

«Lotófagos», de José Ángel Valente, en la obra de teatro musical *Wüstenbuch (Libro del desierto)*, de Beat Furrer¹

«Lotófagos» by José Ángel Valente in the musical theatre piece *Wüstenbuch (Book of the desert)* by Beat Furrer

Guillermo Aguirre Martínez^{1,a,*} 

¹ Gastprofessor Institut für Romanistik. Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Alemania

✉ aguillermo-aguirre@hotmail.com

Recibido: 19/Enero/2023; Aceptado: 14/Marzo/2023

Resumen

En su poemario póstumo *Fragmentos de un libro futuro (2000)* José Ángel Valente indaga, de modo permanente, en la naturaleza del lenguaje, en el olvido, en la muerte. Uno de los poemas que conforman este libro dialoga con el pasaje de la *Odisea* protagonizado por los lotófagos. Sobre la base de este poema el compositor Beat Furrer realiza en 2006, a su vez, la pieza *Lotófagos*, posteriormente incorporada a su obra de teatro musical *Wüstenbuch (2009)*. En este trabajo nos acercamos a esta última composición a partir de una serie de motivos, imágenes y conceptos implícitos en el poema de Valente, como es el caso, ante todo, del desierto.

Palabras clave: José Ángel Valente; Beat Furrer; poesía española; música contemporánea.

Abstract

In his posthumous collection of poems *Fragmentos de un libro futuro (2000)* José Ángel Valente explores the nature of language, oblivion and death. One of the book's poems dialogues with the passage from the *Odyssey* in which the lotus-eaters appear. On the basis of Valente's poem, the composer Beat Furrer wrote, in 2006, the piece *Lotófagos*, later incorporated into his musical theatre work *Wüstenbuch (2009)*. In this paper we analyze this composition from a series of motifs, images and concepts implicit in Valente's poem, such as, above all, the desert.

Keywords: José Ángel Valente; Beat Furrer; Spanish poetry; contemporary Music.

¹ Este trabajo recoge la conferencia presentada en el *Ciclo Académico José Ángel Valente: para una poesía futura*, desarrollado durante los días 24 y 25 de noviembre de 2022 en la Universidad de Almería y organizado por la Facultad de Poesía José Ángel Valente, a cargo de Isabel Giménez y Raúl Quinto, a quienes agradezco su cordialidad y generosidad.

El presente artículo es un resultado de *+PoeMAS, MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea*, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona entre enero de 2022 y diciembre de 2024.

* Profesor visitante (2023) en el marco de promoción de la diversidad de la Otto-Friedrich-Universität Bamberg.

1. UNA EPOPEYA DEL DESIERTO

En 2006 tiene lugar el estreno de *Lotófagos*³, breve pieza musical, para soprano y contrabajo, del compositor austríaco de origen suizo Beat Furrer sobre la base de un poema de José Ángel Valente que se cierra con la referencia al conocido pasaje de la *Odisea* y que forma parte de *Fragments de un libro futuro (2000)*⁴. En 2009, pocos años después del estreno de *Lotófagos*, Furrer concluye su obra de teatro musical *Wüstenbuch (Libro del desierto)*, para dos sopranos, barítono, conjunto vocal e instrumental, presentada en Basilea en 2010 y a la que *Lotófagos* queda incorporada en lo que no deja de ser un ejercicio de reutilización de materiales habitual en el compositor y, de modo general, en la estética contemporánea⁵. La pieza compuesta a partir del poema de Valente se corresponde, concretamente, con la décima escena de las doce que conforman *Wüstenbuch*, si bien conceptualmente ocupa un lugar central⁶, dado que, de entre todas ellas, es la que atesora el mayor grado de ascesis (Ender 2014: 286), de depuración expresiva. Es en sus dominios donde cristalizan más acusadamente las erosionadas voces, las tensiones e irresoluciones planteadas en la composición o, en su caso, las negaciones, en alusión a la escena de la *Odisea* que está en la base conceptual e imaginal del poema. El encuentro de Ulises y su tripulación con los lotófagos —los comedores de loto, propiciador del olvido—, correspondiente al Canto IX del poema homérico, plantea, entre otros aspectos, la negación de la identidad, relacionada en la pieza de Furrer con la inoperatividad del habla, con la insuficiencia del lenguaje y de la memoria, así como con la muerte, más si cabe cuando la escena homérica precede inmediatamente a la aventura en la cueva del Cíclope, en la que Odiseo toma por nombre Nadie, todo ello como pasaje previo al simbólico descenso al Hades. Por su disposición y su estructura en doce cuadros, y por su propósito, *Wüstenbuch* puede considerarse una epopeya —coral— del desierto, o de la nada.

Antes de adentrarme en aspectos particulares de la composición, que abordaré en permanente diálogo, explícito e implícito, con la escena correspondiente al poema de Valente, quisiera detenerme en algunas cuestiones que permitirán contextualizar y definir el trabajo de Furrer. Por de pronto, es preciso aclarar que el concepto de teatro musical —*Musiktheater*—, común en un ámbito alemán, se ofrece como respuesta a los matices y valores estético-morales que, con el tiempo, se han asociado a la ópera. Más si cabe en un territorio musical donde la huella de Wagner ha resultado tan estimulante como pesada. *Wüstenbuch* es una obra —o un drama sin acción— radicalmente ascética, ajena a los valores burgueses y a un modelo tradicional de belleza. La recurrencia, como base literaria, a textos ajenos procedentes de distintos territorios de pensamiento es una constante en las composiciones del músico. Textos,

³ En rigor, *Lotófagos I*, para así diferenciarla de *Lotófagos II* (2008), esta última sobre textos de Händl Klaus y de Antonio Machado.

⁴ El poema vio por primera vez la luz en *Nadie*, colección de quince textos —posteriormente incorporados a *Fragments de un libro futuro*— publicados por la Fundación César Manrique en el año 1996. Sobre esta publicación remitimos al lector al trabajo de Lacalle Ciordia (2000).

⁵ Al respecto son de interés las consideraciones que sobre la estética posmoderna presenta Jameson (1991).

⁶ Tal como expone Daniel Ender en su estudio sobre el compositor: «la scène qui représente pour Furrer le “point zéro absolu”, la musique la plus réduite de toute l’oeuvre, tant au niveau de l’effectif que de la structure. La scène X qui, au niveau de la composition, est identique à *Lotófagos*, se contente de la soprano et de la contrebasse et pratique aussi la plus grande ascèse quant aux motifs et à la relation entre les deux parties: motifs de soupirs avec des mouvements de seconde mineure et éléments basiques similaires à la voix, qui épouse très étroitement la partie de contrebasse jusqu’à l’unisson. Cette scène X est liée à la scène IV par sa réduction extrême et sa retenue dynamique, mais aussi parce qu’elle s’étend comme celle-ci sur le pourtour de l’espace sonore» (Ender 2014: 286).

siempre, manejados con libertad no solo dado su gusto por entresacar pasajes como si de la composición, en su conjunto, de un collage se tratase, sino por las posibilidades interpretativas desde las que Furrer se acerca a dichos textos. La técnica empleada en *Wüstenbuch* se ajusta perfectamente a las premisas estéticas —con trasfondo sociopolítico— de autores como Zimmermann, Nono, Lachenmann, Kagel o Sciarrino, ya sea por el uso de recursos como los arriba referidos, ya por su interés en la erosión del lenguaje musical o por la simultaneidad entre pasado y presente, además de, relacionado con esto último, por la exploración en el concepto de palimpsesto, que sustituye la búsqueda e imposible hallazgo de un fundamento —o una verdad ontológica— por una genealogía o, en rigor, errancia desprovista de coordenadas.

2. LA MUERTE ESTÁ DELANTE DE MÍ HOY

Wüstenbuch nace a raíz de una propuesta del egiptólogo alemán Jan Assmann, figura axial del pensamiento contemporáneo fundamentalmente por cuanto ha aportado a los estudios de teología política. La posibilidad de realizar una composición a partir de fragmentos del Antiguo Egipto traducidos por Assmann, idea inicial de este último, no llegó finalmente a buen puerto, pero propició, no obstante, que Furrer concibiese una pieza de teatro musical que incorporase, entre algunos otros textos, la versión que Assmann había realizado del *Papiro 3024 de Berlín*, datado en el siglo XXI a. C. —y que es un palimpsesto en sí mismo—, correspondiente al Imperio Medio, siendo este un momento clave y de la mayor significación en lo que nos ocupa, pues es entonces cuando cristaliza un acusado existencialismo vinculado, entre otros factores, al progresivo proceso de abstracción de la escritura, determinado por la pérdida de protagonismo del lenguaje jeroglífico frente al hierático, distinción delatora de una mayor instrumentación y una degradación de la condición sacra de la palabra. Se plantea conforme a ello, dicho sea de pasada y salvando las distancias, un principio afín a aquella misma alteridad que, en la poesía del siglo XX, llevará a diferenciar entre lenguaje como conocimiento y lenguaje como comunicación, dualidad del mayor interés para el propio Valente, defensor de la primera tendencia. Dejando de lado esto último, los restantes escritos que integran la pieza, además del poema de Valente, se corresponden con pasajes tomados del *De rerum natura* de Lucrecio —siglo I a. C.—, con algunos otros de *Las Metamorfosis* de Apuleyo —siglo II d. C.—, con dos poemas pertenecientes a *Soledades. Galerías*. Otros poemas (1907) de Antonio Machado, con algunos fragmentos del proyecto inconcluso *Todesarten—Formas de muerte—*, de la escritora austriaca Ingeborg Bachmann, así como con una amplia base textual del también austriaco Klaus Händl, habitual colaborador de Furrer y codiseñador, en este caso, del tejido que es el libreto.

Si bien las interpretaciones que pueden realizarse de la composición son plurales, debido a la sucesión de estratos que Furrer incorpora, y algunas de estas lecturas invitan, según se indica en el libreto, a seguir las huellas biográficas de Ingeborg Bachmann, en concreto las de su nunca aclarada muerte —a consecuencia de un incendio provocado por un cigarrillo— o las trazadas en *Todesarten*⁷, la interpretación aquí planteada gravita en torno a las preocupaciones y consideraciones que dan forma al poema de Valente, de modo que la selección que se hará de los textos resultará necesariamente parcial. Expuesto esto, por ahora me detendré en el escrito vertido al alemán por Assmann, esto es, el *Diálogo de un hombre desesperado con su alma* o, según otras traducciones, *Diálogo de un hombre cansado de la vida con su alma* —o con su Ba, espíritu del ya fallecido, mediador entre un plano eterno y uno terrestre—. Quisiera en este punto presentar aquellos pasajes del papiro que más íntimamente dialogan con el poema de

Valente, para solo más adelante detenerme en el discurso musical, en la forma en que Furrer aborda y trata los motivos y conceptos que iremos encontrando:

La muerte está delante de mí hoy
como el aroma de las flores de loto,
como sentarse en la orilla de la embriaguez.

La muerte está delante de mí hoy
como la retirada de la lluvia (o: como un camino recorrido),
como si un hombre de una campaña vuelve a casa.

La muerte está delante de mí hoy
como cuando el cielo se revela, como un
hombre que tiende las redes a lo desconocido.

La muerte está delante de mí hoy
como anhela un hombre volver a ver su casa
tras haber pasado muchos años en cautiverio⁸.

(Assmann, *apud* Furrer 2014: 22).

Los pasajes, todos ellos, giran en torno a la muerte como sueño y olvido de sí, a la muerte como regreso o al marcadamente gnóstico motivo que identifica la vida como cautiverio. La figura del peregrino, del extraño, del errante que se sabe, en la existencia, fuera de su hogar, está presente de principio a fin en el libreto, encarnada en varias voces, y nos sitúa de lleno en el ámbito del desierto, territorio axial en Valente desde una doble perspectiva intra y extratextual. El desierto, expuesto sintéticamente, será comprendido por el poeta gallego como «lugar de manifestación de la palabra y de comparencia ante la palabra» (Valente 2008: 1434), siendo justamente éste el territorio en el que, metafóricamente, da comienzo su trayectoria, con aquellos conocidos versos de *A modo de esperanza* (1955) que tanto remiten a la escritura de Edmond Jabès: «Cruzo un desierto y su secreta desolación sin nombre» (Valente 2006: 69). Esta idea de extravío, de búsqueda y sentido de abandono, es la que a su vez encontramos en el papiro remarcada por la recurrencia a la anáfora que es la fórmula «La muerte está delante de mí» (*Der Tod steht heute vor mir*), imponiendo un ritmo de letanía que en el discurso musical de Furrer se ve interrumpido por constantes silencios, por una sucesión aleatoria de débiles ruidos y, en general, por la idea de una pérdida discursiva. La expresión de una misma pregunta a la que no le siguen respuestas, o a la que le suceden otras interrogantes —de nuevo en proximidad a Jabès—, y de múltiples elementos de confusión, plantea una imposibilidad de hallazgo de certezas y, con ello, un estado de carestía que llega a resultar obsesivo como parte de lo que, en verdad, es un ejercicio de aniquilación del propio lenguaje —musical, en el caso de Furrer, y lingüístico-musical, en el de Valente— testimoniado en forma de sutilísimas gradaciones que llegan a los oídos como voces de ultratumba, tal como puede

⁷ Sobre este tema el estudio de Marie Luise Maintz “Die Stimmen des Nichts. Beat Furrers *Wüstenbuch*”, referenciado al término de este trabajo, es de obligada lectura.

⁸ «Der Tod steht heute vor mir / wie der Duft von Lotusblumen, / wie das Sitzen am Ufer der Trunkenheit. // Der Tod steht heute vor mir / wie das Abziehen des Regens (oder: wie ein betretener Weg), / wie wenn ein Mann von einem Feldzug heimkehrt. // Der Tod steht heute vor mir, / wie wenn sich der Himmel enthüllt, wie ein/ Mann, der die Netze ausspannt nach dem, / was ihm unbekannt war. // Der Tod steht heute vor mir / wie ein Mann sich danach sehnt, sein Haus wiederzusehen, / nachdem er viele Jahre in Gefangenschaft verbracht hat.». (Extracto de la traducción del *Papiro 3024 de Berlín* realizada por Jan Assmann, *apud* Furrer 2014: 22).

apreciarse en la escena novena de la pieza, correspondiente, en su segunda parte, al texto del papiro berlinés⁹.

3. OLVIDO DE SÍ

—Sobre la base aún del papiro encontramos el relevante motivo del loto, propiciador del sueño y, con ello, provocador del olvido de regreso al hogar; un olvido ambivalente, pues la incursión en la no identidad plantea el descenso imaginal o descenso órfico de la voz a las tinieblas, escena fecunda en la traslación de la poesía de Valente a expresión musical, tal como queda testimoniado por las composiciones que sobre este mismo tema han llevado a cabo, además de Furrer¹⁰, Mauricio Sotelo, ya desde los años 90; Alberto Posadas, al menos en referencia a algunas de las seis piezas de su ciclo *Veredas* (2014-2018) —en claro diálogo con los planteamientos filosóficos de Heidegger y de María Zambrano, elaborado a partir de distintos poemas de Valente y concebido para diferentes tipos de saxo—, o Stefano Gervasoni —discípulo de Nono— en sus dos trabajos sobre poemas del gallego, en alusión a *Romper el día* (2014), composición para contratenor y cuerno sobre seis poemas tomados de *Fragmentos de un libro futuro*, y *De tinieblas* (2019-2020), quizás la obra cumbre del músico italiano, pensada para gran coro y electrónica, y realizada a partir de *Tres lecciones de tinieblas* (1980)¹¹. Como Sotelo y Gervasoni, Furrer se adentra en el universo del poeta siguiendo un camino de ahondamiento en el sonido, en su progresivo apagamiento; un ejercicio en la modernidad planteado, además de por Webern, por Giacinto Scelsi y, tras este último, por autores como los citados Nono o Salvatore Sciarrino, conforme al interés de todos ellos por dar forma musical al hallazgo de la raíz, oscura, silenciosa, del sonido. Se trata de aspectos que en lo teórico nos llevan hasta la fenomenología musical de Vladimir Jankélévitch¹², en verdad una fenomenología del silencio, como lo son los escritos teóricos de Celibidache (2012), quien señalará que «la música no es otra cosa que la trascendencia del sonido»¹³.

Lo que por ahora se presenta es una relación entre el descenso a la tiniebla, una incursión en la noche —*nekyia*— y, si lo abordamos desde la inmanencia del lenguaje musical y poético, la salida —o intento de salida— de un orden conceptual dado, motivo que ha de vincularse con el rechazo, también, de una perspectiva o intelección concreta de la realidad. Se trata de una intención o un aspecto que queda musicalmente planteado y resaltado por medio de la dualidad entre aquellos elementos remitentes al orden y la estructura y aquellos otros que son expresión de un impulso libre, el de la propia sustancia musical y su progresiva metamorfosis, recordando que la voz misma es tomada como tal, como sonido, no como concepto, en correspondencia con la palabra-raíz, palabra-material en José Ángel Valente. Aquello que se dibuja musicalmente en

⁹ Presento a continuación el enlace a la novena escena de la composición: https://www.youtube.com/watch?v=TOYgescx-rU&list=OLAK5uy_kWqbMZGtnXTwgJ1XNgN70HOP72aRDLGL0&index=8.

¹⁰ Cuyo acercamiento a la poesía de Valente se complementa con su breve pieza para soprano y cuarteto de guitarra *fragmentos de un libro futuro* (2007), a partir del poema «Me cruzas, muerte, con tu enorme manto...», perteneciente al libro del gallego que da título a la composición de Furrer.

¹¹ Agradezco a Antoni Gonzalo Carbó el haberme dado a conocer la obra del compositor italiano.

¹² Cuyo ensayo *La Musique et l'Ineffable* (1961) conocía Valente. En la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética (Universidad de Santiago de Compostela), a cargo de Claudio Rodrigues Fer, se conserva el ejemplar que de este libro poseía el poeta.

¹³ «La musique n'est pas autre chose que la transcendance du son. La musique est une articulation [...]» (Celibidache 2012: 23).

el curso de este descenso es una descomposición articulada por medio de una alternancia de signos, huellas, confusas marcas diseminadas por la partitura, o en verdad conformadoras de ella, restos esparcidos en el metafórico desierto de la página; motivos que actúan como interrogantes y que en el discurso concreto de la voz se revelan por la irrupción de susurros —expresados asimismo por los tenues suspiros de los instrumentos de viento—¹⁴, por reiteradas oscilaciones¹⁵ descriptivas de la naturaleza de la materia —en consonancia con las premisas formuladas por el atomismo de Lucrecio, cuyos ecos están presentes a lo largo del texto, y por derivación con el de los presocráticos Leucipo y Demócrito—. Una sucesión de constantes y entrecortados balbuceos en proximidad a aquello que en Valente corresponde a la voz en su materialidad¹⁶, siempre en un registro atenuado con el objeto de recalcar la ascesis relativa al despojamiento de la identidad o, desde una lectura más cruda, su deshacimiento¹⁷.

Este descenso a la noche, al dominio de la muerte, a los límites del lenguaje y del yo, va a ser planteado muy explícita y dramáticamente ya desde la tercera escena de la composición, construida a partir del siguiente pasaje de *Las Metamorfosis —El asno de oro—* [XI, 23, 6] de Apuleyo (2006: 289): «llegué hasta los confines de la muerte, y una vez hube pisado el umbral de Proserpina, volví a través de los elementos; a medianoche pude ver el sol deslumbrando de resplandeciente luz; tuve frente a frente a los dioses del Infierno y del Cielo, y los honré de cerca»¹⁸. Nos situamos ante la muerte simbólica, ante una fusión del ser —y del lenguaje, por tanto— con los elementos musicalmente remarcada por una serie de aproximaciones y de vibraciones que plantean la idea de estar ante una realidad de distinta sustancia, extrañeza solo atenuada con la entrada, ya en la siguiente escena, de la soprano que pone voz al poema machadiano —legible como recuerdo de la vida ya dejada atrás, pero también, desde una libre lectura, como la voz alada, consoladora, del Ba¹⁹—, y el asombro u horror, marcado por la grave oscuridad del contrabajo, ante la disolución de la memoria y de la identidad. Se ilumina en ese punto, junto a la alteridad de lo real acontecida de forma progresiva en el pasaje de Apuleyo²⁰, una irrupción de la vertical muy visible en la partitura, donde los pianísimos, como es recordado por los diferentes autores que se han acercado a Furrer, se ven bruscamente interrumpidos por feroces estallidos²¹.

Es el desierto, por tanto, no solo el territorio de emplazamiento de las diferentes voces, sino también un estado existencial que se impone como lugar de anulación y borrado del yo

¹⁴ Y que, por su componente de gestualidad y mimetismo, obliga a vincular la expresión de Furrer con modelos expresivos altamente dramáticos, como es el caso de la estética barroca. Recordemos, en el aspecto concreto aquí atendido, el gusto por la *suspiratio* y por tantos otros recursos retóricos recurrentes en dicho periodo.

¹⁵ En consonancia con uno de los aspectos que Marie Luise Maintz (2014b: 14) advierte en *Aer*, composición del año 1991.

¹⁶ Y que necesariamente remite tanto al grano de la voz de Barthes como al erotismo de la palabra en Bataille.

¹⁷ Una ascesis, en cualquier caso, más sensual —corporal— en Valente que en Furrer.

¹⁸ «Accessi confinium mortis et calcato limine per omnia vectus elementa remeavi, nocte media vidi solem candido coruscantem lumine, deos inferos et deos superos accessi coram et adoravi de próximo». (Apuleyo: *Las Metamorfosis / El asno de oro*, apud Furrer 2014: 17).

¹⁹ Representado en la tradición en forma de ave.

²⁰ Quien, detalle significativo, era romano de origen bereber, pueblo al que con un aire de ensoñación se le ha adjudicado un conocimiento superior vinculado con la sabiduría del desierto.

²¹ Tal como queda remarcado en la escena cuarta:

https://www.youtube.com/watch?v=5QqJgSSceb0&list=OLAK5uy_kWqbMZGtnXTwgj1XNgN7OHOP72aRDLGL0&index=4.

—borrado de la palabra—, y que encontrará en el poema de José Ángel Valente, al que no dejamos de encaminarnos, su proyección y expresión más intensa, en alusión a un grado cero de la composición²², un colapso del habla y de la identidad conducente a la entrada en lo radicalmente no signado, en lo descondicionado, musicalmente remarcado en Furrer por la irrupción no ya del silencio —es preciso insistir en ello—, sino del ruido o, en verdad, dado que este punto cero es necesariamente ambivalente, por la conversión de la voz en ruido —relativa a la fragmentación simbólica, curso nocturno del Logos-Osiris—. Se da así una distinción respecto de las estéticas apofáticas en la medida en que, frente al metafórico repliegue de la voz en el silencio en estas últimas, aquí el centro de gravedad es el rumor, la vibración herida y opacada, el colapso de sentido, delatores todos ellos de la dramática pérdida del lenguaje, de la memoria, del yo²³. Cabe ahora recordar que el olvido de los lotófagos es tanto inicio de una clausura de sentido para el sujeto como indicio o posibilidad de incursión en el territorio de disolución radical que acontecerá, en la *Odisea*, solo dos capítulos después de dicho episodio, justamente con la bajada al infierno, tema axial en Valente explícitamente abordado, entre otros lugares de su obra, en el poema «Eneas, hijo de Anquises, consulta a las sombras», de *Interior con figuras* (1976), no desvinculable, en su registro expresivo, de su versión del poema de Montale «Il Tuffatore».

4. EROSIÓN SONORA

De detenernos en la partitura, encontramos este último aspecto —la alteridad entre unidad y ausencia de identidad— atendido a partir de la tensión entre estructura y aleatoriedad, entre el discurso de la *ratio* o la *mathesis* y la indagación en las fluctuaciones —microscópicas— del sonido (Ender 2014: 13)²⁴, siguiendo en ello planteamientos centrales del espectralismo. De cada nota —y aquí de nuevo lo dicho vale para Valente— oímos sus resonancias y su progresiva descomposición, de la que nacerán nuevas formas, nuevos reflejos y nuevos apagamientos, huidizos y fantasmales. No es, por tanto, en la forma estática, sino en la transición hacia —y en último término en el tanteo en torno a— la nada, donde la expresión —el sonido, la palabra— se da, siempre conforme a la ley del cambio, ley sintéticamente expuesta por el poeta gallego en un recordado pasaje de *Mandorla* (1982): «Escribir es como la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural» (Valente 2006: 423). Esta erosión de la voz, del sonido, es constante en la obra de Furrer, en línea con las preocupaciones de otros compositores contemporáneos interesados en las propiedades de lo que se ha definido como *Geräuschklang*, concepto que, según recuerda aún Ender (2014: 300-1), denota todos los fenómenos sonoros que se dan entre el sonido (*Ton*) y el ruido, en proximidad a las premisas de la poética de la vibración de José Ángel Valente, presentada por Patrick Quillier (2003-2004) desde la consideración de que su voz constantemente apunta a aquello que la desborda²⁵, en un curso formativamente dominado por ondas, ecos, vibraciones²⁶. En Furrer, por tanto, junto a estructuras formales que pautan el discurso advertimos, como espacios infinitos alojados en la finitud²⁷, un mundo cambiante, fluctuante, energético, habitado —podría decirse metafóricamente— por oscilaciones espectrales superpuestas a modo de palimpsesto. Las

²² De nuevo en referencia a Barthes, en este caso a la noción de un objeto neutro, no signado, a su vez relacionado con la idea de Valente de que el intersticio es el territorio propio del lenguaje poético.

²³ Si bien, en verdad, el rumor y el colapso de sentido quedan vinculados necesariamente con expresiones de orientación apofática, lo decisivo en lo que aquí ocupa, y con el fin de apoyar la distinción realizada, es el hecho de que Furrer pone el acento en el rumor mismo, en el desgaste de la expresión, destacando así una situación fundamentalmente de pérdida, de extravío de la voz.

metamorfosis se encadenan las unas a las otras de modo tal que resulta imposible, como señala Ender en su minucioso recorrido y conforme se acaba de indicar, distinguir el sonido musical del ruido, siempre como consecuencia de su apuntar a —o iluminar— territorios de indeterminación —los del ser en su dejar de ser—. Lo uno deviene constantemente en lo otro, el yo define una permanente alteridad. Cuando Ender (2014: 12-3) describe el trabajo de Furrer como una obra cerrada sobre sí, pero abierta en su interior y atravesada por espacios de indeterminación, no deja de hacer referencia a la idea, justamente, de una tensión entre esta aparente identidad y su necesaria descomposición.

Aquello que se articula es un conflicto, una polaridad, radical, entre lo que es y lo que no es, sin que resulte imposible entender cada elemento del par por aislado, aspecto que, trazando un arco que nos remonte a las consideraciones contextuales desde las que cabe acercarse al papiro, da forma, precisamente, como recuerda Erik Hornung, y para concluir con esta cuestión, a uno de los pilares del imaginario del Antiguo Egipto:

El ser, así como lo ve el egipcio, depende de una regeneración constante desde las profundidades del no-ser, sólo así puede afirmarse como ser viviente. Pero ay de él si por ello pierde de vista lo negativo, disolvente, mortal del no-ser. Todo lo que es y es percibido como persona —de eso era consciente el egipcio— tiene que morir, también los dioses; pero muerto, en el sentido de un estado permanente, sólo está lo no-existente, como dice expresamente. [...]. El no-ser es para él la materia primordial inagotable, sin realizar, el pleroma del que se abastece, que le desafía a crear constantemente lo existente (Hornung 2016: 169).

Motivos, por tanto, como el concepto de repetición y variación ya mencionado, así como la idea de deshacimiento y renovación, o la tensión radical entre lo absoluto negativo —abismo sin fondo— y lo que toma parte de los procesos materiales en forma de combinaciones eternas, permiten establecer lazos entre esta concepción de lo existente, la forma compositiva de Furrer y la poética inmanente del autor gallego, desarrollada en lo teórico, con especial detalle, desde su acercamiento a la obra de Anton Webern²⁸ o, en un plano pictórico, a la expresión organicista de Paul Klee, en referencia a lo que Valente denominará, en su escrito «Sobre la lengua de los

²⁴ «Aussi la musique de Furrer oscille-t-elle entre une quasi-immobilité où le son, observé à la loupe, fait apparaître les mouvements infinitésimaux qui le travaillent de l'intérieur, et une frénésie qui, sous forme de figures éruptives et d'engrenages implacables, nous projette vers l'avant; de même, elle oscille entre une organisation sensible qui repose sur l'impondérable d'une dimension irrationnelle, ouverte à l'imprévu, et des processus systématiques déroulant leur logique jusqu'à leur épuisement» (Ender 11: 12).

²⁵ Motivo que, en relación con el concepto de límite, fue estudiado por Sandra Lucía Díaz Gamboa en su tesis doctoral *La experiencia de los límites en la obra de José Ángel Valente y sus implicaciones lógico-matemáticas* (Díaz Gamboa 2009).

²⁶ En relación, asimismo, con lo que Clément Rosset (2004) comprende como presencias débiles, fugitivas, de lo real.

²⁷ Aspecto que ha de atenderse desde la morfología del fractal, de tanto interés, cabe añadir, para el compositor Alberto Posadas, quien, por momentos, se ha aproximado al espectralismo —y con ello a la lógica del tercero incluido estudiada por Quillier (2003-2004) en relación con la voz de Valente—.

pájaros», perteneciente a *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1991), el «ciclo infinito de la formación»²⁹.

En este curso de metamorfosis, la expresión presenta, con su hacerse y deshacerse, una problemática correspondiente a las posibilidades e imposibilidades del lenguaje —musical y literario—, visualizable por un constante tender redes hacia lo desconocido, por un deseo de huida del metafórico escenario de prisión o cautiverio que el propio lenguaje es. Las sucesivas mutaciones, en este sentido, no dejan de ser expositivas de un afán de negación de toda imagen o concepto definido. Esta misma idea de metamorfosis, trabajada en Furrer dialécticamente, se articula, engarzando ahora las imágenes del papiro con las del texto de Homero, de Apuleyo y de José Ángel Valente, en torno al olvido de sí. Es, precisamente, la identidad el polo opuesto a la posición cognoscitiva que demanda una epistemología no positivista, donde la consecución de una verdad se ve sustituida, acudiendo a Heidegger, por un ejercicio de desocultamiento o desbrozamiento de todo aquello que opaca lo que, aun vagamente, podemos denominar lo real en sí. Conocer, desde esta perspectiva, es retirar sonidos, palabras, símbolos, imágenes e incluso nombres, todo aquello, podría decirse, que Mauthner, a principios de siglo XX, y Blumenberg, en su segunda mitad, consideraron supersticiones —lingüísticas, simbólicas, culturales³⁰—. Se apunta de este modo a la necesidad de desproveerse de una imagen estática del mundo o, si se prefiere, a tomar lo conocido como un velo, como una forma espectral, y con ello entender que cada imagen del mundo corresponde solo a un perspectivismo, un reflejo que oscurece tanto o más que ilumina.

Es Fritz Mauthner, como se acaba de indicar, quien algo más de un siglo atrás llamó enfáticamente la atención sobre las insuficiencias del lenguaje —sobre el peligro de identificarlo con la realidad—, antes de que Wittgenstein presentase la imagen de la escalera —la red del lenguaje, la red del razonamiento— desde la que, alcanzada su cima, convenía arrojarse. Landauer orientó estas consideraciones hacia el ámbito de la metafísica (*Skepsis und Mystik*, 1903). Husserl, por su parte, exhortó, desde la fenomenología, a una suspensión del observador, una suspensión del razonamiento —que denominará, dando continuidad al término usado por Carnéades, epojé³¹—, con el objeto de advertir el mundo no desde uno mismo, esto es, desde el lenguaje, sino desde fuera de este. Esta experiencia de alejamiento de un molde racionalizado, que en Valente quedará definida como abisal —como un merodeo en torno al límite, en proximidad a las premisas filosóficas trabajadas por Eugenio Trías³²—, camina de la mano de un salto de lo ontológico a lo óptico. Trasladando lo expuesto a nuestro objeto de estudio, advertimos que en Furrer —como en Valente— las articulaciones semánticas horizontales —relativas al eje del discurso y de la historia— puntualmente se disuelven, se deshacen, dejando

²⁸ «En la música de Webern, más que en cualquier otra, importa no sólo el silencio que entra en la música misma como elemento de composición, sino —y, acaso, sobre todo— el silencio que rodea la música. El principio de repetición en Webern no es, en absoluto, abolición de la memoria primordial. O la memoria primordial es una memoria del silencio». (Valente 2008: 467-8).

²⁹ Formatividad que, en el marco de la mística atea de la modernidad en la que encuentra su lugar la obra de Valente, se plantea desde la idea de una expresión que se genera a sí misma, siguiendo sus propias leyes, que son las de la naturaleza en su permanente dinamismo.

³⁰ También en este punto cabe relacionar los planteamientos de la modernidad con los de la Antigüedad, en este caso desde el vínculo entre el escepticismo de principios de siglo —ante todo en ámbito vienés— con el pirronismo o, de modo más general, con el escepticismo griego y romano (Pirrón, Arcesilao, Carnéades, Sexto Empírico, etc.). Los conceptos empleados por Carnéades, acatalepsia y epojé (imposibilidad de conocer y suspensión del razonamiento), se revitalizan a comienzos de siglo en un ámbito filosófico, extrapolable a todos los dominios del saber, así como a las diferentes parcelas estéticas. Un segundo vínculo puede, a su vez, establecerse con el escepticismo tardo-renacentista y barroco, en referencia a esquemas de pensamiento como, entre otros, el desarrollado por Francisco Sánchez en su *Quod nihil scitur* (1581).

paso a abruptos estremecimientos delatores de una salida del régimen de conciencia³³, expresiones —verticales— tan angustiosas como violentas.

Es esta irrupción metafóricamente no signable aquello que puntualmente se superpone sobre una voz —o directamente la interrumpe— sometida al desgaste material, pese a que es en su mayor grado de desgaste —en tanto que adopta la condición de resto³⁴— cuando más denota aquello que queda fuera del lenguaje. Sin adentrarnos en esta cuestión, que nos lleva directamente al ámbito de ideas trabajado por Benjamin (2012, 2021), nos situamos —saliendo un tanto a la superficie— en el territorio de las estéticas del borrado, pero también, acudiendo a Blanchot (2019), en las del fracaso, en tanto que no es otro el lugar, si seguimos en este punto las consideraciones de Blumenberg (2018), al que necesariamente conduce toda experiencia de conocimiento en la modernidad, pese a que es este fracaso, sin que ello resulte paradójico, lo que testimonia la riqueza y rigor de la búsqueda. Es, asimismo, este el ámbito de los lenguajes pobres, de tanto interés para Valente y atendidos por el poeta desde distintos registros estéticos. La experiencia del desierto es la experiencia de la voz errante, frente a aquella otra voz que propone articular un modelo de realidad orientado a construir verdades. Las señas, o en verdad señuelos, en un cruce semántico entre lo iluminado por los súbitos relámpagos de los caminos heideggerianos y los ocultamientos —sintomáticos— de Heráclito, irrumpen y permiten el desarrollo no ya de lenguajes configuradores de realidad, sino desarticuladores de lo tenido por real; orientados, por tanto, a ampliar la dimensión y hondura de la percepción y, con ello, del conocimiento, o al menos a variar el ángulo convencional de visión. El signo que todo lenguaje es remite, así entendido y en último término, a una negación, o a un interrogante, testimoniándose de esta forma un doble fondo discursivo y lo que puede comprenderse como una poética de lo antinómico y lo aporético propia de la modernidad. Nos seguimos moviendo en el territorio transitado por Blumenberg.

La erosión del lenguaje conforme a la que, cada cual a su modo, Furrer y Valente construyen su poética³⁵, ilumina un territorio refractario a todo deseo de significación cerrada dado que la respuesta, la única posible, es la no significación, en el compositor definida por el ruido y por una palabra entendida como resto sónico liviano que irrumpe como glosolalia —o depauperada glosolalia—, como expresión no significante de nada, expresión no apropiada ni apropiable/utilizable por el individuo en tanto que radicalmente ajena a él; expresión, por último, de aquello que —con su mera negación, con su metafórica existencia negativa— destruye un modelo del mundo, sus límites, y confronta al ser con su nihilidad. Signos, por tanto, no

³¹ Suspensión que, en la obra de Valente, encuentra su expresión máxima en el haiku que compuso dos meses antes de fallecer: «Cima del canto. / el ruiseñor y tú / ya sois lo mismo» (2006: 582).

³² «La inteligencia racional debe ser conducida hasta su propio límite; lo cual significa apurar todas sus fuerzas y energías; sólo así puede descubrir, si es lúcida y consecuente consigo misma, su inherente y congénita limitación. En ella puede encontrar, a través de la experiencia mística, una posible apertura de ese límite (sin que éste, sin embargo, quede anulado). Tal anulación fue el sueño de una razón girada hacia lo infinito, como fue el proyecto de razón de la modernidad, con su voluntad fáustica de trascender todo límite” (Trías 2009 1385), ejercicio que, como el filósofo estudia —a partir de Webern, entre otros compositores—, se orienta en la modernidad hacia lo microscópico.

³³ Imagen que remite, de entre los modelos plásticos de interés para Valente, a los monocromos de Barnett Newman, partidos por una vertical, por un rayo, en dos, a modo de súbita irrupción de lo desconocido en el terreno de lo racional conocido o cognoscible. De nuevo nos encontramos, en este punto, con la idea de Valente de que es en el «entre», en la intersección, donde surge la voz.

³⁴ Siendo este término —resto— clave para la comprensión de la estética de la segunda mitad del xx, tanto en relación con el concepto de Arte pobre, como con la idea de una resistencia de lo sacro por no terminar de apagarse. Al respecto son de utilidad los estudios de Agamben (2006) y, como se ha señalado, de Benjamin (2012, 2021).

vehiculados antropológicamente, reveladores de un dominio de recepción, dominio del visionario y, claro está, del acusmático, en un marco epistemológico en el que todo aquello que puede recibirse es un ruido o una nada. Como se ha anticipado, las constantes interrupciones que el discurso musical dibuja permiten distinguir entre dos ejes expresivos: el del individuo, el de la historia, esto es, el de la voz que, tomando el libreto en su conjunto, siglo tras siglo, milenio tras milenio, clama o interroga a nada o a nadie, acaso a uno mismo, y el no identificable con la realidad subjetiva del sujeto, el de lo no aprehensible sino como punto de fuga del universo de formas; en último término, también, el de los elementos en su recombinación. Si la escena de Valente plantea la pérdida o salida del lenguaje y de sí, es decir, la entrada en la muerte o en «lo no» —en términos de [Juan Eduardo Cirlot \(2008\)](#)—, la escena que le sigue, a partir de pasajes tomados de Lucrecio, propone ya no solo la aniquilación del yo, sino también su eterno sometimiento a un curso de recombinación³⁶, en un borgiano estado en el que las imágenes, las voces, transitan por —y configuran— lo real como ingravidas, fantasmales formas suspendidas en el tiempo, un tiempo eterno que no se desprovee de sustancia alguna:

Si crees —leemos en Lucrecio— que pueden parar los primordios de los seres y al parar producir nuevos cambios en ellos, andas muy descaminado y lejos de la fundamentación verdadera. Pues toda vez que vagan por el vacío, es necesario que todos los primordios de los seres se vean arrastrados [pues] a los cuerpos primarios no se les ha otorgado descanso ninguno a través del hondo vacío. [...] Esforzándose en un continuo agruparse y separarse tales alborotos a su vez indican que hay por debajo movimientos ocultos e invisibles de la materia [...]. Acá y allá se desplazan representaciones de toda clase ([Lucrecio 2003: 171-2, 179-80, 311](#))³⁷.

La escena dibujada, correspondiente a diversos pasajes del *De rerum Natura*, remite necesariamente a la figura de Giordano Bruno, autor del mayor interés para Valente, siendo los infinitos mundos, así como la combinación de lo real y de las imágenes, un motivo destacado del libreto que preparó para su frustrada ópera en colaboración con Mauricio Sotelo, y desde luego un motivo axial en el texto dramático que, en relación con ese mismo proyecto, escribió con anterioridad Ignacio Gómez de Liaño³⁸.

Según observamos, en *Wüstenbuch* impera, junto a una idea cohesionada del conjunto del libreto, la autonomía de cada una de las escenas como expresiones truncadas, o inscripciones que establecen un diálogo transtemporal, expresiones cambiantes —ya aludimos al ocasional enmudecimiento o cubrimiento de la voz—, momentáneamente advertibles y al poco ocultadas, acompasadas siempre al ritmo con el que se forman y deforman los relieves, las dunas del desierto. Es con ajuste a ello que, una vez más, el motivo del palimpsesto resulta central en tanto que permite plantear el concepto de borrado y el de la superposición de fragmentos. Los estratos musicales, con su sucesiva retirada, posibilitan la escucha de las voces de otro tiempo —que no dejan de ser, de acuerdo con lo dicho, las recombinaciones del presente—. El diálogo queda en esta obra desplazado por una suerte de monólogo coral o, desde un ángulo próximo, de monólogos entrelazados —el de las voces que hablan cada una desde su temporalidad—

³⁵ Conforme a lo que Blanchot comprende como un «adentrarse en las metamorfosis y desaparecer en ellas» ([2019: 28](#)).

³⁶ Motivo que plantea cuestiones de orden general en un plano físico, a un tiempo que vincula el trabajo de Furrer con motivos propiamente posmodernos o, directamente relacionado con ello, neobarrocos.

³⁷ El fragmento puede consultarse en https://www.youtube.com/watch?v=bn7_skoufsg

³⁸ Sobre el origen y desarrollo del texto de Gómez de Liaño remito a mi trabajo, publicado en el número 26 de esta misma revista, «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*» ([Aguirre Martínez 2020](#)).

cuyas invocaciones reciben, por respuesta, los interrogantes del desierto —o, en un marco autorreferencial, los del yo, en proximidad a la dualidad desde la que Heidegger comprende el acto de habla, activo y pasivo a la vez—. La estratificación temporal que vincula el texto del papiro —recordemos, del siglo XXI a. C.— con las palabras de Lucrecio, y estas con las de los autores contemporáneos, proyecta la condición temporal sobre un fondo atemporal —a la manera de una perspectiva invertida³⁹— que resuelve los mensajes en una negación. Este motivo puede apreciarse musicalmente en pasajes como el correspondiente al poema de Valente, en el que las voces se erosionan como si de una superficie barrida por el viento se tratase y solo quedasen, tras su sutil desaparición, los ruidos sobre el fondo abismático de lo no nombrable, aquello que se sitúa fuera del lenguaje.

5. UNA FENOMENOLOGÍA DEL DESIERTO

Con lo dicho hasta ahora resulta posible forjarse una idea sucinta de las búsquedas del compositor, y del motivo por el que el texto de Valente necesariamente se emplaza en el centro figurado de la obra, ahí donde acontece la disolución de la propia identidad, que a un tiempo es la disolución del lenguaje y, por derivación, de las formas simbólicas, residuos imaginales entendidos como velos y objetos con los que se enmascara lo real y que en el libreto tiene su inmediata continuación en la descomposición —o acceso a la muerte— acaecida en la escena XI, correspondiente al pasaje de Lucrecio. El olvido que, acudiendo a la *Odisea*, es provocado por la ingesta del loto en una isla que los historiadores de la Antigüedad —Heródoto, Teofrasto, Polibio— situaron junto a las desérticas tierras de Libia, plantea, junto a la pérdida del ser, lo irreal de todo lo real, lo fantasmático y cambiante de toda imagen, y naturalmente un juego de ambivalencia en tanto que la nada que es devuelta asoma, en el poema de Valente, tanto desde su sentido negador sin más, desde uno aporético también, como desde su posible sobresentido. El texto de Valente dice así:

Estábamos en un desierto confrontados con nuestra propia imagen que no reconocíamos. Perdimos la memoria. En la noche se tiende un ala sin pasado. Desconocemos la melancolía y la fidelidad y la muerte. Nada parece llegar hasta nosotros, máscaras necias con las cuencas vacías. Nada seríamos capaces de engendrar. Un leve viento cálido viene todavía desde el lejano sur. ¿Era eso el recuerdo? (Valente 2000: 38).

La configuración de una fenomenología del desierto, y con ello un estudio de la significación de motivos como la imagen, la memoria —el olvido y el recuerdo—, el tiempo —el pasado y el presente (el futuro también)—, el viento e incluso el sur, ha sido llevada a cabo, en la segunda mitad del pasado siglo, en relación con su condición de territorio anómico, ascético, así como, vinculado con ello, de revelación, negatividad y, claro está, destrucción. Pienso ante todo en André Neher (*L'Exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, 1970) y, en el ámbito del lenguaje, en Max Picard (*Die Welt des Schweigens*, 1948). Pero de fijar este motivo al ámbito musical —o poético-musical— en el que nos movemos, acaso su significación más destacada la encontremos en su presencia como ámbito de resonancia, como, todo él, un inmenso teatro —negativo— de la escucha —así considera Furrer su pieza *Fama* (2004/2005)— o una espacialidad sobre la que el sonido se arrastra definiendo y disolviendo el universo de formas. Territorio de pura exterioridad por oposición al territorio jurídico, legal y simbólico de la ciudad —entendido como ámbito de acogida y de formación de lenguajes, imágenes y deidades políticas—, el desierto es lugar de violencia, o al menos favorecedor de grados no mensurables

³⁹ Con esta referencia a un modelo de representación no subjetiva se desplazan los códigos expresivos habituales, siendo ahora el sujeto no quien habla, sino quien recibe la voz —o en su caso el silencio—.

de intensidad. Un espacio, también, atravesado por ecos, sin que conozcamos su origen ni su destino, lugar en el que se dibujan huellas al poco desdibujadas —recordemos ese primer poema de Valente—, en relación con una alteridad entre estatismo y movimiento expresada musicalmente por medio de metamorfosis a partir de una sucesión de suaves, casi imperceptibles transiciones, en lo que ha de comprenderse como un trabajo de erosión. Sonoridades incapaces de fijarse, de igual modo que en las palabras de Valente queda disuelta la voz portadora de la imagen, o en verdad de una nada a la que constantemente, tal como en el papiro egipcio, se interpela: «Un leve viento cálido viene todavía desde el lejano sur. ¿Era eso el recuerdo?», hemos oído en el pasaje de Valente cuyo sentido aquí se ha explorado. La aliteración —«viento canto viene»— remarca, con su demanda fonética, esa misma idea de un soplo constante —que es la composición— y su efecto de erosión. La voz, casi ya una nada, deja en la obra de Furrer de ser lenguaje conceptual para convertirse en elemento material —aquella misma materialidad lucreciana—, aun casi imperceptible; una voz, podría añadirse, ni aun siquiera musical, como si del elemento anaximénico, el aire, se tratase, o del ápeiron ilimitado de Anaximandro, a modo de fusión de ese soplo —que ya tiene algo o mucho de logos— con aquello que no puede nombrarse y que llega del otro lado del desierto.

No desearía terminar estas páginas sin llamar la atención, en forma de breve pero necesario excursus, sobre uno de los aspectos ya apuntados en el momento de hacer referencia al papiro egipcio, y que atañe al hecho de que la posesión de la voz, la posesión del lenguaje, y naturalmente de las imágenes, se impone a lo largo de la historia como principio de detención de poder y con ello como objeto de violencia. Lo encontramos, este conflicto por la letra, en todos los textos fundacionales, y, así, recuerda Assmann (2017: 52-3) que el paso del culto a las imágenes al culto a la palabra «equivale, a su vez, al paso del politeísmo al monoteísmo. [...] La escritura alfabética, un descubrimiento que cambió el mundo, no fue en un principio más que una simplificación primitiva de la escritura jeroglífica egipcia, elaborada por personas analfabetas para cumplir funciones concretas (desde luego, no para codificar revelaciones divinas)». Pues bien, con la fractura de la palabra, con su erosión, esta lucha por la posesión de un lenguaje —o de un modelo de lenguaje— encuentra en las poéticas pobres su contrapunto y desarticulación, que a un tiempo se propone como una liberación de la sustancia no conceptual atesorada por esas mismas formas a modo de principio hilozoísta. El desierto, con su metafórico ofrecerse como territorio no regulado nómicamente, como territorio refractario a un modelo de lenguaje no regido por signos ni valores morales, sino por las necesidades inmanentes de la materia⁴⁰, es a un tiempo el ámbito en el que toda estructura queda disuelta. Frente al dios del verbo, vinculado a un principio existencialista por la pérdida de la imagen, entendida como pérdida de sustancia por parte del verbo, el dios sin verbo, a lo sumo el dios que subyace al verbo —el aire, el soplo, el *élan*—. En último término la ausencia del dios.

Derivando, ya para concluir, todo ello a lo circunscrito por la forma musical y poética, la liberación del verbo no como lógica, como *ratio*, sino como sustancia o *logos spermatikos*, define un objeto metamórfico conforme a las premisas del sutil —o incluso deteriorado— hilozoísmo aquí observado o escuchado. Cuanto se da en este desierto no son ya las imágenes del mundo, sino el desierto mismo como imagen de lo real, en referencia a las formas vivientes y cambiantes

⁴⁰ La voz del desierto es voz no racionalizada, voz —también podría verse así— emboscada. Ernst Jünger, en su texto sobre la figura del *Waldgänger* (emboscado), afirmará que «debajo de las palabras reposa la Palabra» (Jünger 2011: 168), cuyo lugar es el bosque, territorio de lo elemental. «En el fondo primordial la palabra no es ya forma [...]. Se identifica con el ser. Se torna poder creador» (2011: 171) o *Ursatz*, en términos de José Ángel Valente, concepto previamente trabajado desde la teoría de la música por Heinrich Schenker, vinculado a expresiones creativas gestálticas (Webern, Klee, etc.) y, por derivación, al concepto de protoforma, en sus diferentes variantes, de Goethe.

anteriores a toda significación. Recuerda Sloterdijk que para el asceta el desierto es un lugar de desmundanización, un lugar donde quedan anulados los códigos y sistemas de referencia comunicativos. El grado cero o nivel presignificativo denotado por composiciones como *Wüstenbuch* es, al tiempo que un espacio de pura recepción, en el sentido planteado por autores de interés para Valente como Octavio Paz (*Blanco*, 1967), Beckett —pienso en su trabajo experimental *Quad*, 1984— e incluso Mallarmé, testimonio de lo no significativo. Una aporía relativa a la condición primera del ser, al desconocimiento, vinculado al asombro, del que nace la filosofía. La propuesta de Furrer (2014) —ante todo, en lo que aquí nos ha ocupado, la lectura que hace del poema de Valente— se plantea como desvestimiento o desposesión radical de atributos que hace de su espacialidad un centro y una nada metafóricamente dibujados como dominio en el que el sujeto se ve sorprendido por aquello que no ha logrado poseer por medio de su habla. Ese inmenso y vacío teatro de la escucha es la página en blanco por cuyo espacio las letras son arrastradas, como lo es también el desierto, territorio conformador —la cita es aún de Sloterdijk (2001: 100) en referencia al ascetismo del desierto— de «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». Con esta visión del teatro como inmenso escenario acusmático, como lo es a su vez la página, pongo término a este escrito.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (2006): *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los romanos*. Tr. esp. de A. Piñero. Madrid: Trotta.
- AGUIRRE MARTÍNEZ, G. (2020): “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*”. *Moenia* 26, 401-13.
- APULEYO (2006): *El asno de oro*. Ed. de J. M. Royo. Madrid: Cátedra.
- ASSMANN, J. (2017): *Religio Duplex. Misterios egipcios e Ilustración europea*. Tr. esp. de S. Chaparro Martínez. Madrid: Akal.
- BENJAMIN, W. (2012): *El origen del Trauerspiel alemán*. Tr. esp. de A. Brotons Muñoz. Madrid: Abada.
- BENJAMIN, W. (2021): *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*. Tr. esp. de J. Maiso & J. A. Zamora. Madrid: Alianza.
- BLANCHOT, M. (2019): *La escritura del desastre*. Tr. esp. de C. de Peretti & L. Ferrero Carracedo. Madrid: Trotta.
- BLUMENBERG, H. (2018): *Nafragio con espectador*. Tr. esp. de J. Vigil. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- CELIBIDACHE, S. (2012): *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*. Arles: Actes Sud.
- CIRLOT, J. E. (2008): *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*. Madrid: Siruela.
- DÍAZ GAMBOA, S. L. (2009): *La experiencia de los límites en la obra de José Ángel Valente y sus implicaciones lógico-matemáticas*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia. <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=tesisuned:Filologia-Sldiaz&dsID=Documento.pdf>

- ENDER, D. (2014): *Metamorphosen des Klanges: Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer*. Kassel: Baerenreiter-Verlag.
- FURRER, B. (2014): *Wüstenbuch. ira-arca. Lied. Aer*. Libreto de M. L. Maintz & P. Oswald. Wien: Kairos.
- HORNUNG, E. (2016): *El Uno y los Múltiples. Concepciones egipcias de la divinidad*. Tr. esp. de J. García Lenberg. Madrid: Trotta.
- JÜNGER, E. (2011): *La emboscadura*. Tr. esp. de A. Sánchez Pascual. Barcelona: Tusquets.
- LACALLE CIORDIA, M. Á. (2000): "José Ángel Valente: viaje a la imposibilidad". *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 18, 173-93.
- LUCRECIO (2003): *La naturaleza*, introducción, traducción y notas de F. Socas. Madrid: Gredos.
- MAINTZ, M. L. (2014a): "Die Stimmen des Nichts. Beat Furrers *Wüstenbuch*". Libreto del CD *Wüstenbuch. ira-arca. Lied. Aer*. Wien: Kairos, 6-12.
- MAINTZ, M. L. (2014b): " Die Stimmen des Anderen: *ira-arca, Aer, Lied*". Libreto del CD *Wüstenbuch. ira-arca. Lied. Aer*. Wien: Kairos, 13-5.
- 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 Rebotier". *Revue de littérature comparée* 308, 491-505.
- ROSSET, C. (2004) : *Impressions fugitives: l'ombre, le reflet, l'écho*. Paris: Minuit.
- SLOTERDIJK, P. (2001): *Extrañamiento del mundo*. Tr. esp. de E. Gil Bera. Valencia: Pre-Textos.
- TRÍAS, E. (2009): *Ética y estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- VALENTE, J. Á. (2000): *Fragmentos de un libro futuro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- 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.