

El «oído del muerto» (Totengehör): silencio ensordecedor y anulación de sí en la música última de B.A Zimmermann
The «ear of the dead» (Totengehör): deafening silence and annulment of self in the latest music of B.A Zimmermann

Antoni Gonzalo Carbó¹
Universidad de Barcelona

Resumen:

El silencio es la memoria primordial. O la memoria primordial es una memoria de silencio. Anton Webern hablaba de una música «apenas audible» y Marina Tsvietáieva de una «música reducida a la nada». Esta música del silencio, del silencio audible, recorre la música tardía del compositor alemán Bernd Alois Zimmermann: *Stille und Umkehr* (1970), *Ekklesiastische Aktion* (1970). Estas composiciones dan respuesta a la voz extraña o voz divina de la teología negativa por medio de un silencio ensordecedor. Zimmermann lleva a término la rilkeana «muerte que le es propia» suicidándose (cf. su *Requiem für einen jungen Dichter*, 1967-69) en el mismo año que compone *Stille und Umkehr*. La absoluta *kénōsis*, la *annihilatio* y el *exitus* de este mundo, es la única forma de acceder a la memoria primordial del origen, la vuelta o reintegración al silencio. Liberación sin redención posible. La guadaña que cercena la cabeza de San Juan (Mallarmé), es la que la joven Tsvietáieva, que puso fin a su vida, evoca en una línea: «la muerte segaré una cabeza, la mía».

Palabras clave: música contemporánea, Bernd Alois Zimmermann, teología negativa, silencio absoluto, aniquilamiento místico

Abstract:

Silence is the primary memory. Or the primordial memory is a memory of silence. Anton Webern spoke of a «barely audible» music and Marina Tsvetaeva of a «music reduced to nothing». This music of silence, of audible silence, covers the late music of the German composer Bernd Alois Zimmermann: *Stille und Umkehr* (1970), *Ekklesiastische Aktion* (1970). These compositions respond to the strange voice or divine voice of negative theology through a deafening silence. Zimmermann carries out the rilkean «dies his own death» by committing suicide (cf. his *Requiem für einen jungen Dichter*, 1967-69) in the

same year as *Stille und Umkehr*. The absolute *kénōsis*, the *annihilatio* and the *exitus* of this world, is the only way to access the primary memory of the origin, the return or reintegration into silence. Liberation without redemption possible. The scythe that cuts off the head of St. John (Mallarmé), is the one that the young Tsvetaeva, who put an end to her life, evokes in one line: «death will reap a head, mine».

Keywords: contemporary music, Bernd Alois Zimmermann, negative theology, absolute silence, mystical annihilation

1. Teología negativa y memoria de silencio

El principio de no repetición en la música de Anton Webern no es, en absoluto, abolición de la memoria. El silencio es la memoria primordial. O la memoria primordial es una memoria de silencio. En Webern son esas minúsculas señales musicales indicadas por expresiones bien notables: *kaum hörbar* («apenas audible»), *verschwindend* («desapareciendo»), *morendo*. T. S. Eliot alude en uno de sus célebres versos a «la música no oída [*unheard music*², callada música, cf. Juan de la Cruz, F. Mompou] oculta entre los arbustos» («Burnt Norton» 1:27)³. Lo «inaudible» es un término que se repite en el conjunto de la obra del gran compositor italiano Luigi Nono, que estaba a la escucha de «lo inaudible o lo inaudito», «lo desconocido, inaudible o invisible [que] nos ilumina», para «escuchar también el silencio»⁴. Nono permanecía atento a «otros sonidos que fluyen de la memoria, del oído, de una composición repentina de señales acústicas circundantes»⁵. Como signo de la ausencia de separación entre espacio sagrado y profano, en el estreno de su ópera *Prometeo*, en San Lorenzo de Venecia se dejó abierta la puerta, para que los sonidos de los canales se confundieran con la música. Lejos de ser un sinónimo de la nada, en la obra de Nono el silencio es la vibración particular de un ausente, su vacía aparición: el Silente. Esta «música del silencio», del «silencio audible» (V. Jankélévitch), compuesta de «sonidos que fluyen de la memoria», recorre la obra de los compositores Bernd Alois Zimmermann –*Stille und Umkehr* (*Silencio y vuelta*, 1970)– y Sofiya Gubaidúlina –*Stimmen... Verstummen...* (*Voces... enmudecer...*, 1986).

La literatura y la música caminan juntas en este cerco del silencio en la palabra⁶ y el sonido⁷: escuchar lo invisible, ver lo inaudible. El silencio se sitúa a menudo en una nueva reflexión sobre la escucha, que emana por ejemplo de las concepciones «pluralistas» de la composición en la obra de Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), uno de los compositores más significativos del siglo veinte⁸. Zimmermann fue un compositor que, tal como sus contemporáneos generacionales, Karl Amadeus Hartmann y Winfried Zillig, nació en un instante fecundo y trágico de la historia⁹: para ellos los nombres de

Schönberg, Berg, Webern, Stravinski y Bartók no eran una rareza vanguardista, sino los nombres claves de los nuevos caminos que la música había emprendido en el siglo XX y que había que explorar, ampliar y seguir. Pero también pertenecían a uno de los momentos más sombríos de la época: la era de Hitler, Stalin, la Segunda Guerra Mundial y sus desastrosas consecuencias morales y vitales. Terminado el conflicto bélico, se integró a la intensa vida musical centroeuropea marcada, fundamentalmente entre las décadas de los cincuenta y sesenta, por el serialismo integral que músicos más jóvenes – y afortunados– que él, ponían en circulación, articulando lo que se llamó, la vanguardia de Darmstadt y que incluiría, entre otros, a Stockhausen, Boulez y, en cierto sentido, Ligeti. Pero para Zimmermann no bastaba el halo de transparencia casi perfecta, de precisión matemática, de las nuevas obras que iban sucediéndose una tras otra en el recién recobrado mundo musical centroeuropeo. Un permanente sentimiento de insatisfacción le invadía, como si la música de la joven generación, en la intensa abstracción de sus logros, dejase a un lado un mundo de experiencias de horror que, para él, no estaban conjuradas en la sofisticación de las formas novedosas que sus colegas iban descubriendo o investigando.

Zimmermann nació y se quitó la vida muy cerca de Colonia, la ciudad más ligada a su actividad profesional como compositor y como profesor, así como el escenario del estreno en 1965 de *Die Soldaten*, una ópera de larga y muy accidentada gestación: «dramática», al decir de Bettina, la hija del compositor. En una de sus últimas obras, *Stille und Umkehr* (*Silencio y vuelta*) (1970), para orquesta, el compositor alemán apela a un asombroso despojamiento (una nota principal recorre la obra entera), un estatismo general de esta música reforzado por un tempo único de principio a fin y matices tenues (Zimmermann requirió una «calma extrema» en sus indicaciones al director) asociados con una combinación orquestal sutil (haciendo aparecer especialmente una sierra musical y un acordeón)¹⁰.

En este momento particular de su carrera, parece estar expresándose aquí, como en la última obra maestra, la *Ekklesiastische Aktion* (*Acción eclesiástica*) (1970), para dos recitadores, bajo solista y orquesta, cosas extremadamente profundas y serias con medios relativamente simples, pero con una expresión inquietante¹¹. Para este trabajo imbuido de silencio¹², el compositor le anotó al director: «Debemos tener en cuenta un silencio extremo». Otros indicios en la partitura dan una idea de la orientación particular de este hermoso trabajo, en particular las indicaciones de interpretación «lo más baja posible» o «soplo medio». El musicólogo Wulf Konold resumió la particularidad del mensaje de Zimmermann:

Por otra parte, crea un vínculo con la escena final de *Die Soldaten* mediante el uso del ritmo de *blues*, y por medio de la presencia permanente de la nota Re, concepto de composición que ya había sido empleado en esta obra anterior. El carácter «religioso» latente de la penúltima obra también está relacionado con la nota Re. Por medio de esta nota el capellán militar Eisenhardt recita el *Pater noster* en *Die Soldaten*, y actúa como *recto tono*, tono de recitación en el ámbito gregoriano. [...]

La indicación al comienzo de la partitura es muy importante: «Al director de orquesta, dice Zimmermann, se le pide que dirija la obra en un tempo fijo de principio a fin. Debe tenerse en cuenta un silencio extremo por parte de los instrumentos durante la ejecución y mantener la dinámica con la mayor precisión posible.»¹³ [...]

Así nacerán tanto una impresión de atemporalidad como de tiempo en su infinita sugerencia, de acuerdo con la intención de Zimmermann, que desea conferir una «articulación particular con el presente como “presencia del tiempo”»¹⁴.

Las modificaciones en el interior de esta intemporalidad aparente se logran casi imperceptiblemente. [...]

Las indicaciones de la interpretación, como «lo más bajo posible» y «soplo medio», mantienen los fenómenos de sonido en un registro vago. Por medio de la asimilación de sonidos tan inmateriales y no modulados como los de la sierra musical y el acordeón, la música tiende a evaporarse: el evento formal, entonces, no se produce. *Silencio y retorno* es un obra de repliegue y rechazo: un esbozo, como siluetas fantasmales en las fronteras del mutismo.¹⁵

El suicidio también jugó un papel clave en el *Requiem für einen jungen Dichter (Réquiem por un joven poeta)* (1970), para dos oradores, cantante, coro, orquesta y cinta de audio, composición que dirigió su discípulo Peter Eötvös, en Berlín en el año 2009, de forma memorable. El poeta y dramaturgo ruso Vladímir Vladímirovich Mayakovski, el asimismo poeta ruso Serguéi Aleksándrovich Yesenin y el escritor y poeta austríaco Konrad Bayer, que participaron en esta misa fúnebre inusual, también se divorciaron voluntariamente de sus vidas. El *Réquiem por un joven poeta* es una misa de difuntos tan conmovedora como poco convencional. Escrita para dos narradores, cantantes, coro, orquesta y cinta magnetofónica, revela un panorama de ese medio siglo que abarcó también la vida del propio Zimmermann, antes que se suicidara en 1970.

Zimmermann experimentó en su obra con diferentes técnicas, como el sistema de cita musical o el collage, pasando por el serialismo. Desde comienzos de la década de los años 50 experimentó con materiales recogidos de otras obras, haciendo uso de la técnica de la cita musical. Durante la época en que finalizó su famosa ópera *Die Soldaten* (1960), Zimmermann llevó a cabo con éxito un complejo método de combinación de materiales

procedentes de diferentes períodos estilísticos con su «propia» música, de forma que hizo uso de la técnica del *collage*. Es justamente con esta última técnica compositiva que Zimmermann se hallará más augusto y que le llevará expresar del modo más extraordinario la protesta vital y política que encarna el *Réquiem por un joven poeta*. De alguna manera, esta obra representa el testamento musical y espiritual de Zimmermann antes de su suicidio en 1970. Ya desde mediados de los años cincuenta, el compositor veía la necesidad de una obra que diera cuenta del complejo caos en que había derivado el mundo de la postguerra: un tiempo de antagonismos, de férrea lucha ideológica entre el mundo occidental-capitalista y el bloque soviético, un tiempo que después del *dictum* de Adorno sobre la imposibilidad de concebir al arte después de Auschwitz, veía cómo las pesadillas kafkianas y orwellianas estaban a un paso de convertirse en una realidad. Un siglo marcado por la violencia, la muerte y la destrucción, ¿qué lugar le correspondía a un arte, a una música política? No ciertamente una obra entera de sí misma, completa en su autonomía discursiva, sino más bien, una obra que negase la sensación unitaria de autosuficiencia, una obra que no fuese una obra monolítica y de respuestas claras y precisas, una obra ciertamente que hiciese de su propia crisis de la forma y de sus recursos, es decir, de la fragmentariedad y lo aleatorio, signo especial y decisivo de una sensibilidad epocal quebrada, fracturada.

De esta manera y con la técnica del collage musical, Zimmermann logra en el *Réquiem* un límite expresivo notable: a la música y sonidos propios de Zimmermann hay que añadir una gran cantidad de material previo. El compositor introduce varios textos “terminales”: el último discurso de Alexander Dubček, el 21 de agosto de 1968, en el momento de la invasión de Checoslovaquia por tropas del Pacto de Varsovia; textos póstumos de Wittgenstein; fragmentos finales del *Finnegans Wake* y del *Ulises*, de James Joyce; el último poema de Mayakovski y el último texto de Honrad Bayer, dos poetas que se suicidaron. También hay música (Beethoven, Wagner, Milhaud, Messiaen, música de jazz, Beatles); textos literarios (Esquilo, Schiller, Pound, Camus...); asimismo, numerosos discursos y textos políticos (Hitler, Chamberlain, Churchill, Stalin, Goebbels, Mao, Nagy), así como grabaciones del mayo del 68 parisiense y sus manifestaciones en la calle. Este *collage* musical incluye partes del rito ordinario del réquiem católico y hasta un texto del papa Juan XXIII. Zimmermann denominó a esta obra como «lingual», es decir como una pieza hablada: el habla (textos preexistentes o incluso discursos, sin cambios, en varios idiomas) se integra en una pieza sonora que amplía el sentido de la palabra o el concepto de música. Las crisis finales de su enfermedad le impidieron al compositor acudir al estreno en Düsseldorf en diciembre de 1969. El *Réquiem por un joven poeta*, una obra basada en un pensamiento sonoro que propone una especie de brutal resumen de buena parte de la historia del siglo XX, es la composición de un

hombre con firmes convicciones éticas y espirituales. En esta obra los efectos se van acumulando con un propósito dramático. Y su sonoridad constituye una masa de sentidos, una especie de arma que percibimos como dirigida hacia nosotros. Arma sonora que se nos arroja como una piedra, o mejor, como una verdad dolorosa. Lo que escuchamos es hermoso y es doloroso, pero es sólo una imagen de la auténtica obra. Habría que escucharla en una amplia sala sinfónica donde quepan todos sus recursos, altavoces incluidos. Aun así, es emocionante escuchar esta obra cuyo atrevimiento formal y ético fue más allá de la vanguardia, siendo capaz de encarnar un tiempo de crisis del cual, somos herederos. Sin embargo, el suicidio es menos el tema literario del *Réquiem* que su proyecto musical. Las estructuras abrumadoras se acumulan y sacuden la obra. Luego, de repente, al suspender la acumulación, la obra se vuelve hueca, se abre al claro de una ausencia absoluta y decide no sufrir la muerte, resolviéndose allí dónde es más ligera, más soportable, al final. Al melancólico solo le quedaba el suicidio, el auto-asesinato (*selbst-Mord*) o la muerte libre (*Freitod*) como la única perspectiva. Tanto en su experiencia vital como en su música, Zimmermann llevó a término un «aniquilamiento total»¹⁶.

En sus *Elegías de Duino* (I, vv. 53-4, 59), Rilke escribe: «Voces, voces [*Stimmen. Stimmen*]. Oye, corazón mío, como sólo antaño / oían los santos /.../ la noticia ininterrumpida, que se forma de silencio [*Stille*].»¹⁷ «En mi cuarteto [*Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-1980)] –afirmaba Nono– hay silencios a los que están asociados, silenciosos y no pronunciados, fragmentados de los textos de Hölderlin y destinados a los oídos interiores de los ejecutantes.»¹⁸ El propio Nono, a propósito del estreno de *Stimmen... Verstummen...* [*Voces... enmudecer...*, 1986], sinfonía en 12 movimientos de Sofiya Gubaidúlina, y en señal de profunda admiración por esta composición, dejó escrito: «[...] Voces que vagan libres por el espacio y se combinan con él – componer hasta el silencio (... enmudecer...).»¹⁹ *Stimmen, Stille, Verstummen*: voces, desde el silencio, que hacen enmudecer (Rilke, Nono, Gubaidúlina). Cultivar el «oído del muerto» (*Totengehör*), tal como nos propone Rilke en la «Décima Elegía» (v. 85). «Pero el muerto debe seguir, y, en silencio, la Queja» (*id.*, v. 95)²⁰, porque, tal como escribe el poeta en *Los Sonetos a Orfeo* (1:9, vv. 12-14): «sólo en el reino doble [el ámbito que integra el mundo de los vivos y el de los muertos] / se volverán las voces / eternas y suaves». «Y calló todo» (*id.*, 1:1, vv. 3-4)²¹: el silencio como ámbito en el que va a producirse el nuevo canto; *en este callar* (literalmente *en este silenciar*): es un silencio henchido de posibilidades, calla pero podría hablar.

Para Zimmermann el tiempo se constituye como una realidad esférica: presente, pasado y futuro pueden convivir²². El tiempo que Zimmermann concibe no es el de la acción, un

tiempo cuantificado y medido; es el de la consciencia interior, de la intensidad de las pulsiones y de las asociaciones.

Es así como el elemento temporal aparece como constitutivo de la existencia humana sin más: el tiempo cósmico y el tiempo vivido, el tiempo histórico y el tiempo presente, el tiempo en su significado como categoría, como forma de experiencia del sujeto, a saber, en el sentido kantiano, en su acepción interna.

Desde el punto de vista de su aparición en el tiempo cósmico, el pasado, el presente y el futuro, tal como sabemos, están sujetos al fenómeno de la sucesión. Sin embargo, esta sucesión no existe en nuestra existencia mental, que posee una realidad más real que la muestra, objeto familiar que finalmente no nos indica otra cosa que el hecho de que, en sentido estricto, el presente no existe. El tiempo se curva y forma una esfera. A partir de esta imagen he desarrollado mi técnica de composición que he definido como pluralista, apoyándome en el término filosófico, y que tiene en cuenta los múltiples estratos de nuestra realidad musical.

[...] Siempre he tratado de eliminar la representación en cierto modo unidimensional del tiempo, viendo en la utopía de un vínculo de procesos temporales considerados hasta ahora como separados una correspondencia espiritual más efectiva con la realidad musical de nuestro tiempo.²³

El compositor alemán se inspira en el concepto agustiniano del tiempo. Señalemos de nuevo que la vinculación de Zimmermann con el pensamiento escolástico es fundamental. En el libro XI (20:26) de sus *Confesiones*, san Agustín ofrece una visión del tiempo enormemente importante y que ha sido objeto de reflexión por parte de numerosos autores hasta la actualidad. El obispo de Hipona sostiene aquí:

Pero lo que ahora es claro y manifiesto es que no existen los pretéritos ni los futuros, ni se puede decir con propiedad que son tres los tiempos: pretérito, presente y futuro; sino que tal vez sería más propio decir que los tiempos son tres: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las futuras. Porque éstas son tres cosas que existen de algún modo en el alma, y fuera de ella yo no veo que existan: presente de cosas pasadas (la memoria), presente de cosas presentes (visión) y presente de cosas futuras (expectación).²⁴

En Dios no hay antes ni después. El problema se agrava cada vez más, porque una barrera, al parecer insalvable, se opone entre el tiempo y Dios, un presente eterno, y el tiempo nuestro mensurable por las cosas visibles y mudables. ¿Qué es, pues, este tiempo que viene de un futuro que todavía no es, pasa por el instante fugitivo del presente, que al punto deja de ser, y se oculta en el pasado, que como tal tampoco es? No es propio

hablar de pasado, presente y futuro, sino más bien de estos tres tiempos entendidos de esta manera: «presente de cosas pasadas (la memoria), presente de cosas presentes (visión) y presente de cosas futuras (expectación)». en un ensayo sobre El conceto de «pluralismo estilístico» y la idea de la «esfericidad del tiempo» desarrollados por Zimmermann se enmarcan –como bien apunta Carl Dahlhaus– dentro de la experiencia estético-metafísica de una simultaneidad interior más allá de la sucesión, del orden del antes y el después; se trata de «la experiencia mística del instante en el que los tiempos convergen»²⁵. En el *hic et nunc* el espíritu puede, tan sólo, anticiparse como experiencia de encuentro místico. Se trata de la comunión, en el instante-eternidad del acontecimiento místico, con esa Luz tabórica increada que es el lado comunicable de la energía y de la operación divina. En la poesía de Rilke y en la música tardía de Zimmermann no hay tema que aparezca implícito con más persistencia que éste. En estas obras, el tiempo aparece ya superado, por decirlo así, y sólo se le siente como una onda, como una melodía interior del alma. Todas las cosas parecen confabularse para entrar en nuestra relación, en la onda cálida que se alza del corazón. El tiempo, de suyo indiferente, adquiere sentido cuando se integra en la callada melodía interior del alma. El futuro se abre en nosotros con la expectación de una dádiva, y el pasado aparece unido por el hilo del recuerdo. El futuro se hace presente en la expectación, y el pasado se torna presente en el recuerdo. Y esta especial síntesis sólo puede suceder en el alma. El concepto espacial del tiempo queda borrado, o, mejor dicho, superado en la unidad indivisible e invisible del alma. El tiempo no es algo discontinuo, sino una onda ininterrumpida del corazón. «Pero escucha lo que sopla, / la noticia ininterrumpida, que se forma de silencio [*Stille*].» Es el mensaje de una voz que procede de los muertos, del pasado, del silencio. «*Stille*» es una palabra propia del lenguaje místico, y Rilke la toma aquí en toda su mística significación. La voz de Dios sólo puede ser captada en la quietud del corazón, allí donde la avalancha de lo imprevisible y transitorio, del tiempo fugitivo, se anula en la contemplación interior. Pero ello, según se desprende de nuevo de la «Primera Elegía» (vv. 77-79), significa un total desasimiento de la vida, un acercarse o adelantarse a la muerte: «Y el estar muerto es trabajoso / y lleno de repaso, hasta que poco a poco / se rastrea algo de eternidad.»²⁶ Tal como apunta Jaime Ferreiro:

Todo ese proceso de desasimiento paulatino de las cosas culmina en la transposición violenta encerrada en ese «*Nachholen*» (recobrar o recuperar), [...] la tarea de despojarse de las cosas que nos atan todavía a la vida, condición previa para vivificar el «estar muerto» (*Todsein*). [...] La transposición es violenta, porque si bien es cierto que la tarea de «estar muerto», es decir, de plenificar la muerte, es ardua y penosa desde el punto de vista de la vida, una vez alcanzada la muerte ya no hay nada que recuperar, pues se ha recuperado todo lo deseable. Y en los versos

con que se cierra la estrofa anterior [...] se indica claramente que son los vivientes los que impiden el puro movimiento de los espíritus de los muertos, al suponer a éstos todavía un tanto adheridos a las cosas terrenas y, por tanto, aún no aquietados perfectamente en la muerte. Pero ello es un espejismo de los vivientes. De lo cual se sigue que hay que entender ese «*Nachholn*» como un despojarse de los lazos de la vida. A no ser que Rilke quiera indicar también, ahora desde el punto de vista de la muerte (naturalmente por hipótesis), que el estado de «estar muerto» es una verdadera concentración o recuperación de todo lo que en la vida aparece suelto o disperso [...]. Y esta suposición está fortalecida si se piensa que la muerte es un estado perfecto, mediante el cual la vida cobra su pleno y último sentido. Los santos, por ejemplo, al desasirse de la vida, la concentraron, la reunieron en una totalidad de sentido: «*Sie sammeln ihr Leben*», como se dice ya en un fragmento de 1906.²⁷

Tiempo de la muerte, de la muerte que está «antes de la vida» (*vor dem Leben*) –como Rilke la llamó («Cuarta Elegía», v. 83)–, es decir, «el puro espacio» (*der reine Raum*) de «lo Abierto» (*das Offene*), el «no–lugar sin No» (*Nirgends ohne Nicht*), el «Ningún–dónde» (*Nirgendwo*), *tópos* carente de toda determinación concreta, «donde en el infinito se abren las flores» («Octava Elegía», vv. 2, 15-17): de la vida, de las vidas. El tiempo «antes» de la articulación del tiempo. Para Zimmermann, el «anonadamiento total» de sí mismo es una forma de liberación sin redención por encima de la memoria de lo contingente. *Stille und Umkehr* es una sobrecogedora partitura, de gran poesía sonora, que, junto a *Ekklesiastische Aktion*, constituyen el testamento musical y vital del compositor alemán. *Stille und Umkehr* es una especie de variación infinita en el interior de la repetición generalizada, vinculada al carácter obsesivo de la idea en sí, que, abstraída del tiempo, se convierte en un absoluto. Ilustra la concepción del tiempo del compositor y el proceso de desarrollo en espiral que, a partir de una célula generadora, gira constantemente alrededor de un centro. Retomamos aquí la concepción del tiempo de san Agustín presente en Rilke. En el proceso de interiorización, «*Nachholn*» significa igualmente un remontarse hasta la más tierra infancia, para cerrar así el círculo en el que se está siempre incidiendo: nacimiento–muerte. Rilke recurre a todas las antítesis posibles para situarse en zonas fronterizas, en planos de doble vertiente. De este modo la representación lineal del tiempo aparece suplantada por una representación circular donde comienzo es a la vez final. Éste parece ser el sentido último de *Stille und Umkehr*. Punto de partida y punto de llegada son facetas diferentes de una misma realidad. En este sentido, Jaime Ferreiro añade:

[...] Es evidente que el «*Nachholn*» tiene que conducir necesariamente a una actitud de desprendimiento de lo temporal, pues sólo en estas circunstancias sería posible llegar a sentir poco a poco la huella de la eternidad: «*dass man allmählich ein wenig Ewigkeit spürt*». [...] Eternidad y transitoriedad se tocan por un instante para separarse al punto, pues no podemos habitar ahí. La experiencia mística conoce, sin embargo, esa posibilidad. Rilke parece estar pensando en la experiencia mística, pues en la elegía nos habla incluso del fenómeno de la levitación.²⁸

Stille und Umkehr ofrece un ejemplo muy convincente de «purificación» o «reducción del material» en la música última de Zimmermann. Un sonido: la única forma de volver a formar el hilo de esta pieza donde el tiempo parece estar «estirado». Frente al tiempo fragmentado, externo e inconexo de las impresiones no engarzadas todavía en una unidad vivencial o de sentido, tanto san Agustín, Rilke como Zimmermann aspiran a una intuición del tiempo en que ya no tenga objeto hacer distinciones tales como presente, pasado o futuro: «consciencia interior del tiempo», en palabras del propio Zimmermann. Pues ya no se trata de captar impresiones a través de los sentidos, sino más bien de cerrarse al exterior para, de esta manera, tratar de percibir en el interior del alma. Cercana a *Photopsis* para orquesta (1968), *Stille und Umkehr* también regresa con su nota central a la última escena de *Die Soldaten*. Un ritmo de *blues*, golpeado con la mano en la caja primero, fija la atención en un *ostinato* de ocho compases (en tres frases intercaladas con silencios). Al mismo tiempo, varios grupos de instrumentos (las flautas al principio) contienen arabescos fugitivos, que recuerdan a los del piano en *Intercomunicazione*, para violonchelo y piano (1967), hasta los períodos independientes del *blues*. A estas dos capas más o menos discontinuas se opone el elemento central y perpetuo: la celebración de la nota Re, que está garantizada por seis colores instrumentales (simples o compuestos) sucesivos: cuerdas de bajo, tercera flauta y arpa; flautas, clarinete y arpa; arpa sola, etc. Así se concreta una forma (relativamente perceptible) creada por timbres organizados en varios niveles. Esta sensibilidad de los timbres de Zimmermann, recurso muy antiguo o incluso permanente en su obra, encuentra uno de sus mejores logros en esta composición de insondable poesía sonora.

Ekklesiastische Aktion (Acción eclesiástica) es una composición que está inspirada en *Los hermanos Karamázov* de Dostoievski y en la Biblia de Lutero: «*Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne*» («Tornéme, y vi las opresiones que se hacen debajo del sol», Ecl 4:1)²⁹. Esta obra está salpicada de potentes visiones místicas y apocalípticas. Zimmermann cita en ella un fragmento del texto del coral final «*Es ist genug!*» («¡Es suficiente!»), quinto movimiento de la cantata fúnebre de iglesia de J. S. Bach, *O Ewigkeit, du Donnerwort!* (BWV 60) (*¡Oh eternidad, palabra*

atronadora!)³⁰. Las palabras del coral, inaudibles en la *Acción eclesiástica*, son: «¡Es suficiente! ¡Señor, cuando Tú quieras, puedes liberarme de mi yugo! ¡Mi Jesús vendrá! ¡buenas noches, mundo! Me iré a la morada celestial, me iré con seguridad y alegría, mi gran desolación ha quedado atrás. ¡Es suficiente!»³¹. Alban Berg ya había empleado el texto de este coral en la obra última que escribió, el *Concierto para violín* (1935), y que está dedicado a Manon Gropius, la hija recién fallecida de Alma Mahler y de Walter Gropius, también conocido como «*Dem Andenken eines Engels*» o «*A la memoria de un ángel*». Berg deseaba que el concierto reflejara en primer lugar la personalidad de Manon y luego el sufrimiento, muerte y transfiguración. Probablemente no es simple coincidencia que su idea fuera similar a la que subyace detrás de *Tod und Verklärung* (*Muerte y transfiguración*) de Richard Strauss, ya que esta fue la única obra de Strauss que Berg respetó. Mientras trabajaba en el concierto, Berg escribió a Willi Reich pidiéndole algunos corales de Bach. Reich envió la música y Berg descubrió que uno de los corales empezaba con las últimas cuatro notas de la serie tonal con la que él estaba trabajando. Así pudo integrar el coral en el concierto de una manera lógica sin que la repentina aparición de la tonalidad en una obra dodecafónica pareciera arbitraria. El coral que eligió fue «*Es ist genug!*» («¡Es suficiente!»). Esta obra no era desconocida para Zimmermann. En la notable sublimación fúnebre y trascendente del *Concierto para violín y orquesta* toda la aventura musical de Alban Berg parece quedar transfigurada mediante el uso del coral fúnebre de J. S. Bach «*Es ist genug!*» («¡Es suficiente!»), en la variaciones finales que usan ese coral bachiano a modo de *cantus firmus*, sin perderse nunca el hilo conductor de la melodía coral original. Estas palabras, significativamente inaudibles en la *Acción eclesiástica*, quedan anegadas o ahogadas por el silencio primigenio. No podemos rechazar la posibilidad de interpretar la cita del coral como una confesión personal del compositor (frente a su suicidio). Sin embargo, surge la pregunta de por qué Zimmermann, al final de una obra que es la «deconstrucción» más radical de la salvación y la redención, coloca la confianza consoladora en Dios en el centro. La *Donnerwort* (palabra atronadora) de la mencionada cantata de Bach nos evoca asimismo el término *Ur-Geräusch* ('estruendo primigenio', 'sonido primordial') empleado por Rainer Maria Rilke en una conferencia en Zúrich el viernes 31 de octubre de 1919 dedicada exclusivamente a los socios del Círculo de Lectura de Hottingen³²:

«Y, en ella, Rilke presentó uno de los temas más interesantes de su pensamiento: la idea de que, en el fondo de la Creación, hay un *Ur-Geräusch* ('estruendo primigenio'), como un ultrasonido que normalmente no oímos, pero que perciben los místicos, los videntes, los enamorados y los poetas. Por eso la poesía nos conduce de lo Visible a lo Invisible, siguiendo ese acorde misterioso. Y así también

cada poeta crea su canto, sin necesitar una reflexión racional, sino abandonándose a la marea musical que resuena en su interior.»³³

Este silencio absoluto ya estaba presente en el último movimiento de la ópera *Die Soldaten*. Tal como bien apunta el compositor José María Sánchez-Verdú de dicha obra:

El final de *Die Soldaten* sobre una brutal nota Re y un larguísimo *diminuendo* que se superpone a cintas de audio (con sonido de botas militares, gritos, rumores de batallas...) y vídeo son elementos de este apoteósico cierre que reasume toda la violencia y tensión planteada durante la ópera y que converge en el silencio absoluto de un tiempo posterior, futuro. Quizás esa nota Re es un eco del modo de Re (*protus*) de la tradición occidental eclesiástica, propio de la secuencia latina del *Dies irae* y su tradicional incardinación dentro del *Requiem* o *Misa de difuntos*.³⁴

Decrescendo o *diminuendo* hasta el silencio absoluto. Se puede introducir aquí la concepción de la *Memoria Dei* de san Agustín, autor que Zimmermann tuvo muy presente³⁵. Sin embargo, en sus últimas composiciones Zimmermann empieza a alejarse de la *Memoria Dei* de san Agustín, para acercarse a una «teología negativa» del Dios desconocido (*ágnōstos theós, deus absconditus*)³⁶, inaugurada por Platón, presente en san Agustín³⁷, y desarrollada por el neoplatonismo cristiano en la figura de Dionisio Areopagita³⁸ y la tradición mística europea, especialmente en la mística renana del Maestro Eckhart³⁹. Isaías se lamenta: «En verdad que tienes contigo un Dios escondido.» (Is 45:15). En la Francia católica del siglo XVII, Pascal basa su teología en la existencia de un Dios oculto (*deus absconditus*). Según él, el hecho de que Dios se esconda deliberadamente y guarde silencio es justo y útil para el fiel. Su oscuridad misma recuerda al hombre que es pecador. El Ser trascendente debe ser insondable, enigmático. Para san Juan de la Cruz, que Dios se vuelva silencioso confiere al hombre la libertad de creer o no creer. En la primera línea de su *Cántico espiritual*, la pregunta que plantea – «¿Adónde te escondiste, Amado?» –, es un grito de amor. La teología negativa, que procede por medio de la abstracción de la imagen del inefable, plantea la idea del *límite de lo cognoscible*, un muro de silencio, más allá del cual se extiende el desierto de lo inefable, el territorio desconocido del Dios ignoto. A esta forma de misticismo que trata de autodefinirse como *misticismo sin Dios*, dedica también Eckhart sus esfuerzos cognitivos por comprender lo que Filón de Alejandría llama el «Ser sin forma»; Gregorio de Nisa «lo absolutamente incognoscible»; Dionisio Areopagita «luz inalcanzable en que Dios habita»; Nicolás de Cusa hablará de Dios como de aquel «de quien uno comprende que no puede comprender... porque es el inteligible que tiene tanta inteligibilidad que nunca podrá ser plenamente comprendido» (*De visione Dei*, 16); y san Juan de la Cruz dirá que «me quedé no sabiendo, toda ciencia trascendiendo» (*Coplas*, 9). A este Dios el

Maestro Eckhart lo acaba por calificar como *abgrunt* (sin-fondo), sin fundamento o «sin *porqué*». Pues para Eckhart, «antes de que existieran las criaturas Dios no era Dios». Era «el abismo eterno del ser divino». Por ello, cuando intenta apuntar al cómo de la existencia de ese «desierto silente de la divinidad» o «la esencia abismal del ser o naturaleza divina», Eckhart ve claro que debería callarse⁴⁰.

En la *Acción eclesiástica*, el Miedo (alto) expresa su angustia aterradora frente a la muerte inminente, y es reconfortada en el diálogo con la Esperanza (tenor). El bajo trae la palabra de la Escritura: «Bienaventurados los que mueren en el Señor» (Ap 14:13), las mismas palabras que Johannes Brahms puso en música en el movimiento final del *Réquiem alemán*. En Brahms se descubre al final siempre el horizonte (en forma de coral, o de gran chacona) de J. S. Bach. Pero Brahms no asume –como la música religiosa de Bach– el firme asidero de la fe en el Gran Relato cristiano (en versión luterana). Así como la cita del coral, cuyo tema es el miedo a la muerte, a nivel musical y estructural, está estrictamente separada del resto de la obra, la certeza de la salvación expresada por la cita es desterrada del horizonte de la *Acción eclesiástica*. Sin embargo, en Bach, el coral final «Ya es suficiente» no expone la idea del deseo de morir, sino la confianza de la persona moribunda que se pone bajo la protección de Dios. Esta última composición de Zimmermann ha aniquilado completamente toda esperanza de una victoria sobre la muerte. La ausencia de palabras en el coro de Zimmermann lo resalta: el *lógos* se ha disuelto en la acción anterior y en la queja, y solo queda una reminiscencia en lo *sonoro*, sin acceso a la palabra. Merece la pena recordar aquí las lúcidas palabras de Rilke en unos versos de 1924: «Dichosos los que saben, / que detrás de todos los lenguajes / está lo indecible [*das Unsägliche*].»⁴¹ La composición no termina con el coral –como una cita «negativa»–, sino con un gesto abrupto como una «cadencia», en forma de un sexto descendente de las cuerdas, así como una larga nota de trombones colocados en la sala, similar a la del principio. Este gesto silencia brutalmente el coral ya sin palabras, rechazando así la negación del consuelo. En este sentido, en el horizonte humano, porque Dios siempre es uno «para el hombre», es la cifra de lo inagotable y de lo que «en sí mismo» es radicalmente inasible e incomprensible para él. En este sentido, san Agustín afirmaba con contundencia: «*Si enim comprehendis, non est Deus*» (*Salmo 85:12 y Sermo 117:3:5*). La *Acción eclesiástica* presenta la redención como un proceso pervertido: no existe ningún plan divino de redención para salvar al mundo caído y erigir el reino de Dios. En la *Acción eclesiástica*, la omnipotencia de la injusticia y la opresión son el orden y la ley mismos. Si hay salvación, está lejos, en el pasado. Ni salvador, ni liberación, ni redención.

Es la caja de resonancias de lo invisible (*die unsichtbare*), voces de lo inaudible (*die / unhörbare*), a la que alude un poema de Paul Celan, «*In den Geräuschen*» («En los ruidos»), perteneciente a *Fadensonnen* (*Soles filamentos*): «En los ruidos, como nuestro principio, / en el abismo, / donde me caíste en suerte, / le vuelvo a dar cuerda a la / caja de música – ya / sabes: la invisible, / la / inaudible.»⁴² El asimismo poeta Edmond Jabès subraya el «silencio tan fuerte» de Celan: «El silencio, ningún escritor lo ignora, permite escuchar la palabra. En un momento dado, el silencio es tan fuerte que las palabras se limitan a expresarlo». «¿La lengua del secreto, inaudible?»⁴³.

Cultivar el «oído del muerto» (*Totengehör*), tal como escribe Rilke, es permanecer a la escucha de la memoria primordial. Zimmermann dibuja el camino en su última composición en todos los niveles del trabajo en un fallo de las condiciones terrenales. También es simbólicamente reconocible en el manejo de música y texto. El silencio del *lógos* no permite ni el conocimiento de Dios ni la redención. En esta situación, no cabe la menor duda de que Heidegger tenía toda la razón del mundo cuando profesaba que el hombre no es un ser «para la vida» (*zum Leben*), sino que, por encima de todo, –reducido ya a la categoría de «exhombre»– es un ser «para la muerte» (*zum Tode*) o, tal vez más exactamente, «para la nada», sin casi ningún resquicio que le permita vislumbrar, tan nebulosamente como se quiera, un mínimo atisbo de futuro porque, en el tiempo de los hornos y las cenizas humanas, de «los enterrados en el aire» (Celan), el mismo Dios, en palabras sobrecogedoras del propio Celan, se ha convertido en «Nadiedad»: «*Gelobt seist du, Niemand*» ('Alabado seas tú, Nadie'), «*Psalm*» («Salmo»)⁴⁴. Hasta en cinco ocasiones Celan repite el término *Niemand* en este célebre poema. Ese pro-nombre denomina en Celan lo indefinido, lo inencontrable, lo totalmente Otro, lo divino. Este «Nadie» puede verse, dado el conocimiento que Celan tenía de la mística judía⁴⁵ a través de los estudios que sobre la misma había escrito Gershom Scholem⁴⁶, como una trasposición del término *'ayin* ('la Nada')⁴⁷. Es el concepto del primer paso de la manifestación de *'Ēyn-sōf* (lit. 'lo Infinito') como *'ayin* o *'afisah* ('la Nada'). En la mística judía, al Dios trascendente e inaprehensible de la teología apofática o negativa (*ágnōstos theós, deus absconditus*) se le denomina el Dios «infinito» (*'Ēyn-sōf*), «oculto, ausente» (*ha-ne'ēlām*), «encubierto» (*ha-nistar*), «la Nada» (*'ayin* o *'afisah*), «la Nada completa» (*'ayin ha-gamur*), «las profundidades de la Nada (*'imqe ha-'ayin*)». En esencia, esta nada es la barrera con la que se encuentra la facultad intelectual del hombre cuando alcanza los límites de su capacidad. Es una afirmación subjetiva que sostiene que hay un ámbito que ningún ser creado es capaz de comprender intelectualmente y que, en consecuencia, sólo puede definirse como «la nada». Esta idea va asociada también con su concepto contrario, esto es, que puesto que en realidad no se da diferenciación en el primer paso de Dios hacia la manifestación, ese paso no puede definirse de ninguna

manera cualitativa y, por consiguiente, sólo puede describirse como «la nada». 'Ēyn-sōf, que se vuelve hacia la creación se manifiesta, por tanto, como 'ayin ha-gamur («la Nada completa»), o, en otras palabras: Dios, al que se llama 'Ēyn-sōf respecto a Sí mismo, recibe el nombre de 'ayin en relación con su primera Autorrevelación. Según expone 'Azrī'el de Girona (s. XII-XIII) en su *Comentario sobre la liturgia cotidiana*, la vocación del alma es el regreso a su lugar de origen, después de la muerte. Pero antes de este retorno definitivo, hay otras formas de ascenso que prefiguran de algún modo la muerte. El primer ascenso tiene lugar durante el sueño: cada sueño es comparable con la muerte, cada despertar con la resurrección. La segunda corresponde a la extinción provisional de la conciencia individual durante la contemplación. El cabalista hace alusión a ello en dos ocasiones. La primera describe la ascensión del *maskīl*, o adepto de la teosofía, durante la oración. Al término de esta ascensión, tras ascender grado a grado las «palabras», el orante alcanza la «Nada Palabra» ('ayn dābhār, forma apofática que designa el Principio de toda Palabra, y grado último de ascensión en la contemplación) más allá de la cual no puede continuar, y donde toda voluntad individual cesa⁴⁸. La «nada palabra» ('ayn dābhār) de 'Azrī'el de Girona nos evoca el verso «entrañado por la Nada» (*durchgründet vom Nichts*) o «transido de Nada» («*durch-gründet*») de Paul Celan⁴⁹. La elección de «transido» por *durch-gründet* (literalmente «trans-fundado», «atravesado de raíz», etc.) no sólo se debe al intento de mantener la rección preposicional (*vom, de*), sino también al poder sugestivo de un «transir» cuyo prefijo evoca el del término de origen. La teología negativa culmina en 'ayin, disolviendo imágenes familiares y confinantes de Dios. 'Ayin logra «desnudar el blanco» de Dios. La frase «dejando lo blanco de las varas al descubierto» aparece en Gén 30:37 y se aplica a *Keter 'elyōn* (Corona suprema), la *sēfirāh* suprema, que en los orígenes de la Cábala es lo Infinito, la Nada, la «luz oculta», luz totalmente incolora, i.e., blanca. Este «'ayin, la nada (*Nichts*) de los judíos», escribe el poeta místico y neoplatónico inglés Henry Vaughan (Eugenius Filaletes), expone «la desnuda divinidad sin velo»⁵⁰. Se puede ampliar aún más la vía de la negación y despojar incluso a la nada de su abstracción conceptual. El cabalista David ben Yēhūdāh he-Hasid (s. XIV) reduce el sustantivo abstracto a la negación más simple posible, llamando a Dios «No». Pero 'ayin transmite algo más que un breve *no*. Implica al Dios más allá de Dios, el poder que está más cerca y más lejos de lo que llamamos «Dios». 'Ayin simboliza la plenitud del ser que trasciende al ser en sí mismo. La realidad que anima y supera todas las cosas no puede ser capturada o nombrada, pero invocando a 'ayin, el místico es capaz de aludir al infinito, el 'alef inefable. 'Alef es una consonante que en hebreo es inaudible sin la pronunciación de una vocal.

El no saber, el no querer, el no esperar, constituyen el marco en el que transcurre dicha búsqueda, siguiendo la línea de la llamada teología negativa o apofática que en Occidente

se inicia, aunque sólo sea de manera emblemática, con el brevísimo tratado del Pseudo-Dionisio y que enriquecerán luego pensadores como Ramon Llull o el Maestro Eckhart. La palabra nada, símbolo de la máxima desposesión –desposesión material, desposesión intelectual y desposesión espiritual–, se repite en la literatura mística. Es difícil no recordar la formulación extrema que le valió a san Juan el justificado apelativo de «Doctor de las Nadas», formulación que aparece en los dibujos del Monte de perfección que el propio autor repartía en copias rudimentarias entre las monjas de Beas hacia 1578. En el célebre dibujo de san Juan de la Cruz del Monte de perfección o Monte Carmelo, la recta senda del ascenso aparece flanqueada por dos caminos laterales sin salida. El de la derecha, el camino mundano, señala sus peligros: poseer, gozo, saber, consuelo, descanso. Asimismo, el de la izquierda marca también los peligros de un camino espiritual: gloria, gozo, saber, consuelo, descanso. Sorprende especialmente la leyenda de los escalones del camino central, el correcto. En la «senda central» del dibujo se lee: «Nada, nada, nada, nada, nada, nada, y aun en el monte nada». Tan sólo el del centro, senda estrecha de la perfección, accede a la cima del monte donde no hay nada, excepto el divino silencio: «El fundamento de la ciencia mística es esta montaña de silencio.»⁵¹

Así, en la obra de Celan, «el Silencio es ensordecedor, la Ausencia radical»⁵², pues nada acredita la existencia de un Dios que callaría ante el sufrimiento de todo el mundo. Asimismo, al final de la *Acción eclesíastica*, el proceso y la rebelión se desmayan. Se trata de una operación de vaciado y de extinción. El silencio es ensordecedor. Año 1969. Muy deprimido, Zimmermann pasará varios meses curando el sueño en una clínica psiquiátrica, sin ningún éxito real. Al final del año no puede asistir a la creación del *Réquiem*. Al año siguiente, al salir de la clínica en primavera, completa los trabajos por encargo, aparentemente habiendo planeado acabar con su vida (tal vez ya en el otoño de 1969). Cinco días después de completar su última partitura, la *Acción eclesíastica*, envía a sus hijos de vacaciones y pone fin a sus días en su casa en Großkönigsdorf, cerca de Colonia, el 10 de agosto.

Todo ello ya está figurado en los personajes de Marie y de Stolzius de su ópera *Die Soldaten*. En una no aparentemente casual coincidencia de nombres, la María de Zimmermann es como la María de la ópera *Wozzeck* de Alban Berg, que se hace amante por desesperación de un Tambor Mayor fanfarrón, sádico y vulgar. Y que aparece también como arrepentida pecadora, identificándose, a través de la lectura del Nuevo Testamento, con la mujer adúltera que va a ser apedreada, y con la María Magdalena que esparce su unguento y sus cabellos por los pies de Jesucristo. Asimismo, como la Lulú de Alban Berg, Marie es un cuerpo-ruina, un cuerpo-despojo. En el Acto IV de *Die Soldaten*, lo que el futuro depara a Marie, la «puta del soldado», es una pesadilla viviente. Marie,

en su vida como mendiga callejera, en su errancia y abandono, pudo simbolizar para Zimmermann la trasposición al mundo secular de la pobreza y el desprendimiento de las tradiciones espirituales. Pero el personaje por el que Zimmermann sentía más simpatía es Stolzius, un joven trapero en Armentières, el prometido de Marie, que, enfermo de amor por ella, se suicida bebiendo de un bol de sopa envenenada. En este caso, Stolzius puede tipificar la muerte simbólica, la muerte a este mundo, la *annihilatio* de la tradición mística, que el propio Zimmermann consumó también quitándose la vida, como expresión última de la liberación absoluta⁵³.

2. La «orientación» (*rihtunge*) verdadera es la «salida de sí» (*ûssgehen*)

La obra, despojada, violentamente expresiva, al borde del grito, es también el testamento musical de Zimmermann: revuelta y resignación, impulso y hundimiento, aspiración a la verdad, a la «liberación de una muerte» («Misterio u ópera», 1948) –i.e. la fórmula *Stirb, ehe du noch stirbst*, «muere antes de morir», propia de la tradición mística alemana. Esta apología del extremo «abandono» (*gelâzenheit*), del «desasimiento» (*abegescheidenheit*) y de la «anulación» (*vernichtung*) es eckhartiana: el camino (*rihtunge*, «orientación») verdadero es la «salida de sí» (*ûssgehen*), el estar «vacío» o «libre» (*ledic*) y «anonadarse», la «anulación» de sí (*vernichtung*)⁵⁴. «*Detachment / From self*» ('desapego / de uno mismo') en los versos de T. S. Eliot («Little Gidding» III, vv. 3-4). «Silencio, ocultación de Dios» (*stîlnisses, verborgenhei gotes*); es el «desierto» (*einöde*) de la deidad (*gotheit*), «fondo sin fondo» (*grunt âne grunt*)⁵⁵. En el libro IV, dístico 186, Silesius lleva su expresión tan lejos como le es posible: «*Nichts ist ihm selber*», ('nada es para sí'). Encontramos aquí el doble movimiento eckhartiano donde lo creado desaparece en la aniquilación del yo, no dejando más ser que un único Sí, denominado «Nada». La Nada es en sí misma su propio Sí; la nada es para sí misma y no es nada más, es el «No-Otro»⁵⁶. El desprendimiento de todo (absoluta *kénōsis*), el total «abandono» (*renuntiare, gelâzenheit*) y el «desasimiento» o «ser-separado» (*abegescheidenheit*) del Maestro Eckhart, un desprendimiento de sí fundado en lo absoluto (el des-ligado) del ser, un *lâzen* («dejar»[se]) para «dejar ser» lo Otro. La idea de aniquilamiento como verdadera humildad, elevación por encima de todo lo creado. El abandono eckhartiano es el nuevo nombre del pensamiento en acto, un pensamiento que no piensa ya en nada, sino que se aparta de todo dejando ser todas las cosas, incluyendo Dios. El *lâzen*, el «dejar» de la *gelâzenheit*, es indiferentemente un dejar-ser, un dejar ir, un dejar partir, un abandonar; así es, en efecto, una «antigua palabra», un antiguo imperativo plotiniano –«¡abandona todo!»– que, como en Plotino y Dionisio, firma una superación del espacio mental aristotélico hacia un pensamiento del lugar donde, si no se quiere decir con Lacan que el *sujeto se tacha*, se puede decir con Eckhart que *se deja*

*caer*⁵⁷. Según A. Charles-Saget, el lenguaje eckhartiano del desprendimiento y de la *gelâzenheit* puede ser próximo de la *aphaíresis* plotiniana («abstracción», en un sentido activo, como eliminación voluntaria y consciente de lo que separa de lo Uno, en última instancia, de sí mismo), el «iabandona todo!» (*áphele pánta*) de las *Enéadas* (VI 7, 35-37)⁵⁸, y que dirige el «*Scheidet, scheidet ab gar!*» («¡Desapégate! idesapégate de verdad!») por la que una beguina desconocida convirtió en consigna la intención de Eckhart. La *gelâzenheit* cae en sí misma; es lo que dice Suso: «*Ein gelâzenheit ob aller gelâzenheit ist gelâzen sin in gelâzenheit*» («un abandono por encima de todo abandono es abandonarse en el abandono»). Una fórmula que, sin embargo, dice lo esencial de lo que se llama tradicionalmente el éxtasis: el *lâzen*, como «salida de sí» (*ússgehen*) liberando un lugar para Dios, haciendo *tabula rasa* del alma para abrir a Dios un espacio interior⁵⁹. Tal es la ley del pensamiento según Eckhart, una ley de intercambio, una ley de compensación del vacío (*ein gelích widergelt und gelícher kouf*): quien sale de todas las cosas que están en él, quien sale de su bien propio, de su «suyo» –dicho de otro modo, de su yo, en resumen, que se deja a él mismo–, deja entrar a Dios, ni más ni menos. Según el tratado conocido bajo el título *Also waz schwester Katerei* (*Así fue hermana Katrei*), un producto de la actividad literaria de los begardos y de las beguinas, para la joven Katrei, como para Eckhart, el camino (*rihtunge*) verdadero es la anulación (*vernihunge*)⁶⁰. Hay dos tipos de nada –debajo de la nada «creada» hay la Nada «divina» (deidad en tanto que pura nada [*ein bloss niht*])–, y hay dos muertes –la vida según la naturaleza es una muerte, la muerte según la gracia y el Fondo es una vida. «Dice: “Están muertos”. La muerte les da un ser. [...] Los mártires están muertos y han perdido una vida, pero han ganado un ser.» M. Eckhart, *In occisioni gladii mortui sunt* (2 Heb 11:37).

La ópera *Die Soldaten* (1957-1964) en cuatro actos, con música y libreto en alemán de Bernd Alois Zimmermann basado en la obra homónima del año 1776 escrita por Jakob Michael Reinhold Lenz, compuesta por Zimmermann a los 47 años, es la única acabada por su autor. Se realiza por encargo de la Ópera de Colonia y el compositor termina de escribir parcialmente su primera versión para piano en 1960, siendo rechazada bajo el pretexto de la imposibilidad práctica y técnica de ser representada. En el suicidio de Stolzius, un trapero en Armentières, el personaje de la misma más estimado por Zimmermann, encontramos el sentido que el compositor alemán da a la muerte simbólica (*annihilatio*) como forma de liberación. Escogiendo, en palabras de Rilke, la «muerte que le es propia» («*seinen eignen Tod*»), «la gran muerte que cada cual lleva en sí» («*Der grosse Tod, den jeder in sich hat*»)⁶¹, y llevando la música a una vuelta (*Umkehr*) continua hacia el silencio (*Stille*), las ruinas de la historia y la memoria del desastre quedan abolidas por medio del *exitus* de este mundo. Acto IV y último, Escena

1 (tocata III): Lo que el futuro depara a Marie es una pesadilla viviente. Había rechazado la oferta de la condesa para intentar renovar su contacto con Desportes, y éste entonces la somete a las atenciones de su guardabosques quien la viola brutalmente. Deshonrada y sin crédito, Marie vaga sin un destino fijo mientras la condesa, el joven conde, Wesener, Charlotte, Pirzel y el Padre la buscan. Escena 2 (chacona III): Mary y Desportes están comiendo. Stolzius, que les está sirviendo, oye su conversación y así conoce el destino de Marie. Entrega a Desportes un bol de sopa envenenada y, antes de beber algo de la sopa él mismo, revela triunfalmente su identidad al oficial moribundo. Escena 3 (nocturno III): Marie, que ahora ha caído al nivel de una mendiga callejera, encuentra a su padre y le pide limosna. El anciano no la reconoce, pero preocupado por su hija le da dinero. Luego se une a una interminable procesión de soldados esclavizados y caídos, en la que los oficiales borrachos también intervienen. En la escena final, la acción construye una visión del infierno en que un humano es violado por otro, el individuo por la conciencia colectiva, y, en este momento, por el despiadado poder del ejército. En *Die Soldaten*, Marie, cuyas exigencias vocales rozan la crueldad, es un personaje que comparte nombre con la protagonista femenina de *Wozzeck* de Alban Berg y *fatum* con la *Lulú* que imaginó Frank Wedekind e inmortalizó también el compositor austriaco, una referencia omnipresente en el *modus operandi* y el ideal dramático de Zimmermann.

Lulú es, a la vez, la más abyecta y misteriosa de las criaturas (demonio transfigurado en figura angélica), abandonada a la destrucción pura ejerciendo la más arrastrada prostitución en lóbregos rincones londinenses. Lulú, sujeto que desencadena el escándalo, que ama el objeto que ella misma destruye, contiene en sí su propio desierto. Lulú es la inversión del cuerpo místico, y, a su vez, su vacía prolongación. Así, en el célebre diálogo entre el Pintor y Lulú, ella es ese resto del lenguaje –«No lo sé [*Ich weiß es nicht*]» por toda respuesta– cuatro veces repetido: «—(El Pintor [Schwarz, en la obra de Wedekind]): [...] ¿Puedes decir la verdad? —(Lulú): No lo sé [*Ich weiß es nicht*]. — ¿Crees en un Creador? — No lo sé. [...] — ¿En qué crees? — No lo sé. [...] —¿Es que no tienes alma? — No lo sé. — ¿Has amado alguna vez? —No lo sé.» Ella no sabe ni cree en nada; Nada, justamente. Y es esa nada –o esa tres veces nada (Evangelio de san Juan, 20:8): algunos lienzos blancos en la penumbra de una cavidad de piedra, ese vacío de cuerpo, lo que habrá de desencadenar para siempre toda la dialéctica de la creencia. Amor y muerte celebran trágicas nupcias en el instante final. Lulú coge la mano asesina que empuña la navaja para clavarla sobre su propio costado. A base de ser pura receptividad, Lulú, tumba abierta, cuenco vacío, abre la posibilidad del totalmente Otro en un ambiente desolado. Nada debe envidiar del «cuerpo jirón, o mejor nada» al que aspiraba Simone Weil en los últimos días de su vida en el sanatorio de Ashford, cercano a Londres, porque ella (Lulú) ya lo ha consumado (es ya un cuerpo-jirón) sobre el filo

(redentor) de la navaja de Jack el Destripador, el amante que le pone fin, *amor est mors*. Abandono, arruinamiento y vaciamiento absolutos de sí, cumplidos por una joven (Lulú) que ni siquiera sabe si tiene alma: ella permanece en el secreto del «no lo sé» (*Ich weiß es nicht*) por toda respuesta. Mundo en puro derrumbamiento.

Lulú no sabe si tiene alma y Simone Weil ruega «ser incapaz de recibir ninguna sensación, como si estuviera completamente ciega, sorda y privada de los otros tres sentidos»: ambas manifiestan una misma «pasividad de cadáver» (Simone Weil), «feliz naufragio», «dichosa muerte, dichosa sepultura» (Jean-Joseph Surin), «cual una tumba», pues «en lo infinito se asienta tu cuenco» (Rilke).

Tal como escribe Michel de Certeau de la loca que yerra por la cocina del convento egipcio que Pacomio estableció en Mené:

[Ella] se sostiene a fuerza de ser solamente ese punto de abyección, la «nada» residual. He aquí lo que «prefiere»: ser la esponja. Sobre sus cabellos, un trapo de cocina. Ninguna discontinuidad entre ella y sus desechos [...]. Ella es ese resto, sin fin –infinito–. [...] Asume las más humildes funciones del cuerpo y se pierde en algo que es insostenible, por debajo de todo lenguaje.⁶²

La Marie de Zimmermann es, asimismo, cuerpo-ruina, resto sin fin, infinito; prolongación del cuerpo-en-proceso-de-extinción del propio compositor. Un cuerpo canalla desprendido de carga religiosa (Lulú es un despojo animal: *ein Tier*) o un solitario en medio de la ciudad (el «santo loco» Simeón de Émesa, en su entrada o debut en Émesa arrastrando un perro muerto recogido de un estercolero como imagen de sí): en ambos casos, un cuerpo-despojo (véase el estar tan disponible como un cadáver –*perinde ac cadaver*– de Ignacio de Loyola, la famosa indiferencia ignaciana, o bien, el «cuerpo paralítico», el «cuerpo jirón», en palabras de Simone Weil, que procuraba alcanzar la «pasividad de cadáver»), un cuerpo simbólico que, sin proponérselo, se convierte en guía o anestesia de la radical falta de sentido del general curso del mundo. Los cuerpos de santidad y de abyección adquieren un perfil difuso, como el cuerpo «cosa» –según el relato de Zósimo– de María Egipciaca, «cuerpo extremadamente negro», que se muestra, tal como lo expresan los versos de Rilke a ella referidos («*Die Ägyptische Maria*» [«María Egipciaca»], *Der Neuen Gedichte anderer Teil* [La otra parte de los Nuevos poemas]), «cual una tumba» («*wie ein Grab*»): «Desde que en lecho lascivo como una ramera / había huido sobre el Jordán y, ofrendándose / cual una tumba diera a beber, fuerte / y sin mezcla su puro corazón a lo eterno»⁶³.

La vida de Lulú ha consistido en ir a la deriva entre lo excesivo y lo insensato. Ante tanta *hýbris*, la única salida que le queda es precipitarse hacia el abismo. La navaja de Jack el Destripador es la prolongación de su cuerpo, y su propio cuerpo agujero sin fondo, exceso sin fin, en un perpetuo movimiento de confección y defección, ejercicio interminable de su aparición y de su desvanecimiento. Este «cuerpo jirón, o mejor nada» «pasividad de cadáver», es lo que encarna asimismo la Marie de Zimmermann. El «Nein!- Nein!- Nein, nein!» del grito de Lulú y el «Nada, nada, nada, nada, nada, nada, y aun en el monte nada» de san Juan de la Cruz, resuenan de forma extrañamente familiar.

A través de los personajes de Marie y de Stolzius, Zimmermann se debate entre la sumisión y la redención, entre la barbarie y la liberación, entre este mundo y el otro. El doble sentido simbólico del color púrpura en el poema «*Psalm*» de Paul Celan y sobre la pálida piel de Marie (la soprano Barbara Hannigan: Bayerische Staatsoper 2014, bajo la dirección musical de Kirill Petrenko) lo sintetiza muy bien: el color de la sangre y el del Rey. La materia sonora de la *phōné* se extingue en *Die Soldaten* como en el movimiento final de *Lulú* de Alban Berg, ese *adagio* final, lento hasta la extenuación, anterior al grito de muerte de Lulú, y a las frases últimas de la Condesa. El movimiento final de *Die Soldaten* es también, para Zimmermann, una *oratio*, pero en este caso truncada por el estrépito de una barbarie que ahoga las invocaciones, las plegarias, las súplicas. Del mismo modo, su compromiso espiritual no está vinculado a la iglesia, ni a la liturgia: cuando hace referencia a los textos bíblicos, como las confesiones de Job, el Eclesiastés o las visiones del Apocalipsis, es para encontrar respuestas a una liberación sin redención posible. Zimmermann retrata al hombre solitario, cuya libertad está amenazada por el terror, fingido o reclamado, de los sistemas ideológicos y el poder político. Todo su trabajo expone esta problemática, que también es la de *Wozzeck* y *Lulú*. En *Los soldados*, en la senda de Berg, Zimmermann lo apunta a través de los diferentes personajes de la ópera; pero en el *Réquiem* o en la *Acción eclesiástica*, el propio compositor se erige en el tema central de las obras. Son obras escritas en primera persona. La evolución del estilo de Zimmermann conduce a esta simbiosis: el trabajo se fusiona con el compositor, y viceversa. Con esta suerte de trilogía sobre la tanatología mística que son el *Réquiem*, *Silencio y vuelta* y la *Acción eclesiástica*, Zimmermann –como Mayakovski, Tsvietáieva, Pavese, Celan–, compuso un canto último en torno al sentido de la muerte, antes de suicidarse. Dos versos del poema de Celan «*Sprachgitter*» («Reja de lenguaje») lo resumen bien: «dos / bocanadas de silencio» («*zwei / Mundvoll Schweigen*»)⁶⁴. La única salvación es la desaparición. Libramiento, entrega a la muerte, a la memoria de silencio. Cuando el compositor y director de orquesta húngaro Peter Eötvös recibió la noticia de la muerte de Bernd Alois Zimmermann en 1970, no dudó ni por un momento que el compositor alemán se había quitado la vida. Como Stolzius, alter ego del propio

Zimmermann, la muerte propia es la única forma efectiva de expiación, purificación y liberación. En sus *Diarios*, el jueves 29 de agosto de 1946 Zimmermann escribe: «El enemigo de mi alma: este lado innecesariamente atormentado [...] se encuentra invisible detrás de mi silla y sabe que no morirá [...]. Pero lejos de mí, resignación que se refleja, lejos de mí, veneno que fluye [...].»⁶⁵

El resumen de Mallarmé da a entender que, después, Herodías (*Les Noces d'Hérodiade*) arroja la cabeza y la bandeja de oro por la ventana abierta donde, en el horizonte, se identifican ambas cosas «con el disco empurpurado del sol poniente»⁶⁶. La guadaña que cercena la cabeza del San Juan de Mallarmé, es la que Marina Tsvietáieva evoca en uno de sus poemas. La joven poeta rusa, que acabó con su vida como el propio Zimmermann, escribió en 1936 un poema devastador que bien puede expresar la trayectoria vital del propio compositor alemán: «Mis pensamientos vuelan / hacia un tesoro perdido, lejano; / paso a paso, amapola a amapola, / decapité el jardín. // Así, un día de un seco verano, / al borde de un campo, / con mano distraída, / la muerte segaré una cabeza, la mía.»⁶⁷ Tsvietáieva, en consonancia, en una de sus líneas habla de «mi empolvada púrpura [la sangre], de harapos cubierta...»⁶⁸. Como la suerte que le depara al San Juan de Mallarmé, o como Marie, la figura central de *Die Soldaten*, víctima de la barbarie (la «puta del soldado») y a la vez liberada en vida, también la joven poeta encuentra la liberación. En «Acerca de *Soldados*» Zimmermann hace referencia a «las circunstancias en las cuales todos los personajes de esta obra escrita por Lenz entre 1774 y 1775 se encuentran atrapados en una red de limitaciones que inevitablemente los llevan, más inocentes que culpables, a la violación, el asesinato, el suicidio y, en última instancia, a la aniquilación total»⁶⁹.

El silencio es el ámbito donde desaparece toda comunicación verbal, pero es el único adecuado para escuchar las cosas esenciales. El tema del silencio no es ajeno a Hölderlin: «pues aprendí a venerar en silencio lo divino» («*Denn göttlich Stille ehren lernt ich*»), dice en un poema del ciclo de Diotima⁷⁰. La palabra *Stille* es, salvo una o dos excepciones, la única palabra de la que Hölderlin se sirve para hacer alusión a algo que se asemeja al silencio. Asimismo, en la «Primera Elegía» (vv. 53-4, 59), Rilke propone una estrecha vinculación entre la palabra y el silencio, porque es en el contexto de las voces (inaudibles, inauditas) que escuchaban los santos y de la voz de Dios, que deberíamos nosotros escuchar, aunque no soportaríamos, donde aparece el silencio⁷¹. Y éste no es una mera ausencia de sonidos o de ruidos, como se le entiende vulgarmente, sino algo que se escucha, un silencio epifánico. Es un «soplo» –«el silencio es el soplo inaudible», en expresión de Foucault⁷²–, que a su vez es un mensaje que proviene de aquellos que murieron jóvenes. Y esta noticia «se forma de silencio», está hecha de silencio y además

es «ininterrumpida», vale decir, nunca desaparece, puesto que está en todo momento a nuestra disposición para ser escuchada. Ese mensaje silencioso nos religa con el más allá; es el lenguaje del tránsito desde y hacia la trascendencia.

Para concluir, podemos decir que la *Acción eclesial* de Zimmermann se presenta como una suerte de teología negativa y taciturna, *via negationis* que rechaza toda teología. En primer lugar porque no hay un Dios (*theós*) del que podamos hablar, pero sobre todo porque no hay más palabra (*lógos*). El lenguaje, según se desprende de las *Confesiones* de san Agustín, puede redimir y destruir; redime cuando la Palabra misma habla en el silencio de nuestras palabras⁷³. «No responder al ser, a ningún sentido del ser [...]. Resta sin ser, a fuerza de música, resta para el canto, *Singbarer Rest* [*Resto cantable*] [...] dejando oír un canto sin palabras (*lautlos*), un canto quizá inaudible [...]»⁷⁴. Música inaudible como oración-canto a «lo / inaudible» («*die / unhörbare*»). Palabras en silencio, cuando el discurso se calla (*lautlos*) para dejar venir el canto. Un silencio más elocuente que la voz. Lo que el relato enseña a Elías es que el fracaso resulta de la propia elección del camino. Atando a Dios a la palabra, el profeta ha errado el camino y la escena del Horeb restablecerá las cosas en su verdadera óptica teológica: Dios no está ni en la tempestad, ni en el huracán, ni en el fuego. Está en «la voz del murmullo tenue» (*qôl demāmāh daqqāh*) (1 Re 19:12), expresión también gravemente paradójica, puesto que enseña al hombre que la única voz de Dios es Su Silencio. La noción de palabra es devaluada y la del silencio alcanza su valor positivo. El silencio expresa la Presencia divina incluso mejor que la palabra: «[...] ipero ese silencio, eso impenetrable, esa evanescencia son los *signos* de la Vida, de la Presencia, de la Palabra! Una dialéctica paradójica vincula el *vacío metasilencial* del No-Silencio del Salmista, *lodumiyāh*, al *qôl demāmāh daqqāh* de Elías, que también es *metasilencial*, –una voz más tenue que el silencio– pero en la plenitud.»⁷⁵ Una forma de oración silenciosa –*qôl dēmāmāt 'ēlohīm* (la ‘voz [el sonido] de un silencio divino’), *qôl dēmāmāt sheqet* (‘sonido de silenciosa quietud’)—, unas locuciones probablemente basadas en la expresión *qôl dēmāmāh daqqāh* (‘silencioso y suave susurro’, 1 Re 19:12), «la Voz de suave (sutil) silencio» que no es audible, ya están asociadas en algunos fragmentos de Qumrán (4Q405 19, 1. 7) con el discurso angelical. En un artículo sobre los *Cánticos del Sacrificio Sabático* (*Shīrôt 'olat ha-shabbāt*, frag. 20-21-22) de Qumrán, Dale C. Allison⁷⁶ cita varios textos en los que la respuesta apropiada a Dios es el silencio (Is 41:1; Hab 2:20; Zac 2:13; Ap 8:1; b. *Bērākhôt* 58a; *Éxodo Rabbāh*, Yitrō 29:9). Por su parte, Benjamin D. Sommer discute la expresión *qôl dēmāmāh daqqāh* que traduce como el «silencio absoluto» (*dēmāmāh daqqāh*)⁷⁷, mientras que para Israel Knohl (1996): «no es un silencio absoluto sino una voz muy baja: “una voz baja y silenciosa”.»⁷⁸ De la voz sutil, que es «el sonido del silencio» (*qôl dēmāmāh*), de la mística judía, a la poesía de Rilke,

que dedica un poema a la «Consolación de Elías» («*Tröstung des Elia*»), donde el susurro bíblico (1 Re 19:12) también parece estar evocado en la línea: «*der ihn im sanften Sausen seines Blutes*» ('que, en el murmullo suave de su sangre')⁷⁹. Paul Celan apunta en la misma línea en «*Es war Erde in ihnen*» («Tierra había en ellos»), poema con el que se inicia su libro *Die Niemandrose (Rosa de nadie)*: «Y no alabaron a Dios //...// Cavaron y nada más oyeron //...// Vino una calma, vino también una tempestad //...// Oh uno, oh ninguno, oh nadie, oh tú [*O einer, o keiner, o niemand, o du*]»⁸⁰. También aquí el poeta, al escribir «vino una calma» («*Es kam eine Stille*»), parece aludir al «silencioso y suave susurro» de 1 Re 19:12⁸¹. *Stille, Niemand*: el silencio de tú, Nadie (*niemand*), la Nada ('*ayin*). El poeta busca lo Absoluto. No siempre puede aprehenderlo en su '*ayin*, en Su «No», en su '*Ēyn-sōf*, en su «Infinito». De ahí que el silencio (*Schweigen, Stille...*), como en la poesía de Hölderlin y Rilke, sea en la de Celan una respuesta frecuente al murmullo imperceptible, casi inaudible, del totalmente Otro⁸². La ascesis poética sigue siendo en Celan un violentar el silencio con la palabra, una lucha última de ésta por nombrar. Él opone un «No» a toda tentativa de cercarlo; Él es «Indefinible». Los términos mismos, '*ayin* y '*Ēyn-sōf*, son inadecuados para designarlo. «Es imposible definirle con un nombre, con una palabra, es Aquello que nosotros no comprendemos», precisa la Cábala. «Tu ojo está frente a la almendra. / Tu ojo frente a la Nada está (*Dein Aug, dem Nichts stets entgegen*).»⁸³ Encontramos una expresión similar en las fuentes cabalísticas '*ein ha-lebh* («el ojo del corazón»)⁸⁴. Puesto que esta visión hace referencia no a una realidad verídica, sino a una realidad imaginal, es paradójicamente gracias al ojo cerrado, y no al ojo abierto, como el místico es capaz de percibir⁸⁵ o escuchar la voz o susurro sutil del totalmente Otro, cuya voz apagada, casi inaudible, es la huella apenas perceptible de Nada o nadie.

La liberación sin redención, que es la única salida que Zimmermann contempla, descansa sobre un lecho de «*Asche, Asche.*» ('Ceniza, ceniza.'). en palabras de Paul Celan, es decir, de muerte propia, única forma posible de restitución al Origen. Es la «cripta absoluta [...] amnesia sin resto» de la que nos habla Jacques Derrida⁸⁶.

Escuchar también el silencio, escuchar al Otro, permanecer a la escucha *in-audita* del Silente, es lo que nos propone Zimmermann. Como en el poema de Rilke «*Die Insel der Sirenen*» («La isla de las sirenas»): «del silencio (*Stille*), que abarca en sí / todo el espacio, y sopla a los oídos / como si su otro lado [*ihre andre Seite*] fuera / aquel canto al que nadie se resiste.»⁸⁷ En la *Odisea* (canto 12, vv. 168-169; 201-202; y 243-245) aparecen tres muchachas con cuerpos de pájaro, que atraían a la perdición, con su canto, a los navegantes, pero Rilke hace una «lectura» acorde con su dialéctica de la paradoja: sólo en el silencio se percibe ese misterioso «canto al que nadie se resiste». (Véase su

carta del 18 de febrero de 1907 desde Capri). Coincide, por cierto, con Kafka en esta interpretación del canto de las sirenas como silencio.

De san Agustín –la música que tiene su fuente en «alto y grande silencio», crea sin paradoja ese silencio mágico sin el cual no hay base para el misterio– a Mallarmé –la reflexión sobre el centro de la musicalidad sin instrumentos sonoros ni partitura escrita que es el silencio («el harpa alada de algún Ángel //...// la tañedora del silencio», «Santa»), en homología con la blancura de la página y los espacios en blanco entre las sílabas–; de Rimbaud –«Yo escribía silencios» («Alquimia del verbo»)– a Celan («Y lo demasiado de mi palabra: / adicionado al pequeño / cristal en el patrón de tu silencio», «Unten» [«Abajo»])⁸⁸ o Bonnefoy –el eterno *a-dios* final (*Der Abschied*) de Mahler, el *ewig* que se repite nueve veces, número simbólico de la sabiduría: «los golpes profundos del metal eran casi silencio», «À la voix de Kathleen Ferrier»⁸⁹; «la cantante ha partido, la voz de contralto ya no es audible, en la distancia», «*Sur les ailes de la musique*»⁹⁰–: la música desconocida hunde sus raíces en lo inaudible.

Los últimos cinco años de la vida de Zimmermann estuvieron marcados por fases cada vez más profundas de depresión. Por otro lado, su vista, que nunca había sido buena, se deterioró gravemente. Después de la composición del *Réquiem*, un proyecto monumental, Zimmermann tuvo una crisis depresiva tan violenta que no pudo asistir a la creación de la obra. Parece que después de esta lucha con la idea de la muerte y el fin, que lo fascinó y que exorcizó al mismo tiempo en este trabajo, Zimmermann sintió la imposibilidad de ir más allá. Sus declaraciones en ese momento dan testimonio de una forma de resignación que tiende al silencio. Lúcidamente programó su propia muerte, escribiendo las dos obras que le habían encargado hacer, así como los breves estudios para violonchelo solo para Siegfried Palm, y entregó nuevos encargos. Se suicidó mientras su familia se había ido de vacaciones, el 10 de agosto de 1970. Se dice que la Biblia estaba abierta por las páginas del libro del Eclesiastés que tantas veces le habían inspirado: «Vanidad (heb. *hebhel*, “soplo”, “viento”, “nada”, “vaciedad”, “inconsistencia”, “ilusión”) de vanidades, dijo el Qohélet [*qōhelet*, Sabio]; vanidad de vanidades; todo es vanidad.» (1:2). El griego *mataiôtēs* denota también vaciedad, futilidad e inutilidad. El latín *vanitas* (de donde procede el castellano «vanidad»)⁹¹. «Vacío y más vacío –dice Qohélet–; itodo es vacío!» (12:8). La traducción «vacío y más vacío» corresponde al original «vacío de vacíos», una fórmula superlativa semítica, como «rey de reyes» con referencia al «rey supremo». Es decir, se trata del más profundo de los vacíos. Y tal vaciedad máxima es de aplicación universal: «todo es vacío». Una divinidad o un *’Ēlōhīm* impersonal y lejano, incomprensible, ausente, «oculto» (*ne’ēlām*), *deus absconditus*, pura transcendencia y puro silencio⁹². El silencio de la eternidad⁹³. Nada extraña el

interés de Zimmermann por el Eclesiastés al quitarse la vida: «Y proclamé dichosos a los muertos que se fueron más dichosos que los vivos que viven todavía» (Ecl 4:2). El tema de este libro, un tanto desconcertante, es la imposibilidad de encontrar la verdadera felicidad en esta vida. Así también, en la experiencia vital y en la música de Zimmermann no hay redención posible. Libramiento, entrega a la muerte. Al final, solo queda el *hebhel*, este presagio de muerte. Por lo tanto, no sin razón Wilhelm Rudolph, sobre la palabra *hebhel*, escribe: «Esta es, por lo tanto, la quintaesencia de la existencia humana» («*Das ist also die Quintessenz des menschlichen Daseins.*»)94.

La guadaña del San Juan de Mallarmé y del mencionado poema de Tsvietáieva siega la garganta, la voz, el soplo (*hebhel*), abandonando el cuerpo a un silencio ensordecedor. «La cortada trayéndome testa en un plato de oro [...] / nevados ambarinos, bermejos [*incarnadins*] [...] / de la mirada puesta por alguien en la nada.»95 El rojo es el color perfecto, por consiguiente el oro rojo es un oro casi milagrosamente perfecto, lo cual coincide completamente con la piedra (*lapis*). El resumen de Mallarmé da a entender que, después, Herodías arroja la cabeza y la bandeja de oro por la ventana abierta donde, en el horizonte, se identifican ambas cosas «con el disco empurpurado del sol poniente». El púrpura de la sangre sobre el macilento cuerpo de Marie (*Die Soldaten*), en cambio, no señala el *exitus*. No hay liberación posible. La nota Re final es ensordecedora. En la línea de Rilke: «¡Anonádame, oh música [...]! (*Bestürz mich, Musik [...]*)»96.

«*Es ist genug!*» («¡Es suficiente!»), palabras inaudibles. *Es kam eine Stille*.

¹ Facultad de Bellas Artes, UB. Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona: antonigonzalo@ub.edu.

² Sobre lo inaudito, lo inaudible y el silencio en la poesía de Eliot como estrategias de negación véase Wolosky, Sh. «Linguistic Ascetism in “Four Quartets”». En: *Language Mysticism. The Negative Way of Language in Eliot, Beckett, and Celan*. Stanford: Stanford University Press, 1995, pp. 29-33.

³ Eliot, T. S. *Poesías reunidas 1909-1962*. Intr. y trad. de J. M.ª Valverde. Madrid: Alianza, 1978, p. 192.

⁴ Nono, L. *Écrits*. Nueva ed. franc. de L. Feneyrou basoada en la edición ital. de A. I. De Benedictis y de V. Rizzardi; textos trad. del ital. y del alem. por L. Feneyrou. Ginebra: Contrechamps, 2007, pp. 526, 568.

⁵ Restagno, E. (ed.). *Nono*. Turín: Edizioni di Torino, 1987, p. 16.

⁶ Un estudio minucioso del contexto permitiría reconstruir lo que está callado en este silencio. Al mismo tiempo, lo que permanece callado es precisamente lo que no se puede decir y así pues reconstituir. El silencio, en la poesía, apunta de alguna manera a la epifanía de lo que escapa a la representación verbal. De entre la extensa bibliografía sobre el silencio en la literatura véanse: Baldwin, H. L. *Samuel Beckett's Real Silence*. University Park: Penn State University Press, 1990; Eckel, W. *Wendung. Zum Prozeß der poetischen Reflexion im Werk Rilkes*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994; Ergal, Y.-M.; Finck, M. (comps.). *Écriture et silence au XX^e siècle*. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg, 2010; Finck, M. *Poésie moderne et musique. «Vorrei e non vorrei». Essai de poétique du son*. París: Honoré Champion, 2004; *id.*, *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy. Le musicien panseur*. París: Honoré Champion, 2014; Lorenz, O. *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin – Rilke – Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*. Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989; Steiner, G. *Lenguaje y*

silencio. *Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 1982; Trogan, Ch. R. «The Unspoken Possibility of Language: Poetic Silence in Stéphane Mallarmé and Rainer Maria Rilke». *Pivot: A Journal of Interdisciplinary Studies and Thought*, vol. 3, n.º 1 (2014), pp. 34-53; Wolf, W.; Bernhart, W. (eds.). *Silence and Absence in Literature and Music*. Leiden; Boston: Brill, 2016; Wolosky, Sh. «Mystical Language and Mystical Silence in Paul Celan's "Dein Hinübersein"». En Colin, A. D. (ed.). *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium / Internationales Paul Celan-Symposium*. Berlín; Nueva York: Walter de Gruyter, 1987, pp. 364-374; *id.*, *Language Mysticism*, *op. cit.*

⁷ De entre la numerosa bibliografía sobre el silencio en la música contemporánea, véanse: Belgiojoso, R. «Aux limites du silence. À l'écoute de Luciano Berio, Luigi Nono et Salvatore Sciarrino». *Lettere Italiane*, vol. 66, n.º 1 (2014), pp. 74-93; Bernard, J. W. «Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and his Solution». *Music Analysis*, vol. 6, n.º 3 (octubre 1987), pp. 207-236; Burt, P. *The Music of Tōru Takemitsu*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001; Cage, J. *Silencio*. Madrid: Árdora, 2002; Clifton, Th. «The Poetics of Musical Silence». *Musical Quarterly*, vol. 62, n.º 2 (1976), pp. 163-181; Döpke, D. «Fragmente-Stille, an Diotima: Réflexions fragmentaires sur la poétique musicale du quatuor à cordes de Luigi Nono». En: Ph. Albèra (ed.). *Luigi Nono, Festival d'Automne, Paris*. Lausana: Contrechamps, 1987, pp. 98-113; Edgar, A. «Music and Silence». En: A. Jaworski (ed.). *Silence. Interdisciplinary Perspectives*. Berlín; Nueva York: Mouton de Gruyter, 1997, pp. 311-327; Emmerig, Th. «Stille in der Musik und der "leere Raum" in der Zeichnung». *Musiktheorie*, vol. 19, n.º 3 (2004), pp. 212-230; Ergal; Finck (comps.), *op. cit.*; Forget, M.-Ch. «Du mutique à l'objectal: la notion de silence chez John Cage». En: *Les Cahiers du CIREM*, n.º 32-34, (número especial: «Musique et silence»), Tours: Université de Tours, 1994, pp. 89-94; Gosselin, G. «Le silence comme matériau premier de la composition du quatuor à cordes de Luigi Nono», *ib.*, pp. 80-88; Hosokawa, T. *Stille und Klang, Schatten und Licht. Gespräche mit Walter-Wolfgang Sparrer*. Hofheim am Taunus: Wolke V.-G., 2012; Jankélévitch, V. *De la musique au silence. 2. Debussy et le mystère de l'instant*. París: Plon, 1976; *id.*, *La presencia lejana. Albéniz, Séverac, Mompou*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 1999; *id.*, *La música y lo inefable*. Barcelona: Alpha Decay, 2005; Lissa, Z. «Die Ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik» (1962). Reimpr. como «Stille und Pause in der Musik». En: Zofia L. *Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl*. Berlín: Henschel, 1969; Losseff, N.; Doctor, J. (eds.). *Silence, Music, Silent Music*. Aldershot, Hampshire; Burlington, VT: Ashgate, 2007; Nono, *op. cit.*; Pasticci, S. «Musique religieuse et spiritualité». En: Nattiez, J.-J. (dir.). *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Vol. 1: *Musiques du XX^e siècle*. [Arlés]: Actes Sud; Cité de la musique, 2003, pp. 323-347; Peek, Ph. «Re-Sounding Silences». En: Kruth, P.; Stobart, H. (eds.). *Sound*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 16-33; Pritchett, J. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992; Rigoni, M. «Le silence chez Stockhausen: Le temps suspendu». En: *Les Cahiers du CIREM*, n.º 32-33-34, *op. cit.*, pp. 121-126; Seidel, W. «Stille». En: Finscher, L. (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2.^a ed. Kassel: Bärenreiter, 1998, 8: pp. 1760-1765; Sholl, R.; Maas, S. van (eds.). *Contemporary Music and Spirituality*. Londres; Nueva York: Routledge, 2017; Shultis, Ch. *Silencing the Sounded Self. John Cage and the American Experimental Tradition*. Boston: Northeastern University Press, 1998; Smoje, D. «L'audible et l'inaudible». En: Nattiez (dir.), *op. cit.*, pp. 283-322; Takemitsu, T. *Confronting Silence. Selected Writings*. Berkeley, CA: Fallen Leaf Press, 1995; Vinay, G. «Salvatore Sciarrino – L'invitation au silence». *Résonance*, n.º 15 (junio 1999), Ircam – Centre Georges Pompidou (<http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2926/>); Wolf; Bernhart (eds.), *op. cit.*

⁸ Cf. Ebbeke, K. «Sprachfindungen». *Studien zum Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns*. Maguncia; Londres; Nueva York; Tokio: Schott, 1986; Henrich, H. *Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis. Verzeichnis der musikalischen Werke von Bernd Alois Zimmermann und ihrer Quellen*. Maguncia: Schott Music, 2013; Konold, W. (ed.). *Bernd Alois Zimmermann. Dokumente und Interpretationen*. Colonia:

Wienand, 1986; Konold, W. *Bernd Alois Zimmermann*. París: Michel de Maule, 1998; Wenzel, S. *Text als Struktur. Der Kohelet im Werk Bernd Alois Zimmermanns*. Berlín: Weidler Buchverlag, 2001; Zimmermann, B. *Con tutta forza. Bernd Alois Zimmermann. Ein persönliches Portrait*. Hofheim: Wolke V.-G., 2018.

⁹ Cf. Feneyrou, L. *Le chant de la dissolution. Tragédies lyriques (1945-1985)*. París: Philharmonie de Paris, 2018.

¹⁰ Cf. Denhoff, M. «Stille und Umkehr: Betrachtungen zum Phänomen Zeit, ausgehend vom letzten Orchesterwerk von Bernd Alois Zimmermann» [1983]. *Musik-Texte*, n.º 24 (1988), pp. 27-38; Ebbeke, K. «Stille und Umkehr: Orchesterskizzen (1970)» [1987]. *Zeitschichtung: Gesammelte Aufsätze zum Werk von Bernd Alois Zimmermann*. Maguncia; Londres; Madrid; Nueva York [et al.]: Schott, 1998, pp. 193-194; Utz, Ch. «Überwindung der Zeit als musikalische Utopie: Metamorphosen in Bernd Alois Zimmermanns Orchesterskizzen *Stille und Umkehr*». *Musiktheorie*, vol. 8, n.º 2 (1993), pp. 131-147.

¹¹ Cf. Ebbeke, K. «“Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne”: Ekklesiastische Aktion für zwei Sprecher, Baß-Solo und Orchester (1970)» [1987], Maguncia: Schott, pp. 195-197; Korte, O. *Die Ekklesiastische Aktion von Bernd Alois Zimmermann. Untersuchungen zu einer Poetik des Scheiterns*. Ed. de R. Cadenbach; H. Danuser; A. Riethmüller; Ch. M. Schmidt. Sinzig: Studio Verlag, 2003 (*Berliner Musik Studien*, 29); *id.*, «Il y a un temps pour tout: la phase sérielle de Zimmermann» [2010]. En: Michel, P.; Henrich, H.; Albèra, Ph. (eds.). *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann. Actes du colloque de Strasbourg 2010*. Ginebra: Contrechamps, 2012, pp. 43-86.

¹² Cf. Michel, P. «Le silence comme élément concret ou symbolique de la composition musicale depuis Anton Webern dans les pays germaniques». En: Ergal; Finck (comps.), *op. cit.*, pp. 295-308.

¹³ B. A. Zimmermann, nota de la partitura de *Stille und Umkehr*, Studienpartitur, Maguncia, 1971 (Edición Schott 6319), p. 5.

¹⁴ Texto de introducción de *Intercomunicazione per violoncello e pianoforte* [1967], en Zimmermann, B. A. *Intervall und Zeit Aufsätze und Schriften zum Werk*. Maguncia: Schott, 1974, p. 115; también en Zimmermann, B. A. *Écrits*. Ginebra: Contrechamps, 2010, pp. 296-297.

¹⁵ Konold, *Bernd Alois Zimmermann, op. cit.*, pp. 345, 346, 348.

¹⁶ Zimmermann, *Écrits, op. cit.*, p. 289.

¹⁷ Rilke, R. M. *Elegías de Duino*. Ed., trad. y pról. de J. M.^a Valverde. Barcelona: Lumen, 1980, pp. 29, 31.

¹⁸ Restagno, *op. cit.*, p. 61.

¹⁹ Nono, *op. cit.*, p. 568.

²⁰ Rilke, *op. cit.*, p. 93.

²¹ Rilke, R. M. *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*. Ed. y trad. de E. Barjau. Madrid: Cátedra, 1993, pp. 142, 129.

²² Cf. Dahlhaus, C. «Sphéricité du temps. À propos de la philosophie de la musique de Bernd Alois Zimmermann» [1978]. En: Albèra, Ph. (dir.). *Bernd Alois Zimmermann*. Ginebra: Contrechamps, L'Âge d'Homme – Lausana. *Revue Contrechamps*, n.º 5 (1985), pp. 86-91; Decroupet, P. «Nouvelles vues sur la temporalité comme catégorie compositionnelle chez Bernd Alois Zimmermann: *Dialogue* et *Die Soldaten*» [2010]. En: Michel; Henrich; Albèra (eds.), *op. cit.*, pp. 43-67; Feneyrou, L. «Zimmermann et la philosophie du temps. Variations sur un article» [2010], *ib.*, pp. 191-251.

²³ Zimmermann, B. A. «De l'artisanat du compositeur» [*Vom Handwerk des Komponisten*] (1968), en *Écrits, op. cit.*, pp. 255-256.

²⁴ Agustín, S. *Obras completas. II: Las Confesiones*. Ed. crítica y nn. de Á. Custodio Vega. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991, pp. 485-486.

²⁵ Dahlhaus, *op. cit.*, p. 91.

- ²⁶ Rilke, *Elegías de Duino*, trad. de J. M.^a Valverde, *op. cit.*, p. 31.
- ²⁷ Ferreira, J. *Rilke y San Agustín*. Madrid: Taurus, 1966, pp. 67-68.
- ²⁸ *Ib.*, p. 68.
- ²⁹ Zimmermann, *Écrits*, *op. cit.*, p. 328; Michel; Henrich; Albèra (eds.), *op. cit.*, p. 128 n. 15. Cf. Korte, O. *Die Ekklesiastische Aktion von Bernd Alois Zimmermann. Untersuchungen zu einer Poetik des Scheiterns*. Sinzig: Studiopunkt, 2003; Zenck, M. «Orationen nach Auschwitz. Zu Bernd Alois Zimmermanns ecclesiastischer Aktion "Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, da geschah unter der Sonne"». En: Cadenbach, R.; Loos, H. (eds.). *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel*. Festschrift für Günther Massenkeil. Bonn Bad-Godesberg, 1986.
- ³⁰ Zimmermann, *ib.*, pp. 19-20. Cf. Schmidt, D. «"Es ist genug..." B. A. Zimmermanns "Ekklesiastische Aktion": Opus summum oder opus ultimum?». *Archiv für Musikwissenschaft*, n.º 46 (1989), pp. 121-154.
- ³¹ Cf. Föllmi, B. «"Je me tournai et considèrai toute l'oppression." Une approche théologique de l'action ecclésiastique de Zimmermann», en Michel; Henrich; Albèra (eds.), *op. cit.*, pp. 126-127.
- ³² Rilke, R. M. *Sämtliche Werke*, Sechster Band. Fráncfort d. M.: Insel, 1966, pp. 1085-1093.
- ³³ Wiesenthal, M. *Rainer Maria Rilke (El vidente y lo oculto)*. Barcelona: Acontilado, 2015, pp. 948-949.
- ³⁴ Sánchez-Verdú, J. M. «Sobre *Die Soldaten* y el compositor Bern Alois Zimmermann», *Platea Magazine*, 15 mayo 2018. <https://www.plateamagazine.com/articulos/4607-sobre-die-soldaten-y-el-compositor-bern-alois-zimmermann>, (consultado a fecha 12 de noviembre de 2019).
- ³⁵ Cf. Gilson, É. *Introduction à l'étude de Saint Augustin*. París: Librairie Philosophique J. Vrin, 1929 [1931]; *id.*, *Philosophie et incarnation selon Saint Augustin*, suivi de *Lettre XVIII. Sermon contre les païens (Dolbeau 26)*. Ginebra: Ad Solem, 1999 [1947]; Duch, Ll. *Un extraño en nuestra casa*. Barcelona: Herder, 2007, «La memoria en la tradición agustiniana», pp. 171-175.
- ³⁶ Entre la extensa bibliografía sobre la teología negativa véanse: Bulhof, I. N.; Kate, L. ten (eds.). *Flight of the Gods. Philosophical Perspectives on Negative Theology*. Nueva York: Fordham University Press, 2000; Carabine, D. *The Unknown God. Negative Theology in the Platonic Tradition: Plato to Eriugena*. Lovaina; Grand Rapids: Peeters; W. B. Eerdmans, 1995; Coward, H.; Foshay, T. (eds.). *Derrida and Negative Theology*. Albany: State University of New York Press, 1992; Davies, O.; Turner, D. (eds.). *Silence and the Word. Negative Theology and Incarnation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002; Fagenblat, M. *Negative Theology as Jewish Modernity*. Bloomington: Indiana University Press, 2017; Mortley, R. *From Word to Silence*. 2 vols. Bonn: Hanstein, 1986; Schüssler, W. (ed.). *Wie lässt sich über Gott sprechen? Von der negativen Theologie Plotins bis zum religiösen Sprachspiel Wittgensteins*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008; Sells, M. A. *Mystical Languages of Unsayings*. Chicago: University of Chicago Press, 1994; Turner, D. *The Darkness of God. Negativity in Christian Mysticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- ³⁷ Sobre la teología negativa en san Agustín, un autor referente clave en la obra de Zimmermann, véanse: Lossky, V. «Les éléments de "Théologie négative" dans la pensée de saint Augustin». En: *Augustinus Magister. Congrès international agustinien, Paris, 21-24 septembre 1954*. 3 vols. París: Institut d'Études Augustiniennes, 1955, vol. 3 (*Actes*), pp. 575-581. Para Lossky, las «declaraciones "apofáticas" son muy claras» (p. 576). Véanse, asimismo: Carabine, D. «Negative Theology in the Thought of Saint Augustine». *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, n.º 59 (1992), pp. 5-22 ; *id.*, *The Unknown God*, *op. cit.*, pp. 259-278; Humbrecht, Th.-D. *Théologie négative et noms divins chez Saint Thomas d'Aquin*. París: Librairie Philosophique J. Vrin, 2005, en concreto pp. 68-69; Libera, A. de. «Augustin et Denys au Moyen Âge: la théologie "rhénane"». En: Ranson, P. *Saint Augustin (Les Dossiers H)*. París; Lausana: L'Âge d'Homme, 1988, pp. 282-291.

- ³⁸ Cf. Stang, Ch. M. *Apophasis and Pseudonymity in Dionysius the Areopagite. "No longer I"*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- ³⁹ Cf. Lossky, V. *Théologie négative et connaissance de Dieu chez Maître Eckhart*. París: J. Vrin, 1960; Milem, B. *The Unspoken Word. Negative Theology in Meister Eckhart's German Sermons*. Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 2002; Wackernagel, W. *Ymagine denudari. Éthique de l'image et métaphysique de l'abstraction chez Maître Eckhart*. París: Librairie Philosophique J. Vrin, 1991.
- ⁴⁰ Cf. Schwartz, Y. «From Negation to Silence: Maimonides' Reception in the Latin West». *Iyyun*, n.º 45 (1996), pp. 389-404 [en hebreo]; *id.*, «To Thee is Silence Praise»: *Meister Eckhart's Reading in Maimonides' Guide of the Perplexed*. Tel Aviv: Am Oved Publishers, 2002 [en hebreo].
- ⁴¹ Rilke, R. M. *Werke*, Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Fráncfort d. M.: Insel, 1996, vol. 2, p. 306.
- ⁴² Celan, P. *Obras completas*. Trad. de J. L. Reina Palazón. Madrid: Trotta, 1999, p. 268.
- ⁴³ Jabès, E. «La memoria de las palabras (Cómo leo a Paul Celan)». En: *Paul Celan: rosa de nadie*, (número monográfico dedicado a Paul Celan). *Rosa Cúbica. Revista de Poesía*, n.º 15-16 (1995), pp. 43-44.
- ⁴⁴ Celan, *op. cit.*, pp. 161-162.
- ⁴⁵ Cf. Felstiner, J. *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*. New Haven: Yale University Press, 1995; Schulz, G.-M. *Negativität in der Dichtung Paul Celans*. Tubinga: Max Niemeyer, 1977, p. 116; Schulze, J. «Mystische Motive in Paul Celans Gedichten». *Poetica*, n.º 3 (1970), pp. 472-509; *id.*, *Celan und die Mystiker. Motivatypologische und quellenkundliche Kommentare*. Bonn: Bouvier, 1976; *id.*, «Rauchspur und Sefira. Über die Grundlagen von Paul Celan Kabbala-Rezeption». *Celan-Jahrbuch*, n.º 5 (1993), pp. 193-246; Wolosky, Sh. «The Letters of Creation: Paul Celan and the Kabbalah». En: *Language Mysticism, op. cit.*, pp. 199-263.
- ⁴⁶ Cf. Idel, M. *Old Worlds, New Mirrors. Jewish Mysticism and Twentieth-Century Thought*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2010, pp. 194-199.
- ⁴⁷ Sobre esta idea véanse: Dan, J. «Paradox of Nothingness in the Kabbalah». En: Colin (ed.), *op. cit.*, pp. 359-363; Matt, D. C. «*Ayin*: The Concept of Nothingness in Jewish Mysticism». En: Forman, R. K. C. (ed.). *The Problem of Pure Consciousness. Mysticism and Philosophy*. Nueva York; Oxford: Oxford University Press, 1990, pp. 121-159; Idel, *op. cit.*, pp. 197-199.
- ⁴⁸ Azriel de Gérone. *Commentaire sur la liturgie quotidienne*. Intr., trad., nn. y glosario de G. Sed-Rajna. Leiden: E. J. Brill, 1974, pp. 17, 43.
- ⁴⁹ Celan, *op. cit.*, p. 349. Cf. Baumann, G. «'...durchgründet vom Nichts'». En: *Hommage à Paul Celan: Études Germaniques*, vol. XXV, n.º 3 (1970), pp. 277-290.
- ⁵⁰ Cit. Scholem, G. «Creación de la nada y autolimitación de Dios». En: *Conceptos básicos del judaísmo. Dios, Creación, Revelación, Tradición, Salvación*. Madrid: Trotta, 1998, pp. 70-71.
- ⁵¹ Certeau, M. de. *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Siruela, 2006, p. 137.
- ⁵² Michaud, S. «L'absence ou le silence de Dieu dans la poésie contemporaine: Celan, Bonnefoy, Deguy». *Études*, t. 415 (2011), p. 509.
- ⁵³ Ebbeke, K. «La Gèneses des "Soldats"». En: *Die Soldaten de Bernd Alois Zimmermann. Livret, correspondance, textes, études*. Ginebra: *Revue Contrechamps* (número especial) (1988), p. 12.
- ⁵⁴ Cf. Hass, A. M. *Nim din selbes war. Studien zur Lehre von der Selbsterkenntnis bei Meister Eckhart, Johannes Tauler und Heinrich Seuse*. Friburgo: Universitätsverlag, 1971, p. 129.
- ⁵⁵ Cf. Pektaş, V. *Mystique et philosophie. Grunt, abgrunt et Ungrund chez Maître Eckhart et Jacob Böhme*. Ámsterdam; Filadelfia: B. R. Grüner, 2006.
- ⁵⁶ Libera, A. de. *Eckhart, Suso, Tauler y la divinización del hombre*. Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta, 1999, pp. 173-174.
- ⁵⁷ Cit. Libera, A. de. *Pensar en la Edad Media*. Barcelona: Anthropos, 2000, p. 278.

-
- ⁵⁸ Charles-Saget, A. «Ἀραιότητες et *Gelassenheit*, Heidegger et Plotin». En: Brague, R.; Courtine, J.-F. (dir.), *Herméneutique et ontologie. Mélanges en hommage à Pierre Aubenque*. París: Presses Universitaires de France, 1990, pp. 323-344.
- ⁵⁹ Cf. Pektaş, *op. cit.*, pp. 29-30.
- ⁶⁰ Libera, *Pensar en la Edad Media, op. cit.*, p. 248.
- ⁶¹ Rilke, R. M. *El libro de horas (Das Stunden-Buch)*. Trad. y pról. de F. Bermúdez-Cañete. Madrid: Hiperión, 2005, p. 177.
- ⁶² Certeau, *op. cit.*, p. 42.
- ⁶³ Rilke, R. M. *Nueva antología poética*. Ed. y trad. de J. Ferreiro Alemparte. Madrid: Espasa-Calpe, 1999, p. 152.
- ⁶⁴ P. Celan, *op. cit.*, p. 128.
- ⁶⁵ Zimmermann, *Écrits, op. cit.*, p. 48.
- ⁶⁶ Davies, G. *Mallarmé et le rêve d'Hérodiade*. París: José Corti, 1978, p. 278; Davies, G. *Mallarmé et le drame solaire. Essai d'exégèse raisonnée*, París: José Corti, 1959, p. 59; Richard, J.-P. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. París: Seuil, 1961, pp. 119-122, 144-146; Robillard, M. *Le désir de la vierge. Hérodiade chez Mallarmé*. Ginebra: Librairie Droz, 1993, pp. 21, 53, 57, 58, 82, 175, 188.
- ⁶⁷ Tsvietáieva, M. «Poemas al huérfano», 5-6 de septiembre de 1936. En: Ajmátova, A.; Tsvetáieva, M. *El canto y la ceniza. Antología poética*. Seleccionada y traducida de M. Zgustova y O. García Valdés; pról. de O. García Valdés; epíl. de M. Zgustova. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2005, p. 248.
- ⁶⁸ Tsvietáieva, M. «Psique», 21 de mayo de 1918. En: Tsvietáieva, M. *Antología poética*. Ed. y pról. de E. Burgos; trad. de L. Díaz; versión de S. Sarduy. Madrid: Hiperión, 1996, p. 85.
- ⁶⁹ Zimmermann, *Écrits, op. cit.*, p. 289.
- ⁷⁰ «Geh unter, schöne Sonne» («Desciende, hermoso sol»), en Hölderlin, F. *Poemas*. Trad. e intr. de J. M.^a Valverde. 2.^a ed., ampl. y rev. Barcelona: Icaria, 1991 [1983], p. 71. Nuestra traducción del verso es distinta a la vertida por J. M.^a Valverde.
- ⁷¹ Sobre la música y el silencio en la poesía de Rilke véanse: Deinert, H. *Rilke und die Musik*. Doct. Diss. Yale University, 1959. New Haven, CT: Yale University Library, 1973; Englund, A. «Silence and the Sawmill: Rainer Maria Rilke on the Nuisance of Sounding Music». En: Wolf; Bernhart (eds.), *op. cit.*, pp. 133-151; Finck, *Poésie moderne et musique, op. cit.* «Deuxième mouvement», pp. 105-164, p. 329; *id.*, «L'indicateur de profondeur silencieuse d'un poème: de Rilke à Bonnefoy». En: Ergal; Finck (comps.), *op. cit.*, pp. 169-182; *id.*, *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy, op. cit.*, «Deuxième mouvement», pp. 113-152; Hamard, M.-F. «La raison du silence dans les tentatives dramatiques de Rainer Maria Rilke». En: Ergal; Finck (comps.), *op. cit.*, pp. 99-119; Kovach, T. «"Du Sprache wo Sprachen enden". Rilke's Poem "An die Musik"». *Seminar*, n.º 22 (1986), pp. 206-217; Lorenz, *op. cit.*; Schoolfield, G. C. «Rilke and Music: A Negative View». En: McGlathery, J. M. (ed.). *Music and German Literature: Their Relationship since the Middle Ages*. Columbia, SC: Camden House, 1992, pp. 269-291.
- ⁷² Foucault, M. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos, 1988, p. 74.
- ⁷³ Cf. Mackey, L. *Peregrinations of the Word. Essays in Medieval Philosophy*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997, p. 9; MacKendrick, K. *Immemorial Silence*. Albany: State University of New York Press, 2001, p. 3.
- ⁷⁴ Derrida, J. *Schibboleth para Paul Celan*. Madrid: Arena Libros, 2002, p. 65.
- ⁷⁵ Neher, A. *El exilio de la palabra. Del silencio bíblico al silencio de Auschwitz*. Barcelona: Riopiedras, 1997, p. 89.
- ⁷⁶ Allison, Jr., D. C. «The Silence of Angels: Reflections on the Songs of the Sabbath Sacrifice». *Revue de Qumrân*, vol. 13, n.º 1/4 (octubre 1988), p. 194.

-
- ⁷⁷ Sommer, B. D. «Revelation at Sinai in the Hebrew Bible and in Jewish Theology». *Journal of Religion*, vol. 79, n.º 3 (1999), pp. 441-444.
- ⁷⁸ Knohl, I. «Between Voice and Silence: The Relationship between Prayer and Temple Cult». *Journal of Biblical Literature*, vol. 115, n.º 1, (1996), p. 25.
- ⁷⁹ Rilke, R. M. *Nuevos poemas II (La otra parte de los Nuevos poemas)*. Trad., intr. y nn. de F. Bermúdez-Cañete. Madrid: Hiperión, 1994, p. 37.
- ⁸⁰ Celan, *op. cit.*, p. 153.
- ⁸¹ Cf. Felstiner, *op. cit.*, pp. 149-152, 167, 180.
- ⁸² Sobre el silencio en la poesía de Celan véanse: Bollack, J. «Paul Celan sur sa langue», en Colin (ed.), *op. cit.*, pp. 113 y ss.; Englund, A. *Still Songs: Music In and Around the Poetry of Paul Celan*. Farnham: Ashgate, 2012, pp. 62, 65, 66, 76, 217; *id.*, «“The Invisible” / “The Inaudible”: Aspects of Performativity in Celan and Leibowitz». En: Bernhart, W. (ed.); Halliwell, M. (colab.). *Word and Music Studies: Essays on Performativity and on Surveying the Field*, International Conference on Word and Music Studies (7th, 2009, Vienna, Austria). Ámsterdam: Rodopi, 2012, pp. 121-42; Lorenz, *op. cit.*; MacKendrick, *op. cit.*, pp. 53 y ss.; Olschner, L. «Poetic Mutations of Silence: At the Nexus of Paul Celan and Osip Mandelstam». En: Fioretos, A. (ed.). *Word Traces. Readings of Paul Celan*. Baltimore; Londres: The John Hopkins University Press, 1994, pp. 369-386, en concreto p. 369; Schmidt, D. J. «Black Milk and Blue: Celan and Heidegger on Pain and Language», *ib.*, pp. 110-129; Wolosky, «Mystical Language and Mystical Silence in Paul Celan’s “Dein Hinübersein”», *op. cit.*; Rosenthal, B. *Pathways to Paul Celan. A History of Critical Responses as a Chorus of Discordant Voice*. Nueva York: Peter Lang, 1995, p. 36.
- ⁸³ Celan, P. «Mandorla», *Die Niemandrose*, 1963, trad. de Valente, J. Á. *Lectura de Paul Celan: fragmentos*. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica, 1995, p. 33. Tal como señala Felstiner, *op. cit.*, el concepto de Nada de Celan deriva muy probablemente de su lectura de Scholem (especialmente sobre la Cábala luriánica).
- ⁸⁴ Cf. *Le Zohar*. Trad. de Ch. Mopsik. 7 vols. París: Verdier, 1981-2000, vol. 2, p. 74.
- ⁸⁵ Cf. Wolfson, E. R. *Through a Speculum That Shines. Vision and Imagination in Medieval Jewish Mysticism*. Princeton: Princeton University Press, 1994, pp. 380-383.
- ⁸⁶ Derrida, *op. cit.*, p. 78.
- ⁸⁷ Rilke, *Nuevos poemas II*, *op. cit.*, p. 29.
- ⁸⁸ Celan, *op. cit.*, p. 121.
- ⁸⁹ Bonnefoy, Y. *Hier régnant désert*. París: Mercure de France, 1958, p. 159.
- ⁹⁰ Bonnefoy, Y. *Récits en rêve. L’Arrière-Pays; Rue Traversière; Remarques sur la couleur; L’Origine de la parole*. París: Mercure de France, 1987, p. 192.
- ⁹¹ Cf. Miller, D. B. *Symbol and Rhetoric in Ecclesiastes. The Place of Hebel in Qohelet’s Work*. Atlanta, GA; Leiden: Society of Biblical Literature; E. J. Brill, 2002. Los intérpretes del Eclesiastés se han esforzado en encontrar el sentido de la palabra *hebhel*, que tradicionalmente se traduce como «vanidad», pero que literalmente significa «vapor». Las posiciones que han adoptado con respecto al término han influido en su interpretación del libro en su conjunto. El estudio de Miller defiende una nueva tesis para *hebhel*. Presenta una metodología para la metáfora y el símbolo, luego demuestra cómo Qohélet emplea a *hebhel* en el libro con referentes relacionados con la «insustancialidad», la «fugacidad» y la «falta de sentido». Estos referentes se incorporan en un único símbolo, el «vapor» como término multivalente mediante el cual Qohélet representa la experiencia humana. Este estudio constituye una importante confirmación de la posición «realista» sobre el Eclesiastés: Qohélet no afirma que la vida no tenga sentido alguno o que sea absurda, sino que la vida está llena de limitaciones y complicaciones, aconsejando a sus lectores cómo aprovecharla al máximo.

⁹² Barsotti, D. *Meditazione sul libro di Qoèlet*. Brescia: Queriniana, 1979, p. 82.

⁹³ Crenshaw, J. L. «The Silence of Eternity: Ecclesiastes». En: *A Whirlpool of Torment. Israelite Traditions of God as an Oppressive Presence*. Filadelfia: Fortress, 1984, pp. 77-92.

⁹⁴ Rudolph, W. *Vom Buch Kohelet. Vortrag, gehalten anlässlich des Rektoratsantritts am 12. November 1958*. Münster: Aschendorff, 1959, p. 12.

⁹⁵ Mallarmé, S. «*Les Noces d'Hérodiade*» («Las nupcias de Herodías»). En: *Stéphane Mallarmé en castellano II. Poesías* seguido de *Otras poesías / Anécdotas o poemas / Igitur / Una jugada de dados*. Trad. y pról. de R. Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú, 1998, pp. 299, 301, 303.

⁹⁶ Cit. Ferreiro Alemparte, J. *España en Rilke*. Madrid: Taurus, 1966, p. 284.