

-
- ¹¹² ZAMORA, José Antonio. “Estética del horror. Negatividad y representación *después* de Auschwitz”, *Isegoría*, 2000, nº 23, p. 186.
- ¹¹³ LYOTARD, Jean-François. *Heidegger y los judíos*. Buenos Aires: La Marca, 2017, p. 59.
- ¹¹⁴ TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982, pp. 17-18.
- ¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 41-42.
- ¹¹⁶ Alfonso de la Torre señala las “concomitancias” de Millares y Bacon, dos artistas “zaheridos por los horrores agónicos de la pintura en penumbra”, “de una mirada irreparablemente trágica” y que “hicieron de la representación del dentro-humano, del hombre en soledad y despojamiento, uno de los motivos de su creación.” TORRE, Alfonso de la. *Manolo Millares, la atracción del horror*. Cuenca: Genuève, 2015, p. 44.
- ¹¹⁷ FRANÇA, José Augusto. *Millares*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 109.
- ¹¹⁸ CASTRO MORALES, Federico. “Escrituras ininteligibles y aventura interior en los papeles de Manuel Millares”. En VVAA, *Manolo Millares en la Fundación Antonio Pérez*. Cuenca: Diputación de Cuenca - Fundación Antonio Pérez, 2000, p. 39.
- ¹¹⁹ *Ibid.*, p. 42.
- ¹²⁰ GUIGON, Enmanuel. “La imagen dolorida”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 1992, pp. 51-52.
- ¹²¹ CIRLOT, Juan Eduardo. “Millares y la muerte del hombre”, *La Vanguardia Española*, 1968, nº 31750, p. 44.
- ¹²² FRANÇA, José Augusto. “Millares o la victoria del blanco”. En MILLARES, Manolo, *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 39.
- ¹²³ “Diluidas ahora en este mar blanco, las no-figuras figuras de Millares pierden su inmediato trágico sentido.” *Ibid.*, p. 43.
- ¹²⁴ “El homúnculo predijo al antropofauno lo mismo que el negro predijo al blanco, y tal como el blanco alberga la sombra del negro, algo del homunculus subsiste en los seres antropofaunos.” *Ibid.*, p. 46.
- ¹²⁵ FRANÇA, José Augusto. *Millares*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 216.
- ¹²⁶ BONET, Juan Manuel. “Millares: un pintor y su dibujo”. En MILLARES, Manolo, *Escritos*. Madrid: Rayuela, 1975, p. 22.
- ¹²⁷ MILLARES, Manolo. *Escritos*, Madrid: Rayuela, 1995, p. 82.
- ¹²⁸ *Ibid.*, p. 83.
- ¹²⁹ MORENO GALVÁN, José María. “Chillida y Millares”, *Triunfo*, 1970, nº 402, p. 36.
- ¹³⁰ *Ibid.*, p. 36.
- ¹³¹ UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Óptima, 1997, p. 139.
- ¹³² “había en él esa especie de sentimiento trágico de la vida -su ramalazo unamuniano- que se transparentaba en su pintura.” MORENO GALVÁN, José María. “Al hacer un balance”. En VVAA, *Mostra Homenatge a Manolo Millares. Grupo El Paso. Artistes Alicantines*. Altea: Galería Alcoiarts, 1972, p. 5.
- ¹³³ CORREDOR-MATHEOS, José. “Millares 1970”, *Destino*, 1970, nº 1692, p. 31.
- ¹³⁴ BONET, Juan Manuel. “Para un retrato de Manolo Millares”. En BONET, Juan Manuel (Ed.), *Millares*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1992, p. 35.

AÚN CIEN VECES MÁS DIGNO DE SER PENSADO.

Fracaso y poética de la negatividad.

[Epílogo a *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992)]

César Moreno-Márquez
Universidad de Sevilla

Resumen:

Tomando como referencia el film *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992), el propósito de este artículo es contribuir a una exploración en torno a las posibilidades de una poética de la negatividad. Para ello, se pregunta cómo es posible la trascendencia poética en el ejercicio de *prestigiar*, no tanto *celebrar*, los motivos, sobre todo existenciales, del acto poético. Situándose en la inmanencia del film, e intentando evitar distracciones, se persigue, al mismo tiempo, desbrozar dicha pregunta y esclarecer el fluir discursivo del extraordinario film de Lauzon, en un acercamiento *in crescendo* al propio fracaso de *Léolo* y a la figura, esencial en el film, del *domador de versos*, artífice genuino del trascendimiento poético.

Palabras clave: *Léolo*, fracaso, negatividad, trascendencia, poética

Abstract:

Taking as a reference the film *Léolo* (Jean-Claude Lauzon, 1992), the purpose of this article is to contribute to an exploration around possibilities of a poetics of negativity. To this purpose, we ask how poetic transcendence is possible *to give prestige* to motifs (especially existential motifs) of the poetic act, and not so much *to celebrate* them. Focusing on film immanence, and trying to avoid distractions, we seek, at the same time, to clear that question and clarify the discursive flow of this extraordinary film of Lauzon, approaching a crescendo *Léolo's* own failure, and the essential figure, in the film, of "The Word Tamer", genuine architect of poetic transcendence.

Keywords: *Léolo*, Failure, Negativity, Transcendence, Poetics

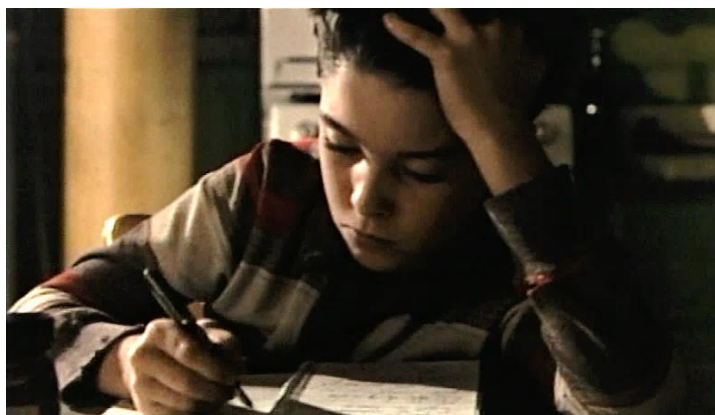
«No conozco a los hombres. Años llevo
de buscarles y huirles sin remedio.
¿No les comprendo? ¿O acaso les comprendo
demasiado? Antes que en estas formas
evidentes, de brusca carne y hueso, [...]
muertos en la leyenda les comprendo
mejor. Y regreso de ellos a los vivos,
fortalecido amigo solitario,
como quien va del manantial latente
al río que sin pulso desemboca. [...]
Cuando en días venideros, libre el hombre
del mundo primitivo a que hemos vuelto
de tiniebla y de horror, lleve el destino
tu mano hacia el volumen donde yazcan
olvidados mis versos, y lo abras,
yo sé que sentirás mi voz llegarte,
no de la letra vieja, mas del fondo
vivo en tu entraña, con un afán sin nombre
que tú dominarás. Escúchame y comprende.
En sus limbos mi alma quizá recuerde algo,
y entonces en ti mismo mis sueños y deseos
tendrán razón al fin, y habré vivido».

(L. Cernuda, *A un poeta futuro*ⁱ)

«*Lo que se debe aprender de los artistas. ¿De qué medios disponemos para hacer las cosas bellas, atractivas, deseables, cuando no lo son? — iy pienso que en sí no lo son jamás! Aquí tenemos algo que aprender de los médicos, cuando por ejemplo diluyen lo amargo o añaden vino y azúcar a sus mezclas; pero más aún de los artistas, que en realidad están permanentemente intentando hacer tales inventos y artificios. Alejarse de las cosas hasta que mucho de lo que forma parte de ellas ya no se vea y haya que añadir mucho con la vista para conseguir siquiera verlas —o mirar las cosas de lado, como en un corte— o ponerlas de manera tal que se oculten en parte y sólo permitan verlas en perspectiva — u observarlas a través de un vidrio coloreado o a la luz del*

crepúsculo— o darles una superficie y una piel que no tenga total transparencia: todo esto tenemos que aprender de los artistas y, por lo demás, ser más sabios que ellos. Pues en ellos esta fuerza sutil acaba por lo común donde acaba el arte y empieza la vida; *nosotros*, en cambio, queremos ser los poetas de nuestra vida, y en primer lugar en lo más pequeño y cotidiano».

(F. Nietzsche, *La gaya ciencia*ⁱⁱ)



«Dejadme mientras, pues, mantenerme delante de este transcurrir; y nunca acusador, sino de nuevo os digo, admirativo».

(R.M. Rilke, *Fragmento de una elegía*ⁱⁱⁱ)

«Soñada y meditada, meditada en la intimidad misma de la ensoñación solitaria, la infancia toma la tonalidad de un poema filosófico. [...] ¿Por qué existir ya que se sueña? ¿Dónde comienza la vida, en la vida que no sueña o en la vida que sueña?»

(G. Bachelard, *Poética de la ensoñación*^{iv})

«Había un secreto en las palabras engarzadas»

(J.-C. Lauzon, *Léolo*)

1. *Rühmen* [«Nada más que esta afirmación última, que este último sello»^v].

El traductor se decidió a traducir *rühmen* por *celebrar*, pues quizás sea eso lo que hace el poeta. Rilke sabía algo de su *secreto*. Ésta es una posible traducción:

Poeta, di, ¿qué haces?
– Yo celebro [*ich rühme*].
Pero lo monstruoso y lo fatal,
¿cómo es que lo soportas y cómo lo toleras?
– Yo celebro.
¿Mas cómo invocas tú
lo anónimo y todo lo indecible?
– Yo celebro.
¿Qué haces para tener derecho a ser veraz
detrás de cada máscara, con cada traje?
– Yo celebro.
Mas todavía di. ¿Por qué conoces
el ímpetu y la calma, la tormenta y la estrella?
– Porque yo los celebro^{vi}.

* * *

[Me ha sido imposible evitar recordar *Reversibilidad*, de Baudelaire, en *Las flores del mal*):

Ángel lleno de júbilo, ¿no conoces la angustia,
La venganza, la culpa, los sollozos, el tedio,
Y los vagos terrores de esas noches horribles
Que al corazón oprimen cual papel que se arruga?
Ángel lleno de júbilo, ¿no conoces la angustia?

Ángel todo bondad, ¿no conoces el odio,
Las lágrimas de hiel y los puños crispados,
Cuando alza la Venganza su infernal llamamiento,
Y de nuestras potencias se erige en capitana?
Ángel todo bondad: ¿no conoces el odio?

Ángel todo salud, ¿no conoces las Fiebres,
Que a lo largo del muro de ese pálido hospicio,
Al igual que exiliados, se van con pie cansino

En pos del sol escaso y moviendo los labios?
Ángel todo salud, ¿no conoces las Fiebres?

Ángel todo beldad, ¿conoces las arrugas
Y el temor a ser viejo, y ese odioso tormento
De leer el secreto terror del sacrificio
En ojos donde tanto se miraron los nuestros?
Ángel todo beldad, ¿conoces las arrugas?

Ángel lleno de dicha, de luz y de alegría,
David agonizante la salud pediría
Al sentir los efluvios de tu cuerpo encantado;
Mas de ti sólo imploro, oh Ángel, tus plegarias,
¡Ángel lleno de dicha, de luz y de alegría!^{vii}

Qué tensión —la que canta Baudelaire— en torno al júbilo, la bondad, la salud, la belleza y la dicha, en su antagonismo con la angustia, el odio, la fiebre y las arrugas... ¿Acaso una estética y/o poética de la negatividad podría permitirse no reconocer en la agonía de ese *Entre* tallado entre la plenitud y lo roto y quebrado, entre la presencia y la ausencia, en el choque entre realidad y deseo, el fondo de la verdad que se le encomienda expresar o poner en obra?

En los versos de Rilke (*Poeta, di, ¿qué haces?*), resulta casi como si el ángel baudelaireano se hubiera hermanado con el poeta rilkeano, a diferencia de que éste *conoce el mal* que, sin embargo —lo diré así ya, por un momento—, osa celebrar/prestigiar [*rühmen*], mientras que el ángel baudelaireano parece ignorarlo... Conoce el mal o lo negativo y, en verdad, todo lo relativo a lo *demasiado humano* del hombre, eso mismo que inspiró deseos sobre todo a Damiel, el ángel principal de *El cielo sobre Berlín* (1987, Wenders/Handke)^{viii}, para devenir-humano y enamorarse de una mujer a veces con apariencia de ángel y rondando el cielo (subida en un trapecio de circo). Léolo no tiene un ángel baudelaireano que *eleve plegarias* por él aunque sí, al menos, un *domador de versos* que, casi como el poeta rilkeano, recoja sus textos y vele su memoria —haciéndola también nuestra—, permitiendo que se le pueda alzar un canto.

Pero no hay engaño posible: Léolo no tiene ni tendrá a nadie cuando se hunda. Nadie podrá hacer nada por él. Léolo^{ix} va a ser, ha sido demolido.

[Al menos, sin embargo, tenemos la alegría —y la plenitud— de su *inexistencia*, y su *leyenda*].

* * *

... Pero quizás no se trate —la acción del poeta (volvemos a Rilke)— de *celebrar*, que solemos vincular a *festejar* algo que consideramos “bueno” o, en general, “amable”. Se dirá, por ejemplo, que el más sobrio *conmemorar* (siempre mucho más que recordar y, por supuesto, que memorizar, y manteniéndose en íntima proximidad con el *pensar* y *agradecer*, como nos recordó Heidegger) propone preservar, *atesorándola*, la memoria de lo memorable, ciertamente, no porque fuese necesariamente digno de ser celebrado —lo que sin duda nos parecería extraño si no fuese de grato recuerdo—, sino porque *a pesar de todo* fuese valiosa la *memoria viva* misma de lo memorable y se pretendiera fundarla y preservarla indemne al olvido. Conmemorar un desastre y sus víctimas no significa celebrarlos. A diferencia del *monumento*, siempre más ambiguo, el *memorial* no celebra, pero sí preserva una memoria que *prestigia* el acontecimiento como algo que no deberíamos dejar pasar con indiferencia o abandonar al olvido, y no porque fuese “bueno”, sino más bien en razón de su valiosa memoria para el atesoramiento de su *experiencia*. No sólo lo que solemos llamar “bueno”, así pues, usualmente con estrechas miras y de inmediato, sino, más amplia y profundamente, *lo valioso* —aunque fuese lo valioso *de* algo “malo”— sería digno de nuestro deseo de recordarlo. Podríamos comprender, entonces, *lo valioso* como lo que sería capaz de abrazar no sólo lo que llamamos (por el momento) “bien”, sino también el “mal” (por el momento), más allá de la contradictoriedad entre ambos, con tanta frecuencia cosida a nuestras expectativas y afanes demasiado humanos, que los azuza a rechazarse recíprocamente. Quizás se encuentre una posible clave para una *estética-y-ética* de la negatividad en esa trascendencia del *otorgar-valor* más allá de (la relatividad) del bien y del mal, decisiva a todos los efectos y que, por lo que nuestro tema se refiera, conectaría a Nietzsche y, por ejemplo, como figura eminente de una cierta tendencia, Jean Genet. Al fin, como insinuábamos, es notorio (por no decir que evidente) que de lo que guardamos memoria no es tanto de lo meramente acontecido cuanto de nuestra experiencia de ello —de lo que estimamos que se juega en ello—, lo que justifica que lo *velemos*. *Lo amable* queda muy atrás respecto a *lo valioso*, y sería nuestro mérito —tal vez para eso necesitaríamos auxilio— ser capaces de preservarlo e incluso *osar atesorarlo*. ¿Acaso no conforma el encuentro con lo negativo —y en su extremo, lo terrible, lo trágico y nefasto— un acervo imprescindible?

[Recuerdo aquel terrible *Pensad que eso ha sucedido...* en referencia a Auschwitz, de Primo Levi^x, en que quedaba prestigiada *a fuego* la obligada memoria de lo sucedido, precisamente a contracorriente de las tentaciones de su ocultación y olvido. Levi, maestro de la narración del desastre de los Campos, hizo un *poema* para que nos obligásemos a *pensar recordando...*]

* * *

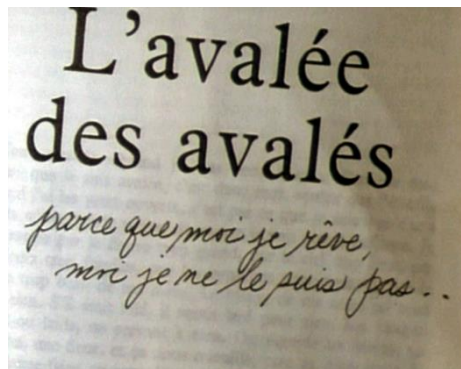


Toda la familia visita a su psiquiatra en el hospital

Léolo —cómo comenzar— es la historia de un niño que “sueña” para no caer en la locura envolvente de su familia. Jean-Claude Lauzon, director del film, cuenta su historia hilvanando secuencias de gran belleza formal con un repertorio musical extraordinario, mezclando sonos tibetanos, canto gregoriano y Tom Waits, entre otros recursos musicales en los que la música resuena en nuestros adentros, cómo sólo ella sabe hacerlo, y, muy especialmente, con la melodía de *The Lady of Shalott* de Loreena McKennit^{xi}, y *congregando* asiduamente el relato en torno a una frase que Léolo encuentra por azar en la portada interior de la novela de Réjean Ducharme, *El valle de los avasallados*^{xii}, y que reza:

Parce que moi je rêve, moi je ne le suis pas.

Porque sueño, yo no lo soy/estoy



Léolo interpreta ese impresionante «yo no lo soy...» con un (más próximo a él) «yo no soy/estoy loco...». Llegaremos pronto a comprender que el combate de Leolo es doble y apenas se libra verdaderamente: con la locura y, sin duda y sobre todo, con la brutalidad de lo real. Léolo lee —hecho extraordinario en su mundo— y escribe sin descanso *todo lo que se le pasaba por la cabeza*, textualiza su experiencia escribiendo pequeñas reflexiones en papeles que arranca de su cuaderno, arrugándolos y desechándolos para que, en la construcción del relato, puedan ser rescatados de la basura por el domador de versos y salvados también del fuego purificador al que éste entrega otros documentos.



El domador de versos recoge papeles de la basura



En su gabinete, el domador de versos revisa documentos



Junto con Léolo, el domador de versos entrega
a las llamas los restos/documentos que recoge de la basura

En efecto, el domador de versos, como lo llama Léolo, no es propiamente, que sepamos, poeta; más bien, es una especie de *trotamundos* sabio o quizás, quién sabe, un ángel humano que deambula por las calles y del que dice la *voz en off* de Léolo:

«Este era el domador de versos. El domador se pasaba las noches hurgando en todas las basuras del mundo. Sólo le interesaban las cartas y las fotos. Llevaba cada sonrisa, cada mirada, cada frase de amor, o cada separación, como si se tratara de su propia historia^{xiii}. El domador cree que las imágenes y las palabras deben mezclarse en las cenizas de los versos para renacer en la imaginación de los hombres.

— [Voz en off del domador de versos] “Hay que soñar, Léolo, hay que soñar”.

Me llevó tiempo comprender que él era la reencarnación de Don Quijote y que había decidido luchar contra la ignorancia y protegerme del abismo de mi familia.

— [Voz *en off* de Léolo] “Porque sueño, yo no lo estoy”» [16:23]



Léolo, en sus ensoñaciones, ve un resplandor que surge del armario de su dormitorio —con frecuencia, le conduce a Italia/Sicilia/Taormina



... pero mirando a través del ojo de cerradura

del cuarto de aseo, descubre Léolo, *del otro lado*, a Bianca con su abuelo

* * *

[... pero no habremos de olvidar aquel *Oh sage, Dichter, was du tust? Ich rühme*, que compone Rilke en Muzot, en diciembre de 1921].

¿Acaso serían de celebrar lo mortal, lo monstruoso o el desastre? ¿Lo son, tal vez, lo indecible y anónimo? ¿O quizás los ropajes y las máscaras (lo oculto y lo aparentemente falso)? Si *Léolo* exige incondicionalmente reconocimiento *poético*, salvo que nos arriesguemos a perder por completo su proximidad, ¿se dirá, por ello, que hay en los acontecimientos de su vida algo que *celebrar*? Todo nos conduce a la pregunta por el secreto del *rühmen* rilkeano, en torno al que podría convocarse un congreso de eruditos^{xiv}. En efecto, se podría traducir, sin excesivo quebranto, por “celebrar” (así lo traducen, en otros poemas, Ferreiro Alemparte y Eutasquio Barjau), por más que resulte perturbador por estrictas razones semántico-fenomenológicas, o, más escuetamente, por “cantar” (Carlos Barral), en tanto tuviese razón el poeta (Machado) al proclamar que *se canta lo que se pierde*^{xv}. Quizás de eso se trate, justamente: de *cantar*, no como gesto de *gratitud*, sino como el esfuerzo de *eleva*r algo en *estima* y *aprecio* —lo que no significa, habremos de recordarlo, que sea inmediatamente amable. En alemán, *rühmen* también tiene la connotación de *ostentar*, un traer a presencia algo para mostrarlo *presumiendo* de ello, en la medida en que precisamente se alardeara no ya de lo que suele ser comúnmente despreciado o rechazado..., sino del arrojo en demorarse en ello y arroparlo en el poema, siendo el poeta el convocado para, así, *dignificarlo* —pues es *merecedor*— guardando su memoria y, gracias a su arte, tornando de agradecer su rescate y recuerdo, que él, el poeta, es capaz de *embellecer*, o *lustrar*, hacerlo resplandecer. ¿Y cómo mejor y más intenso sería el desafío que *entre tinieblas*?

Y, sin embargo -habremos de insistir-, *merecedor*... lo poetizado ¿de qué?; *dignificado*, ¿por qué? Quizás, en el fondo, simplemente merecedor de haber inspirado al poeta^{xvi}. A diferencia, sin embargo, de la razón instrumental, desconocedora de fines, hoy ya no podríamos imaginar al poeta, aquí, si no es entregado, en el seno de la *posibilidad* del poema, a la propia *necesidad interior* que le *posee* sin premeditación ni cálculo. Aunque fuese posible, sin duda, como juego y puro artificio, el poema que aquí nos convoca se deja orientar por la *seriedad* de la lucidez existencial de donde surge y a la que aspira.

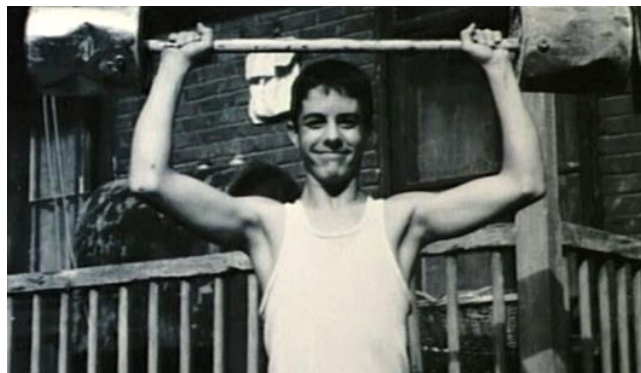
Cantar la pérdida o el fracaso, o el sufrimiento, en los que, sin embargo, *no* se complace el poeta, invita a éste, en el horizonte de una poética de la negatividad, a una casi inevitable *nostalgia* esencial, irreductible a un estado meramente psicológico- con el que se la suele identificar casi siempre. En *Léolo*, sobre todo (son pocos sus privilegios de haber poseído algo que pudiese perder), la ensoñación de la pérdida del *origen* (la bella Italia, tan lejana), la pérdida del *amor* por Bianca, “su único amor” (que nunca fue correspondido), a la que Léolo podría cantar —casi como Machado a Guiomar:

[...] mírame en ti castigado:
reo de haberte creado,
ya no te puedo olvidar.

II

Todo amor es fantasía;
él inventa el año, el día,
la hora y su melodía;
inventa el amante y, más,
la amada. No prueba nada,
contra el amor, que la amada
no haya existido jamás^{xvii}.

..y, sobre todo (a mi juicio), la demoledora pérdida de *confianza* en la *fuerza* de los músculos de su hermano Fernand, al que Léolo quería «por la ternura de su ignorancia» [1:05:35].



Fernand, hermano de Léolo, fortalece sus músculos





Fernand, «cien kilos de músculos, un magnífico bebé demasiado grande»,

es agredido por el matón del barrio.

[Léolo: «Ese día entendí que el miedo habita

en lo más profundo de nosotros mismos,

y que una montaña de músculos

o un millar de soldados no podrían cambiar nada»][1:15:25]

Fuego, o mejor, *lumbre* cavernosa o solar, en medio de sombras nocturnas o de dura realidad diurna, que ilumina al poeta y a la que se arriesga, pues a la postre también las palabras y las imágenes, con su aparente inocencia, queman —no sólo seducen y enardecen. El poeta no es simplemente un superviviente (aunque fuese imaginario) de todo lo negativo con lo que se enfrenta y que osa acoger, y que humanamente desearía ahuyentar, sino un *cantor*. Para ello dispone —quizás es él quien mejor lo sabe— no sólo de su mérito, sino también del auxilio de la enigmática atracción de lo que le incumbe (y le/nos conmueve). Si el poeta *alardea* en su *prestigiar*, a pesar de su miseria o su irrisión, es porque —digámoslo rápido— *osa todo* confirmando, con ello, que habiendo dejado atrás el *rechazo*, su tarea es la de una inclusión sin límites que no aspira a *explicar* ni *utilizar* sino, sobre todo, a *reconocer y afirmar* en el instante poético fundando, de este modo, una verdad (la más extraña, por inconmensurable) que jamás se le habría ocurrido reconocer a epistemólogo alguno, ni a ningún juez, científico, periodista, negociante u “hombre corriente”. Así pues, no *contra*, sino *en y junto a* lo negativo mismo permanece el poeta, no para convertirlo o “darle la vuelta” en positivo, sino para *prestigiar su negatividad* como *negatividad valiosa*, pero en la dimensión de *un mundo-otro*, diferente de aquel al que la negatividad pertenece y donde así se la reconocería inequívocamente.

Es como si el poeta quisiera, con su poema, permanecer para siempre o encontrar su hogar junto a lo que canta; como si cantando la pérdida no perdiera lo perdido, gracias al *secreto de las palabras engarzadas*.

Por lo que a nuestro (re)encuentro con Léolo se refiere —algunos dirían que en un insano deseo—, quizás se trate de la extraña experiencia de la posibilidad de un al menos minúsculo *eterno retorno* delegado, aliviado en *Otros* (personajes). Después de haberse figurado su afirmativo *año nuevo* (§ 276 de *La gaya ciencia*), Nietzsche lanza la idea del *eterno retorno*:

El peso más grave. Qué pasaría si un día o una noche un demonio se deslizara furtivo en tu más solitaria soledad y te dijera: "Esta vida, tal como la vives ahora y tal como la has vivido, la tendrás que vivir una vez más e incontables veces más; y no habrá nada nuevo en ella, sino que cada dolor y cada placer y cada pensamiento y suspiro y todo lo indeciblemente pequeño y grande de tu vida tendrá que retornar a ti, y todo en la misma serie y la misma sucesión —e igualmente esta araña y este claro de luna entre los árboles, e igualmente este instante y yo mismo. El eterno reloj de arena de la existencia será girado siempre de nuevo —y tú con él, mota de polvo del polvo"? — ¿No te echarías al suelo y castañearías los dientes y maldecirías al demonio que así hablaba? ¿O has vivido alguna vez un instante formidable en el que le hubieras respondido: "¡eres un dios y nunca escuché algo más divino!" Si ese pensamiento adquiriera poder sobre ti, te transformaría, tal como eres, y quizás te destruiría; ¡la pregunta, a propósito de todo y de cada cosa, "¿quieres esto otra vez e innumerables veces más?" estaría en tus manos como el peso más grave! O bien, ¿cómo tendrías que quererte a ti y a la vida para no *pretender nada más* que esta confirmación última, que este último sello?^{xviii}

En su *inexistencia (benedicida)*, Léolo vive una y otra vez como inmortal. A su presencia, desplegada y acogida en la obra de arte, podremos retornar siempre, cada vez que desemos un reencuentro. El gesto del domador de versos como "archivista" significa el acto de preservar a buen recaudo esa *presencia* no en la inmediatez de la vida de Léolo (que nos muestra el relato filmico) sino, en el mundo real en que transcurren los acontecimientos, en sus textos, en los que -ausentado- Léolo se fantasea y autointerpreta.

2. «*Todo lo que se me pasaba por la cabeza*». Los textos de Léolo.

Sin duda, una de las expresiones más elocuentes y radicales de la locura familiar en que vive Léolo es, tal como se presenta en el film, la obsesión de su padre por el “cagar” [*chier*] (*sic*), en la que compromete a toda su familia.

«Mi abuela —dice la *voz en off* de Léolo— había convencido a mi padre de que la salud florece al cagar [...] Así que todos los viernes teníamos que seguir un tratamiento de choque a base de laxantes, para purificarnos de todas las enfermedades del mundo [...]. La mierda se había convertido en una obsesión de la familia»^{xix} [11:04].

Cada viernes, en efecto, en casa de Léolo tiene lugar una suerte de ritual en el que el padre, con evidente satisfacción, se asegura de que todos *comulguen* con una pastilla de laxante. Todos, excepto Léolo, quien, al escupirla disimuladamente (luego, en otra escena, llevará una pastilla a su hermana Rita, con algún trato), se rebela contra el linaje de la locura (de la mierda), apartándose de esa obsesión donde se mezclan perturbadoramente la salud y el florecer con el defecar y, por tanto, con el excremento, con un *desperdicio* que no es de nada externo (como sí lo son las basuras, chatarras, etc., que aparecen en el film), sino de lo que *no-debe-permanecer-dentro*. Ya que no se puede excrementar la locura, la ilusión se deriva hacia la creencia en una salud cuyo florecer depende del defecar.

Léolo se sitúa, de este modo, en otra posibilidad, *al margen del margen*, buscando la doble luz de la escritura y el ensueño. Aunque florezca en sus momentos de rebeldía, transgresión y, sobre todo, ensueño, para finalmente caer derrotado, fracasar, como las bellas flores de Georges Bataille^{xx}, sin embargo, Léolo no volverá, como esas flores, a lo sucio de donde surgieron, entre raíces y estiércol, después de haber buscado la planta luz y belleza; ni volverá, Léolo, en su imaginario onírico, al anónimo semen de su otro “padre”, allá en la bella y lejana Sicilia; ni será su destino su propia putrefacción, sino que Léolo (su vida, el combate que ha librado tan precozmente, y tan pobre de recursos, contra la locura y, sobre todo, contra el mundo inmundo) será poéticamente atesorado gracias a los textos desperdigados (que se le pasaban por la cabeza), que el domador de versos rescatará de la basura.



Conforme escribe “lo que se le pasa por la cabeza”,
Léolo arruga y desecha sus textos

Comprendemos, así, que Léolo, creativo y antitético, no tiene ilusión por *cagar*, sino por *escribir*. No hace lo que hacen todos en su familia, y hace lo que *no* hace nadie: leer y escribir. Si pudiera decirse así, en términos sin duda extravagantes, su laxante, lo que le brinda serenidad e inspiración, son (en)sueños y todo eso de lo que dice que *le pasaba por la cabeza*. Al tratar asiduamente con la mierda, el excremento y lo roto (etc.), Léolo se sitúa —si siguiésemos a Kundera— en las antípodas del *kitsch*^{xxi}, lo que nos permitirá transitar, como en un delirio, desde la apología paternal del excremento (mierda) a la *veneración* no de lo que es expulsado como excremento, sino de lo que sale fuera como *expresión* en la escritura —lo que convertirá a Léolo en legible y memorable gracias al domador de versos, es decir, en *legenda/leyenda*. Quizás, en el fondo, no se encontrase demasiado lejos (aunque, por supuesto, sin su enérgica lucidez acerca del poder de la escritura) de aquel Jean Genet, pletórico de desafiante voluntad, que confesaba en su *Diario del ladrón*:

«He obtenido, mediante la escritura, lo que buscaba. Lo que, siendo para mí una enseñanza, me guiará no es lo que he vivido, sino el tono en que lo narro. No las anécdotas, sino la obra de arte. No mi vida, sino su interpretación. Es lo que me ofrece el lenguaje para evocarla, para hablar de ella, traducirla. Lograr mi *leyenda*»^{xxii}.

También él, Léolo, aspira y combate por su *pequeña leyenda*. Le hemos visto, al comienzo del film, alzar el puño en la noche gélida y gritar a su barrio, y luego recordarle a su madre y a su psiquiatra, que él *es Léolo, LeoLozone*. Aspira a su singularidad irreductible, a su indeducibilidad (de aquí el inútil combate, pero lleno de entusiasmo, que libra contra su linaje de locura) y a ser, por tanto, *él mismo* en su propia soledad. Pero no pretende una *Obra*^{xxiii}. Quizás el valor de esa suerte de aparente *escritura*

automática, como un *diario*, de Léolo contrapesa cualquier pretensión o pose (de la que Genet no se libraría a veces) y hace más veraz su escritura.

* * *

[Volviendo a Rilke] El prestigiar poético se cumple, sobre todo, en el fondo de lo insignificante y la nadería y, del modo más extremo, frente a la negatividad, precisamente respecto a todo aquello de lo que no creeríamos, de modo inmediato, que mereciese algo así como la dedicación de un poema. El poeta, sin embargo, se *enorgullece* de ser capaz de ir *contracorriente*. Testigo de nuestro ser arrojado, es capaz de *jactarse* de no rehuir lo abyecto, pero no para sanarlo o para combatirlo... (lo que todos *en el mundo* esperarían), sino para *dejarlo ser* ahora en el seno del poema o de la obra de arte. Como si ya no hubiese otra salida —y sin que la negación pudiera serlo. De este modo, la negatividad no sería negada. Desde esta perspectiva, la *posibilidad* del poema sería, como la esperanza, lo último que se perdería, sobreviviendo incluso —como posibilidad— a la desesperanza si el poeta aún conservase el *deseo de Escritura* —o *Imagen*. Es ese *dejar-ser* que hace extrañamente verdadero lo poetizado lo que finalmente le compromete^{xxiv}. Y no habría de encubrir hipocresía, pose, superchería o perversión. Un Midas pobrísimo, el poeta, que nada transforma en oro pero que es capaz de (*a*)*dorar* lo que quiera que fuese. Si cayese en el mundo, se burlarían de él, de su miseria, de su ridiculez, de su irrisoriedad, como los marineros se mofan del albatros baudelaireano^{xxv}. “Desarrapado”, inútil, sin venir al mundo con un pan debajo del brazo, sin la expectativa de que pudiera llegar a ser alguna vez un hombre de provecho... será odiado, objeto de burlas —e incluso puede ser que lo repudie su propia madre. Así se abre, como se recordará, *Las flores del mal*. Del poeta, su madre dirá que es una *irrisión*, un *monstruo canijo*, un *árbol mezquino* [¡Ah, si Machado hubiese abrazado este árbol —como a su olmo— del que la madre del poeta dice que lo torcerá tan bien «que no podrán brotar sus yemas apestadas»!]. Y dice Baudelaire que la amada del poeta, habiendo ya el poeta-angel demostrado su arte, se sumará a los que pretenden herirle, arrancándole ella, sin piedad, el corazón^{xxvi}. Se podría creer que por *dar prestigio y dignidad*, el poeta es, bajo la tutela invisible de un Ángel, también un *prestidigitador*, un hacedor de prodigios, milagros expresivos de los que algún ignorante o sospechante, quién sabe, podría desconocer que su verdad es libre de cualquier pretensión en lo existente (o en lo real), desconociendo que el beneficio del *secreto de las palabras engarzadas* no se reduce, ni de lejos, a la creación de simples malabarismos, ocurrencias biensonantes o proezas verbales, sino que permite indagar y crear un *Logos* en que al poeta le fuese concedida la gracia de alumbrar, dar a luz formas inauditas de *lo Vinculante*, como (es sólo un ejemplo) en el poema, canto o conmemoración de Cernuda:

Donde habite el olvido,
en los vastos jardines sin aurora;
donde yo solo sea
memoria de una piedra sepultada entre ortigas
sobre la cual el viento escapa a sus insomnios^{xxvii}.

No, no parece que el poeta *celebre*, sino que *reconoce prestigiando, guardando memoria, atesorando, homenajearlo*, como se rinde homenaje a las víctimas de un desastre.

Entonces, en fin, «¿qué prestigia, qué atesora —no simplemente guarda— el poema?». No, no se trata de que respondamos. Lo que andamos buscando es esta misma pregunta, que tal vez nos permitiría encontrar la *justificación* por excelencia del acto poético, mucho más allá —incluso si hubiera de pisotearlas— de cualesquiera exigencias formales y al margen de aquello de lo que (malhadados deslindes) religión y filosofía serían también, a su modo, *capaces*. Incluso podría decirse —pero es un verbo muy prosaico, que resuena en nuestros oídos demasiado vinculado a pena y esfuerzo, pero al que volveremos luego—, que el poeta *se sobrepone, remonta*.

Antes de que el poema convoque, el poeta invoca la *posibilidad del poema* dejándose provocar.

«¿Debo yo celebrar [*rühmen*] las ciudades, supervivientes, grandes
constelaciones de la tierra (que atónito admirara)?
Porque a celebrar [*Rühmen*] sólo está dispuesto
mi corazón: inmenso entiendo el mundo.
Y hasta mi queja [*Klage*] misma se torna en alabanza [*Preisung*]
frente al gemido del corazón.
Que no me diga nadie que no amo el presente,
pues en él yo me agito, él me conduce,
me regala el día amplio y para que haga uso de sus horas
me da la más antigua jornada de trabajo.
Magnánimo, concede que sobre mi existencia sean lanzadas
noches que nunca han sido.
Poderosa, su mano se cierne sobre mí
y aun si ella por fuerza del destino me llevara a lo hondo,
sumergido allí abajo probaría a respirar.
Aunque ínfima fuera mi tarea
cantaría el presente. Pero más que cantarlo, yo supongo que él quiere

que vibre como él. [...]

Dejadme mientras, pues, mantenerme delante de este transcurrir;
y nunca acusador, sino de nuevo os digo, admirativo»^{xxviii}.

Y sin norma. Al poeta le ha sido otorgado, y casi se hermana en este privilegio con el filósofo, ascender y parecerse a un sereno exaltado o enardecido “amante” platónico consentido, sin embargo, para (de paso) idolatrar imágenes y palabras y alcanzar así un logos más profundo^{xxix}, más allá de lo bello-feo y lo bueno-malo... Todo el platonismo está impregnado, ya desde Platón, de una suerte de suntuosidad que interpreta *lo correcto* como vinculado a alguna dignidad ostentosa, altisonante, se diría que casi *glamurosa* de no ser por los ideales que alienta la querencia del ascenso eidético por la Geometría... La pregunta acerca de si el pelo, el barro o la basura tendrían derecho a la Forma no era necia, pero sí lo era su respuesta negativa. Se recordará sobradamente el pasaje del *Parménides* platónico, en que Parménides comenta a Sócrates:

«—Y en lo que concierne a estas cosas que podrían parecer ridículas, tales como pelo, barro y basura, y cualquier otra de lo más despreciable y sin ninguna importancia, ¿también dudas si debe admitirse, de cada una de ellas, una Forma separada y que sea diferente de esas cosas que están ahí, al alcance de la mano? ¿O no?

— ¡De ningún modo!, repuso Sócrates. Estas cosas que vemos, sin duda también son. Pero figurarse que hay de ellas una Forma sería en extremo absurdo. Ya alguna vez me atormentó la cuestión de decidir si lo que se da en un caso no debe también darse en todos los casos. Pero luego, al detenerme en este punto, lo abandoné rápidamente, por temor a perderme, cayendo en una necedad sin fondo. Así pues, he vuelto a esas cosas de las que estábamos diciendo que poseen Formas, y es a ellas a las que consagro habitualmente mis esfuerzos.

— Claro que aún eres joven, Sócrates —dijo Parménides—, y todavía no te ha atrapado la filosofía, tal como lo hará más adelante. Según creo yo, cuando ya no desprecies ninguna de estas cosas»^{xxx}

Toda la estética de la negatividad que se desprende con esplendor de Baudelaire conecta con la pasión por una *verticalidad* que permite *tras-ascender* (así en *Elevación*^{xxxi}) no menos que *tras-descender*, y que en el fondo tiene que estar siempre recordando ese desafío, so pena de caer en una —no sé si decirlo con una expresión que C. Lévi-Strauss aplicó a los existencialistas, a los que odiaba— metafísica o, en nuestro caso, *poesía para modistillas*^{xxxii}. El poeta no indaga en profundidades de fondos turbios, como el filósofo

geneólogo —demasiado ilustrado, en verdad—, al que se refiere Deleuze^{xxxiii}. Sería difícil que se lo permitiera la inmanencia radical del *instante poético*^{xxxiv}. En su movimiento de descenso y ascenso se deja fascinar por las oportunidades del *aparecer* y las *mezclas*^{xxxv}, la conjunción de lo heterógeno y la configuración, no importa si fugaz, de desavenencias —como aquella entre un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección, de Lautremont, que fascinaba a Ernst o Breton— en el *Collage*^{xxxvi}, y que deja libertad para una rata y una pava sucia en una bañera [14:13] —y otras muchas “libertades”, que el poeta anima con su *alquimia del verbo* (Rimbaud) y en las que al mismo tiempo se inspira. No hay poeta que no sea un maestro-de-mezclas..., de ceremonias de engarces y engastes, conjunciones en que se basa su poder de *metaforizar*. Pero —decíamos— no hay norma, como «no hay medida sobre la tierra» (Hölderlin). Perturbadores ascensos los del poeta, situándonos en una zona en la que ya no sabemos si vamos hacia arriba o hacia abajo; extraña trascendencia, que asciende acercándose al fondo o que va hundiéndose y, al mismo tiempo, elevándose. El poeta *prestigia* con sus juegos malabares, y, a poco que fuese veraz, se arriesga, a veces, como si quisiera jugar con fuego, encerrarse con fieras, caminar y saltar en lo alto de un trapecio, practicar contorsiones imposibles, tragarse espadas, dejarse trocear..., y siempre “al rescate”. Ese es, sobre todos los demás, su oficio, por el que quizás no habría de ser expulsado ni despreciado, y por el que más merecería ser bien comentado, con sumo respeto, en los colegios, sobre todo en los que veneran —son la mayoría, por desgracia— rimas y memoria. Al “rescate” de todo eso que parecía anodino o indiferente (*negatividad de lo irrelevante*), de lo olvidado o desechado, en lo que nadie reparaba, y que el poeta inesperadamente salva; y al rescate de algo terrible (*negatividad del desastre*), que el poeta es capaz de redimir de caer en la pueril y demasiado humana inmediatez de su rechazo, como si no fuese posible librar al mal de su mera identidad de “malo”: el mal malo. ¡Ah, Theodor Ludwig Wiesengrund, cuánto es necesario caer, incluso en los más lúcidos, en la idea de la poesía edulcorante y gazmoña, para darnos cuenta de que la poesía nunca fue eso! ¡Cuánto, sin embargo, podríamos demorarnos, hermanándonos con el bárbaro^{xxxvii} Celan, en —ahora lo recuerdo— su *Fuga de la muerte!*

Negra leche del alba la bebemos de tarde
 la bebemos a mediodía de mañana la bebemos de noche
 bebemos y bebemos
 cavamos una fosa en los aires no se yace allí estrecho
 Vive un hombre en la casa que juega con las serpientes que escribe
 que escribe al oscurecer a Alemania tu pelo de oro Margarete
 lo escribe y sale de la casa y brillan las estrellas silba a sus mastines
 silba ante él a sus judíos hace cavar una fosa en la tierra

nos ordena tocad a danzar^{xxxviii}

O en *Salmo*

Nadie nos plasma de nuevo de tierra y arcilla

Nadie encanta nuestro polvo

Nadie.

Alabado seas tú, Nadie.

Por amor a ti queremos

Florecer.

Hacia

Ti.

Una nada

Fuimos, somos, seremos

Siempre, floreciendo:

Rosa de nada,

De Nadie rosa [...] ^{xxxix}

Lo propio del misterio poético, en cuanto poético, estriba en que rescata como si sólo él pudiera rescatar sin argumentos ni debates, sin apoyo de ciencia alguna, ni refrendos de ninguna religión, sin el privilegio de alguna suerte de clarividencia ética o de compromiso político... Como si sólo fuese posible ese último consuelo de *demorarse* y *poder retornar*...

[Modélico me sigue pareciendo, por su sencilla (y por ello redoblada) genialidad —a la que la fama del poema y del poeta no le podría restar un ápice— el canto de Machado al olmo^{xl}, su modo de prestigiarlo, alzarlo, izarle un canto infinito. El poeta lo reconoce, lo vincula y al mismo tiempo lo abstrae/rescata de su entorno (logos sin duda menor, o simplemente accesorio) y, sobre todo, nos hace pensar en la posibilidad de *dejarlo ser* como lo que es: un olmo. Pero no simple y objetivamente viejo, roto y seco, sino *desahuciado*. El poema nos deja pensar en los destinos en los que podrá ser enajenado, separado de sus raíces, para de inmediato rescatar su *ser por sí*. La rama verdecida sólo es posible junto a la negatividad de este desahucio presagiado que el poeta intentará evitar *en el poema*. Si, aparte de esta dinámica inmanente, se indaga en los adentros psicológicos del poeta, se vislumbrará otra negatividad que tal vez pudiera fascinarnos en una indagación psico-genealógica, pero que a la postre podría desvirtuar la verdad del poema en el poema mismo].

La mera resignación jamás creará poema ni arte algunos. El poeta acepta y afirma, pero su afirmación no es una mera *constatación*, sino —no me cansaré de insistir en ello— un modo de *atesorar*; no oculta lo negativo, y no simplemente lo dice, sino que lo *proclama*. Tal vez éste sea el sentido último del *rühmen* rilkeano.

Al menos, que recuerde, en dos ocasiones suena, en *Léolo*, el *Gloria* de la *Misa Criolla* de Ariel Ramírez. Por vez primera, cuando aparecen caminando, en la noche, Léolo y el domador de versos —y es entonces cuando éste le dice que *hay que soñar*—, y luego, antes de la Gran Humillación y del Fracaso Absoluto de Fernand-Léolo: «Gloria a Dios en las alturas y en la Tierra paz a los hombres que ama el Señor. Te alabamos, Te bendecimos, Te adoramos, glorificamos»^{xli}.

El logos sinonímico del deseo ascendente es abundante. Incluye el *prestigiar*, *realzar*, *izar*, *encumbrar*, *alabar*, *exaltar*, *adorar*, *encumbrar*, *homenajear*... siempre como si se tratara de apartar o privilegiar para poner en un pedestal, pero no por lo bueno y amable (que nos conviniesen), sino por aquello que en lo que anima al poema invita al esfuerzo de izar, tanto más exigente cuanto más abajo nos situemos. *Remontar*^{xlii}, pero no el acontecimiento, sino el simple *lamento*, demasiado humano, y el *silencio*, no sólo el silencio que acalla en busca de olvido, sino el silencio a que invita lo inefable, tan esencial al poema como su intimísimo rival. Hasta lo que menos pareciera que pudiera, ni siquiera debiera, ser *remontado*. Como en un argumento parecido al que animaba a Nietzsche a estimar como el más terrible el pensamiento acerca de la afirmatividad hiperbólica del eterno retorno, al poeta le incumbe demostrar el privilegio que le asiste en las circunstancias más ahondadas en la negatividad.

3. Infancia y Mal.

La siniestra y al mismo tiempo deslumbrante intensidad de la poética de la negatividad de *Léolo* depende íntimamente, para el adulto-receptor, del modo en que el relato enfrenta con el Mal a un niño. Creo que podríamos nombrarlo así, substantivado y casi mayestático. Contra las apariencias iniciales, el relato muestra hasta qué punto, comparado con el enorme enfrentamiento —y, sin embargo, casi sin combate— que habrá de librar Léolo con el mundo (real), el que habrá de sostener con la locura aparece sobre todo como un trasfondo en cierto modo atenuado (respecto al mal que comporta, casi asumido), porque ahí, respecto a la locura como destino —de la que se nos muestra su *inocencia*—, nada se puede hacer. *Del otro lado* de la locura (familiar) está el dominio cruel de lo Real. Sólo rescatando a Léolo del ámbito cerrado de la locura, que lo distancia

de nosotros (que nos creemos cuerdos), y arrojándolo a un mundo que podremos reconocer con facilidad, mundo atravesado por la decepción, el desengaño, la humillación, el miedo, lo abyecto o lo sucio, podríamos compartir con Léolo un lema como el que recorre el film: *Porque sueño, yo no lo soy, porque sueño, yo no estoy loco*. Somos nosotros los que tenemos que rehacer la interpretación que Léolo hace del *yo no lo soy* (antecedido por el *porque sueño...*) en el sentido de que, en verdad, ya no se trata simplemente de no estar loco (a diferencia de su familia) gracias al (en)sueño, sino de no caer o hundirse en la desesperación. Comprendemos que de lo que se trata con el ensueño no es de escapar de la locura tan sólo sino, sobre todo, de esquivar el desastre del mundo inmundo, diabólico, que mezcla en un *logos perverso* a la amada —*Venus celeste* devenida *Venus vulgar*— con el abuelo en la imagen perturbadora que configuran la boca de su único amor y los pies de él (sus uñas); que traba los músculos de Fernand con su apocamiento, y que deja que el niño Godin sea vecino de Léolo —ya que no de Milou. La locura pasa, de este modo, del desorden psiquiátrico al no menos perturbador desorden existencial, mucho más cruel y maléfico. Y es así como alcanzamos proximidad con Léolo en su apertura *agrietada* al mundo.

Situación en cierto modo de espanto, en la que se nos invita a acompañar a un niño amable y solitario en su descubrimiento del mundo entre la ensoñación de la bella, lejana y luminosa Italia, y la negrura del Mile-End de Montreal. *Comunicamos*, pues, con el Niño (se me permitirá que lo escriba ahora con mayúscula), en la medida en que, más allá de eso que llamamos, por comodidad, “edad”, sin embargo, «en nosotros [...] la infancia es un estado del alma»^{xliii}. Creo que no es difícil acordar en reconocer, con Bachelard,

«la permanencia en el alma humana de un núcleo de infancia, de una infancia inmóvil pero siempre viva, fuera de la historia, escondida a los demás, disfrazada de historia cuando la contamos, pero que sólo podrá ser real en esos instantes de iluminación, es decir, en los instantes de su existencia poética. Mientras soñaba en su soledad el niño conocía una existencia sin límites. Su ensoñación no es simplemente una ensoñación de huida. Es una ensoñación de expansión»^{xliv}.

Léolo, sin embargo, va, en sentido contrario a la *expansión*, hacia un callejón sin salida. Después de reflexionar sobre una flor de plástico [1:01:07] que hay en su dormitorio, de la que nadie ha querido favorecer la ilusión de que pudiera parecer “natural” (pues nadie le ha quitado la etiqueta de *made in China* bajo una de sus hojas), Léolo confiesa a su cuaderno:

«No quiero hacerme un lugar en este cementerio de muertos vivientes, pero resulta que mis dedos del pie me recuerdan que estoy aquí. Salen de un agujerito en el extremo de mi manta. Cada día, sin que yo mismo me dé cuenta, consigo asomar un dedo más que el día anterior. Mañana asomaré mi pie entero, y mi pierna, y pronto será mi cuerpo. Siento que debo abandonar esta vida, antes de estrangularme con este agujero» [1:01:53]

Lo otro que la expansión en *lo abierto (vida sin muros*, en expresión de Cernuda) es lo estrecho, la angostura, la angustia constriñentes, estrangulantes. Ya sólo quedan a Léolo las únicas experiencias de una expansión/dilatación^{xlv} en las fulguraciones que le iluminan desde dentro del armario que hay en su dormitorio.

La entrada de Léolo en el mundo se traduce, y no ya por la inocencia de la locura como destino, que su familia le transfiere, en el encuentro brutal —no se ha de temer decirlo así— con *el Mal*, respecto al cual Lauzon nos convence de que sólo la belleza poética podría atenuar el desgarrar de la herida que habrá de producir dicho encuentro. Aunque al fin sucumba a su “destino” en el horizonte de la locura, el Mal que troncha a Léolo no es interior, sino que bulle fuera, infesta el Mundo. Tiene forma de barrio, de matón, de vecina, de niño Godin, de tedio, de asco, de humillación... Sí, Léolo: mejor aquel «palacio de la soledad» que aparecía en las líneas casi ininteligibles de *El valle de los avasallados*, con su premonición:

«Encuentro mis únicas verdaderas alegrías en la soledad. Mi soledad es mi palacio. Ahí tengo mi silla, mi mesa, mi cama, mi viento y mi sol. Cuando estoy sentada en otra parte que no la de mi soledad, estoy sentada en el exilio, estoy sentada en un país engañoso...» (09:35).

4. Esclarecimiento de la situación existencial.

Resumir *Léolo* —funesta manía ésta, la de resumir, que tantos veneran como figura de cierto ideal de felicidad fácil de satisfacer: un sí, un no y un resumen— aludiendo, como todos en algún momento hemos hecho, a que *Léolo* «es la historia “rocambolésca” de un niño que vive en una familia en la que todos están locos», no sólo no haría justicia al film —ni menos a la presente altura de esta contribución—, sino que distorsionaría su *verdad*. Léolo vive entre lo real y sus ensoñaciones, permitiéndonos el film discriminar fácilmente ambos ámbitos. La vida de Léolo se compone de ambas dimensiones, lo que lejos de debilitar su *verdad-de-vida*, la confirma y afianza como *verdad existencial*, no sometida a “lo real” y, por tanto, propicia al *logos poético y filosófico*. Acogiendo su voz

a través de su escritura fragmentaria, en primera persona, el film narra, se adentra en *una vida*, explorando su íntima ciénaga —o su propia inmanencia, en la que aquel *Gen* (de la locura) se encuentra, en Léolo, con un mundo, en una época, en un barrio, con unos personajes. Quizás si quisiera decirnos algo, y habría sido por ello por lo que no fui capaz de resistir la tentación de no perder esta oportunidad que nos brindaba *Fedro*, es que cuando no queda nada, queda, al menos, el *Relato*. Antes me había referido al Poema como sobreviviente a la desesperanza. Si de algo nos convence *Léolo* —y que compensa sus numerosos “malos tragos”— es de la importancia de la (lo diré sin timidez) *redención poética*, y quizás sólo haya dos posibilidades más: la amorosa —amar y ser amado, en sus numerosas expresiones— y la religiosa. Si Jean-Claude Lauzon se vale de la locura, es justamente para conducir al extremo, a su máxima profundidad, la posibilidad del *esclarecimiento existencial*. *Léolo* nos recuerda la vida de Léolo como *vida verdadera*, transformada en escritura, mucho más allá de la pregunta por la cordura o la locura.

No se trata simplemente de seguir a Léolo en el sentido de que fuese gracias a la ensoñación como podría intentar escapar a la locura. Si *Léolo* necesita una interpretación al margen de cualquier intento de psicologización (psicoanalización, psiquiatrización) de su drama existencial, es porque lo que se juega en la extraordinaria concentración e intimidad del film se hace verdadero esencialmente en lo que el film muestra, en el que el “dato” de la locura es patente y muy relevante, pero operante ante todo sólo como trasfondo. Ciertamente, como magnífico narrador, Jean-Claude Lauzon no escatimó en mostrar la conexión con la circunstancia urbana, vecinal, asistencial, educativa, etc. de Léolo, y, por supuesto, con la locura y el bajo nivel económico y las menesterosas condiciones de vida de los pobladores del Mile End de Montreal. Sin embargo, la situación existencial de Léolo nos penetra más allá de las *circunstancias* —que podrían apartarnos de su verdad, la que más nos incumbe.

Lo decisivo no es, entonces, la locura inocente, sino la *rebeldía* contra ella desde la *lucidez y fuerza* de Léolo, sin que, por otra parte, ese combate se desenvuelva en un terreno propiamente psicológico, psiquiátrico o psicoterapéutico, sino en medio del circunmundo o submundo del Mile-End de Montreal -pero tampoco, es obvio, simplemente *allí*. El conflicto de Léolo no es psicológico, sino existencial, y transcurre *en-el-mundo-con-los-Otros*. Los Otros de su familia: sus hermanas, su hermano, sus padres, su abuelo, todos acosados por la locura; también los amigos, que lo introducen en el mundo de la transgresión y el riesgo, en el que el adolescente se torna osado; y sobre todo su hermano Fernand y su amada imaginaria, Bianca. No es necesario entrar en detalle. Las escenas que nos introducen en la inmanencia del desastre no escatiman crudeza al mostrar la abyección: Bianca-Abuelo + Fernand + Niño Godin.

¿Por qué, entonces, el *entorno-de-locura*? Quizás para que el conflicto de Léolo se nos revele en una *inmanencia radical* que mantiene como incógnita si de la locura se podría inferir finalmente un destino irrevocable o si, por el contrario, Léolo tendría aún, a su favor, alguna opción de salida (*porque sueño, yo no estoy loco*). Era necesario para mostrar el doble acoso y hundimiento de Leólo, entre el adentro de la locura y el afuera del mundo, y para realzar el poder figurativo de sus ensoñaciones. Al ubicar a Léolo en una familia completamente “infestada” por la locura, Lauzon facilita concebir su existencia *aislada, confinada y como sin-salida*, en un combate de proporciones descomunales, en el que el enemigo estaba, primero, dentro. Aunque quien visiona *Léolo* pueda creer que el enemigo habrá de ser la locura, pronto [aproximadamente en torno a 18:18] será sorprendido cuando se le conmine a hermanarse más de cerca con el Niño, en una gigantesca espiral de fracaso, frente al Mal. En su soledad, sin recursos, inmaduro, Léolo encontrará a Otros en un mundo *a puerta cerrada*. Léolo dejará de soñar no por culpa de la locura, sino de su fracaso, en torno a sus decepciones, que comienzan en un ojo de cerradura por el que Léolo tiene la osadía de saber lo que sucede *del otro lado*. Perfecta conjunción en la doble ratonera de *locura-y-mundo*. Dejar de soñar será, en verdad, cosa de-este-mundo. Y es por lo que Léolo nos conmueve. Aunque, sin embargo, Léolo no pueda ser salvado, sí será rescatado, atesorado. La resistencia creativa de la ensoñación, que asiste a Léolo en ocasiones desde el fondo de su armario, dejará paso al *logos* poético, en el que se consumará, entre nosotros, su *leyenda*.

La negatividad en *Léolo* no se deja atraer ni sublimar por ninguna posibilidad de consuelo que pudiera parecerse a una sublimación propiciada por alguna posibilidad crítica o de denuncia... que a su vez pudiera ser trascendida socialmente. Nada hay de todo ello. Lauzon se concentra, sin titubear, abstrayéndolo (quiero decir, destacándolo, realizándolo, recogiendo), en el poderoso drama existencial de Léolo. Las críticas a la sociedad, a la pobreza (esa preocupación por el dinero en Fernand, en Bianca o en el niño Godin), a la educación (porque en el colegio enseñan algunas cosas demasiado lejanas, olvidando las más próximas e inquietantes^{xlvi}) no atenúan la extraordinaria inmanencia del relato de la experiencia de Leólo como un todo. Ha sido *arrojado* a la locura y *va al encuentro* de un mundo en el que la realidad habrá de asesinar la ilusión, destrozando cualquier posibilidad de dilatación del corazón^{xlvii} por la salud/fuerza, el amor, la escritura, y en especial, por Italia, a la que Léolo desea como su Origen, y que Lauzon localiza en Taormina, donde se deja espacio al logoa *Teatro-Tragedia-Volcán*, allí donde Léolo ensueña a Bianca^{xlviii} y se autoriza oníricamente, en su sueño, el vínculo con un tomate inseminado por un campesino siciliano.



Desesperación de Léolo, al margen, en la sesión del niño Godin.

La poesía atesora, no embellece. En *Léolo*, la negatividad no guarda relación decisiva con ninguna circunstancia salvo la que conecta con la *situación existencial*, referente último de toda *negatividad* digna de su nombre. Y esta situación se torna tan poderosa porque no puede justificarse ni por argumentos psicológicos ni económicos, ni culturales..., que supondrían una salida fuera de su feroz inmanencia.

Pero casi hay que *salir del mundo*. Mientras se mantiene la ilusión-de-mundo con suficiente aliento o coraje, y se hace-mundo, se tiene la impresión de que suceden cosas que nos ocupan y entretienen: esto o aquello. No ocurre así cuando comienza el *hundimiento en la inmanencia-de-ciénaga*, desastre tras desastre. Todo viene a comenzar cuando Léolo asiste, atónito e impotente, al otro lado del mundo visible permitido —contraparte de sus ensoñaciones—, y espía a Bianca con su abuelo, a través de un ojo de cerradura... que le da acceso a *otra dimensión* de la realidad. El primer encuentro con el “enemigo de Fernand” transcurre en el mundo; la visión de Léolo a través de ese ojo de cerradura, sin embargo (a mi entender), no. En ese hacer mundo, aunque conducido al absurdo, *cagar* tenía *sentido*; y las revistas pornográficas, y recoger periódicos viejos, y bucear en las aguas contaminadas del río San Lorenzo para rescatar anzuelos en medio de la chatarra, incluso el intento de asesinar a su abuelo. Pero en la *ciénaga de la inmanencia* no hay sentido, sino un *continuum* de fracaso y acoso.

5. La pena sonriente.

El modo en que el *ascender* recoge el fruto de la negatividad que lo alienta o inspira no se produce simplemente ganando mayor separación en un distanciamiento creciente. Realmente, tan decisivo como ascender es descender. No es en el mero ascender, sino en el *remontar y sobreponerse*, como se hace verdadera la trascendencia. Pero, en verdad, ¿qué habría de significar *trascender*? ¿Sería suficiente un gesto tan aparentemente “de

poca monta” como *sonreír* en un gesto de acogida y aceptación? Quizás el poeta —es sólo una hipótesis osada— hubiera de alcanzar el mérito de lo que, si se me permitiese utilizar una expresión de Hegel, llamaría la *ternura hacia las cosas mundanas (die Zärtlichkeit für die Dinge der Welt)*^{xlix}, manteniéndolas libres —aunque fuese en la exigua brevedad de un *instante de respiro inspirado*— de la acaparadora fuerza dialéctica de la contradictoriedad. Hegel habría tachado de ingenuo (se refería concretamente a Kant) a quien pensara que las cosas son *ellas mismas* y están más allá de las contradicciones a que las lanza o que les descubre el pensamiento cuando aspira a *pensarlas* (lo que, como sabemos, es imposible sin la enérgica posesividad y voluntad de dominio del *con-ceptus*). En el poema, sin embargo, incluso en un horizonte de negatividad, el desafío radica no en saltar por encima de esta negatividad, con miras en una *síntesis*, pero tampoco en afirmar con ahínco la *negatividad irreconciliable*, sino en encontrar una posibilidad de *demorarnos* en su proximidad. Cuando complace —lo que es inevitable en el amante de la poesía, y de lo que no se le podría culpar—, no simplemente se persigue en el poema un efecto bello, a la postre contingente, sino *retenernos* junto a él [Me viene al recuerdo, casi al azar, *Sobredosis para un amanecer lunar*, de José Ángel Valente^l]. La trascendencia poética se da libertad porque sólo se debe y se pretende a sí misma, en una radical soberanía fuera de toda disputa, sin tener que librar combate alguno [¡Ah, aquellas *moscas* del poeta (Machado, una vez más), que le evocaban todas las cosas!^{li}].

Por más que lo que conocemos como *belleza* haya experimentado por doquier incontables zozobras, crecientes en un tiempo demasiado pretenciosamente lúcido y radicalmente descreído, casi en todos los sentidos, y cínicamente endurecido, la “belleza” que nos regala *Léolo* guarda la recompensa final no de una *impugnación* o *enmienda*, desde luego, ni de *conclusión* alguna, en-ningún-sentido, sino la recompensa de una *pena sonriente* (Baudelaire)^{lii} o de una *tierna sonrisa* (Genet)^{liii}, congregadas en el domador de versos. Y así alcanzamos (¿pero se podría decir así?) a “saber”:

Sé prudente, oh Dolor, y conserva la calma.
Reclamabas la Noche; ya descende, hela aquí:
Una atmósfera oscura envuelve la ciudad,
Trayendo a unos la paz y a otros la inquietud.

Mientras tanto la masa de los viles mortales,
Bajo el látigo de ese vil verdugo, el Placer,
Va a buscar los pesares en la fiesta servil,
Dolor, dame la mano; ven aquí, lejos de ellos.

Mira como se asoman los Años fenecidos
En balcones del cielo, con sus ropas de antaño;
Ve surgir de aguas hondas a la Pena sonriente;

El sol desfalleciente dormirse bajo un arco,
Y, cual largo sudario envolviendo el Oriente,
Escucha, Amor, escucha a la Noche que avanza^{liv}.

...Y reparamos, de este modo, en los gestos que en *Léolo* se reservan a la *piedad* en el fondo de la *pena sonriente* o de la *sonrisa tierna*. Extraña piedad, la de Léolo, con el disco roto de Jacques Brel, o con sus insectos, o con su hermana Rita, en el hospital, y con su hermano Fernand, tras la horrible humillación que le inflinge el matón del barrio; o la de la madre de Léolo con su hijo. Hay, sin duda, piedad también en la inquietud de su psiquiatra y —la más decisiva de comprender aquí— en el domador de versos, cuando recoge las vidas anónimas de personas, en los cubos de basura, y sobre todo, al fin del film, cuando *no* sacrifica al fuego purificador los textos de Léolo, sino que los recoge (contra su destino en la basura).



El domador de versos sonríe antes de guardar los textos de Léolo

¿Por qué la piedad? Acaso porque la piedad, sobre todo, *deja-ser y se abaja, asciende descendiendo, desciende ascendiendo*. Se confirma *contra la indiferencia*, pues también el indiferente *deja-ser*, pues ante todo reconoce el *valor* de lo que se apiada. No pide más. *Léolo* ayuda a comprender que Léolo ha alcanzado al fin *su propia verdad*, a la que se rinde el poeta —como nosotros. La piedad es una forma de *afirmar lo inferior*, incluso

lo más abyecto, lo más mísero, sobre todo cuando en lugar de lágrimas, o de simple pena o mera conmiseración, provoca el esbozo de una sonrisa. El fracaso de Léolo, su derrota, ha sido compensado, no redimido —¿acaso no persistirá la amargura?— en una sonrisa que comprende, sobre todo, el infinito *poder de la ilusión* —como el de la esperanza—, de la que sabemos que, en el fondo, también puede *azuzar la posibilidad del más cruel de los fracasos*. Al fin, al margen del fuego sacrificial y purificador, Léolo, sin tacha, sin mancha, se ha convertido en sus textos, en su propia escritura fragmentaria, arrugada, desahuciada y *legendaria*. La sonrisa del domador de versos afirma a Léolo... y esto es lo que debemos retener, precisamente en el momento álgido de su salud combativa, de su ilusión, de su escritura.

Lo que conmueve al adulto en el relato de la vida interior de Léolo —y quizás es por ello por lo que al final encontramos una *pena sonriente*— es el choque con ese Mal en la apertura al mundo^{lv}, lanzado contra la inmadurez y soledad del Niño («ser que realiza el asombro de ser»^{lvi}). Bachelard nos guiará nuevamente:

«En el último cuarto de vida comprendemos las soledades del primer cuarto, al repercutir las soledades de la edad anciana sobre las olvidadas soledades de la infancia. El niño soñador es un niño solo, muy solo. Vive en el mundo de su ensoñación. Su soledad es menos social, menos dirigida contra la sociedad, que la soledad del hombre. El niño conoce una ensoñación natural de la soledad, una ensoñación que no hay que confundir con la del niño enfurruñado. En esas felices soledades, el niño soñador conoce la ensoñación cósmica, la que nos une al mundo»^{lvii}.

Cuando el domador de versos sonrío, al final, y con cuidado deposita los textos *abandonados* de Léolo, está queriendo significar que en el relato que contienen se ha alcanzado la perfección de su singularidad. Este es el último texto de Léolo que la voz en off del domador de versos recita, mientras suena *Cool cool ground*, de Tom Waits:

«A ti la dama, la audaz melancolía, que con grito solitario hiendes mis carnes ofreciéndolas al tedio. Tú, que atormentas mis noches cuando no sé qué camino de mi vida tomar... te he pagado cien veces mi deuda. De las brasas del ensueño sólo me quedan las cenizas de una sombra de la mentira que tú misma me habías obligado a oír. Y la blanca plenitud, no era como el viejo interludio, y sí una morena de finos tobillos que me clavó la pena de un pecho punzante en el que creí, y que no me dejó más que el remordimiento de haber visto nacer la luz sobre mi soledad. E iré a descansar, con la cabeza entre dos palabras, en el valle de los avasallados».

5. *Hortus conclusus*.

Léolo consume su ejercicio poético y metapoético de trascendencia, paradójicamente, con un *descenso*. Nos hemos referido en ocasiones a este movimiento en dirección al *hogar* en que el domador de versos depositará los textos de *Léolo*. Y está, ese hogar, muy profundo, muy apartado y al margen, no escondido, sino resguardado. Sólo nosotros somos testigos de estas *exequias para una vida futura* (en los posibles lectores de los textos de *Léolo*, o en nosotros, espectadores del film). Allí abajo se encuentra el *David* de Miguel Ángel, algunas esculturas de Venus, una gorgona, esculturas y libros... *Léolo* ya no pertenece al mundo de la luz solar ni eléctrica, sino a la luz de las velas que, incontables y acogedoras, iluminan ese espacio recóndito, entrañable y al mismo tiempo extraño, fuera del tiempo y más allá de las miradas simplemente curiosas. [Por cierto, nunca sabremos qué otros documentos/vidas atesoraba allí el domador de versos].

Quienes por medio del film de Jean-Claude Lauzon lleguen a conocer los hechos de la vida y los textos de *Léolo*, serán siempre una *minoría*, sin duda. Desde el comienzo radicalmente surreal, delirante, casi chabacano o grosero (otros de los efectos de *collage* del film) hasta el final, quien asiste a *Léolo* sabe, por el recogimiento y estupor que provoca, por la crudeza de algunas escenas y, sobre todo, cuando el film llega a su fin, que *Léolo* habrá quedado a resguardo de la intemperie del olvido. “*Léolo*”, el personaje, no morirá. Un paso más acá del radicalismo de Orson Welles endiosando a los espectadores de *Citizen Kane* al hacernos conocer el secreto del significado de *Rosebud* (que no será conocido por nadie en el mundo real, en el que *el secreto* es destruido por las llamas de un fuego trivial, no sacrificial ni purificador), el domador de versos preservará para unos pocos (aunque habrán sido y seremos unos pocos miles) la memoria de *Léolo*, si bien en un extraño archivo subterráneo: archivo o museo, o mausoleo, o catacumba, para *la otra vida* de *Léolo*, ya *entre-nosotros*.

Las *exequias* de *Léolo* lo entregan a una *nueva proximidad* en que la intimidad se alcanza cuando *Léolo* se consume en sus textos, ya a salvo, no porque el domador de versos *deposite* sus textos en una estantería, como quien entierra o introduce un ataúd en un nicho, sino gracias a la pena sonriente del domador de versos, por la que *Léolo* es recibido entre nosotros, inaccesible a lo visible del mundo. [No pude evitar recordar unos fragmentos de *El camino de San Romano*, cuando André Breton decía que

«La poesía se hace en un lecho como el amor
Sus sábanas revueltas son la aurora de las cosas
La poesía se hace en los bosques [...]

Eso no se grita sobre los tejados
No es conveniente dejar la puerta abierta
O llamar a testigos [...]

El acto de amor y el acto de poesía
Son incompatibles
Con la lectura del diario en voz alta [...]

El abrazo poético como el abrazo carnal
Mientras dura
Prohíbe toda escapada sobre la miseria del mundo»].

Léolo —*el Niño* (pero olvidémonos de la edad y de sus rasgos)— nos ha hecho probar el sabor del fracaso, y el domador de versos la posibilidad misma de lo que hace un momento nombrábamos, con Baudelaire, como la *pena sonriente* y, con Genet, la *tierna sonrisa*. Si Flaubert nos enseñó cómo sería posible que él, como autor, pudiera decir *Madame Bovary, c'est moi* fue, al menos en parte, para que también nosotros pudiésemos decir, ahora, *Leo Lozone soy yo*. Tan distante, Léolo es, sin embargo, *mi posible ser de otro modo*^{lviii}. Refiriéndose a quienes han vivido de cerca, en el ámbito de las letras y las artes, la experiencia extrema de la *grieta existencial*, decía Deleuze que

«cada uno arriesgaba algo, ha ido lo más lejos posible en este riesgo, y extrae de ahí un derecho imprescriptible. ¿Qué le queda al pensador abstracto cuando da consejos de sensatez y distinción? ¿Hablar siempre de la herida *de Bousquet*, del alcoholismo *de Fitzgerald y de Lowry*, de la locura *de Nietzsche y de Artaud*, permaneciendo en la orilla? ¿Convertirse en el profesional de estas habladurías? ¿Desear solamente que los que recibieron estos golpes no se hundan demasiado? ¿Hacer investigaciones y números especiales? ¿O bien ir uno mismo para ver un poquito, ser un poco alcohólico, un poco loco, un poco suicida, un poco guerrillero, lo justo para alargar la grieta, pero no demasiado, para no profundizarla irremediamente?»^{lix}.

Para Georges Bataille, «la comunicación exige un defecto, una “falla”; entra, como la muerte, por un defecto de la coraza. Pide una coincidencia de dos desgarraduras, en mí mismo y en otro»^{lx}. No: Léolo no trata sino derivadamente sobre la *locura*, ni su historia lo es simplemente de un niño en Montreal a mediados del siglo XX. Lo es, pero sobre todo *no es sólo* eso. Nos conmueve porque, en verdad, somos niños *aún-y-ya-no*, y porque no nos encontramos con Léolo en torno a la locura, y porque podemos,

milagrosamente, trascender sobre espacios y tiempos (¡y hay quien lo duda y presume de su sabiduría!). Para quienes asistan a su vida, Léolo supondrá una posibilidad, por pequeña que fuese —pero no será irrisoria— de *éxtasis*.

6. Justificación de la existencia.

Allí abajo, donde los textos de Léolo serán recogidos, encontramos —decíamos— un hogar, mucho más que una tumba, para la *otra vida* de Léolo, renacido no por la mezcla de textos y cenizas, sino de *textos-y-sonrisas*. Allí quedarán salvados, como una *reliquia*, sus *manuscritos originales*. Pero, en verdad, ni archivo, museo, sótano o catacumba... Donde habita el trotamundos domador de versos es en un *templo profano* y su estancia subterránea es, ciertamente, un *sagrario*. El artista y el poeta se acercan a Dios no simplemente por su privilegiado poder de crear, que comparten con otros, sino porque les ha sido concedido el *lujo* de, precisamente —recordémoslo— *rühmen*. *Justifican y prestigian*: no afirman (iba a escribir: *aman*) en el acontecimiento lo que, también a ellos (artista y poeta), les haría derramar lágrimas, sino que afirman (iba a escribir, nuevamente: *aman* —y por eso se entregan a su obra) la posibilidad de una *redención*. Por su piedad, el poeta no *disculpa*, sino que *adora* al *acariciar* lo que palabras o imágenes han de acoger. *Abraza como canta, profundiza como exalta*. Léolo encuentra al final dos abrazos: el de despedida de su madre, que acoge su cuerpo —de ella había dicho antes el propio Léolo que «tenía la fuerza de un gran barco navegando por un oceano enfermo» [20:22]—, y el abrazo de bienvenida y despedida del domador de versos. *Cuerpo-y-Texto*. Lauzone nos conduce desde aquel abrazo de La Madre, transitando por lo Gélido de una bañera para tratamientos psiquiátricos, hasta el abrazo-Hogar acogedor del *sagrario* del templo del domador de versos. Estamos casi a punto de comprender que, en verdad, el domador de versos no es como su Don Quijote —según pensaba Léolo— sino como su *Ángel de la Guarda*, que, sin embargo, demasiado humano, nada habrá podido hacer por él *en el mundo*. En *Exodo* 23, 20 se lee: «Voy a enviar un ángel delante de ti, para que te guarde en el camino y te conduzca al lugar que te he preparado»^{lxi}. 7

Casi un final (obligado y por el momento).

A veces se hace casi imposible comprender que *toda vida es perfecta, plena*, sin que el fracaso pudiera oponer a dicha perfección desmentido alguno. Un pensamiento, tal vez, in- o sobre-humano. Decía Heidegger —y no entraré a valorar la corrección histórico-filológica de su tesis— que para los griegos la vida no era un “negocio”, de tal forma que

se nos pudiera preguntar sin miramientos acerca de si “nos va bien” o “mal” en ella^{lxii}. Estamos demasiado acostumbrados, qué duda cabe, a seguir criterios de evaluación en los que la vida parece que debiera culminarse en alguna representación axiológica con demasiada frecuencia de, cuanto menos, dudoso prestigio —y por desgracia tardamos demasiado en reconocerlo. *Léolo* enseña, en el gesto final del domador de versos, que la vida de Léolo, atravesada de fracaso, fue, es, en su eterno retornar, una vida perfecta incluso en su fracaso. Bastaría decir, *una Vida: Vida absoluta*^{lxiii}, o incluso «*La inmanencia: una vida*»^{lxiv}. Vida perfecta... —pero ya sabemos que no es fácil. ¡Cuánto no tendríamos que disciplinarnos, transformarnos, para afirmar *una vida*, esto sería lo difícil, *intacta!* Si, en este sentido, las experiencias poética y religiosa de algún modo se tocan en la tangencia excepcional de alguna ancestral sabiduría, quizás ello se deba a que comparten, en el fondo, la pasión por el reconocimiento en el *Gran Amén* no de la resignación, sino de la afirmación: *es verdad, así sea*^{lxv}.

El primero de los exergos que preside *La gaya ciencia*, en su versión de 1882, es una cita de Ralph Waldo Emerson extraída de su texto *History*, que dice «To the poet, to the philosopher, to the saint, all things are friendly and sacred, all events profitable, all days holy, all men divine»^{lxvi}. El exergo de Nietzsche reza: «Al poeta y al sabio todas las cosas le son amigas y sagradas, todas las experiencias útiles, todos los días santos, todos los hombres divinos»^{lxvii}.

Quizás no he pretendido compartir aquí otra idea que la de que, gracias a *Léolo*, se entrelazan el fracaso y la trascendencia poética. Era y es bien fácil —o demasiado difícil. No, en *Léolo* —lo diré una vez más— no se trata de la locura, sino de la posibilidad de que en el poema el *fracaso* encuentre no tanto una *celebración* cuanto su propio *prestigio*. Pasamos del *il faut rêver/hay que soñar* (que confiesa el domador de versos a Léolo) a la posibilidad de la *ilusión* —que tanto, ay, nos hemos acostumbrados a maltratar, o a banalizar. Léolo sólo cae en la locura por su *perfecto fracaso* en el mundo, cuando —dice él— *pierde la ilusión de amar*.

También el propio fracaso puede triunfar o fracasar. Triunfa —y el daño es, entonces, infinito y muy difícilmente reparable— cuando, más allá de ser simplemente el efecto de su causa pretérita, infesta toda *ilusión-porvenir* como *derrota-presentida*.

De aquí que el poeta se pregunte, como si de su propia tarea se tratara (por la que apelamos a él): «¿Quién habla de victorias? Sobreponerse es todo»^{lxviii}. *En Requiem* por el Conde de Kalckreuth *cantaba Rilke, contra los excesos de la fascinación por la negatividad*:

«Oh antigua maldición de los poetas,
que se lamentan en lugar de dejar oír su voz,
que siempre opinan sobre el sentimiento
en vez de configurarlo, que siempre creen
que lo que en ellos es triste o alegre
lo sabían y les era dado deplorarlo
o celebrarlo [rühmen] en el poema. Como enfermos
se valen quejumbrosos del idioma
para señalar donde les duele
en vez de transformarse implacables en palabras,
como el cantero de una catedral, que tenaz
se identifica con la impasibilidad de la piedra.
Eso era la salvación [die Rettung]»^{lxix}.

La frase/cita que preside el título de esta contribución (Aún cien veces más digno de ser pensado) ha sido rescatada del párrafo 278 de La Gaya Ciencia, titulado El pensamiento de la muerte. Dice:

«Vivir en medio de este laberinto de callejuelas, de necesidades, de voces me suscita una felicidad melancólica: ¡cuánto gozo, impaciencia, deseo, cuánta vida sedienta y cuánta embriaguez de vida sale a la luz allí a cada instante! Y sin embargo, para todos estos seres ruidosos, vivaces, sedientos de vida habrá pronto un silencio tal! ¡Cómo detrás de cada uno está su sombra, su oscura compañera de viaje! Se está siempre como en el instante último antes de la partida de un barco de emigrantes: hay más cosas que decirse que nunca, la hora apremia, el océano y su desolado silencio espera impaciente detrás de todo el ruido —tan ansioso, tan seguro de su presa. Y todos, todos opinan que lo ocurrido hasta ahora es nada, o poca cosa, que el futuro próximo es todo: ¡y de ahí esa prisa, ese griterío, ese ensordecerse, ese engañarse! Todo el mundo quiere ser el primero en ese futuro, —¡y sin embargo la muerte y el silencio mortal son en ese futuro lo único seguro y lo único común a todos! ¡Qué extraño que esta seguridad y comunidad única no tenga casi ningún poder sobre los hombres y que éstos se sientan por completo alejados de sentirse como una confraternidad de la muerte! ¡Me hace feliz ver que los hombres no quieren pensar de ningún modo el pensamiento de la muerte! Me gustaría hacer algo para volverles el pensamiento de la vida [das Gedanken an das Leben] aún cien veces más digno de ser pensado»^{lxx}.

Se trata, sin embargo, no ya de la vida febril y bulliciosa en sus instantes exaltados y fugaces, que provoca (Nietzsche lo confiesa) la melancolía del filósofo, sino del pensamiento de la vida (das Gedanken an das Leben). Que este pensamiento o conmemoración sea eminentemente filosófico o poético, y que el filósofo o el poeta encuentren su aspiración en potenciar en Otros la afirmación o adhesión incondicionales a la vida, para cuando desfallezca el entusiasmo o rondan a la vida fracaso y sufrimiento, señala que sólo en último término en el pensamiento en torno a la muerte (o el fracaso) se encuentra atesorada, protegida de olvidos nefastos, y como en una cumbre, aquella dignidad del pensamiento de la vida.

Sevilla, Junio de 2020

Dedicado a mi madre (1934-2020)

ⁱ Cernuda, Luis. «A un poeta futuro», en «Como quien espera el alba» (*La realidad y del deseo*, VIII), *Obras completas*. Madrid: Siruela, 2005, pp. 339-343.

ⁱⁱ Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia*, en *Obras completas III*. Madrid: Tecnos, 2014, p. 839.

ⁱⁱⁱ Rilke, Rainer Maria. «Fragmento de elegía», en *Poemas a la noche y otra poesía póstuma y dispersa* (ed. bilingüe y trad. de Juan Andrés García Román). Barcelona: DVD Ediciones, 2008, p. 182.

^{iv} Bachelard, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968, p. 132 (hay trad. cast.: *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 1997. Tomo la traducción de los textos de esta edición en castellano, a cargo de Ida Vitale).

^v Nietzsche, Friedrich. Op.cit., p. 857.

^{vi} Rilke, Rainer Maria. «Poeta, di, ¿qué haces?». Op. cit., p. 301.

^{vii} Baudelaire, Charles. «Reversibilidad», en *Las flores del mal* (ed. bilingüe, trad. de Manuel Neila y Prólogo de R. Argullol). Barcelona: Círculo de Lectores, 1992, pp. 102-103.

^{viii} Puede encontrarse la escena aquí: https://www.youtube.com/watch?v=OXaTQFr_Bqs.

También esta otra: <https://www.youtube.com/watch?v=vcI3XijmZ4o>, y ésta:

<https://www.youtube.com/watch?v=ztCNseJCWsU>.

^{ix} Protagonista infantil del film del mismo título dirigido por Jean-Claude Lauzon en 1992 y producido por *Les Productions du Verseau*. Puede encontrarse online. (Nombraré el film con cursiva (*Léolo*) y al personaje sin cursiva). A mi juicio, un clásico de todos los tiempos (pero también de los más desconocidos del gran público) y, en concreto, del cine canadiense. Agradezco a Inmaculada Murcia su apoyo para, después de los veintiocho años transcurridos desde su primer visionado, poder hacer realidad mi deseo, tanto tiempo insatisfecho, de escribir sobre *Léolo*. Estoy convencido, sin embargo -y ello casi me acongoja-, de que es más que razonablemente imposible estar filosófica y poéticamente a la altura del film de Lauzon, que ha generado, en estos años, una suerte de grupo anónimo, inconexo, sin institución alguna, de *leolistas*, entusiastas, mucho más, por supuesto, que estudiosos del film Lauzon, entre los que los directores de *Fedro* (Inmaculada Murcia y Manuel Ruíz Zamora) y yo, y otros muchos amig@s, nos encontramos. Tiento a la suerte -y que se me disculpe mi osadía-, pero no podía dejar pasar la ocasión de este monográfico de *Fedro*. Por cierto: allá por 1992, el cartel anunciador de la película en España era completamente engañoso -parecía

que una señora muy gruesa iba a golpear con una sartén a un niño muy pequeño- y el trailer que nos incitó a visionar *Léolo* (en el cine de multicentro *Los Arcos* de Sevilla, sin duda) -lo recuerdo como si fuese ayer mismo- no mostraba ninguna de las conocidas escenas de la película, aunque recuerdo que nos dejó boquiabiertos por su genialidad. Mostraba a la madre de *Léolo* con su hermano Fernand visitando al “orientador” del colegio de Fernand, pues le habían asignado un curso lleno de “casos especiales”. El “orientador” mostraba su perplejidad (y su fastidio), cuando Fernand se empeñaba en demostrarle que en el gran folio en blanco que tenía el orientador en su poder había representado un conejo-blanco-en-la-nieve. (Por cierto, el actor que hace de orientador es el gran Denys Arcand, quebecois como Lauzon y extraordinario director de *El declive del imperio americano* (1986) y su continuación en *Las invasiones bárbaras* (2003)) (véase la escena aquí: http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19545686&cfilm=7676.html). Es muy recomendable el pormenorizado y profundo estudio de González Requena, Jesús, y Ortiz de Zárate, Amaya. *Léolo. La estructura fílmica en el umbral de la psicosis*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 2000 (puede encontrarse online en <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-o-2/libros-en-linea/indice/>)

^x Levi, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Mario Muchnik, 2000, p. 11.

^{xi} La banda sonora incluye: *Alleluia* (Marie Keyrouz); *Spem in Alium* (The Tallis Scholars); *L'Orange* (Gilbert Becaud); *Gloria* (Misa Criolla - Ariel Ramírez y Los Fronterizos); *The Lady of Shalott* (Loreena McKennit); *Sabahiya* (Banga); *Tejbeit* (Ethiopian Musicians); *Prelude in Tchahargah* (Mahmoud Tabrizi Zadeh); *Call to a Prayer* (Baaba Maal); *You Can't Always Get What You Want* (The Rolling Stones); *Cold Cold Ground* (Tom Waits); *Temptation* (Tom Waits); *Shamas-ud-doha, badar-ud-duja* (Nusrat Fateh ali Khan); *Song of Complaint* (Atranik Askarian & Khatchadow Khatchaturian); *Chanson de Bianca* (Giuditta del Vecchio).

^{xii} Ducharme, Réjean. *L'avalée des avalés*. Hay traducción al castellano: Ducharme, Réjean. *El valle de los avasallados*. Madrid: Doctor Domaverso, 2009.

^{xiii} Impresionante figura ésta, la de quien *absorbe, inspira* (como movimiento respiratorio) vidas ajenas. Aparece en Hannibal Lecter (*El silencio de los corderos*, Jonathan Demme, 1991), gran *succionador* de patologías mentales, y, por supuesto, en *El cielo sobre Berlín* (Win Wenders, 1987), en los ángeles Damiel y Cassiel, que se compadecen íntimamente de los seres humanos, hasta el punto de que Damiel (Bruno Ganz) se enamora de Marion, que trabaja sobre un trapecio, cuando se la figura casi como si fuese un “ángel”. También en la obra de Wenders/Handke aparece un texto al comienzo, en referencia a la figura del “Niño” («Cuando el niño era niño»), y la figura, esencial, del anciano Narrador. Respecto al “absorber” las vidas de Otros, cfr. Moreno, Cesar. *Tráfico de almas. Ensayo sobre el deseo de alteridad*. Valencia: Pre-textos, 1998.

^{xiv} Ya Gerhard Ammelburger le dedicó un ensayo completo: *Bejahungen. Zur Rhetorik des Rühmens bei Rainer Maria Rilke*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. Aquí se reconoce que el *rühmen* implica la *Überwindung der Negativität* (p. 10). Se sobreentiende que esta “superación” no deja la negatividad atrás, sino que la conserva al “superarla”. También habla Ammelburger de *Aufhebung der Gegensätze*, es decir, de superación de contrarios (p. 11).

^{xv} Machado, Antonio. «Otras canciones a Guiomar», en *Cancionero apócrifo, Obras completas*. Barcelona: RBA, 2005, p. 732.

^{xvi} Al poeta con su logos “esponjiforme”, en ocurrente expresión de Gómez de la Serna, Ramón. «Las palabras y lo indecible» (1936), en *Una teoría personal del arte*. Madrid: Tecnos, 1988, pp. 188-189. Como ejemplo de ese logos, cfr. Moreno, César. «Praxis de extrañamiento y trascendencia poética (Paseando por el Rastro con Gómez de la Serna)». *Contrastes XXI*, 3 (2016), pp. 73-94. En su *Teoría estética* Adorno se refería a la vanagloria artística de «tragarse aun lo que le causa horror» (Adorno, Theodor L.W. *Teoría estética*. Barcelona: Orbis, 1983, p. 127.

^{xvii} Machado, Antonio. «Otras canciones a Guiomar». Op. cit., p. 732.

^{xviii} Nietzsche, Friedrich. Op. cit., p. 857.

^{xix} Cfr. Perreault, Julie. «Le refus de la merde dans *Léolo*. L'obsession compulsive en une société qui s'ignore», en *Les cahiers de l'Idiotie* 5 (2012), pp. 28-53 (https://issuu.com/fredsable/docs/cahiers_merde/89).

^{xx} Me refiero al texto de Bataille, Georges. «El lenguaje de las flores», en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003, pp. 21-28. El lector interesado encontrará en los primeros textos de Bataille, en *Documents*, sobrados estímulos para valorar el modo en que el pensador francés buscaba alterar y trasgredir la negación de lo Bajo en favor de la exaltación de lo Alto. Quien asciende olvidando lo que deja al lado o abajo corre el riesgo de convertirse en un iluso que se complace en desestimar lo Bajo. La propuesta de Bataille puede favorecer que el lector llegue a desconfiar de la radicalidad de su sistemática contra-estimativa y a sospechar de que su empeño “perverso” encubre, en ocasiones, cierta pose, lo que sería un peligro para todas las estéticas de la negatividad, cuando se empeñan en rescatar lo Negativo a expensas de humillar lo Positivo. Ya en *Teoría estética* recordaba Adorno el poema de Brecht en que éste decía: «¡Qué tiempos son éstos, donde / hablar de los árboles es casi delito / porque ello es callar muchos horrores!» (Adorno, Theodor L. W. *Teoría estética*. Op. cit., p. 60).

^{xxi} Kundera, Milan. *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1984, p. 254.

^{xxii} Genet, Jean. *Diario del ladrón*. Barcelona: Seix Barral, 1988, p. 178.

^{xxiii} Cfr., en general, Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.

^{xxiv} De aquí la apelación del poeta a la *otra-verdad* a la que accede el poema, a fin de evitar que se lo concibiese como ámbito de deformación, mistificación, edulcoración, etc. Pienso en Rilke, en aquel decir poético que dice lo que dice por y para «decirlo, comprende, ay, para decirlo así como jamás las cosas mismas creyeron ser en su intimidad» (Rilke, R.M., *Novena Elegía a Duino*, en *Nueva antología poética*. Espasa-Calpe, Madrid, 2007, p. 233); o en Juan Ramón Jiménez en su «¡Intelijencia, dame / El nombre exacto de las cosas! / ... Que mi palabra sea / La cosa misma / Creada por mi alma nuevamente. / Que por mí vayan todos / Los que ya las olvidan, a las cosas; / Que por mí vayan todos / Los mismos que las aman, a las cosas... / Intelijencia, dame / El nombre exacto, y tuyo / Y suyo, y mío, de las cosas» (Jiménez, J.R., «Eternidades», en *Segunda Antología poética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981, p. 236)

^{xxv} Baudelaire, Charles. «El albatros». Op. cit., p. 35.

^{xxvi} *Ibid.*, pp. 29-33.

^{xxvii} Cernuda, Luis., «Donde habite el olvido», en *La realidad y el deseo*, op. cit., p. 201

^{xxviii} Rilke, Rainer Maria, «Fragmento de elegía». Op. cit., p. 183.

^{xxix} Platón, «El banquete», en *Diálogos III*. Madrid: Gredos, 1988, p. 261 (210 a).

^{xxx} Platón. «Parménides», en *Diálogos V*. Madrid: Gredos, 1988, p. 43 (130c-d).

^{xxxi} Baudelaire, Charles. «Elevación». Op. cit., pp. 35-37.

^{xxxii} Lévi-Strauss, Claude. «Cómo se llega a ser etnógrafo», en *Tristes Trópicos*. Barcelona: Paidós, p. 62.

^{xxxiii} Cfr. Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989, pp. 138-144.

^{xxxiv} Bachelard lo explicó hasta la saciedad en los prólogos de *Poética del espacio* o *La poética de la ensoñación*.

^{xxxv} Habría sido interesante que Deleuze comparase la figura del filósofo apasionado de las mezclas con la del poeta, siempre inevitablemente vinculado a las mezclas.

^{xxxvi} El *collage* es un recurso de enorme rendimiento para una estética de la negatividad, *collage* entendido en el sentido de Max Ernst, como *aproximación de contrarios*. La penúltima vez que escribí para *Fedro* tomé como motivo la extraña cohabitación, en el seno de la acogedora inmanencia fenomenológica de una imagen fotográfica, entre un cubo de basura y un anuncio luminoso de Channel n. 5, collage menos absurdo, pero más intenso y dialéctico que aquel entre un paraguas y máquina de coser inolvidables, de Lautrémont, que

fueron convocados a reunirse aunque, a diferencia de lo que sucede en los entresijos dialécticos de la imagen que vincula a basura y perfume, mantuvieran entre sí la más fría indiferencia, para permitirnos comprender un poco más de cerca el vértigo de la aproximación (des- y re-extrañamiento) de que se nutre el collage, al que dadaísmo y surrealismo convirtieron en santo y seña de un mundo que -lo vemos hoy, a cada momento- se ha tornado tan inquietantemente desalejador, promiscuo y, a pesar de las desavenencias, tensamente vinculante. En aquel momento, sin embargo, no me ocupé de lo que parecía desprenderse de aquella convivencia perversa, simultaneidad perturbadora, coyunda extravagante, pero a la vez tan dialécticamente razonable, incluso previsible, entre lo pestilente y el perfume. Ciertamente, en aquella ocasión la imagen (fotográfica) pudo ser preservada a buen recaudo en un artículo de *Fedro* con el fin de proteger lo que la imagen da a pensar (mucho más allá de su ofrenda retiniana): a) que la imagen es un prólogo ejemplar a la disciplinada y al mismo tiempo exaltante comprensión de la *inexistencia* de lo imaginado en la imagen; doy fe de que *lo que* fue fotografiado no es *lo que se ve* en la fotografía, sino que es -milagrosamente- invisible. Esto, lo que se ve, sería como un espectro colateral de lo que debía ser *pensado*. Quiero decir que sólo se hizo y se hace verdad (según la guía autenticadora del *proceso* en que se gestó, o en su *inspiración*) no, desde luego, en la absolutamente irrelevante correspondencia re-presentacional entre lo que la imagen parece mostrar y su deuda con el “mundo real” (por la que decimos que la imagen es inequívocamente “realista”), sino únicamente b) en la aplastante dialéctica, inexistente en lo real, entre Basura y Perfume, animada por una potencialmente riquísima simbólica y hermenéutica subyacentes. La imagen suponía, de este modo, una maravillosa, fascinante, perfecta *totalidad* al mismo tiempo fenomenológica, dialéctica, simbólica y hermenéutica..., en fin, un verdadero paraíso metodológico. En aquel momento (estoy hablando de un texto de 2012) quedó por elucidar, en cualquier caso, la *intimidad* de lo que la imagen, *dando a ver, daba a pensar*. Ahora, como se comprobará, vuelvo al tema aplazado respecto a aquella intimidad, no para pensar *Logos/Collage*, sino en el intento de una hiperpoética de la negatividad (Cfr. Moreno, César. «Logos/Collage. Ensayo sobre el espacio neutro y el arte de lo inverosímil», en *Fedro. Revista de Estética y teoría de las artes* 11 (2012), pp. 27-55).

^{xxxvii} Por fortuna, Adorno, demasiado presto a pontificar, casi se desmintió en su inacabada *Teoría estética* de una tesis que ha pasado a la historia, en verdad, por su apresurado aspaviento a finales de la década de los años cuarenta del pasado siglo, sólo explicable por la proximidad del desastre. Leemos allí que «hasta la consciencia extrema de la fatalidad amenaza con degenerar en palabrería. La crítica de la cultura se encuentra frente al último peldaño de la dialéctica de cultura y barbarie: escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas» (Adorno, Theodor. W. «Crítica de la cultura y sociedad» (1949), *Crítica de la cultura y sociedad I*. Obra completa 10/1. Madrid: Akal, 2008, p. 24. De alguna manera favoreciendo, sin pretenderlo, el potencial destructivo de Auschwitz, en *Dialéctica negativa*, diecisiete años después (1966), arremetió grandilocuentemente contra la *metafísica* y la *cultura* (si bien, es cierto, no sin precauciones), cuando dijo que «después de Auschwitz, la sensibilidad no puede menos de ver en toda afirmación de la positividad de la existencia una charlatanería, una injusticia para con las víctimas, y tiene que rebelarse contra la extracción de un sentido, por abstracto que sea, de aquel trágico destino. Una tal sensibilidad se basa realmente en hechos que condenan al ridículo la construcción de un sentido de la inmanencia tal y como es irradiado por una trascendencia establecida afirmativamente» (Adorno, T.W., *Dialéctica negativa*. Op. cit., p. 361). Y un poco más adelante, «Toda la cultura después de Auschwitz, junto con la crítica contra ella, es basura. Al restaurarse después de lo que dejó ocurrir sin resistencia en su casa, se ha convertido por completo en la ideología que era en potencia desde que, en oposición con la existencia material, se arrogó el derecho de insuflarle la luz» (*Ibid.*, p. 367).

^{xxxviii} Celan, Paul. *Obras completas*. Madrid: Trotta, 2002, p. 423.

^{xxxix} *Ibid.*, pp. 161-162.

^{xi} Machado, Antonio. «A un olmo seco», poema CXV de Campos de Castilla, en *Obras completas I*. Barcelona: Instituto Cervantes/RBA, 2005, pp. 541-542.

^{xii} En la actualidad, en el frontispicio de la gran *Église Saint-Enfant-Jésus* du Mile-End, en el barrio donde vive Léolo, está escrito precisamente «Gloire à Dieu dans les cieux et paix sur la terre aux homme de bonne volonté».

^{xlii} Gutjahr, Ortrud, y Kalckreuth, David Graf. von. *Überstehn ist alles. Wolf Graf von Kalckreuth im Bild seines Vaters Leopold und in Rilkes Requiem*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

^{xliii} Bachelard, Gaston. *Op. cit.*, p. 137.

^{xliv} *Ibid.*, p. 104.

^{xlv} Se encontrarán muchas referencias en Chrétien, Jean-Louis. *La joie spacieuse*. Paris: Minuit, Paris, 2007.

^{xlvi} Lauzon es en este punto mucho más crítico. En tres ocasiones critica el sistema educativo: en las figuras de la clase docente y en las del orientador, ya citada (vid. nota 9), y el profesor de Léolo, con quien va a hablar el domador de versos para que se interese por los textos de Léolo, propuesta a la que el profesor, entre alarmado e indignado, responde que ninguno de sus alumnos tendrá ningún gran futuro («no se arreglan pistones con poemas») y que su especialidad no es la literatura, sino el yudo.

^{xlvii} Cfr. Chrétien, Jean-Louis. *Op. cit.*

^{xlviii} Bianca canta: «Ma il sogno è il mondo mio, tu sai che oggi lascerei la mia realtà. Capisci me, si, tu lo sai, che solo per me il sogno è il mondo mio. [...] Il sogno mio è vero ormai e mi dà il senso, oramai, e tu lo sai».

^{xliv} Hegel, Georg W. Friedrich. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 148

^l Valente, José Ángel. *Obra poética 2. Material Memoria (1977-1992)*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, pp. 136-137

^{li} Cfr. Machado, Antonio. *Obras completas*, op. cit., p. 462 (poema XLVIII de *Soledades*).

^{lii} Bachelard, Gaston. *Op. cit.*, p. 122. «Cuando envejecemos, el recuerdo de infancia nos lleva a los sentimientos delicados, a esa “pena sonriente” de las grandes atmósferas baudelaireanas. En la “pena sonriente” vivida por el poeta, realizamos al parecer la extraña síntesis de la pena y del consuelo».

^{liii} Genet reconoce cómo desarrollaba en sí mismo, en sus andanzas, el talento de «dar un sentido sublime a tan pobre apariencia. (No hablo aún de talento literario.) Ello me habría sido una disciplina muy útil, que me permite sonreír tiernamente todavía a los más humildes entre los detritos, ya sean humanos o materiales, y hasta a las vomitaduras, hasta a la saliva que dejo correr sobre el rostro de mi madre, hasta a vuestros excrementos» (Genet, Jean. *Op. cit.*, pp. 37-38).

^{liv} Baudelaire, Charles, «Reconocimiento», en *Las flores del mal*, op. cit., pp. 346-347

^{lv} Bachelard, Gaston. *Op. cit.*, p. 107 «Soñando con la infancia, volvemos a la cueva de las ensoñaciones, a las ensoñaciones que nos han abierto el mundo. La ensoñación nos convierte en el primer habitante del mundo de la soledad. Y habitamos tanto más el mundo cuanto que lo habitamos como el niño solitario habita las imágenes».

^{lvi} *Ibid.*, p. 122.

^{lvii} *Ibid.*, pp. 112-113.

^{lviii} Cfr. Moreno, César. *Tráfico de almas*. Op. cit. Para algún detalle más técnico, en relación con Husserl, cfr. Moreno, César. *La intención comunicativa*. Sevilla: Thémata/Universidad de Sevilla, 1989.

^{lix} Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989, p. 165.

^{lx} Bataille, Gilles. *El culpable*. Madrid: Taurus, 1974, p. 42.

^{lxi} *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2018, p. 103.

^{lxii} Heidegger, Martin, *Introducción a la metafísica*, Barcelona: Gedisa, p. 161.

^{lxiii} Cfr. Moreno, César. «La vida absoluta. Hecho primordial fenomenológico e intimidad trascendental (Husserl-Ortega)», en *La razón y la vida. Escritos en homenaje a Javier San Martín* (J. Díaz y J. Lasaga, eds.). Madrid: Trotta, 2018, pp. 266-280.

^{lxiv} Deleuze, Gilles, «Últimos textos. El “Yo me acuerdo” y La inmanencia: una vida» (intr. y trad. de M. Parmegianni), en *Contrastes VII* (2002), pp. 219-237.

^{lxv} No plantearía aquí, en absoluto, pues sería radicalmente incapaz, un debate en torno al significado y procedencia etimológica del *Amen*. Lo utilizo sólo según nuestra acepción y uso corrientes.

^{lxvi} Emerson, Ralph Waldo. *The complete essays and other writings of Ralh Waldo Emerson*. New York: Random House/The Modern Library, 1950, p. 128.

^{lxvii} Nietzsche, Friedrich. op. cit., p. 703

^{lxviii} Rilke, Rainer Maria, «Requiem por Wolf. Conde de Kalckreuth», en *Nueva antología poética. Op. cit.*, p. 185. Cfr. Gutjahr, O. y Kalckreuth, D.G. von. *Überstehn ist alles. Wolf Graf von Kalckreuth im Bild seines Vaters Leopold und in Rilkes Requiem*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2005.

^{lxix} Rilke, Rainer Maria. «Requiem», en *Nueva antología poética*, op. cit., pp. 184-185

^{lxx} Nietzsche, Friedrich. *Op. cit.*, pp. 830-831.

LA PISCINE DE JACQUES DERAY Y SWIMMING POOL DE FRANÇOIS OZON

Dos versiones libres de *la Odisea* en el cine francés

Òscar Canalís Hernández

Universitat Politècnica de Catalunya

Resumen:

En *La Piscine*, film dirigido en 1969 por Jacques Deray, Harry (Ulises) regresa a Saint-Tropez a bordo de su nave, representada por un Masseratti, y se reencuentra con Marianne (Penélope) que ahora es la pareja de Jean-Paul, un antiguo amigo de Harry. Como en *La Odisea*, Harry se demora en su largo viaje entreteniéndose en diversas relaciones. Inversamente a la historia original, el “pretendiente” sobrevive a Ulises. *Swimming Pool*, película dirigida en 2003 por François Ozon que podemos considerar una nueva versión de la eterna aventura homérica, ofrece un interesante desplazamiento de roles: En la casa-isla quien espera es una escritora. Es Penélope la que va tejiendo la propia historia que presenciamos y por lo tanto es Homero a la vez. En lugar de Ulises quien vuelve es Julia, la hija del dueño de la casa, y ella es la que acaba eliminando a uno de sus propios “pretendientes”

Palabras clave: Cine, crimen, *la Odisea*, versiones, repetición.

Abstract:

In *La Piscine*, directed in 1969 by Jacques Deray, Harry (Ulysses) returns to Saint-Tropez on board of his “vessel”, a Masseratti, and meets again with Marianne (Penélope) who now is Jean-Paul’s girlfriend, a former friend of Harry. As in *the Odyssey*, Harry delays in the long trip of return amusing itself in successive relations. Inversely to the original story, the “suitor” survives the modern Ulysses.

Swimming Pool, movie directed in 2003 by François Ozon that we can consider as a new version of the eternal Homeric adventure, offers an interesting displacement of roles: In the house - island who is waiting is a writer. It is Penelope that is weaving the story itself and being Homer simultaneously. Instead of Ulysses who returns is Julie, a daughter of the owner, and is she the one that ends up by eliminating one of his own "suits".

Keywords: Movies, crime, the *Odyssey*, versions, repetition



La Piscine de Jacques Deray y *Swimming Pool* de François Ozon son dos versiones cinematográficas sucesivas de una misma historia que a su vez recuerda a la trama de *La Odisea*. En los casos de *La Piscine* y *Swimming Pool* nos encontramos ante adaptaciones o, mejor dicho, repeticiones en cadena de una historia matriz: *La Odisea*. *Swimming Pool* con respecto a *La Piscine* puede ser considerada como un ejemplo de adaptación en forma de repetición, lo que acarrea consigo la posibilidad de subversión. Ello sucede si se opta por interpretar antes que por replicar.

El escenario principal de ambas es una casa con piscina situada en el sur de Francia. La casa con piscina representa en ambos casos la isla de Ítaca y el Mediterráneo bien puede verse representado en la propia piscina. Los personajes apenas salen, excepción hecha de los que pueden asimilarse a Ulises, el rey ausente. Este está representado en un caso por un amigo del propietario de la casa y en el otro por una hija de éste, lo que nos brinda la posibilidad de estudiar una cierta inversión de los roles masculinos y femeninos.

El personaje de Penélope no teje, escribe, y en uno de los casos escribe la propia historia que vemos. Se podría decir que ambas, cada una a su manera, “tejen” la historia. En *La Piscine* es Marianne, una periodista, y en *Swimming Pool* es Sarah, una escritora de género policíaco.

En la trama de *La Piscine*, film dirigido en 1969 por Jacques Deray, Harry (Ulises) regresa a Saint-Tropez a bordo de su nave, representada por un *Masseratti*, y se reencuentra con Marianne (Penélope). Como Ulises en *La Odisea*, Harry se ha demorado en el largo viaje de vuelta entreteniéndose en sucesivas relaciones. Ahora se encuentra con que Marianne es la pareja de Jean-Paul, un antiguo amigo suyo que él mismo le presentó. Harry vuelve a acercarse a Marianne, pero ya es demasiado tarde para recuperarla. Aquí Penélope había dejado de esperar. Uno de los dos está de más y el duelo final se resuelve a favor de Jean-Paul. Inversamente a la historia original, el pretendiente sobrevive al Ulises moderno. Los pretendientes se han reducido a uno solo como si se hubiera seguido la sugerencia de la novela de Moravia *Il Disprezzo*ⁱ, otra *Odisea* moderna que inspiraría a su vez el film de Godard *Le Mépris*.

El statu quo es inverso y quizá por ello lo es también el desenlace que finalmente lo que persigue es mantenerlo sin que importen los medios utilizados para ello. La narración nos brinda en ambos casos argumentos para justificar y hacer más digerible el crimen. Los abusos e intenciones de los pretendientes en la *Odisea* y la deslealtad de Harry respecto a Jean-Paul, según delación de su hija Pe, en un ejercicio de venganza por los equívocos alimentados por el padre. Al revelar que los planes de Harry eran mantener

entretenida a Marianne con Jean-Paul hasta que quisiera recuperarla, cosa que pensaba conseguir por su ascendencia sobre el mismo, provoca que se invierta el desenlace.

Swimming Pool, película dirigida en 2003 por François Ozon que podemos considerar una nueva versión de la eterna aventura homérica, ofrece un interesante desplazamiento de roles: En la casa-isla quien espera es una escritora. Es Penélope la que va tejiendo la propia historia que presenciamos y por lo tanto es Homero a la vez. En lugar de Ulises quién regresa es Julie, una hija del propietario quien incumple su promesa inicial de reunirse con Sarah.

Una casa con piscina representa en ambos casos la isla de Ítaca y el Mediterráneo bien puede verse representado en la propia piscina. Los personajes apenas salen, excepción hecha de los que pueden asimilarse a Ulises, el rey ausente.



La Piscine



Swimming-Pool

¿Que otras simetrías y correlaciones entre las dos versiones y entre estas y *La Odisea* pueden detectarse?: En *La Piscine* los personajes principales son básicamente franceses excepto la hija, de madre inglesa. En *Swimming Pool* son ingleses excepto la hija, de madre francesa. Siempre se invoca el Mediterráneo, aunque parece representado por un versión cerrada y controlada que es la piscina. En *Swimming Pool* se da mucha importancia a los contrastes entre las costumbres, clima y sensibilidad anglosajonas y mediterráneos, todo lo cual conforma el eje de las transformaciones que experimenta el personaje de Sarah.

El método de aproximación crítica que se propone para el análisis de estas obras consiste en estudiar los paralelismos entre las distintas historias poniendo el foco en los personajes femeninos que ofrecen una sugerente diversidad de roles, incluyendo casos de inversión, desplazamiento, simetría, etc.

La interpretación freudiana supone que Ulises tarda diez años en volver a casa porque en realidad, en su subconsciente, no desea hacerlo. Podemos encontrar esta

interpretación en la novela *Il disprezzo* (1954) de Alberto Moravia, antecedente literario a estas interpretaciones de La Odisea que a su vez dio origen a la versión cinematográfica *Le Mépris* (1963), de Jean-Luc Godard.

En *La Piscine*, Penélope está representada por Marianne, interpretada por Romy Schneider. Marianne es una periodista que atraviesa un período improductivo. Su pareja actual, Jean-Paul, papel que hace Alain Delon, es un escritor con el que está pasando unas vacaciones en una villa con piscina que les prestan unos amigos mientras están de viaje. Este personaje se correspondería con los pretendientes de *La Odisea*, en este caso reducidos a uno solo.



En *La Piscine*, dirigida en 1969 por Jacques Deray, Harry regresa a Saint-Tropez a bordo de su nave, un Masseratti, y se reencuentra con Marianne que ahora es la pareja de Jean-Paul, un antiguo amigo de Harry. Como en la Odisea, Harry se demora en el largo viaje de vuelta entreteniéndose en sucesivas relaciones. Inversamente a la historia original, el pretendiente (Pues se ha reducido a uno solo como si se hubiera seguido la sugerencia de la novela de Moravia *Il Disprezzo*, otra Odisea moderna que inspiraría el film de Godard *Le Mépris*) sobrevive al Ulises moderno.

Harry acaba apareciendo en la casa al final de su periplo costero por Saint-Tropez y alrededores acompañado por su hija de 18 años a la que llaman precisamente Pe, diminutivo de Penélope, cosa que bien parece ser otra referencia a *La Odisea*. Harry, que ocupa el lugar de Ulises en esta particular versión de la epopeya dramática de Homero, parece acercarse de nuevo a Marianne, mientras Jean-Paul tiende sus redes hacia su hija Pe.

En un juego de desplazamientos e inversiones respecto al original es Harry el que acabará muriendo ahogado en la piscina a manos del pretendiente, Jean-Paul, que será finalmente encubierto por Marianne, a quien quedará encadenado por el secreto del crimen tras tener que aceptar la expulsión de Pe. La hija de Harry representa a su vez a las ninfas y sirenas que prolongan el viaje de Ulises, pues se juega con el equívoco de que a menudo se la haya tomado por una de sus múltiples y jóvenes conquistas. En este caso y en la misma línea de deconstrucción de la historia original quien se sentirá atraído por ella será el pretendiente en lugar de Ulises.

Swimming Pool, película dirigida en 2003 por François Ozon que podemos considerar una nueva versión de la eterna aventura homérica, ofrece un interesante desplazamiento de roles: En la casa-isla quien espera es una escritora. Es Penélope que va tejiendo la propia historia que presenciamos y es Homero a la vez. En lugar de Ulises quién regresa es Julie, una hija del propietario, y es ella la que acaba eliminando a uno de sus propios pretendientes.



Swimming-Pool

En *Swimming Pool*, Penélope está personificada en Sarah Morton, una novelista del género policíaco que se refugia en la casa con piscina de su editor para encontrar la inspiración en soledad. La actriz es Charlotte Rampling, habitual en los films de François Ozon. Allí esperara inútilmente la visita de John, el dueño de la casa.

Quien aparecerá inesperadamente en su lugar será su hija Julie, o más propiamente una recreación de la misma, obra de la propia escritura de Sarah. Aunque este importante detalle no nos será claramente revelado hasta el final del film, es precisamente esta licencia argumental la que permite que este personaje asuma distintos roles.

Por una parte Julie representa a Ulises, pues vuelve a casa tras un período de dispersión y por otra parte a Penélope, pues está rodeada de pretendientes que ella misma lleva a casa. Acabará matando a uno de ellos, el único que se había acercado también a Sarah, que encubrirá su crimen. Sarah es a su vez Homero, pues escribe la historia y en su caso particular absorbe para su propio personaje rasgos de Julie, adquiriendo sensualidad y desinhibición a partir de una inicial rigidez y represión. El mismo François Ozon se refirió en una entrevista a un efecto de vasos comunicantes entre las dos mujeres.

Sarah orienta los actos de quien dice no saber porqué ha matado con una gran piedra a un hombre en la piscina, después de que ella les haya arrojado una mucho más pequeña cuando estaban en pleno escarceo amoroso, lo cual simboliza la inducción al crimen por su parte con la finalidad de eliminar a quien se interpone entre las dos, aunque pueda parecer una reacción de celos por ese “pretendiente” que al fin y al cabo no les importa demasiado a ninguna de las dos.

Ambas versiones deconstruyen, cada una a su manera, la trama de *La Odisea*. Si bien en el primer caso se nos ofrece una cierta justificación e intencionalidad para el crimen,

no es así en el segundo caso, donde surge de un modo más gratuito e irreflexivo al menos por parte de su autora material. En cualquier caso recordemos que Ulises acaba con los pretendientes para demostrar su honor ante Penélope.

La constante parece ser por lo tanto el crimen inducido. Por otro lado si bien en el primer ejemplo quién muere no son los pretendientes, sino Ulises, en ambas versiones es Penélope quien encubre el crimen y mantiene el control de la situación sobre el o la ejecutora del mismo. En el caso de la versión de Ozon es muy significativa la sustitución del personaje masculino del asesino por uno femenino, por cuanto se rompe el esquema de mujer fatal que manipula al hombre para que ejecute el crimen.



La Piscine

En un juego de desplazamientos e inversiones respecto al original es Harry el que acabará muriendo ahogado en la piscina a manos del pretendiente, Jean-Paul, que será finalmente encubierto por Marianne, a quien quedará encadenado por el secreto del crimen tras tener que aceptar la expulsión de Pe.

Sarah orienta los actos de quien dice no saber porqué ha matado con una gran piedra a un hombre en la piscina, después de que ella les haya arrojado una mucho más pequeña cuando estaban en pleno escarceo amoroso, lo cual simboliza la inducción al crimen por su parte con la finalidad de eliminar a quien se interpone entre las dos, aunque pueda parecer una reacción de celos por ese "pretendiente" que al fin y al cabo no les importa demasiado a ninguna de las dos.



Swimming-Pool

Sarah decide proteger a Julie y para ello no dudará en utilizar la seducción sexual para despistar al jardinero cuando está a punto de descubrir algún indicio del crimen. Su transmutación incluirá utilizar el colchón en el suelo de la habitación de Julie. Antes había quedado claro que la mejor habitación era la de Sarah, que pudo escogerla al llegar primero a la casa. Pero la del colchón es la del placer y la desinhibición, donde hemos contemplado desnuda a Julie (Sarah y nosotros) y donde ahora contemplamos

desnuda a Sarah (el jardinero y nosotros). Otro paralelismo previo a esta escena, que de algún modo hace que no resulte tan chocante la constituyen dos momentos gemelos al borde de la piscina: Julie tumbada y observada por Franck, y Sarah igualmente tumbada observada por Marcel, el jardinero.



En cuanto al componente claramente voyeurístico de estas escenas podemos remitirnos al término del vocabulario freudiano que designa el placer de mirar: escoptofilia, recuperado por Laura Mulvey para aplicarlo como uno de los muchos que puede ofrecer el cine. Como bien explica esta autora el visionado cinematográfico favorece esta connotación del que ve sin ser visto:

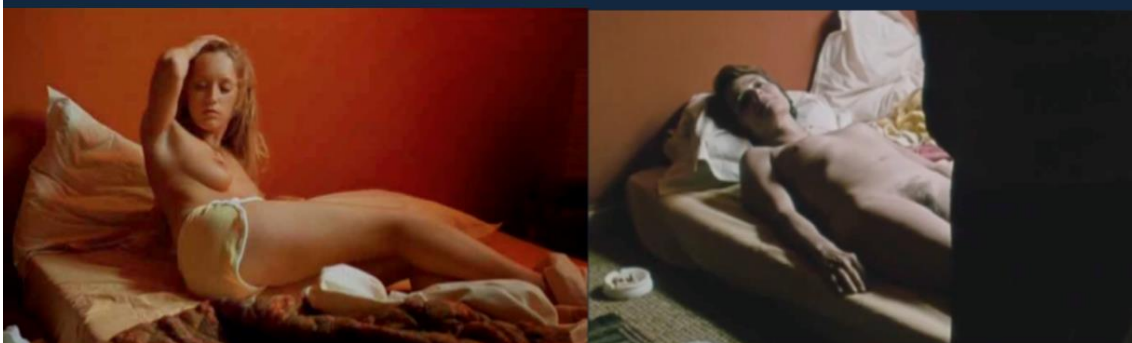
... the extreme contrast between the darkness in the auditorium (which isolates the spectators from one another) and the brilliance of the shifting patterns of light and shade on the screen helps to promote the illusion of voyeuristic separation...ⁱⁱ

Por otra parte Sarah experimenta el modo en que la mujer, según Laura Mulvey se ve constreñida a disfrutar del placer del voyeur: poniéndose en el lugar de la mujer espiada por el hombre. En este caso se puede decir que lo hace incluso literalmente. Según el análisis de esta autora hay tres miradas en el cine: la de la cámara, la del espectador y la de los personajesⁱⁱⁱ.

Según las convenciones cinematográficas las dos primeras miradas se ignoran y se subordinan a la tercera a fin de dar verosimilitud a la historia y proporcionar satisfacción al espectador. Cuestionar estas convenciones puede destruir el placer voyeurístico-escoptofílico establecido y arrebatarle ese privilegio al espectador de cine convencional es tarea para nuevas maneras de hacer cine que dejen de robar la imagen de la mujer con estos fines.

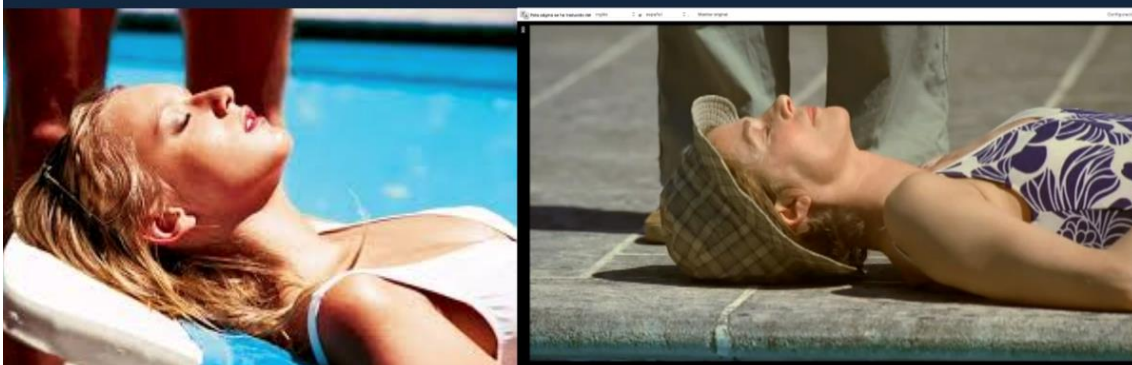
Sarah parece liberarse de sus frustraciones y represiones a través de su imaginación y de la creación artística. Uno de los valores de la película es precisamente su manera de mostrar como el autor manipula la realidad y como en el otro lado de la balanza y en palabras del propio François Ozon, el artista tiene que acabar tarde o temprano pactando con ella.

Su transmutación incluirá utilizar el colchón en el suelo de la habitación de Julie. Antes había quedado claro que la mejor habitación era la de Sarah, que pudo escogerla al llegar primero a la casa. Pero la del colchón es la del placer y la desinhibición, donde hemos contemplado desnuda a Julie (Sarah y nosotros) y donde ahora contemplamos desnuda a Sarah (el jardinero y nosotros).



Swimming-Pool

Otro paralelismo previo a esta escena, que de algún modo hace que no resulte tan chocante la constituyen dos momentos gemelos al borde de la piscina: Julie tumbada y observada por Franck, y Sarah igualmente tumbada observada por Marcel, el jardinero.



Swimming-Pool

En ambas versiones aparece el tema de la falta de inspiración y la influencia del personaje masculino sobre el femenino en este brete. En el caso de *La Piscine* la compañía de Jean-Paul, escritor parece estar anulando la actividad periodística de Marianne. Parece que hay un componente de subordinación, absorción o renuncia ligada a la exclusividad amorosa. La mujer que retiene o cree retener al hombre por diversos cauces: dedicación absoluta, eliminación de rivales y en este caso incluso chantaje basado en mantener el secreto del crimen. En el caso de *Swimming Pool*,

John, como editor facilita a Sarah los medios para que siga produciendo novela policíaca. Aquí la influencia responde a un interés crematístico. El personaje femenino acabará por rebelarse aprovechando el contexto para escribir un relato de otro tipo y ofrecerlo a otro editor. En ambos casos, como Penélope en *La Odisea*, el personaje femenino acaba controlando la situación.

No puede extrañar demasiado el aire familiar de estas y muchas otras obras con *La Odisea* si se tiene en cuenta que esta epopeya ha sido considerada el primer relato de aventuras y que como analizaba Bajtín^{iv} (4) en *Las formas del tiempo y del cronotopo* en la novela el esquema de las tramas se ha mantenido a través de los siglos. Sin embargo los aspectos concretos analizados permiten afirmar a modo de conclusión que en los casos de *La Piscine* y *Swimming Pool* nos encontramos ante adaptaciones o, mejor dicho, repeticiones en cadena de una historia matriz: *La Odisea*. *Swimming Pool* con respecto a *La Piscine* puede ser considerada como un ejemplo de adaptación en forma de repetición^v, lo que acarrea consigo la posibilidad de subversión. Ello sucede si se opta por interpretar antes que por replicar^{vi}.

En el caso de *Swimming Pool* dentro de las posibilidades que ofrece la repetición y en la línea apuntada por los estudios de Laura Mulvey parece evidente que se trata de una aproximación subversiva en lo que respecta a las convenciones sobre la triple mirada cinematográfica del cine tradicional.

ⁱ Moravia, Alberto, *Il disprezzo*, Milano, Tascabili Bompiani, 1987, pp. 110 y 144.

ⁱⁱ Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasure*, Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press, 1989, p. 17.

ⁱⁱⁱ Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasure*, Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press, 1989, p. 25.

^{iv} Bajtín, Mijaíl, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Teoría y Estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

^v Kierkegaard, Sören, *La repetición*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 27.

^{vi} Handyside, Fiona, *Queer filiations: Adaptation in the films of François Ozon*, Exeter. University Exeter, 2011, p. 53.

EL «OÍDO DEL MUERTO» (*TOTENGEHÖR*): SILENCIO ENSORDECEDOR Y ANULACIÓN DE SÍ EN LA MÚSICA ÚLTIMA DE 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 inmatriciales 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 innombrable, 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 segará 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. «Ἀραιρέσις 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*. Seleccionado y traducido de M. Zgustova y O. García Valdés; pról. de O. García Valdés; epílogo 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.