en consecuencia, imposibilitado de poner fin a la ópera.

Aun cuando esta colaboración no llegó a buen puerto, nos quedan otras muchas musicalizaciones realizadas por Sotelo de la obra del gallego, entre ellas una pieza conmemorativa, elegíaca, realizada al poco de que el poeta falleciese y que lleva por título *Si después de morir... In memoriam José Ángel Valente* (2000)<sup>2</sup>. El conjunto de las siete composiciones de Sotelo sobre textos del poeta —además del material que quedó concluido de la referida ópera, donde no solo se emplearon fragmentos escritos para la ocasión, sino que incorporaba poemas ya publicados de Valente—, cabe adscribirlo al estilo musical al que se ha consagrado el compositor y que él mismo ha denominado, haciendo valer su rol fundacional, flamenco

---

<sup>1</sup> El estreno de esta colaboración entre Sotelo y Cacciari, de título *Bruno o il teatro della memoria*, está previsto para septiembre de 2021. La puesta en escena ha quedado, por otra parte, en manos de Alexander Polzin y Sommer Ulrickson.

<sup>2</sup> El resto de composiciones que Sotelo ha realizado sobre textos de Valente son las siguientes: *Memoriae. Escritura interna sobre un espacio poético de José Ángel Valente* (1994), *Nadie* (1995-97), *Epitafio* (1997), *In pace* (1997), *El rayo de tiniebla* (2008), *Arde el alba* (2008-2009) y *Muros de dolor... V: José Ángel Valente - Memoria sonora* (2009).

espectral. Se trata de una propuesta híbrida que toma elementos de los hallazgos espectralistas así como del cante jondo, este último de raíz gitana y germinación andaluza. Si bien la fusión es un concepto sobre el que a menudo recaen connotaciones negativas, no deja de ser cierto el hecho de que cuando una síntesis de tendencias no es realizada a partir de aspectos epidérmicos sino, por el contrario, desde la raíz de los motivos escogidos, el resultado da forma a una nueva entidad surgida con la misma organicidad que la, en principio, atesorada por aquellos modelos de partida, modelos que, como el poeta señala en las páginas de *La experiencia abisal*, son así mismo de naturaleza híbrida, bastarda<sup>3</sup>. Por otra parte, resulta necesario recalcar que, si todo proceso sincrético es fruto de un periodo de convivencia cultural y de crecimiento orgánico, no resulta sin embargo extraño el que un injerto artificial ayude a cohesionar atributos de otro modo aislados y, en consecuencia, infértiles. La tendencia iniciada por Sotelo, en este sentido, demanda un tiempo de maduración desde el que poder advertir si dicho injerto ha fructificado o si, por el contrario, queda como eslabón perdido de la música contemporánea.

## VOZ ENTRAÑAL

Entre los motivos por los que Sotelo, tras doce años de estancia en Viena, decide regresar a España e indagar en el folclore flamenco, está el consejo que le dio su maestro Luigi Nono, compositor que ha consagrado su creación a la superación de los límites de la partitura con el objeto de explorar aspectos musicales olvidados o directamente desechados:

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. El arte del flamenco es un claro ejemplo: trabajan sin notas, sin partituras, sin papeles. No obstante, tienen materiales ficticios para trabajar. Es otra forma de codificar el lenguaje musical muy ligada al espacio (ellos no dicen mi o fa, sino al aire por arriba o al aire por medio o al cinco por medio que es re). (Pérez Frutos 2008: 152).

---

<sup>3</sup> «La cultura es producto del mestizaje, del cruce. La cultura es mestiza. No hay, en ese sentido, formas culturales puras. El cante flamenco hace su aparición en el último tercio del siglo XVIII, pero todo lo que el cante funde en una singularísima forma de expresión artística viene de muy anteriores depósitos y del cruce esencial de lo propiamente gitano con lo andaluz. Sin esa hibridación no habría cante. Nada de igual naturaleza han producido las comunidades gitanas en otras latitudes peninsulares y europeas en las que han tenido asentamiento.

Pero, además, el cante lleva la marca de la hibridación o del cruce entre lo popular y lo culto [...].

Árbol único, el cante, con muy diversas raíces sumergidas, algunas muy remotas. Por eso es tan difícil determinarle orígenes y por eso tiene uno la impresión, al oír la voz del cante, de que esta, aun siendo tan individual, habla desde muchos fondos o estratos de la memoria colectiva». (Valente 2008: 627).

Escobar Borrego (2013: 22) incide en este mismo aspecto en uno de sus trabajos sobre los vínculos entre la poesía de Valente y el cante jondo: «Sea como fuere, lo que sí resulta cierto para Valente es la confluencia de mestizajes culturales que cristalizan, con el tiempo, en el flamenco como “un fondo inmemorial”, entre los que destaca, en un lugar preeminente, la aportación gitano-andaluza, como preconizaban Ricardo Molina y Antonio Mairena en *Mundo y formas del cante flamenco* (1963)».

La importancia que adquiere el uso y la significación del aire en el cante va a ser capital para Sotelo dado que queda vinculado a una expresión que irrumpe de lo profundo —lugar inmemorial— esquivando cualquier contacto consonántico. Este aire surge con la fuerza de la primera palabra, palabra creadora en la tradición hebrea.

Lo cierto es que la recomendación de Nono, que le animó a explorar en las raíces del folclore español, germinó en un Sotelo que, atraído por el cante, había elegido al inicio de sus estudios la guitarra como instrumento de trabajo. Aquello que el compositor advierte en el flamenco es una expresión primigenia, una voz melismática vinculada con un estrato fundacional, siendo este aspecto una de las puertas de entrada que le va a llevar a interesarse por el arte mnemotécnico de Giordano Bruno. Aún en lo referente a los motivos que más van a atraer a Sotelo del cante jondo, es preciso aludir al significado y las potencialidades de la vibración como exponente de cuanto anuncia un nacimiento y explora, invoca o apunta a un orden inefable, aspecto nuclear en su creación así como en la poética del gallego. Es este fenómeno, justamente, uno de los objetos que guían su acercamiento a los dos modelos musicales que consolidan su estética: el flamenco y la música espectral<sup>4</sup>. Patrick Quillier, en uno de sus trabajos sobre la poética vibracional del orensano, afirma al respecto:

[...] manifester la vibration même. Valente, lui, se situe mélismatiquement dans un temps indéfiniment inchoatif: « l'axe des lettres [chant mélismatique] est celui qui donne à entendre le mouvement originaire, le mouvement qui ne cesse de commencer ». (Quillier 2003-2004: 500).

Guiado por la sonoridad de la palabra, el poeta atraviesa estratos de memoria individual y colectiva asentados sobre el lenguaje para detenerse o, como quiere Díaz Gamboa en su tesis sobre Valente, para «merodear» ahí donde sitúa la palabra antenatal o palabra absoluta (2009), raíz del canto en la que se pierde la propia identidad precisamente para encontrarla, ahora sin los límites devenidos de la sobreimposición de sedimentos, en su condición primordial, híbrida y desvinculada de cualquier resto de individualidad. El fluir melismático de la voz retrotrae al sujeto hasta un punto cero expresivo y de significación.

Se llega con ello a un territorio sin signar al que desciende el poeta y al que desciende la voz del cantaor antes de ser, extraña ya, expulsada al mundo fenoménico. El caudal que irrumpe desde el estómago del cantaor arrastra consigo sonoridades remotas, articulaciones recogidas en el curso de un camino iniciado mil años atrás, en el noroeste de la India, y que concluye en el siglo XV con la llegada y la instalación del pueblo gitano en la Península. La voz del cantaor atestigüa, con sus técnicas, con sus melismas, con la gestualidad también, el paso de ese pueblo por el Oriente medio, la subida por los Balcanes, la incursión en Centroeuroa y, finalmente, el asentamiento en el suroeste del continente, a modo de un rosario

---

<sup>4</sup> Más allá de las aludidas influencias, el eclecticismo natural del compositor es puesto sobre relieve en el siguiente pasaje: «Sotelo siempre ha manifestado una profunda atracción por el cante, algo que ha compaginado con su devoción por las experiencias tímbricas de Pierre Boulez, Gyorgy Ligeti o Karlheinz Stockhausen, lo que implica una estética bifronte repartida entre la admiración por la tradición musical centroeuropea postserialista y las raíces más hondas del flamenco. En el cante jondo dice haber encontrado la verdadera y fértil inspiración como campo de investigación y especulación sonora, lo que le ha llevado a manifestar su deseo de escribir aquella música próxima a lo que los cantaores interpretan, entendiendo que la música comienza en el mismo acto de la escucha» (Cureses 2005: 326).

de calas que, ya al contacto con la cultura andalusí, va a emerger acrisolada en forma de un nuevo y antiguo cante cuyo origen tal y como hoy lo conocemos data del siglo XVIII<sup>5</sup>. Para Sotelo, como para Valente, este recorrido no deja de tener su correspondiente en la expresión del cantaor:

La voz del cantaor engendra y es su propio sentido. No hay copla que no sea cuerpo, voz: razón corpórea [...] de la poesía y del cantar. Se canta hacia adentro del cuerpo y de la voz, hacia la entraña o—si se quiere utilizar un término de la mística española— hacia lo entrañal. Tal sería el movimiento hacia lo hondo o lo jondo en el cantar. Con esta voz —así lo he escrito en otro lugar— el cantaor, en el cante, canta o se canta hacia la interioridad, nos arrastra hacia ella. Canta hacia lo más íntimo o adentrado de sí, con una voz que se precipita y se retrae hacia las más estrechas gargantas del alma. (Valente 2008: 626)<sup>6</sup>.

La inmersión de la voz conforme a la lectura que Valente realiza del cante ha de comprenderse como un adentramiento ahí donde nada es aún dicho y donde el poeta sitúa la voz absoluta o antepalabra. Como hilo entre el presente y la memoria, es así mismo una revelación del centro, un regreso al hogar de quien acaso no pertenece a ninguna parte.

El adentramiento en las entrañas conlleva una incursión en la memoria primero personal y luego común. Se pierde la identidad para encontrarla en el torrente de lo plural. Podría hablarse, conforme a ese curso que en su paso por el Oriente Medio se impregna de la espiritualidad sufí, de un morir para llegar a ser. Es precisamente ahí donde se realiza el proceso de muerte y renacimiento, el lugar donde el poeta va a situar una sonoridad aún no articulada que precede a la primera palabra y que cabe vincularla con el nombramiento inicial del que todo surge. Así como acontece en la música espectral, la vibración precede a la eclosión. El crecimiento o la formación de lo expresado se desarrolla conforme a un modelo auto-organizativo, auto-poético, esto es, conforme a las necesidades inherentes al objeto: la ley de su desarrollo y su propia materialidad conforman un mismo fenómeno. Siendo la materia su propia ley, la ley reside y coexiste con la materia en su constante crearse y descrearse. El proceso remite a la protoforma de Goethe y a su organización gestáltica, a un sistema monista en el que todo se determina desde las necesidades de la misma creación, forma formante siguiendo a Pareyson o *Natura naturans* si seguimos a Spinoza<sup>7</sup>. La palabra emerge de sí,

<sup>5</sup> Al respecto, resultan indicativas las palabras de Escobar Borrego en el estudio que realiza de *Tres lecciones de tinieblas*: «Ello implicaba, en realidad, a nivel simbólico, una vuelta no sólo a la palabra “antenatal” —en consonancia con la *Ur-Musik* o “música cósmica”, defendida por Valente desde los postulados de Busoni y Schönberg—, sino a la escritura del canto antiguo por sus remotos orígenes arameos, árabes, bizantinos, cristianos y mozárabes a partir de la llamada notación ecfonética como recitación casi melódica del texto, hecho perceptible en *Tres lecciones*» (Escobar Borrego 2012: 124).

<sup>6</sup> En relación con este surgimiento del alma encarnada en la voz, menciona Patrick Quillier (2003-2004: 503): «Il ne faut jamais oublier à ce propos que même si l’acousmatique peut être perçue par bien des expériences mystiques, tendanciellement ou non, comme du transcendantal non sensible, elle n’en reste pas moins proprement de l’immanent au sein du sensible. C’est pourquoi la voix est de fait figurée par Valente non pas tant sous les auspices de l’idéaliété que sous celle de la corporalité».

<sup>7</sup> En otro pasaje de *La experiencia abisal* leemos, en relación con la capacidad de la materia para darse forma a sí misma, que «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). El extracto pertenece, justamente, a «La infinitud de los soles», en torno al universo de Giordano Bruno, y viene a exponer la poética abisal de

colindante con lo oscuro. Del no saber surge el saber, a cada momento más remoto de la fuente inicial. La determinación de lo existente, o en su caso de la obra, no queda sometida a designios externos pues no hay nada en verdad exterior, sino que la materia contiene en sí su propio patrón organizativo.

## EPIFANÍA DE LO OSCURO

Este silencio preñado de sentido, de significación, grávido de pulso y sonoridad —y esto vale tanto para la voz de Valente como para la música de Sotelo— ha de comprenderse como entidad liminal situada entre lo vivo y lo muerto: luz sin eclosionar, absoluta concentración expresiva<sup>8</sup>. El silencio encierra el sonido que contiene a su vez la composición. No resulta así extraño el hecho de que Valente, a la hora de mencionar su referente creativo primero en un marco contemporáneo, aluda a Webern —para quien el modelo gestáltico de la filosofía de Goethe resultaba nuclear en su poética compositiva— antes que a cualquier poeta: «Y, ciertamente, la escritura musical de Webern tal vez haya marcado mi propia poesía más que ninguna otra escritura contemporánea» (Valente 2008: 554). Lo cierto es que, en este mismo aspecto, en la obra de un pensador de discurso análogo al del poeta de Orense como es Eugenio Trías, podemos encontrar una imagen esclarecedora relativa a la emergencia de la forma desde el silencio, movimiento que en Valente posee espacialidad uterina. En la *Estética musical* del filósofo barcelonés leemos:

En las *Variaciones opus 29*<sup>9</sup>, de Webern, se puede advertir 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 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). Las notas van quedando ahogadas y absorbidas en ese silencio, de manera que éste adquiere en cada variación una especie de presencia distinta. (Trías 2009: 1184)<sup>10</sup>.

---

Valente en la medida en que su monismo no deja de vincularse a una inmanencia trascendental o materialismo trascendental.

<sup>8</sup> La comprensión del silencio como primera entidad sonora remite tanto a la fenomenología musical de Celibidache como, más próximo a Sotelo, a los presupuestos espectralistas de Danielle Cohen-Levinas. No cabe olvidar, así mismo, que Valente contaba en su biblioteca con un ejemplar de *La Musique et l'Ineffable*, de Vladimir Jankévitch. El sustrato de estos presupuestos estéticos lo encontramos en la mística hebrea, materia que ocupó un lugar nuclear en los estudios del poeta.

<sup>9</sup> Trías hace referencia, en rigor, al *opus 30, Variaciones para orquesta* (1940).

<sup>10</sup> Continúa Trías: «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

Estas variaciones en torno al silencio no solo eluden la tonalidad, sino que sobrepasan incluso las demandas y búsquedas del dodecafonismo y la atonalidad pues en verdad suponen un tránsito de lo temporal a lo espacial como lugar del que emana y donde se oculta la memoria —de nuevo nos encontramos en el ámbito de la filosofía de Bruno—, un salto de lo cronológico a lo atemporal o una expresión estática saturada de sonido. Cada nota se desprende de un manto a-sonoro al que la música regresa al poco de ser expresada o incluso, más acertadamente, en el momento en que se expresa. Esta sonoridad es, por tanto, pura invocación, epifanía musical. En la voz del cantaor, como en su gestualidad, el tiempo se ve de súbito detenido para que así acontezca lo que no puede ser dicho, expresión implosiva más que explosiva. Regresando a Webern y con ello al modelo de Valente, en su trabajo sobre la música del vienés Jordi Pons estudia la irrupción de la nada desde sí a partir de presupuestos teológicos. El ensayista evoca e incluso pone en relación lo que en el flamenco es un vaciamiento de la voz y en Webern una estática sonoridad con el concepto de epifanía en el pensamiento de Hans Urs von Balthasar, al que cita: «Todo ente mundano es epifánico [...] El principio vital de un árbol, invisible en sí, se muestra esencialmente en la figura [Gestalt], el crecimiento y la variación de las manifestaciones del árbol» (Pons 2015: 57). No de otra naturaleza es el descenso que el cantaor ilumina, aquel que tanto Valente como Sotelo advierten en la expresión flamenca; descenso a las profundidades de la memoria, al silencio del que surge la voz como manifestación y variación constante de una misma entidad. Descenso que, de modo sintomático, va a atravesar Giordano Bruno cuando, en uno de los pasajes dados a conocer de la irrealizada ópera, es conducido al infierno, escenario del que han de irrumpir, liberadas por el fuego, las imágenes aprisionadas, aquellos remanentes de la gran memoria —en palabras de Yeats— o memoria ancestral. El pasaje, que merece la pena leer en su integridad, es el siguiente:

Coro de sombras:  
Bruno es conducido a la hoguera. Tensión creciente. Iluminación lentísima.  
Animal que palpita.  
Lo que palpita tiene  
un ritmo y por el ritmo adviene  
recibe y da la vida.  
En lo oscuro  
el centro es húmedo y de fuego.  
Madre, matriz, materia,  
*stabat matrix*.  
(Sotelo 2001: s/p).

Ese animal palpitante habremos de considerarlo como protoforma situada entre lo ausente y lo existente, lo oculto y lo manifestado, lo aún no expulsado al tiempo y lo que distingue ya el primer rayo de luz: voz primordial. Esta sustancia emerge de un silencio que atesora en sus entrañas. Se asiste a un parto desde lo oscuro o la matriz a partir del que lo naciente se ve determinado —desde dentro— por sus propias necesidades. Estamos en todo momento ante un fenómeno en el que el espíritu de vida emerge de lo húmedo-ardiente como

---

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: 1184-5).

lugar natural de germinación en toda cosmogonía. Como de habitual en el poeta, y emblema de ello es Bruno, la sustancia, en su curso de muerte y renacimiento, prende e ilumina la noche. Frente al tono a menudo cómico desde el que el Nolano expone su revolucionaria cosmovisión, los pasajes rescatados de la ópera adquieren, en línea con la voz de Valente, un tono monocromáticamente trágico:

Coro de luz (Coro femenino)  
El cuerpo con su máscara  
se irguió en la cima de la madrugada  
y coronó la noche.  
Ardió solo en el aire.  
(Sotelo 2001: s/p).

Cuanto prende en el aire es la palabra; la expresión como epifanía de lo no conocido. Se trata, a la postre, de una misma imagen desde la que es posible asomarse a la obra de Sotelo. La oscuridad de la voz, la materia arrastrada por el canto, emerge y posibilita una conflagración extasiada y cegadora en la voz del cantaor. Aquello que prevalece o se ilumina una vez quemado lo sobrante, el cuerpo, la palabra, la nota musical, es el espíritu o la sustancia viva que anima lo existente.

## FLAMENCO ESPECTRAL

Mencionábamos al inicio de este texto que fue Luigi Nono quien animó a Sotelo a indagar en el folclore español. En un pasaje sobre el compositor italiano menciona muy significativamente Sotelo:

Durante este periodo [el que cubre la década de los ochenta], 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 300 a. c. [*sic.*], 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. (Sotelo 1997: 23).

Líneas adelante, en este mismo texto, leemos aún la siguiente consideración:

La tarea principal que este compositor [Nono] 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. Es ésta una construcción que, a semejanza de los sistemas brunianos de la memoria, se basa en el espacio como sistema de ordenación y como expresión primera de los contenidos mentales. (*Ibid.*).

En consonancia con este argumento, para José Ángel Valente la labor del poeta no consistirá tanto en un acto de voluntad como sí en una retirada, en un estático permanecer a la espera desde el que se posibilite la escucha, el balbuceo primero de la palabra antenatal. El lazo con esta palabra queda en Valente simbolizado por un órfico descenso desde el que es posible encontrar un nuevo elemento de identidad con los principios del espectralismo, no en alusión al espectro de parciales armónicos e inarmónicos de cada sonoridad sino a su innegable significación. Patrick Quillier desarrolla este motivo en uno de sus textos sobre la materia:

On donnera au terme de spectralité un double sens : en premier lieu, évocation des morts (à l'instar de la voix des défunts dans les rituels de nékuia homérique); en deuxième lieu, perturbation et obscurité portées dans les concepts opératoires clairs et nets ainsi que dans les catégories et les formes. Ce deuxième sens nous renvoie au malaise que peut susciter la démarche acroamatique, dans la mesure où les repères habituels sont transformés voire perdus. (Quillier 2003-2004: 495).

Se invoca y se asiste a un adentramiento en el reino de las sombras con el deseo de no perder el hilo con el pasado. El poeta, el músico, la palabra, descienden hasta estratos, parafraseando a Valente, entrañales. Desde este lugar germinal se bucea en la memoria, siendo la voz del cantaor la de quien ya no pertenece al tiempo. En la poesía de Valente, como en la música de Sotelo, se indagará y profundizará en las propiedades elementales, táctiles, de la palabra y del sonido. La reverberación de la materia emerge en forma de vagido proyectado por el palpitante, humeante animal que asoma en el canto.

La recuperación de esta palabra seminal desde la que se conforma un universo sonoro ilumina el carácter ambivalente de la palabra primera, una palabra que es antes musical que conceptual o, desde la visión de un universo monista, una palabra donde significante y significado constituyen una sola entidad. Aquello que emerge es una voz neutra, una voz que en su acontecer en falsete remite tanto a la vibración del fenómeno originario como a la expresión melismática previa a la superposición sobre ella de un contenido conceptual. Conforme a ello, desde el afán espectralista por mostrar el sonido desde sí, por hacer restallar el espectro tímbrico-cromático en un ejercicio de composición por descomposición, y atendiendo a las necesidades formativas de la música desde el respeto a su necesidad orgánica, esto es, desde el respeto a las propiedades del propio sonido, la voz de José Ángel Valente y la innovadora propuesta de Mauricio Sotelo se solapan<sup>11</sup> en un objeto proteico desde el que resuena el pensamiento de Bruno.

---

<sup>11</sup> Escobar Borrego expone certeramente las cualidades de la naturaleza musical de la voz de Valente (2012: 121): «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, como hacemos en nuestra monografía. De hecho, la música constituye uno de los ejes esenciales de la poética comparada de Valente por los ecos o resonancias musicales perceptibles en las letras entre sí (eufonía, euritmia, rimas internas o ecoicas, etc.), que se conciben como bases de emisión fónica o vibración con repercusión en el sentido profundo del texto».

De igual modo que la idea de centro entre centros encuentra su correspondiente en la igualdad jerárquica de cada nota, la de un universo infinito se proyecta sobre un continuo sonoro en el que, podría decirse, no hay comienzo ni final de la composición. El creador se limita metafóricamente a realizar un ejercicio de escucha, prestando atención a una célula o entidad sonora de naturaleza metamórfica en consonancia con la idea de morir para seguir siendo. Es precisamente desde esta referencia a la resurrección de la voz, a la epifanía, también, de la palabra, desde donde escuchamos los primeros versos con los que, según recuerda Sotelo, daba comienzo la ópera:

Oscuro es como la noche el canto.  
Porque han bebido el agua de la  
[fuente Leteo,  
ya no o todavía  
podrían los muertos recordarnos.  
En el Orco no existe la memoria.  
Resucitar es beber en las aguas  
de Mnemosine,  
  
la fuente de la luz que puede  
bajar segura a los dioses del fondo  
hasta incendiar la sombra. (Sotelo 2001: s/p).

El poeta desciende para recobrar la voz húmeda o habla original —habla, también, de los dioses—. Este beber de las aguas de Mnemosine nos retrotrae al título que la ópera habría de llevar en un primer momento: *Mnemosine o el Teatro de la memoria*, escenario común en el *Cinquecento* según recuerda Frances Yates, si bien en Bruno alcanza una dimensión desconcertante. Pudiera decirse que la envergadura de esta catedral de imágenes espectrales prefigura su inminente desplome y con ello la del vínculo microcosmos-macrocosmos. No puede obviarse, en este sentido, la materialización de este mismo teatro en la catedral barroca, tan poblada de figuras angélicas y demónicas, de luces y de cimbreadas sombras conforme el correr de la luz a través de las vidrieras. Tampoco es posible dejar de encontrar, en un orden próximo de cosas que nos lleva a nuestra época, un fenómeno de identidad psíquica —como reivindica Corrado Bologna<sup>12</sup>— en el sepultamiento de imágenes padecido por una figura nuclear a la hora de abordar los procesos de renovación del imaginario como es Aby Warburg, quien, previo paso por un regenerador proceso de neurosis —así lo comprendió el historiador y así lo testimonió en su escrito sobre el ritual de la serpiente—, selló sobre el umbral de su biblioteca las nueve letras de *Mnemosyne*, constatando con ello la viveza de unas ideas extemporales.

---

<sup>12</sup> «[...] el edificio-libro ideado por Warburg y Curtius, Frobenius y Jensen es un Teatro de la Memoria de matriz humanista. Más que un libro, es una biblioteca en el sentido más técnico de la palabra. En el dintel de la puerta principal de la biblioteca warburguiana de Hamburgo, destacaba el célebre nombre-dedicatoria en griego: MNHMOΣYNH. Pero la idea de que el edificio, el libro, la memoria y, por último, la mente humana se reflejan y, por tanto, se trata de formas intercambiables, transcódificables, de un solo organismo, de una sola máquina, es mucho más antigua y conoce su máxima elaboración teórica y práctica en el gran periodo humanístico-renacentista. Creo que, cuanto menos, es posible conjeturar un acceso directo de Warburg a las fuentes originales de esta idea y esta praxis; si se profundiza en el aspecto documental de la investigación, podrá confirmarse materialmente tal dependencia.» (Bologna 2017: 246).

Bruno apreciará en las imágenes, en una prefiguración de la psicología paradójicamente racionalista de nuestro tiempo, recipientes portadores de contenidos culturales, tal y como Warburg entiende la naturaleza del engrama —no de otro modo, dicho sea de paso, comprenderá Valente la naturaleza de la palabra—. La adecuación en este punto de una idea actual a un discurso del XVI parece sin duda aventurada, pero no en absoluto descabellada cuando atendemos a la necesidad pregonada por Bruno de renovar el imaginario —las imágenes de nuestras habitaciones mentales— para renovar a su vez a los dioses. Sin entrar de lleno en ello, conviene al menos recalcar que, dada la férrea determinación del sistema cultural por mantener en pie la bóveda de su particular imaginario simbólico, el derrumbe de sus paredes sustentantes, la ruptura por exceso de tensiones de los psiquismos del sujeto, resultaba ya inminente. En un pasaje de la *Expulsión de la bestia triunfante* revelador en relación con lo argüido, escuchamos en boca de Júpiter:

Si así, oh dioses, purificamos nuestra habitación, si así renovamos nuestro cielo, nuevas serán las constelaciones e influencias, nuevas las improntas, nuevas las fortunas; pues de este mundo superior depende todo, y de causas contrarias dependen los contrarios efectos. ¡Oh, felices, oh verdaderamente afortunados de nosotros si constituimos una buena colonia con nuestra alma y pensamiento! (Bruno 2011: 29).

El teatro de la memoria de Giulio Camillo, el palacio de la memoria de Matteo Ricci o, dando un fáustico salto hasta la música del XX, la memoria despertada por Scelsi en tanto que precursor del espectralismo, en cuyos fundamentos se plantea la bruniana idea de la célula musical entendida como cosmos y el cosmos, a su vez, como mónada —en este caso abierta— sonora, articulan el universo de formas a modo de omnívoro panteísmo en el que cada entidad tan pronto devora como es devorada.

## CONCLUSIONES: EPIFANÍA DE LA VOZ

Se llega así, como esa célula musical o palabra epifánica, al momento —lugar, en verdad— en que emerge, pura en su hibridez connatural, la palabra del poeta. La sombra incendiada, en sinestésica imagen, recrea musicalmente el génesis del universo. El camino hacia lo liminal ha conducido a un silencio de cualidades reverberantes, entidad grávida de memoria, lugar del que surge la composición: «para una poética del límite [dirá Fernández Casanova], 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, aquél que nos otorga nuestra verdadera esencia: el que reúne la vida y la muerte» (Doce y Agudo 2010: 285). En su oscuro descenso la voz pierde su individualidad encontrándose a sí como una realidad otra, como un ser ambivalente de naturaleza tanto ígnea como acuática<sup>13</sup>. El nacimiento y crecimiento de la forma desde sí, nacimiento al que el poeta asiste y al que, como si de una parturienta se

<sup>13</sup> No queda lejano en este sentido el comentario de Quillier (2003-2004: 503): «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)».

tratase, ofrece su servicio, presenta en el poema, en la composición, una voz que no tarda en ser desplazada. Con su salida al mundo diurno la expresión se ve desposeída de sus cualidades resonantes dado que su ambigüedad esencial no encuentra oxígeno en la esfera del habla cotidiana. La sombra que arde, como la voz del cantaor, constituye un ejercicio de liberación a medio camino entre lo que nace y lo que muere; vagido y estertor quedan confundidos en una misma imagen<sup>14</sup>.

Según comenzamos por recordar al inicio de estas páginas, cuando Sotelo, una vez solventados los compromisos que le impidieron proseguir con la ópera allá por 1996, se puso de nuevo en contacto con el poeta, se encontró a un Valente enfermo. El compositor lo rememora en una entrevista para el diario *ABC*:

A finales del año 1999, retomo con tremenda ilusión el proyecto con José Ángel, pero constatado con tremenda tristeza que su estado de salud se deteriora y su ánimo decae en igual medida. Quiero ir a visitarlo con Enrique Morente y él me ruega que esperemos a que se reponga pues no quiere que le veamos en ese estado de fragilidad. Me cuenta que apenas puede comer. Hablamos de Bruno de nuevo y el 24 de Febrero de 2000 recibo desde el fax del arquitecto Ramón de Torres —nuestra habitual vía de comunicación textual— el poema *Campo dei Fiori*, 1600:

Y tú ardías incendiado,  
solo en la infinitud del universo  
y sus innumerables mundos,  
víctima de jueces  
tributarios de sombra  
y sombra  
y sombra  
hasta nosotros.  
Sombra.  
Pero tú aún ardes luminoso.  
(Sotelo 2001: s/p).

El extracto, en clara alusión a la situación del poeta, explicita la búsqueda emprendida no solo por medio de esta ópera, sino en el curso de una trayectoria iniciada medio siglo atrás. La iluminación por contraste con la sombra, recuerda Nuccio Ordine, describe acertadamente el modo de reflexión de Giordano Bruno. Un ejercicio, en suma, con el que se dota de profundidad a un mundo de otro modo plano y espuriamente brillante; un ejercicio con el que se liberan o se amplían, así mismo, los límites del imaginario. El cierre de la ópera, según testimonia Sotelo, debía integrar el último poema de José Ángel Valente, aquel que concentra toda su poesía y con el que cerramos estas páginas: «CIMA del canto. El ruiseñor y tú ya sois lo mismo» (Valente 2006: 582).

---

<sup>14</sup> Esta sombra ambivalente, todo potencialidad, es presentada por Bruno desde la siguiente consideración: «A decir verdad, en el horizonte de la luz y de las tinieblas, no podemos vislumbrar nada más que sombra. Dicha sombra se encuentra en el horizonte de lo bueno y lo malo, de lo verdadero y lo falso. Aquí está lo que puede convertirse en bueno o malo, en falso o en conforme a la verdad; y lo que, si tiende hacia un lado, se dice que se halla a la sombra de esto, mas, si tiende hacia el otro, se dice que se halla a la sombra de aquello» (Bruno 2009: 41).

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOLOGNA, C. (2017): *El Teatro de la Mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*. Madrid: Siruela.
- BRUNO, G. (2009): *Las sombras de las ideas (De umbris idearum)*. Madrid: Siruela.
- BRUNO, G. (2011): *Expulsión de la bestia triunfante / De los heroicos furores*. Madrid: Siruela.
- CURESES DE LA VEGA, M. (2005): "Polisemias del flamenco en la música española actual". *Música oral del sur. Revista internacional* 6, 321-35.
- DÍAZ GAMBOA, S.L. (2009): "La experiencia de los límites en la obra de José Ángel Valente y sus implicaciones lógico-matemáticas". Tesis doctoral. UNED.
- DOCE, J. & M. AGUDO (eds.) (2010): *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*: Abada: Madrid.
- ESCOBAR BORREGO, F. J. (2012): "Tres lecciones de tinieblas, de José Ángel Valente: naturaleza musical, claves de poética e implicaciones simbólicas". *Enthymema* 6, 118-91.
- ESCOBAR, 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.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, M. (2010): "Cuatro referentes para una poética de la retracción y del límite". En M. Agudo & J. Doce (eds.): *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*. Madrid: Abada, 261-88.
- GARCÍA CALERO, J. (2001): "Mauricio Sotelo: «La poesía de Valente se me reveló como un espacio absolutamente musical»". *ABC*, 18 de julio, s/p. En línea: <[https://www.abc.es/cultura/abci-mauricio-sotelo-poesia-valente-revelo-como-unespacio-absolutamente-musical-200107180300-35238\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/abci-mauricio-sotelo-poesia-valente-revelo-como-unespacio-absolutamente-musical-200107180300-35238_noticia.html)>. Consulta 10/3/2020.
- PÉREZ FRUTOS, I. (2007-2008): "Tratamiento de la voz. Tradición oral en la obra de Mauricio Sotelo". *Papeles del festival de música española de Cádiz* 3, 139-60.
- PONS, J. (2015): *El camino hacia la forma. Goethe, Webern, Balthasar*. Barcelona: Acantilado.
- QUILLIER, P. (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 Rebottier". *Revue de littérature comparée* 308, 491-505.
- SOTELO, M. (1997): "Luigi Nono o «El dominio de los infiniti possibili»". *Quodlibet* 7, 22-31.
- TRIAS, E. (2009): *Ética y estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- VALENTE, J. Á. (2006): *Obras completas. Poesía y prosa*. Ed. de A. Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- VALENTE, J. Á. (2008): *Obras completas. Ensayos*. Ed. de A. Sánchez Robayna y recopilación e introducción de C. Rodríguez Fer. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.