

*Tres lecciones de tinieblas*, de José Ángel Valente:  
naturaleza musical, claves de poética e implicaciones  
simbólicas

Francisco Javier Escobar Borrego

Universidad de Sevilla. Departamento de Literatura Española

---

**Abstract**

El presente artículo ofrece un estudio circunscrito a la caracterización musical de *Tres lecciones de tinieblas* (1980), de José Ángel Valente (1929-2000). Para ello, se parte, en primer lugar, del análisis de las claves de poética que ofrece el escritor en distintos textos (entrevistas, ensayos, discursos, diario ...) para, con posterioridad, identificar las fuentes de dicho poemario, ya sean musicales –desde el canto gregoriano hasta Webern, Boulez o Schenker–, literarias (Gonzalo de Berceo), filosóficas (Miguel de Molinos), etc. En el conjunto de modelos presentado sobresale, en particular, la asimilación por parte de Valente del género de las *Leçons des Ténèbres* –sobre todo, Couperin y Charpentier–, así como de la tradición áurea española, con ecos de Tomás Luis de Victoria, Quevedo y sus *Lágrimas de Hieremías castellanas*, la «música silente» de San Juan de la Cruz o la «poesía musical» de Góngora, entre otros señeros referentes. Por último, dada la compleja naturaleza genérica de *Tres lecciones*, se presta especial atención, en fin, tanto al simbolismo pitagórico como a las propiedades musicales de las letras-números para concluir con unas notas sobre la poética del fragmento.

---

**Parole chiave**

*Tres lecciones de Tinieblas*, José Ángel Valente, Gregorian chant, *Leçons des Ténèbres*, Couperin, Charpentier, *Stabat Mater*, Tomás Luis de Victoria, Quevedo, *Lágrimas de Hieremías castellanas*, Góngora, Schönberg, Webern, Boulez, Schenker, *Ursatz*, poetics of the fragment

---

**Contatti**

fescobar@us.es

---

A María Isabel, por una «música de las esferas» y la «perpetua germinación del canto».

Yo oigo siempre esa música que suena en el fondo de todo, más allá; ella es la que me llama desde el mar, por la calle, en el sueño.

(Juan Ramón Jiménez, «Espacio»)

En las fronteras entre la poesía y la música de los años setenta, José Ángel Valente (1929-2000) decidió inspirarse en el género sacro del *officium tenebrarum* para redactar *Tres lecciones*

de *tinieblas* (1980),<sup>1</sup> poemario que contó con la colaboración de Baruj Salinas, pintor cubano de origen judío.<sup>2</sup> El libro, en su diseño compositivo, conforma un conjunto de poemas en prosa presentados cada uno de ellos por la transliteración de una letra hebrea en el título, siguiendo el orden de dicho alfabeto desde *alef* hasta *nun*, como «movimiento» o arranque generador de los textos. En el proyecto gráfico del poemario – que afecta incluso a la portada de la *princeps*–, el fragmento queda ubicado en la página derecha, quedando ausente de todo signo textual, en cambio, la izquierda. Sin embargo, la ilustración de matiz rosado de las letras hebreas aunaba ambas páginas a modo de palimpsesto pictórico, sea mediante la técnica de acuarela o gracias a un pulverizador.

En cuanto a la naturaleza musical –o razón musical<sup>3</sup>– de *Tres lecciones de tinieblas*, Valente encuentra su principal fuente de inspiración en la lectura que hicieron de este género el compositor François Couperin –en diálogo con el canto gregoriano–, Tomás Luis de Victoria, Thomas Tallis, Marc-Antoine Charpentier y Michel Richard Delalande. Valente incardinaba así su poemario en la tradición sacra barroca de las *Leçons des Ténèbres*, de aliento francés y con cierto *air de cour*, pero que contó también con una importante repercusión en España (de ahí el interés de Valente por Victoria).<sup>4</sup> Con todo, en aras de ampliar sus claves de poética musical, nuestro escritor se sirvió, en el plano conceptual, de referentes simbólicos como «la transparencia de la materia» con una

<sup>1</sup> Un análisis de *Tres lecciones de tinieblas* ofrecen, entre otros: Caulfield, El Maleh, “Lecciones de tinieblas” recogido en Rodríguez Fer 215-220, García Berrio, Savelsberg, Peinado, *Estudio*: 344-411; “La influencia”. Para el concepto de espiritualidad estética practicada por Valente, véase: Machín *José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna*. Este investigador le dedica un capítulo específico a la lectura de la Cábala por Valente además de un análisis de *Tres lecciones* (*José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna*, 75-88, 171-174, 235-237 y 274). Por último, el presente artículo constituye un avance de la monografía que estamos ultimando sobre las relaciones entre música y literatura en la obra de Valente.

<sup>2</sup> El interés de Valente por la pintura de Salinas no se circunscribió a esta colaboración en *Tres lecciones* sino que todavía en 1993 –en concreto, el 15 de febrero–, reflexionaba sobre su pensamiento estético gracias a la contemplación de una acuarela: «Nadie. No estoy. No estás. ¿Volver? No vine nunca. (Línea escrita en una acuarela de Baruj Salinas.)» (Valente, *Diario anónimo* 318). Además, Valente redactó «Salinas, cuando suena», editado en el catálogo *Baruj Salinas*, un año antes de la impresión de *Tres lecciones*; véase también: Valente (*Obras completas II* 477-478). Este ensayo refleja el maridaje entre las artes a partir de una reescritura de la oda de Fray Luis de León a Francisco Salinas, de manera que la obra de Baruj Salinas se entroncaría con esta música de las esferas. El texto, en general, brinda una lectura trascendente en armonía con el concepto estético planteado por Valente y Baruj Salinas en *Tres lecciones*. Salinas, asimismo, resulta un pintor grato a otros pensadores con ideas estéticas afines a Valente, como María Zambrano, quien recibió un nutrido número de cartas suyas con las siguientes fechas: 12 de junio de 1980, 19 de enero, 14 y 22 de marzo, 22 de junio, 8 y 18 de julio de 1981 –años de plena difusión de *Tres lecciones*–, 19 de enero, 9 de marzo, 15 de mayo, 15 de julio, 15 de septiembre y 23 de diciembre de 1982, 19 de marzo y 13 de julio de 1983, 26 y 30 de enero, 25 de abril y 22 de junio y 9 de octubre de 1984, 12 de mayo y 3 de junio de 1985, 6 de julio de 1987, 1 de octubre, 23 de noviembre y 2 de diciembre de 1988, 5 de junio, 17 y 20 de octubre –contestándole Zambrano el 31–, y 13 de diciembre de 1989, y 20 y 24 de febrero y 14 de mayo de 1990. Estas misivas pertenecen a los fondos de la Fundación María Zambrano (Vélez-Málaga). Agradezco a Juan Fernando Ortega, director de dicha Fundación y amigo personal de Zambrano, su generosidad al atender mis consultas para este artículo.

<sup>3</sup> Nos valemos, para este tecnicismo, de los fundamentos estéticos de Zambrano, entre la poesía de aliento filosófico y la música: Sola 747-760, Murcia 605-613, Neves “Razón poética y círculo de quintas” 614-621; “A música do pensamento” 5-38, Martínez y Campos 223-251, con la edición, a modo de apéndice, de «El Canto» de Zambrano.

<sup>4</sup> Véase para este género musical Käser.

voluntad de trascendencia —en armonía con Busoni en su *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907)<sup>5</sup>— y la «perpetua resurrección», recreando para ello la metáfora mística del «aniquilamiento» a partir de un punto cero durante el proceso de la creación artística. Procede así, por tanto, Valente teniendo en cuenta la vía purgativa descrita por San Juan de la Cruz en *La subida al monte Carmelo*, que conllevaba el desprecio (o «destrucción») de la vida anterior mediante la meditación y conversión interiores. Además, este camino iniciático, con puntos de encuentro tanto con la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos<sup>6</sup> como con *Claros del bosque* de María Zambrano, permitía la creación de un vacío o «nada» en beneficio de la liberación espiritual, mientras que el motivo simbólico de la «perpetua resurrección» resultaba acorde con el renacimiento de Cristo representado en el ritual litúrgico de la Semana Santa, como un verdadero *perpetuum mobile* en *Tres lecciones*, si se atiende al ciclo de nacimiento, muerte y nuevo nacimiento («germinación», habrá de decir Valente).<sup>7</sup> Son resonancias todas ellas, en definitiva, que tendrán cabida en poemas previos del escritor como «Arietta, opus 111», de *Interior con figuras* (1976), y en ensayos como el dedicado a Molinos, perteneciente a *La experiencia abisal* (1978-1999).<sup>8</sup>

Sin embargo, el interés de Valente por la música vocal sacra barroca no se inició con *Tres lecciones*, como demuestra su poema «May Day, 1956», de *Fragmentos de un libro futuro*

<sup>5</sup> En efecto, la *inunctura* de Valente como apunte teórico coincide con una expresión empleada por Busoni en su conocido tratado, antesala de la música dodecafónica (la cursiva es nuestra): «La niña [la música] ¡flota! No toca el suelo con los pies. No está sometida a la gravedad. Es casi incorpórea. *Su materia es transparente*. Es aire que vibra. Es casi naturaleza misma. Es libre.» (Busoni 6; incorpora, entre otros textos, las anotaciones de Schönberg a este tratado).

<sup>6</sup> Esta *Guía espiritual* (1675) fue editada por Valente (1974), incluyendo pasajes procedentes de la *Defensa de la contemplación*. Más adelante volveremos sobre esta cuestión.

<sup>7</sup> Como dejase anotado en su diario el 9 de abril de 1984, Valente (*Diario anónimo* 230) concebía el «punto cero» como un ciclo con el que terminaría *Material memoria* y en el que habría de incluir *Tres lecciones*: «El ciclo de *Punto cero* termina en *Material memoria*. Ese libro es el libro puente con lo que sigue. Todo lo que sigue ha de recogerse bajo el título único de *Material memoria* (íntegro, con las prosas), *Tres lecciones de tinieblas*, *Sete cántigas de alén*, *Mandorla* y *El fulgor*. Y ahora *Al dios del lugar*. (29 de octubre de 1988)». Valente engloba, por tanto, *Tres lecciones* con otros poemarios que tienden a la brevedad, fragmentación y concentración, lo que propicia la poética de la interioridad al tiempo que denota una intencionalidad estética concreta a propósito de su concepción de los géneros breves, como veremos más adelante. En cuanto al recurso musical del *perpetuum mobile* en Valente por influencia de Berg, véase: Escobar (en prensa).

<sup>8</sup> Como pone de relieve el empleo por parte de Valente de conceptos y fórmulas como «vacío», «nada», «espacio infinitamente abierto», «profunda aniquilación» o «transparencia», presentes en su interpretación literaria de la materia musical: «Zahorí del vacío o de la nada, Miguel de Molinos, intuitivo del espacio infinitamente abierto de la “verdadera y profunda aniquilación” [...] Quedan, al cabo, el dibujo escueto y luminoso que Molinos trazó, en la pompa tardía del barroco, de la “fábrica de la aniquilación”, de la “oficina de la nada”, del “aposento de la transparencia”» («Miguel de Molinos», en Valente, *Obras completas II* 726-731, 731). Valente (*Diario anónimo* 153) había reflexionado detenidamente sobre el pensamiento estético de Molinos hacia 1972, como refleja una anotación suya del 17 de septiembre de ese año, interés que se prolongará hasta su última etapa a la vista de una cita de la *Guía espiritual* (II, 6, 32) recogida en su diario el 7 de octubre de 1989 (Valente, *Diario anónimo* 259). Por último, esta «aniquilación» propuesta por Valente a partir de su lectura de Molinos con el propósito de encontrar el mensaje «interior» a partir de un grado de cero a modo de ascenso espiritual —como en *Tres lecciones*— coincide de nuevo con Busoni, a la vista de las palabras de este último: «El que nace para crear tendrá que asumir en primer lugar la tarea negativa, de gran responsabilidad, de liberarse de todo lo aprendido, escuchado o aparentemente musical y después de despejar el terreno, conjurar un todo fervoroso-ascético que le permita escuchar el sonido interior y así alcanzar el siguiente peldaño y compartirlo con los hombres.» (Busoni 34).

(2000). En este sentido, pese a haber sido redactado el 1 de mayo de 1995, la evocación de una experiencia estética musical se remonta a 1956, según se indica en el paratexto.<sup>9</sup> De hecho, Valente, a la hora de forjar su composición, rememora, durante su estancia en Oxford, las «voces blancas» de un coro de niños que entonaban el *Hymnus Eucharisticus*, interpretado a la seis de la mañana en la Torre del Magdalen College oxoniense el día uno de mayo de cada año. Se trata, justamente, de un himno tradicional compuesto hacia 1673 por Benjamin Rogers –doctor en música adscrito a la Universidad de Oxford–, si bien pudo gestarse en una fecha anterior. El texto, en cambio, fue redactado por Nathaniel Ingelo.

Al margen de las implicaciones personales que este himno conllevaba para el poeta –especialmente, por el recuerdo de su hijo Antonio–, lo cierto es que hacia 1956, Valente se mostraba sensible al canto melismático de la música sacra barroca, entendida, en términos técnicos, como una poética de la vibración acusmática, como tendremos ocasión de comprobar.<sup>10</sup> Estamos, en fin, ante un prelude de la línea compositiva que habrá de cristalizar, con el tiempo, en *Tres lecciones* hasta el punto de acompañar al escritor en su último libro. De esta manera, en el proceso de génesis de ambos poemas, la

<sup>9</sup> El poema puede leerse en Valente, *Obra completa I* 559. Además, dos textos del diario de Valente (*Diario anónimo* 287 y 302), con datas del 1 de mayo de 1991 y 1992, contextualizan su experiencia estética musical vinculada al recuerdo de su hijo, Antonio Valente Palomo. Sobre este particular, en unas notas del 3 de septiembre de 1989, Valente (*Diario anónimo* 258) apuntó que su hijo había fallecido el 28 de junio de ese año, al tiempo que indicaba que, como consecuencia de la traumática experiencia padecida a raíz de su pérdida, padeció un infarto; véanse también las observaciones de Andrés Sánchez Robayna en su introducción al diario (*Diario anónimo* 24-25). De otro lado, en una temprana anotación de Valente en su diario (*Diario anónimo* 45-46), con fecha del 28 de diciembre de 1959, puede comprobarse su gusto por el canto sacro y el mensaje poético a partir de la figura del músico, poeta y clérigo medieval Guillaume de Machaut, compositor de motetes, canciones seculares y la *Messe de Notre Dame*, así como máximo exponente del *Ars Nova*. Para fundamentar su análisis sobre el *cantus* y el rondó, se vale nuestro autor de la monografía *The History of Music in Sound*, así como de varios textos de H. Gardner y Eliot. Destaca, del mismo modo, en estas directrices poético-musicales de Valente, el hecho de que se interesase por géneros como la canción con estribillo (destacando, en este sentido, el rondó), al tiempo que la música vocal ilustraba el texto literario.

<sup>10</sup> En efecto, en las fronteras genéricas y de implicaciones simbólicas entre el texto poético y la música existe un punto de escucha intermedia –reconocible por una vibración acusmática o resonancia precisa– entre la sonoridad musical del poema y las letras que conforman su textura como ilusión sonora. Esta escritura y recepción mixta bajo la lógica o poética de la vibración –o espacio acusmático–, nos permiten no sólo proponer este modelo de análisis para la naturaleza genérica, forma sonora y cualidades musicales de *Tres lecciones* sino también aplicarlo, en general, a la poética de Valente, como hacemos en nuestra monografía. De hecho, la música constituye uno de los ejes esenciales de la poética comparada de Valente por los ecos o resonancias musicales perceptibles en las letras entre sí (eufonía, euritmia, rimas internas o ecoicas, etc.), que se conciben como bases de emisión fónica o vibración con repercusión en el sentido profundo del texto. En el caso de *Tres lecciones*, estas nociones estéticas de Valente –que atienden a unas dimensiones acusmáticas o acústicas de su poemario por sus resonancias internas– quedan reflejadas en distintos textos (que iremos analizando) con la intención de ofrecer claves como si de un compositor (poeta-músico, en definitiva) se tratase, dado el origen común que tenían estas artes desde su prisma conceptual o paradigma sonoro-visual. Por tanto, elementos como la acuidad para percibir la vibración acusmática, el hálito sonoro o pneuma, la respiración (como el *alef*), el silbido y los melismas como «respiración vocálica de las letras» –de ahí la relación del canto gregoriano, el canto vocal sacro barroco y el cante jondo con *Tres lecciones*– son fundamentales para la identificación de esta dimensión acusmática musical sustentada sobre la poética o lógica de la vibración; cf. para esta metodología de análisis: Faivre 483-490 y Quillier 491-505.

escucha atenta del canto sacro barroco<sup>11</sup> sugiere a Valente una «meditación» interior –o «movimiento» primario– con vistas a su composición poemática, si bien este recogimiento espiritual no quedaba exento, al tiempo, de una lamentación elegíaca que aunaba la experiencia musical con la connotación personal, ya fuese por la pérdida de un ser querido en «May Day, 1956», o bien como recreación simbólica de la Pasión de Cristo en *Tres lecciones*. El símbolo de la «meditación» en *Tres lecciones*, en particular, remitía, por lo demás, a la tradición mística, sobre todo, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz.

Por estos referentes de calado espiritual, en *Tres lecciones* están presentes nociones conceptuales del universo estético valentino tales como la «generación infinita de la materia» –sea esta poética o musical– como superación de una «forma» o género establecido. Así, cuando Valente toma como modelo el género sacro de las lecciones de tinieblas con el objeto de proponer un hipertexto poético aprovechando la dimensión espiritual del alfabeto hebreo, no tienen ya sentido las «formas» ancladas en la tradición, sino que se trata más bien de proseguir una andadura estética de mayor amplitud de miras a partir de la interrelación entre las artes y el continuo proceso de búsqueda creativa, como defendía Igor Stravinsky en su *Poética musical*.<sup>12</sup> Incluso esta voluntad de emular el concepto de «forma» gracias a la materia musical había sido ensayada, con anterioridad, por Valente en su poema «Arietta, opus 111», tomando como punto de partida su lectura interpretativa del género sonata de Beethoven en su última etapa.<sup>13</sup>

Pero pasemos, a continuación, a analizar de manera detenida las fuentes con las que contó Valente para revestir su poemario de una naturaleza musical. Comencemos, en primer lugar, con las huellas del canto gregoriano y la escritura neumática.

## 1. El canto gregoriano en *Tres lecciones*: de la escritura neumática a las correspondencias analógicas (con algunas calas en la estética musical contemporánea)

Con el objeto de desentrañar las fuentes musicales que otorgan señas de identidad a *Tres lecciones*, iniciaremos el presente apartado con el análisis de varias claves de poética ofrecidas por Valente en distintos textos a propósito de este libro, entre ellos su conocido «*Tres lecciones de tinieblas*: una Autolectura», publicado en *El País* el 1 de marzo de 1981. Ello nos permitirá comprender la vigencia y repercusión de la escritura neumática gregoriana en dicho poemario. Pero leamos, por el momento, un fragmento de Valente de su ensayo «El maestro de la llama» –editado en *El País* el 10 de noviembre de 1994–, en el que tienen cabida la cita «El Santo, bendito sea, reside en las Letras» del

---

<sup>11</sup> La crisis del lenguaje sobre la que han reflexionado poetas como Valente, Jaime Siles y Andrés Sánchez Robayna, entre otros, lleva a algunos escritores –como los que acabamos de nombrar– a encontrar cauces de inspiración en la estética barroca («neobarroco» se ha denominado en ocasiones), sea mediante el análisis de poetas como Góngora y Quevedo, o bien de la música, según estamos poniendo de relieve.

<sup>12</sup> «[...] Eslabón por eslabón, malla por malla, le será dado el irlo descubriendo. Esta cadena de descubrimientos, y cada descubrimiento en sí, es lo que da nacimiento a la emoción [...], emoción que sigue siempre, y de cerca, las etapas del proceso creador» (Stravinsky 54).

<sup>13</sup> Poema al que le dedicamos un estudio específico en nuestra monografía referida. Un apunte interpretativo del mismo ofrece Postigo 459-475.

rabino Dov Baer de Mezeritz, la referencia al *ruah* como soplo del viento y segundo nivel del alma y, por último, la mención a sus modelos musicales, especialmente, Couperin:

«El Santo, bendito sea, reside en las Letras», escribió Dov Baer de Mezeritz. Las letras, veintidós letras del alfabeto hebreo, eje vertical de las *Lecciones de tinieblas*, permitirían leer, como en un acróstico, todo el lenguaje y en él toda la infinita posibilidad de la materia del mundo. Las letras son las formas arquetípicas del espesor y de la transparencia de la materia y de su perpetua resurrección.

Yo escribí *Tres lecciones de tinieblas* (Barcelona, La Gaya Ciencia, 1980) a partir de la música de Couperin, pero también oí las voces del mundo musical gregoriano y las de Victoria, Tallis, Charpentier, Delalande. Escribí o escuché las letras, las catorce primeras letras del alfabeto hebreo, de alef a nun. Esos catorce versos son, han sido, huella del rasante paso del viento –*ruah*– y del espíritu. En ellas está la generación infinita de la materia y de los mundos. No pertenecen al orden de la forma, sino al orden de la formación.<sup>14</sup>

En cuanto a la cita de Dov Baer de Mezeritz, estamos, en efecto, ante el paratexto que encabezaba *Tres lecciones* –ya en su primera edición– para así orientar al lector sobre la relevancia de las letras como generadoras de un mensaje trascendente en virtud del ritmo musical. Esta dimensión espiritual estaba en consonancia, en paralelo, con la teoría sufi de la música silente del cosmos que relacionaba el espíritu divino con los sonidos del alfabeto.<sup>15</sup> Por ello, desde esta atalaya simbólica, la elección del *ruah* por Valente se justifica, en el contexto conceptual de *Tres lecciones*, por el motivo del *flatus vocis* (como un soplo de aire, en este caso musical, generado por la voz), vinculado al *nullus sermo sufficiat* –«un entender no entendiendo», en palabras de San Juan de la Cruz–, así como al principio del *intelligere incomprehensibiliter*, de Nicolás de Cusa. En la tradición judía se ubicaba, del mismo modo, el símbolo bíblico del *ruah* como viento, soplo, respiración y pneuma –donde fueron grabadas las letras por Dios<sup>16</sup>–, en diálogo con la escritura pneumática del canto gregoriano.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> «El maestro de la llama», en *Obras completas II* 702-703. En cuanto a las letras hebreas que organizan *Tres lecciones*, Valente remitió desde Hermance en una carta a María Zambrano, con fecha del 23 de septiembre de 1979, su poema mecanografiado salvo los caracteres fijados por la mano del autor. La carta íntegra, a modo de cuartilla, se conserva en los fondos documentales de la Fundación María Zambrano.

<sup>15</sup> A este respecto, Valente recuerda en una anotación de su diario (*Diario anónimo* 227), con fecha del 3 de julio de 1983, la «Lectura energética de las letras, como en la cábala (lo que no se dice)». Se trata, en consonancia con la cábala, de un lugar común identificable en *La subida al Monte Carmelo* (XIX, 5), de San Juan de la Cruz. De hecho, la presencia de la imagen de las tinieblas –en contraposición a la de la luz– se encuentra en el texto; véanse para la lectura de San Juan de la Cruz por Valente: AAVV, *Hermenéutica y mística* y Valente, *Las islas extrañas*, con la colaboración fotográfica de Manuel Falces. Sobre la teoría sufi aplicada a la música del cosmos, véase: Burckhardt, con traducción al cuidado de Argimón.

<sup>16</sup> Corresponde, a su vez, al *roub* de la tradición espiritual árabe: El Maleh en AAVV, *Hermenéutica y mística* 23-28, 26. De este autor, léanse también a propósito de *Tres lecciones*: 1987 y en Hernández 101-108.

<sup>17</sup> Valente reflexionó, en efecto, sobre la «comunicación del aliento, del hálito, de la potenciación infinita de la palabra», como indica en su diario el 19 de septiembre de 1974 (*Diario anónimo* 159) a partir de «Monte», de Fray Luis de León, inserto en *De los nombres de Cristo*. El interés de Valente por esta obra (*Diario anónimo* 343) lo refleja, además, en su diario el 26 de agosto de 1995. No hay que olvidar tampoco a propósito de esta «comunicación del aliento o hálito» la importancia que le concede

De manera similar habrá de recurrir a este símbolo Valente en una entrevista, ocasión en la que se centra con mayor detenimiento en las tablas de la ley entregadas por Dios a los judíos y el *ruab* –inscrito en la letra *alef*–, escuchado por el pueblo; o lo que es lo mismo: el punto de arranque del hálito, «respiración» y habla por parte de la divinidad, en correspondencia con la luz primitiva y originaria (*Urglanz*) del Zohar como génesis de la Creación.<sup>18</sup> Como veremos, asistimos, en consecuencia, al inicio del poemario («En el punto donde comienza la respiración: [...]», señala Valente en el fragmento «Alef»), por lo que, a nivel conceptual, el poeta alude a «la respiración» y a dos referentes esenciales de la tradición bíblica: Adán y Jerusalén.

Sea como fuere, esta «respiración» musical, coincidente con el «punto órfico» de Lezama Lima a partir de la meditación taoísta,<sup>19</sup> queda reflejada en *Tres lecciones* en un plano grafemático gracias al continuo empleo, a modo de *ostinato*, de los dos puntos como símbolo de apertura hacia la pluralidad de significados. Esta práctica grafemática, en armonía con los signos de puntuación de la Biblia hebrea y el texto latino de la Vulgata,<sup>20</sup> trae a la memoria, a efectos musicales, el empleo del *bipunctum* del canto gregoriano, entendido como un signo neumático o marca específica de puntuación a partir del étimo ‘respiración’, lo que pone de relieve la dimensión musical de *Tres lecciones* sustentada sobre la lógica de la vibración, en hermandad con el *Ur-Punkt* (‘punto primigenio, primitivo o inicial’), identificable en la tradición cabalística en letras como *yod* y *alef*.<sup>21</sup>

Mediante esta poética de la vibración, las letras se conciben, al decir de Valente, a la manera de «instrumentos de viento» por el hálito grabado en la escritura del canto gregoriano, práctica que recuperaba una primitiva notación anterior al pentagrama. Ello implicaba, en realidad, a nivel simbólico, una vuelta no sólo a la palabra «antenatal» –en consonancia con la *Ur-Musik* o ‘música cósmica’, defendida por Valente desde los postulados de Busoni y Schönberg<sup>22</sup>–, sino a la escritura del canto antiguo por sus remotos orígenes arameos, árabes, bizantinos, cristianos y mozárabes a partir de la llamada notación efonética como recitación casi melódica del texto, hecho perceptible en *Tres lecciones*. Este *bipunctum* evoca, por lo demás, la representación artificial en la escritura de los rasgos melismáticos y orales del canto aprendidos de forma mnemotécnica desde la escucha o acuidad en la memoria de los tiempos. No obstante, el *bipunctum* permitía también la lectura de izquierda a derecha, como sucedía con este canto

Valente a la respiración desde la filosofía zen, como señala en su diario el 2 de julio de 1968 (*Diario anónimo* 129-130), tomando como referente varias citas del libro *Zen, nell'arte del tirar d'arco* de Eugen Herrigel.

<sup>18</sup> En la entrevista indica Valente al respecto: «[...] Dentro de la revelación mosaica existe una interpretación que viene de los hasidim y mantiene que, cuando Dios dio a Moisés las Tablas de la Ley, lo único que oyó el pueblo fue el aleph, como un soplo tremendo; lo demás le fue transmitido por el profeta mismo.» (en Fernández, “José Ángel Valente” 133). Justamente en el año de publicación de *Tres lecciones*, Valente anotaba en su diario con motivo del 25 de mayo, domingo de Pentecostés, la referencia al «pneuma *audible* del Evangelio de Juan» (*Diario anónimo* 196), que dejaría su huella en «El maestro de la llama», ya citado.

<sup>19</sup> Para las claves estéticas de Lezama entre la poesía y la música, véase, entre otros: Cruz-Malavé.

<sup>20</sup> Como recuerda Savelsberg 60.

<sup>21</sup> Así lo subraya una de las fuentes esenciales de Valente en este sentido: Scholem, “Der Name Gottes” 38.

<sup>22</sup> Al tiempo, desde una lectura mística, la evocación y representación de estos sonidos primitivos mediante la búsqueda interior y a partir del silencio facilita la «escucha del origen» (el «movimiento originario», al que se refiere Valente), como recuerda Vigne 127.

melismático monódico, al tiempo que rememoraba la técnica del palíndromo, facilitando, por ende, las correspondencias analógicas entre los vocablos como expansión o «germinación»: «[...] cada palabra abre, llama a otra, puntuación del engendramiento»<sup>23</sup>. Por tales implicaciones simbólicas, las resonancias fónicas propuestas en *Tres lecciones* mediante las rimas, aliteraciones o infijos internos ayudaban no sólo a conseguir el ritmo o «respiración interna» de la palabra –siguiendo esta concepción sagrada de la escritura musical–, sino también constituían un recuerdo de los melismas del canto primigenio, cuya textura monódica<sup>24</sup> tendría su correlato en el poemario diseñado por Valente.

Es más, en este contexto compositivo sugerido por la escritura pneumática, el concepto de los ejes horizontal y vertical aplicado por Valente en *Tres lecciones* –como el poeta subraya en su «Autolectura»–, quedaba vinculado a marcas interpretativas del canto gregoriano, tales como el episema (o movimiento) horizontal y vertical, preludio del amplio desarrollo que habrá de adquirir esta práctica en la música gráfica contemporánea.<sup>25</sup> En este sendero estético se ubican también algunos manuscritos digráficos como bigramas con un significado microtonal que armonizaban pneumas chironómicos con las letras-nombres, lo que recuerda el modo compositivo de *Tres lecciones*.<sup>26</sup>

En cualquier caso, la transcripción gráfica pneumática articulada en estos dos ejes –al igual que la estructural– se erigía como un conocido tema de reflexión para los músicos

<sup>23</sup> Lo recuerda El Maleh, “Lecciones de tinieblas” 220. A esta naturaleza musical del *bipunctum* cabe añadir sus resonancias místicas, como se comprueba con los «cuadrados mágicos» que influyeron en el conocido palíndromo empleado por Webern y Valente: *Sator opera tenet opera sator* («el sembrador tiene a la obra; la obra tiene al sembrador.»), de posible origen paleo-cristiano por el símbolo de la cruz. Sobre este particular, Willi Reich, en el postfacio a la primera edición de *El camino hacia la composición dodecafónica* en 1960, alude a este «cuadrado mágico» empleado por Webern como «[...] el principio básico de la técnica dodecafónica: la igualdad de la serie básica, la inversión, la retrogradación y la retrogradación invertida» (en Webern, *El camino hacia la nueva música* 117). Más adelante volveremos sobre estas páginas de Webern que influyeron de un modo directo en *Tres lecciones*. Además, en nuestro libro sobre Valente le dedicamos a este compositor un capítulo específico.

<sup>24</sup> En el sentido de composición musical concebida para una única voz.

<sup>25</sup> De hecho, pese a haber publicado en 1980 *Tres lecciones*, Valente continuó reflexionando sobre estos dos ejes no sólo en su «Autolectura» sino a propósito de su concepción del espacio y el vacío en Chillida, recurriendo para ello a la autorreferencia. Se comprueba, en efecto, en una anotación del poeta en su diario con fecha del 5 de mayo de 1990: «[...] La idea del espacio –vertical, horizontal– está en *Lecciones de tinieblas*. Por supuesto, el eje vertical es sagrado, el eje de las letras.» (*Diario anónimo* 268-9).

<sup>26</sup> A propósito del *bipunctum*, los especialistas del canto gregoriano han planteado si este signo pneumático se refería a la doble articulación de la nota, a la emisión de dos sonidos o bien a la de grupos de *puntos* de la misma altura. Esta última definición es la que ofrece, en concreto, el *Grove music online* (en AAVV; en línea): «In Western chant notations, groups of *puncta* of the same pitch» (entrada «Bi-punctum»). En cualquier caso, su empleo por parte de Valente evoca la recuperación de la notación primigenia para estos cantos primitivos; cf. sobre el empleo del *bipunctum* y otros tecnicismos musicales vinculados al canto sacro medieval: Apel, Kozachek, Aldridge, Gómez y Grier. Una rica selección de canto gregoriano acorde con las características descritas puede escucharse en Coro de la Abadía de Santo Domingo de Silos (2007), así como en Coro Franciscano di Assisi y el Ars Cantica Consort (2009). Por último, este interés de Valente por el canto gregoriano está en consonancia, aunque con notables diferencias, con otros escritores españoles coetáneos, como José M<sup>a</sup> Bermejo, quien en *Soliloquio* (1981) alude a un «anónimo prefacio gregoriano» asociado al «balbuco» y al silencio («En el principio fue el silencio»), en un recuerdo al Evangelio de San Juan, que interesó a Valente.



contemporáneos (de los que se hace eco Valente), según puede constatarse en «Tiempo, notación y código» –con data de 1963– de Pierre Boulez, quien influyó en nuestro escritor y su poética musical trazada en *Tres lecciones*. De hecho, a partir de su concepto de «espacio notacional de la música», el compositor francés consideraba la escritura neumática como un ideograma «dibujado» y sonoro en un marco espacial (o «física del papel») sustentado sobre estos dos ejes. A ello cabe añadir, además, la bidimensionalidad de la notación musical occidental, de suerte que la dimensión «temporal» hacía posible la lectura de izquierda a derecha (y a la inversa, en el caso del palíndromo y otras formas compositivas gratas a Valente), mientras que la «espacial» atendía a la verticalidad y simultaneidad, como coincidencia temporal de diferentes elementos texturales.<sup>27</sup>

En estas correspondencias gráfico-musicales entre Boulez y Valente a propósito del canto gregoriano, la pervivencia del *pneuma* en la notación contemporánea había interesado desde temprana fecha al músico francés, como refleja su análisis de los *Neumes Rythmiques* (1949) de Olivier Messiaen, concebidos estos como diagrama aritmético y con un sentido tipográfico o fónico-visual.<sup>28</sup> Pero examinemos ahora el texto de Boulez en sintonía con el concepto gráfico-musical planteado por Valente en *Tres lecciones*:

Sean «neumáticas» o «estructurales», estas dos transcripciones se sirven de un mismo sistema de coordenadas definido, por una parte, por la abscisa de los tiempos de izquierda a derecha, desde el tiempo inicial hacia el tiempo final, y por otra parte, por la ordenada de las alturas, de abajo hacia arriba para las frecuencias de lo grave a lo agudo. (Boulez 68).

Pues bien, en equilibrio con estos postulados estéticos recogidos por Boulez, la influencia del canto gregoriano y de su escritura neumática no se limita, en la obra de Valente, a *Tres lecciones* sino que habría de dejar su huella en otra composición, «*Prima missa in nativitate*», de *Al dios del lugar* (1989), cuyo título remite al canto gregoriano «*Prima missa in nativitate Domini Nostri Jesu Christi*» referido a la primera misa de Navidad (Valente, *Obra completa I* 464). Del mismo modo, Valente tradujo unos versos del poeta italiano y crítico musical Eugenio Montale bajo el título de «El olor de la herejía», que recrea la figura de un suplicante –a la manera del dolor experimentado por Jeremías– tocando una pieza para piano a cuatro manos. El poema de Montale –quien recibió, por cierto, una esmerada formación en la disciplina de canto– culmina con una alusión a la escritura neumática del canto gregoriano por los «espíritus» (v. 27), motivo que entra en correspondencia, por la suspensión del «aliento», la comprensión del sentido hermético y la presencia del «viejo fraile», no sólo con *Tres lecciones* sino también con el recuerdo de Valente al humanista Giordano Bruno y su quema en la hoguera (vv. 21-24):

Sólo más tarde comprendí el sentido  
de la expresión y ya no me quedé  
suspendido de aliento. Aún me parece ver  
al viejo fraile en la pineda,  
que ardió hace tiempo, inclinado sobre textos miasmáticos, 25  
bálsamo para él. Y nada en el olor recuerda

<sup>27</sup> En diálogo, además, como veremos, con la teoría del *Ursatz* de Heinrich Schenker: «[el movimiento primigenio permite] *fundir* real y materialmente los dos instantes representados por dos elementos y una relación (expresado todo y antes en lo simultáneo de lo vertical) lo que representa en el fondo una forma de “simultaneidad en el tiempo, en la distancia.”»; cf. Pedro Purroy en Forte y Gilbert 36.

<sup>28</sup> «Messiaen: el tiempo de la utopía», en Boulez 293-296.

lo demoniaco o lo divino, soplos de voz o pneumas,  
de los que sólo queda huella en algunos papeles ilegibles.  
(Valente, *Obra completa I* 618)

Pero el canto gregoriano no será la única fuente de inspiración musical en *Tres lecciones*, puesto que, aprovechando esta pervivencia de la escritura pneumática en su poemario, Valente traía a la memoria del lector, a su vez, distintas técnicas de simetría pitagórica y de proporciones armónicas en el campo de las matemáticas. Entre estas podemos destacar el número y triángulo áureos e incluso alguna reminiscencia conceptual al pentagrama místico pitagórico, representado en catedrales bien conocidas por Valente – así la de Nôtre-Dame de París–, y en artistas como Gaudí, en el Parque Güell, o Dalí y su *Leda atómica*, de 1949.<sup>29</sup> Este procedimiento artístico conjugaba, en particular, la fusión de la geometría y la mística con las correspondencias analógicas entre las letras y los números propuestas por Lezama Lima y María Zambrano a partir del concepto *lógos-número* pitagórico, de notorio influjo en Valente<sup>30</sup>. El recurso, presente en el pentagrama judío y en diálogo con la Cábala como tradición recibida y dimensión esotérica de la Torá<sup>31</sup> –de ahí su relación directa con *Tres lecciones*–, fue tan difundido en la música contemporánea (especialmente por compositores de ascendencia judía como Schönberg) que se llegó a abusar de su uso, como lamentaba Boulez hacia 1963 en «Necesidad de una orientación estética» a propósito del «misterio de los números» y las correspondencias analógicas. El empleo de estos elementos relacionados con la cosmogonía pitagórica y la armonía universal emanada de la divinidad según los vínculos entre las letras y los números pretendía, al decir del músico francés, «[...] hallar las correspondencias secretas del universo y poder descifrarlas», propósitos que evocan el proceder compositivo de *Tres lecciones*.<sup>32</sup>

Valente, por tanto, alentado por esta atractiva corriente conceptual, conocía las correspondencias analógicas establecidas por compositores contemporáneos como Schönberg y Webern a partir de las implicaciones simbólicas sugeridas por la aritmología pitagórica. El primero de ellos, sin ir más lejos, organizó, en su *Pierrot lunaire* (op. 21, de 1912), los textos poemáticos de Albert Giraud tomando como eje una estructura de trece

<sup>29</sup> Se trata de una línea de pensamiento o poética musical con puntos de encuentro con Zambrano; véanse para el caso de la filósofa: Zambrano, “De los números y los elementos” I y Martínez, «Música y matemática» 126-129; cf., de otra parte, para esta concepción estética vinculada a propiedades geométricas y musicales: AAVV, *Alquimia y simbolismo* y Bouleau.

<sup>30</sup> Scholem, por su parte, refiere la asociación simbólica de los números y las letras en la Cábala con orígenes neoplatónicos y pitagóricos en una obra asimilada por Valente: *Las grandes tendencias de la mística judía*, 97; léase también de este autor: *Todo es Cábala*. Sobre el número pitagórico y las correspondencias analógicas: Costiescu, *Le nombre d'or*; Pacioli; Schimmel; Bonell; Lawlor; Costiescu, *Filosofía y mística*; Fernández-Rañada, Rees y Rowan-Robinson. Para la confluencia de tradiciones místicas en Valente –a saber, Cábala, cristianismo y sufismo– en consonancia con el pensamiento postmoderno, véase: Machín, “José Ángel Valente y la Cábala” 141-149; *José Ángel Valente, passim*.

<sup>31</sup> Es decir, la voluntad y sabiduría divina transmitida de manera oral a las sucesivas generaciones del hombre desde Adán hasta que Moisés las graba en las tablas de los mandamientos, siendo pronunciados estos en el monte Sinaí ante los judíos. Por tanto, la dimensión oral y escrita –de la que quedará constancia también en el Pentateuco o los cinco libros de Moisés– se dan la mano en la Torá, lo que explica la importancia de la emisión fónico-musical (y de su escucha) en *Tres lecciones*, al margen de su reflejo escrito. Para la Cábala y la Torá, léanse, entre otros: Safran; Scholem, *La cábala y su simbolismo* Arola.

<sup>32</sup> En Boulez 57.

versos, de manera que el séptimo y el octavo repetían el contenido y forma del primero y segundo.<sup>33</sup> De modo análogo, debido a la triscaidecafobia de Schönberg, el décimotercero reiteraba sólo el primer verso.

Al igual que Schönberg, no menos influencia ejerció en Valente, desde esta óptica compositiva, Webern y su concepción del palíndromo, como refleja la representación gráfica del mismo por parte del poeta en su diario el 23 de enero de 1982 a continuación de un análisis sobre este músico y Boulez. Sin embargo, como contrapunto a Webern, Valente no restringió sus posibilidades simbólico-musicales al mero trazo gráfico del cuadrado –lo que permitía múltiples lecturas tanto en horizontal como en vertical–, sino que, recuperando la tradición del número áureo y otros diseños similares, insertó una cruz junto a las letras *alfa*, *tau* y *omega* (Valente, *Diario anónimo* 222); es decir, como en *Tres lecciones*, de nuevo quedaba puesta de relieve la dimensión mágica de las letras, puesto que la *tau* se vinculaba de un modo simbólico a la cruz, como recuerda Quevedo en sus *Lágrimas de Hieremías castellanas*.<sup>34</sup>

Con todo, Valente no mostró interés sólo por esta representación gráfico-musical para su diseño conceptual de *Tres lecciones* sino que en otros pasajes de su diario había tanteado formas geométricas similares. En estas notas, sus propiedades gráfico-sonoras las relacionaba, por lo general, con el canto poético a modo de correspondencias analógicas entre las simetrías geométricas y las texturas sonoras que componían las letras de sus versos. Por tales razones, con anterioridad a esta práctica del palíndromo, Valente había bosquejado el 20 de marzo de 1972 en su diario la posición del poema con un círculo en el que se inscribían distintas diagonales relacionadas entre sí a la manera de la música contemporánea, abogando, por ende, por una filosofía oculta y hermética. Se comprueba, en efecto, a propósito de su fragmento «El blanco», inspirado en la meditación espiritual, en este caso budista (Valente, *Diario anónimo* 222).

Andando el tiempo, en otra nota de su diario con fecha del 31 de marzo de 1996, Valente esboza unas formas geométricas con motivo de una exposición de Van Velde sobre líneas verticales, triángulos-pirámides –lo que trae a la memoria el triángulo áureo de Euclides–, pirámides unidas verticalmente por la base, círculos y otras formas simbólicas, algunas de ellas grabadas en el interior de otras, procurando así la «divina proporción». Sucede, con claridad, con un círculo inserto en un triángulo, lo que

<sup>33</sup> Cf. para tales simetrías en esta obra: Craft en Schönberg, *Pierrot lunaire* 4-5 y Rode-Breyman en Schönberg, *Lied der Waldtaube* 6-8.

<sup>34</sup> Al tiempo, la cruz era símbolo de la Pasión de Cristo –representada en la liturgia del oficio de tinieblas–, así como insignia distintiva de la orden franciscana. Por lo demás, el texto de Quevedo, con puntos de encuentro respecto a *Tres lecciones* –como veremos–, es el siguiente: «Aduierte que la forma de la *tau* antigua era la cruz, y que en castellano tiene la propia forma la *T* o *Tau* de cruz [...]» (Quevedo, 1953: 150). Este pensamiento lo recoge igualmente Quevedo en la *España defendida* (1609), obra en la que se refiere en dos ocasiones a las *Lágrimas de Hieremías castellanas*. En este tratado apologético, en concreto, el escritor establece un sistema de correspondencias analógicas entre el alfabeto (o «abecé») hebreo y el castellano incluso en la forma y figura –a propósito de *alef*, *bet*, etc.–, ofreciendo una representación visual de la *tau* como cruz. Como anticipo también de la poética valentiana en *Tres lecciones*, al margen del empleo de imágenes simbólicas como la de Adán, Quevedo resulta sensible al «silbo sonoro» de la lengua hebrea, recordando que ha redactado, en este sendero humanístico, un tratado *De la común razón de las letras y lenguas*. Por último, la *España defendida* se abre precisamente con una alusión al alfabeto de los Trenos de Jeremías a propósito de *cinoth* (Quevedo, *Obras completas* 548, 555, 567-568, 579 y 582); otras páginas de interés para la cuestión que nos ocupa son las siguientes: 553-554, 571, 582-584 y 589. Para las correspondencias entre el hebreo y nuestra lengua, véase: Luis Alonso Schökel en Schökel y Zurro 313-335.

recuerda el frontón triangular de una pirámide en el que se ubicaban el número áureo y otras correspondencias pitagóricas conocidas por Valente por su inclinación al hermetismo o secreto artificio de la tradición órfica, con visibles huellas en *Tres lecciones* (Valente, *Diario anónimo* 349-50).<sup>35</sup>

Por estos datos aducidos y teniendo en cuenta la naturaleza acróstica de las Lamentaciones de Jeremías (o *Lamentationes Ieremiae prophetae*), no resulta extraño que Valente dirigiera su atención, para su composición de *Tres lecciones*, hacia la forma simbólica del tenebrario o candelabro triangular, cuyos cirios estaban escalonados de forma numérica. Constituía este objeto, de hecho, el eje trascendente del rito espiritual entre la sonoridad de la textura oral de las palabras –fundida en el «soplo» no visible y acusmático del aire– y la música en sí, que encarnaba el género de las lecciones de tinieblas. De hecho, como veremos más adelante, Valente asignaba a la letra hebrea que abría cada fragmento de *Tres lecciones* un número-símbolo, a modo de grafema pitagórico, *lógos-matriz* o ideograma pictórico-musical –de ahí la importante colaboración de Salinas– como en el alfabeto hebreo, según habrá de referir en distintos textos en los que arroja luz sobre sus claves de poética.<sup>36</sup>

## 2. De Couperin y la concepción de los ejes horizontal y vertical (con Quevedo y Tomás Luis de Victoria al fondo)

En diálogo con las correspondencias analógicas de la tradición pitagórica, especial interés reviste para la génesis de *Tres lecciones* la huella de François Couperin, cuyas *Lecciones* del *Office du Mercredi Saint* fueron compuestas para la liturgia de la Semana Santa de 1714 como fruto de un encargo por parte de la Abadía de Longchamp. De estas *Lecciones* de Couperin, habrá de tomar Valente, en general, la distribución acotada de los caracteres hebreos –desde *alef* a *nun*– y su interés por el efecto melismático de las letras basado en el *tonus lamentationis* gregoriano, si bien rememora también un recuerdo lejano de los cantos primitivos sinagogaes, como constata el poeta en su «Autolectura»<sup>37</sup>. Desde esta recepción de Couperin, la escucha de su música constituyó, según Valente, el punto de partida para su interpretación trascendente y conforme a unas claves místicas aplicadas a *Tres lecciones*, a saber: la consideración de las catorce letras hebreas como valores numéricos que representaban «condensaciones de la energía cósmica» desde una perspectiva cabalística.<sup>38</sup> Como resultado, habían de «nacer» los catorce textos o

---

<sup>35</sup> Nos valemos del concepto empleado por Vega.

<sup>36</sup> Para este valor pictográfico de los grafemas sonoros de *Tres lecciones* en lo que hace a *bet*, *yod* y *tet*; véanse: Palley en Rodríguez Fer, *Material Valente*; Terry, 325-34 y Savelsberg 69-71. Este último investigador alude a la transformación anagramática que propone Valente en *Tres lecciones* gracias a la permutación y combinación entre las letras hebreas; así, la correspondencia «Adán» y «Nada».

<sup>37</sup> Esta deuda musical que afecta a la *dispositio* de *Tres lecciones* ha sido anotada por Savelsberg, 59-60 y Peinado, *Estudio sobre la obra* 351, n. 24.

<sup>38</sup> Para la reescritura por parte de Couperin de las lecciones de tinieblas y otros pormenores de su concepción estética, véanse: Maillard, *Francisco Couperin*; Beaussant; Tellart y Haladjian, Sadler, Rosow y Plank.

«meditaciones» siguiendo el «movimiento primario» de las letras referidas, con puntos de encuentro, a la par, respecto a la ley serial de Schönberg y Webern.<sup>39</sup>

Valente, en este sentido, tiene en cuenta, por tanto, su concepto de «escritura por espera», en la que se reduce al máximo la intencionalidad —en virtud de la radicalidad y concepción minimalista del lenguaje<sup>40</sup>—, en tanto que los catorce textos corresponden a «variaciones» poético-musicales sobre el movimiento originario, de manera que los fragmentos convergen hacia el principio de equilibrio que constituye la unidad.<sup>41</sup> Materia musical y literaria quedaban asociadas, en suma, bajo este estandarte en el que la «forma» establecida y, en cierta medida, anquilosada daba paso al proceder —siempre renovador— de la perpetua «formación».<sup>42</sup>

Más adelante, en otro texto sobre *Tres lecciones*, Valente vuelve a ponderar la influencia de Couperin en la génesis de este poemario, si bien evoca, de pasada, otros exponentes en la conformación del género sacro de las lecciones de tinieblas como los ya referidos. Sea como fuere, al margen de la huella puntual de compositores concretos, lo cierto es que este género le ofrecía a Valente una estructura musical definida en la medida en que, finalizado el «movimiento» rítmico-sonoro de una letra hebrea, tenía cabida un fragmento de las lamentaciones de Jeremías. Por ello, respetando esta naturaleza musical, *Tres lecciones* debe leerse en dos direcciones, es decir, como si se tratase de una partitura en la que se armonizan y ensanchan las posibilidades en lo que hace al espacio visual; o lo que es lo mismo: a la manera de un cuadro pictórico con cualidades sonoras y gráficas al unísono. Por tanto, la naturaleza genérica de *Tres lecciones* presenta concomitancias no sólo con las nociones teóricas expuestas a propósito de Boulez sino también con el

<sup>39</sup> Peinado, por su parte (“La influencia de Boehme” 62-3), señala una posible influencia en la concepción de este «movimiento primario» de la *Aurora* de Jacob Boehme en la traducción de Agustín Andreu de 1979.

<sup>40</sup> En un pasaje de su diario —con fecha del 10 de junio de 1977—, Valente explica este concepto estético a partir de la poética de la oquedad ejemplificada en el arte chino (*Diario anónimo* 176): «La función del vacío (en el arte chino). En ciertos cuadros no hay “casi nada”; el estilo consiste en producir el máximo de efecto con los trazos más exigüos y los medios más reducidos. (Otto, *Lo sagrado* 108)». La mención parentética se refiere, en efecto, a la obra de Rudolf Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* (1917), con traducción española: *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (1980), que hemos consultado. En cuanto a la armonización de radicalidad poética y expresión musical en Valente: Metzler.

<sup>41</sup> En consonancia con los compositores contemporáneos mencionados, Stravinsky, en su *Poética musical* (136-7), pone de relieve «[...] la búsqueda [por parte del artista] de la unidad a través de la multiplicidad movido por “alguna inquietud espiritual”». Lo hace, como Valente, remitiéndose a la sabiduría china, en concreto, a Seu-ma-Tsen. De modo análogo, Stravinsky concibe la obra como un retorno a su principio como un círculo cerrado, de manera que la música constituye «[...] un elemento de comunión con el prójimo y con el Ser» (137). En este contexto musical, no menos interés posee el análisis sobre el principio de unidad realizado por Busoni en *Von der Einheit der Musik*, de 1922, como desarrollo de su concepto *Junge Klassizität* («Joven clasicidad»). En cuanto a los postulados filosóficos que influyeron en Valente a este respecto, María Zambrano (*Filosofía y poesía*, 21-2) había puesto de relieve, por su parte, la relevancia de la unidad musical hacia la que debían converger elementos heterogéneos y múltiples.

<sup>42</sup> Así lo recuerda Valente: «Esos textos [los que comprenden *Tres lecciones de tinieblas*] tienen, por otra parte, un origen musical. Su primera idea viene de la audición de las *Tres lecciones de tinieblas* de François Couperin. Están, por supuesto, muy asociados con la música, y en realidad componen un solo poema: poema de la materia germinante cercada no tanto en la forma como en el perpetuo movimiento de la formación.» («Lectura en Tenerife», en *Obras completas II* 1399). El mismo texto se reproduce en «Lectura en el Círculo de Bellas Artes de Madrid» (*Obras completas II* 1597).

concepto de partitura en la línea de los móviles gráficos de Roman Haubenstock-Ramati y, cómo no, el palíndromo de Webern por la inclusión de símbolos grafemáticos.

En el caso concreto de *Tres lecciones*, en dirección vertical, al igual que el ascenso de las notas musicales, Valente se vale de las letras en acróstico, reflejo de las «infinitas» posibilidades estéticas en cuanto «materia» común a las artes. Esta práctica poética no está sujeta, por ello, a la temporalidad sino que responde a un canto melismático antiguo, como sucede con el sinagoga –del que podría descender– o el flamenco primitivo, entre otras manifestaciones artísticas. Bajo esta poética de la vibración acusmática, el interés de Valente por el canto monocorde de las sinagogas y sus repeticiones monótonas a modo de ritual salmódico tiene, además, como un destacado modelo espiritual a Edmond Jâbes, según se refleja en «La sinagoga», traducido por Valente<sup>43</sup>. En cualquier caso, al margen de esta estela puntual de Jâbes, el hecho de que Valente dirigiese su atención hacia Couperin para la génesis de *Tres lecciones* pudo deberse a su lectura atenta de Paul Celan, quien procedió de manera similar en otro poema, «Tenebrae», versionado por nuestro autor («Estamos próximos, Señor.» [*Obras completas I* 657-8]). La composición, en concreto, pone de manifiesto incluso ciertos paralelismos con la titulada «Fuga de muerte» de Celan –también traducida por Valente– por el motivo de la salmodia musical. De hecho, este canto salmódico acompaña la llamada a la muerte en virtud de ininterrumpidas repeticiones consideradas como plegarias al Señor.<sup>44</sup>

Por las razones aducidas, la lectura y escucha musical de las letras del alfabeto hebreo responde, en definitiva, al movimiento primario que no cesa de comenzar, de ahí el contenido del último fragmento, «Nun», de la lección tercera de Valente, que habrá de cerrarse con la mención a «Jerusalén» como en «Alef», por lo que estamos ante una estructura anular como *perpetuum mobile*. A modo de complemento, el eje horizontal remite a la historia, es decir, lo referente al exilio (como desarraigo o extraterritorialidad), la «soledad sonora» y el llanto del profeta por su pueblo («*Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*»), con el que termina el canto de cada letra que van conformando las

<sup>43</sup> La voz es de Jâbes, si bien la interacción establecida entre la música ritual y el texto poético bien podría haberla firmado Valente: «De esas fiestas [en la sinagoga de El Cairo], a las que yo asistía por no contrariarlo [Jâbes, a su padre], he retenido sobre todo, en sus repeticiones insistentes, los largos acordes monótonos de los cantos tradicionales, como otros tantos sollozos que, al extenderse, despertaban poco a poco un oscuro pasado de sufrimiento al que, a pesar mío, me sentía ligado. El canto llano ha salido de la sinagoga. Sin embargo, se transfiguró con el tiempo en un majestuoso canto de iglesia, vecino, si no siempre de la alegría, al menos del transporte místico, intensificando así en la celebración de esas dos religiones la ruptura fatal entre judaísmo y cristianismo.

Infinita modulación de la palabra, la salmodia judía ha permanecido ceñida al texto. Sigue siendo muy ajena a la concepción occidental del canto, que tiene por finalidad principal exaltar el sentimiento religioso, magnificarlo. El canto, en suma, se ha convertido en una obra de arte que se eleva hacia Dios, mientras que en la sinagoga son las palabras mismas del texto sagrado, inmutable, las que hacen oír su canto y no dejan escuchar o ver más que la palabra, la infinitud de la letra.» (*Obras completas I* 669-670). Por otra parte, Valente emplea el tecnicismo *modulación* a la manera de teóricos que dejaron su huella en la poética musical de nuestro escritor; así, Schenker y sus reflexiones sobre esta cuestión a propósito de las *bordaduras* y notas de paso como motivos (Forte y Gilbert 82-90).

<sup>44</sup> Savelsberg ha analizado las huellas de «Tenebrae» y «Benedicta» de Celan en *Tres tinieblas*, en diálogo intertextual con el *Cántico espiritual*, entre otros motivos, por la imagen del tenebrario («Teneberleuchter») y la paulatina extinción de la luz de sus cirios en una hipálage («[...] meiner / erloschenen Finger»), así como por la música cantada que preside el ritual («[...] wie / die Stimme nicht weitersang nach»); véanse: Celan, «Benedicta» (*Gedichte I* 249; *Obras completas* 176) e *idem*, «Tenebrae», en Valente, *Lectura de Paul Celan* 51 y Savelsberg 81-9.

lecciones. Se gesta así, en suma, un canto argumental que está sujeto al tiempo o contemporaneidad, como sucede con la lectura del género de las tinieblas por Couperin y de los restantes músicos a los que alude Valente. No obstante, en concordia con estos modelos, el poeta había asimilado, en el plano conceptual, el libro de las lamentaciones de Jeremías, comprendido en el Antiguo Testamento y organizado en cinco poemas a modo de trenos elegíacos por la destrucción y esclavitud de Jerusalén a manos de Nabucodonosor II en el año 587 a. C. Ello conllevaba, en fin, el ingente estado de dolor del pueblo hebreo exiliado, representado, entre otros rasgos musicales, por el canto monódico, melismático y *patético* del género de las lecciones de tinieblas.

De otro lado, este treno primigenio evocado por Valente en su pensamiento musical se erige como un poema acróstico en el que cada versículo se iniciaba con una letra del alfabeto hebreo al tiempo que atesoraba un valor numérico, sirviendo así como un medio cohesionador de organización interna. A partir de esta estructura musical en clave órfico-pitagórica, Valente toma, pues, dicha fuente como un hipotexto inicial para su propósito a partir del canto de cada letra (*aleph*, *beth*, *ghimel*, *daleth*, etc.), con sus respectivas implicaciones numéricas y el *leitmotiv* «*Jerusalem, Jerusalem*». Con todo, pese a la asimilación del texto latino por parte de Valente, este difiere considerablemente respecto a *Tres lecciones* y su compleja naturaleza genérica. Puede comprobarse, de entrada, tanto en el plano compositivo como en el concepto estético por el que se decantó Valente basado en el minimalismo expresivo, la radicalidad del lenguaje y su breve extensión para dar cabida, en cambio, a la concentración o «extensión» fónico-musical. Pese a estas visibles divergencias, transcribimos el texto –aunque resulte extenso– con el objeto de que el lector advierta tales diferencias genéricas y estructurales. Incluso remitiremos a él más adelante cuando apliquemos las claves de poética musical al análisis simbólico de *Tres lecciones*. Leámoslo por el momento:

Lamentaciones del Jueves Santo. FERIA V *In Coena Domini*

*Lectio prima. Incipit Lamentatio*

*Incipit lamentatio  
Hieremiae Prophetiae*

Comienzo de las lamentaciones  
del profeta Jeremías

*Aleph.*

Aleph.

*Quomodo sedet sola civitas plena populo  
facta est quasi vidua  
domina gentium:  
princeps provinciarum  
facta est sub tributo.*

¡Qué solitaria está la ciudad antes populosa!  
Se ha quedado como una viuda  
la grande entre las naciones,  
la princesa de las provincias  
se ha hecho tributaria.

*Beth.*

Beth.

*Plorans ploravit in nocte, et lacrimae eius  
in maxillis eius.*

Pasa la noche entera llorando;  
las lágrimas le corren por las mejillas.

*Ierusalem, Ierusalem,  
convertere ad Dominum Deum tuum.  
(Lm. 1, 1-2)*

Jerusalén, Jerusalén,  
vuélvete hacia el Señor, tu Dios.  
(Lm. 1, 1-2)

*Lectio secunda. Vau. Et egressus est*

*Vau.*

*Et egressus est a filia Sion  
omnis decor eius:  
facti sunt principes eius velut arietes  
non invenientes pascua:  
et abierunt absque fortitudine  
ante faciem subsequentiis.*

*Ierusalem, Ierusalem,  
convertere ad Dominum Deum tuum.  
(Lm. 1, 6)*

Vau

La hija de Sión ha perdido  
toda su hermosura;  
sus príncipes, como ciervos  
que no encuentran sus pastos,  
marchaban sin fuerza  
delante del que los iba persiguiendo.

Jerusalén, Jerusalén,  
vuélvete hacia el Señor, tu Dios.  
(Lm. 1, 6)

*Lectio tertia. Jod. Manum suam*

*Jod.*

*Manum suam misit hostis  
ad omnia desiderabilia eius:  
quia vidit Gentes ingressas  
sanctuarium suum,  
de quibus praeceperas  
ne intrarent in ecclesiam tuam.*

*Caph.*

*Omnis populus eius gemens,  
et quarens panem:  
dederunt praetiosa quaeque pro cibo  
ad refocillandam animam.  
Vide, Domine, et considera,  
quoniam facta sum villis!*

*Ierusalem, Ierusalem,  
convertere ad Dominum Deum tuum.  
(Lm. 1, 10-11)*

Yod.

El enemigo ha echado mano  
a todos sus tesoros;  
ella ha visto a los gentiles penetrar  
en su santuario,  
aunque tú habías prohibido  
que entraran en tu congregación.

Caph.

Todo su pueblo, entre gemidos,  
anda buscando pan;  
ofrecían sus tesoros por comida  
para reanimar su espíritu.  
Mira, Señor, fíjate  
cómo estoy envilecida.

Jerusalén, Jerusalén,  
vuélvete hacia el Señor, tu Dios.  
(Lm. 1, 10-11)

Lamentaciones del Viernes Santo. Feria VI *In Passione Domini*

---



*Lectio prima. Heth. Cogitavit Dominus*

Heth.

*Cogitavit Dominus dissipare  
murum filiae Sion:  
tetendit funiculum suum,  
et non avertit manum suam a perditiones:  
luxitque antemurale,  
et murus pariter dissipatus est.*

*Ierusalem, Ierusalem,  
convertere ad Dominum Deum tuum.  
(Lm. 2, 8)*

Heth.

El Señor ha decidido arrasar  
la muralla de la hija de Sión;  
extendió su cordel  
y no apartó su mano de la destrucción;  
de luto quedaron los muros  
y baluartes al desmoronarse juntos.

Jerusalén, Jerusalén,  
vuélvete hacia el Señor, tu Dios.  
(Lm. 2, 8)

*Lectio secunda. Lamed. Matribus*

Lamed.

*Matribus suis dixerunt:  
Ubi est triticum et vinum?  
cum deficerent quasi vulnerati  
in plateis civitatis.*

Mem.

*Cui comparabo te?  
vel cui assimilabo te,  
filia Ierusalem?  
cui exaequabo te, et consolabor te,  
Virgo, filia Sion?*

*Ierusalem, Ierusalem,  
convertere ad Dominum Deum tuum.  
(Lm. 2, 12-13)*

Lamed.

A sus madres preguntaban:  
¿donde hay pan y vino?  
mientras desfallecían, heridos de muerte,  
por las calles de la ciudad.

Beth.

¿Con quién te voy a comparar,  
quién se asemeja a ti,  
hija de Jerusalén?  
¿A quién te igualaría yo para consolarte,  
oh doncella, hija de Sión?

Jerusalén, Jerusalén,  
vuélvete hacia el Señor, tu Dios.  
(Lm. 2, 12-13)

*Lectio tertia. Aleph. Ego Vir*

Aleph.

*Ego vir videns pauperatem meam  
in virga indignationis eius.*

Aleph.

Aleph.

Yo soy un hombre que ha visto la desgracia  
bajo la vara de su cólera.

Aleph.

*Me minavit, et adduxit in tenebras,  
et non in lucem.*

Me ha guiado y me ha llevado a la oscuridad,  
no a la luz.

*Ierusalem, Ierusalem,  
convertere ad Dominum Deum tuum.  
(Lm. 3, 1-2)*

Jerusalén, Jerusalén,  
vuélvete hacia el Señor, tu Dios.  
(Lm. 3, 1-2)

Lamentaciones del Sábado Santo. *Sabbato Sancto*

*Lectio prima. Heth. Misericordiae*

*Heth.*

Heth.

*Misericordiae Domini  
quia non sumus consumpti:  
quia non defecerunt miserationes eius.*

Por la misericordia de Dios  
no hemos sido consumidos,  
no nos ha faltado su compasión.

*Teth.*

Teth.

*Bonum est vivo, cum portaverit iugum  
ab adolescentia sua.*

Bueno es para el hombre cargar con el yugo  
desde joven.

*Ierusalem, Ierusalem,  
convertere ad Dominum Deum tuum.  
(Lm. 3, 22,27)*

Jerusalén, Jerusalén,  
vuélvete hacia el Señor, tu Dios.  
(Lm. 3, 22,27)

*Lectio secunda. Aleph. Quomodo*

*Aleph.*

Aleph.

*Quomodo obscuratum est aureum,  
mutatus est color optimus,  
dispersi sunt lapides sanctuarii  
in capite ominum platearum?*

¡Cómo se ha oscurecido el oro  
y ha cambiado su bellissimo color!  
Tiradas están las piedras del santuario  
por las esquinas de todas las calles.

*Beth.*

Beth.

*Filii Sion inelyti,  
et amicti auro primo:  
quomodo reputati sunt in vasa testea,  
opus manuum figuli?*

Los nobles hijos de Sión,  
vestidos de oro fino,  
¡cuentan como vasijas de barro,  
obra de manos de alfarero!

*Ierusalem, Ierusalem,*

Jerusalén, Jerusalén,

*convertere ad Dominum Deum tuum.*  
(Lm. 4, 1-2)

vuélvete hacia el Señor, tu Dios.  
(Lm. 4, 1-2)

*Lectio tertia. Incipit Oratio*

*Incipit Oratio*  
*Hieremiae Prophetae*

Comienzo de la oración  
del profeta Jeremías.

*Recordare Domine*  
*qui acciderit nobis:*  
*intuere, et respice opprobium nostrum.*  
*Haereditas nostra versa est ad alienos:*  
*domus nostrae ad extraneos.*  
*Pupilli facti sumus absque patre,*  
*matres nostrae quasi viduae.*  
*Aquam nostram pecunia bibimus:*  
*ligna nostra pretio comparavimus.*  
*Cervibus nostri minabamur,*  
*lassis non dabatur requies.*

Recuerda, Señor,  
lo que nos ha ocurrido;  
mira y fijate en nuestro oprobio.  
Nuestra heredad ha pasado a extranjeros,  
nuestras casas a extraños.  
Huérfanos hemos quedado, sin padre,  
nuestras madres como viudas.  
Tenemos que comprar el agua que bebemos,  
y pagar la leña que nos llevamos.  
Nos llevan del cuello  
y no nos dan descanso.

*Ierusalem, Ierusalem,*  
*convertere ad Dominum Deum tuum.*  
(Lm. 5, 1-5)

Jerusalén, Jerusalén,  
vuélvete hacia el Señor, tu Dios.  
(Lm. 5, 1-5)

A la vista de esta fuente, puede comprobarse que la organización sintética practicada por Valente en *Tres lecciones* a partir del alfabeto sacro con resonancias sonoras y significados ocultos se proponía ir más allá de la mera reescritura del texto latino. Su tratamiento tanto literario como musical se encuentra, de hecho, más cercano a las lamentaciones de Jeremías de nuestra tradición áurea, aunque sin olvidar los matices contemporáneos y en clave mencionados. Así, al margen de que existiera ya cierta inclinación generalizada por el alfabeto sagrado en la tradición española áurea (desde el *Alfabeto cristiano* de Juan de Valdés hasta el conde de Rebolledo en sus *Ocios* de 1660),<sup>45</sup> lo cierto es que *Tres lecciones* de Valente se entroncaba con las *Lamentaciones de Jeremías* de Francisco de Quevedo, autor que influyó de un modo decisivo en nuestro poeta, dado que ofrecía, por primera vez, en 1613, esta ordenación de las letras de la Cábala atendiendo al alfabeto hebreo (no el europeo), seguida de una interpretación a modo de comento o glosa en lengua castellana.<sup>46</sup>

Por tanto, Valente prolongaba así –aunque con una voluntad de reelaboración contemporánea– la senda del humanismo hebraísta iniciada en nuestra tradición literaria

<sup>45</sup> Sobre esta última obra, véase: *Alfabeto sacro. Siguiendo las letras del alfabeto, hace un epítome de la vida de Cristo, nuestro Señor*, que puede leerse en la edición crítica de los *Ocios* 480 ss.

<sup>46</sup> Lo hace, de hecho, con todas las letras, salvo con *ain*: «En la traducción paráfrastica procuré que comenzara cada letra con la letra propia del alfabeto hebreo, pero no pude en todas.» (Quevedo, *Lágrimas de Hieremías* 177).

por su admirado Quevedo, continuador, a su vez, de la labor de Fray Luis de León y Arias Montano.<sup>47</sup> No obstante, otros eruditos anteriores al madrileño como Hernando de Jarava (*Lamentaciones de Jeremías*, 1543), Francisco de Borja (*Exposición sobre los Trenos*, 1553) y un autor anónimo –al que se ha querido relacionar con Fray Luis de León por su traslación– reflexionaron en sus respectivos tratados sobre este alfabeto de las *Lamentaciones* y su proyección musical desde los antiguos cantares hebreos pero se abstuvieron de reproducirlo como una traducción alfabética de los Trenos, como sucede en *Tres lecciones*.<sup>48</sup> En cambio, el «misterio» de las letras que Valente ponía de relieve con sus sonidos musicales estaba en consonancia, al margen de la distancia en el tiempo, con el pensamiento musical de Quevedo, llegando a coincidir incluso en el significado otorgado a determinados símbolos como la mano y el círculo, vinculados a la tradición de las lecciones de tinieblas.<sup>49</sup> Por ello, la erudición de Quevedo y su voluntad de escribir para lectores doctos tratando de hallar cierta dificultad hermética habrían de encontrar su correlato, a finales del siglo XX, en Valente en este maridaje interdisciplinar entre poesía, música y tradición cabalística. A ello cabe añadir el estilo breve, conciso y exacto que empleaba el polígrafo madrileño en su obra con la intención de «[...] expresar las fuertes

<sup>47</sup> Véanse para esta obra: Alarcos; Wilson y Bleuca en Quevedo, *Lágrimas de Hieremías*, y Fernández Marcos y Fernández Tejero. En los preliminares (*Lágrimas de Hieremías* 6), Quevedo alude a imágenes que tendrán plena resonancia en Valente, entre ellas la del desierto –vinculada a la tiniebla (116)–, de visible calado espiritual en *Tres lecciones*, pero también en el primer poema de *A modo de esperanza*, «Serán ceniza ...», con ecos del poeta áureo. Varios paralelismos entre Quevedo y Valente tienen que ver, asimismo, con Moisés y otros emblemas espirituales relacionados con el escritor gallego (Quevedo *Lágrimas de Hieremías* 60). Sobre la influencia de Quevedo en Valente estamos preparando un trabajo monográfico.

<sup>48</sup> Cf. la introducción citada de Wilson y Bleuca a Quevedo (*Lágrimas de Hieremías* XVIII, XXXIII y XLIV). Quevedo, por su parte, en un anticipo de Valente, trabaja el cromatismo pictórico-musical, sobre todo, centrado en el tenebrismo de la tiniebla (*Lágrimas de Hieremías* CXX-CXXI). De otro lado, la influencia de los Trenos de Jeremías alcanzó, además de Quevedo, a otros autores como Malón de Chaide y su *Libro de la Conversión de la Magdalena*, o Lope de Vega con *La Jerusalén conquistada* y *Los pastores de Belén*. No menos interés presentan, por la relevancia de la música, *Las nueve lamentaciones que de los Trenos del profeta Ieremías canta la Iglesia en el Oficio de Semana Santa*, del Príncipe de Esquilache. Por último, aunque en un contexto humorístico, cabe recordar, como deuda de esta tradición del alfabeto sacro, el cruce de sonetos entre Lope (*Alfa y Omega. Jehová*), y Góngora («Embutiste, Lopillo, a Sabaot»), en el final de su composición (vv. 11-14): «ni en lugar de Bethlén me digas Bet, / que con tus versos cansas aun a Job. / Y este soneto a buenas manos va: / ¡Ay del alfa, y omega, y Jehová!». El contexto musical conocido por los dos poetas queda apuntado desde el *incipit* de Lope («Siempre te canten santo Sabaot») para ser recuperado en el verso 10 mediante la figura del rey David y su legado salmístico («David desea ya el agua de Bet»). Con todo, en esta invectiva sonetística, *Bet* sugiere al tiempo, mediante una disemia o dilogía, tanto la letra hebrea con reminiscencias musicales como el sobrenombre de Belén, lugar de nacimiento de David (Lope de Vega 374; Góngora, *Poesía* 14-15; y Beltrán y Ramírez. Como sucede en estos sonetos, Valente habrá de relacionar, en efecto, en su poética, la tradición musical del alfabeto sacro con la tradición de los salmos, según referiremos más adelante.

<sup>49</sup> «y es [el significado oculto en los vocablos] una de las cosas que muestran tener misterio las letras con los capítulos, pues en la letra sola está vn argumento de lo que trata en el verso y empieza en el mismo sentido con ella.» (Quevedo, *Lágrimas de Hieremías* 73). En cuanto a la tradición musical del género, en la página 112 se alude a la acción de cantar –en consonancia con el *Cántico* de Moisés (151-152)–, mientras que en la 130 se subraya la importancia de escuchar al psalmista. Incluso en el cierre mismo del texto (177), Quevedo alude a los sonidos de las letras del alfabeto hebreo que conforman, en fin, su «traducción paraphrástica».

emociones del pecador castigado.»<sup>50</sup> Finalmente, sobre esta tradición que influyó en Quevedo y otros poetas áureos, Edward M. Wilson y José Manuel Bleuca han subrayado, por su parte, la práctica musical y ritual de estos Trens en su capítulo introductorio a las *Lamentaciones de Jeremías* del humanista, claves que hay que tener en cuenta para ubicar el contexto y génesis compositiva de *Tres lecciones* en la linealidad y *continuum* de la historiografía literaria española:

Nosotros vemos más bien en los Trens la expresión de las consecuencias funestas de los pecados, de la vanidad de las glorias mundanas, de la necesidad de acatar la voluntad de Dios y de hacer penitencia. Trozos del libro se cantan en el oficio solemne de las Tinieblas en Semana Santa y se asocian con los momentos más impresionantes del año litúrgico [...]

El hecho de que la letra respectiva se cantaba (y aun se canta hoy) antes de cada versículo en el rito solemne de las Tinieblas fomentó el deseo de interpretarla. Al comenzar su tarea, Quevedo encontró una multitud de ideas sobre este asunto en las obras de los escriturarios que consultaba [...]. Algunas de las diversas interpretaciones forman la base del contenido de cada «declaración de la letra», que termina generalmente con una alusión al asunto del versículo que en seguida parafrasea. En cada caso explica la «declaración» en el trozo del comentario que le sigue.<sup>51</sup>

Pues bien, esta tradición espiritual asimilada por Quevedo cobraba, además, especial realce y complemento en la aportación estética de un músico integrado en el ámbito jesuita y que será citado por Valente en su «Autolectura»: el sacerdote abulense Tomás Luis de Victoria. De hecho, sus *Responsorios de tinieblas* para el *Officium Hebdomadae Sanctae* (1585), compuestos durante su estancia en el oratorio de San Felipe Neri –con el que llegó a convivir en este período–, conformaban un conjunto de piezas breves, de naturaleza semi-homofónica y que se cantaban de madrugada durante los maitines en el ritual del oficio de tinieblas (*officium tenebrarum*).<sup>52</sup> En la celebración de esta ocasión performativa –como en la actualidad–, se iban apagando quince cirios amarillos escalonados del tenebrario ubicado en el presbiterio para adentrar a los fieles, de un modo paulatino, en la oscuridad. Sólo permanecía encendida, en contraste, la vela ubicada en la posición más elevada –por lo general, blanca–, símbolo de que, pese a haber sido abandonado por sus discípulos y amigos,<sup>53</sup> la luz de Cristo continuaba alumbrando, tras su muerte y posterior resurrección. Esta muerte efímera quedaba enfatizada, en dicho cirio oculto, de manera momentánea, tras el altar.

Así pues, como resultado de esta recepción contemporánea por Valente de la tradición literario-musical áurea descrita, nuestro autor extrae de dicho género sacro vinculado a la meditación mística sobre el paso del tiempo su dimensión espectral o

<sup>50</sup> Así lo manifiestan Wilson y Bleuca en su capítulo introductorio a su edición de Quevedo (*Lágrimas de Hieremías* CXIV). En cambio, Quevedo, según estos autores, no «cree en la magia musical y órfica de la palabra. Le interesa más su entraña» (*Lágrimas de Hieremías* CXIV). Valente, en cambio, en *Tres lecciones* y a diferencia de Quevedo, demuestra una especial inclinación por estas propiedades musicales y mágicas de la palabra «antenatal», dado que están en consonancia con su lectura mística de «do entrañal», en la línea órfica de Zambrano y Lezama Lima.

<sup>51</sup> Quevedo, *Lágrimas de Hieremías* VII-VIII y CXI-CXII.

<sup>52</sup> Victoria. En cuanto a ecos concretos de la versión musical de Victoria en *Tres lecciones*, Peinado, *Estudio sobre la obra* 354, n. 42 ha señalado el motivo asociado a la falta de alimento para el fragmento «Vav». En cuanto a la proyección de este género musical durante el Renacimiento español tardío: Zuner.

<sup>53</sup> Hecho representado, claro está, por el paulatino ocaso de cada vela.

poética de la oscuridad, abogando como figuración simbólica por un «canto oscuro resonante» en la textura musical de las letras, a la manera de otros testimonios cercanos en el tiempo como *Le Chant très obscur de la langue*, de Jacques Rebotier.<sup>54</sup> Este proceder compositivo, que atiende a la escucha acusmática de resonancias espectrales –de acuerdo con la lógica de la vibración–, estaba en consonancia, en fin, con el interés de Valente por la tradición órfica y la *catábasis* de Orfeo, como veremos más adelante.

### 3. La naturaleza pictórico-musical de *Tres lecciones*: hacia un concepto de *música negativa* y su proyección mística (a propósito de San Juan de la Cruz y Palestrina)

... et tenebrae factae sunt in universam terram [...] Et obscuratus est sol.  
(Evangelio de San Lucas, 23, 44)

En sintonía con los vínculos gráfico-musicales de *Tres lecciones* respecto a la tradición gregoriana y su escritura pneumática, Valente conectó el diseño compositivo de su libro con el de otras obras contemporáneas españolas previas que presentaban una interacción similar entre las artes a partir de una triple dimensión estética, esto es: literaria, pictórica y musical. El caso más representativo de este proceder seguramente venga dado por la serie *El Lirismo del alfabeto* (1969-1972), de Rafael Alberti, tanto por su organización en diferentes láminas pictóricas o fragmentos gráfico-musicales, como por la importancia de la sinestesia –ensayada en su *Friso armónico* de 1920– al modo de Kandinsky, circunscrita al concepto de alfabeto y sus caracteres caligráficos desde la *a* de *A(more)* hasta la *z* de *Z(ig-zag)*. Esta obra, con puntos de encuentros respecto a *Tres lecciones* –por el fuerte influjo espiritual y del silencio–, fue presentada en la Galería Rondanini de Roma en el marco de la Exposición *La palabra y el signo*, título, por cierto, en armonía con la poética de Valente.<sup>55</sup>

Por tales concomitancias musicales desde la escritura pneumática hasta *El Lirismo del alfabeto*, Valente, en *Tres lecciones*, va más allá de una mera recreación del género de los Trenos de Jeremías y de sus posibilidades tanto musicales como plásticas, revistiendo su poemario, en consecuencia, de unos fundamentos estéticos y de interpretación simbólica complejos. De entrada, el equilibrio referido entre los dos ejes –como en la estética musical contemporánea– lleva a Valente a la formulación creativa de dos conceptos claves para el escritor a la hora de concebir la naturaleza musical y espiritual de su

<sup>54</sup> De hecho, el oficio de tinieblas deja ver buena parte de las características de un funeral –entre otras razones, por sus responsorios lúgubres a modo de lamentaciones musicales–, de ahí su dimensión espectral, en consonancia con la Pasión de Cristo durante la Semana Santa, donde se cantan desde los trenos de Jeremías en las lecciones de tinieblas hasta una saeta como un arquetipo universal melismático radicado en el imaginario colectivo (Díaz, “Lectura histórica”). Por último, desde este concepto de lo espectral y la estética de lo oscuro, Quillier ha realizado un análisis comparado entre *Tres lecciones* y *Le Chant très obscur de la langue*, de Rebotier.

<sup>55</sup> Más aspectos sobre *El Lirismo del alfabeto*, la sinestesia y otros recursos estéticos en Alberti como preludeo de *Tres lecciones* pueden consultarse en: Alberti, *A la pintura*; *El Lirismo del alfabeto*; *Cantata de la línea y el color*; García Calero y Mateos. Como una pervivencia más reciente de esta interacción entre las artes dedicada a las lecciones de tinieblas sobresale la serie de Javier Roz *Tres lecciones de tinieblas II*, con fotografía y técnica mixta sobre lienzo; en Castaños Alés, «Javier Roz y la naturaleza interrogadora del hombre» (2004); véanse también las «Tinieblas sonoras» de Stefano Russomanno.

poemario, es decir, la «transparencia de la materia» y la «resurrección» a modo de *música negativa* o poética de lo neutro, con puntos de encuentros respecto al pensamiento de María Zambrano.<sup>56</sup> Por ello, resulta fundamental, al decir de Valente, partir de un punto cero o «nada» que no significa mero vacío existencial, sino anhelo de trascendencia espiritual,<sup>57</sup> lo que justifica la elección por parte del poeta del género sacro de las lecciones de tinieblas, en el que se funden música silente y palabra sagrada en la escritura del profeta Jeremías.<sup>58</sup>

A este respecto, dada la necesidad de partir de un grado cero en el eje vertical –que conllevaba la suspensión del tiempo debido a la *bordadura* o nota auxiliar<sup>59</sup>–, cabe referir que Valente había ensayado este camino estético hacia 1974, si tenemos en cuenta una anotación suya comprendida en el diario, con fecha del 5 de diciembre.<sup>60</sup> De hecho, tomó como piedra angular de su reflexión la máxima «Cero, matriz de lo posible» –título de un poema suyo homónimo de *Fragments de un libro futuro*–, que habrá de apuntar en *Tres lecciones* en esta armonización de «cero» y «matriz» («matrix»). Resulta de interés comprobar, en este sentido, cómo Valente desarrolló el motivo de la suspensión del

<sup>56</sup> Véase para la pervivencia de este tecnicismo en Zambrano: Martínez, «La música negativa: el silencio», 116-18.

<sup>57</sup> El concepto de la «nada» lo reinterpreta Valente a partir de la traducción que hizo él mismo del poema de Celan: «In der Mandel – was steht in der Mandel? / Das Nichts.» (versos que figuraban como paratextos en *Mandorla*, de 1982, del poeta gallego). En «La experiencia abisal» señala nuestro autor al respecto, en su asociación de la «nada» con lo que denomina «conocimiento o saber de experiencia»: «El texto del poeta alemán nos introduce de lleno en el tema de la Nada, desde lo que he llamado conocimiento o saber de experiencia. He aquí la versión española del poema en su integridad: En la almendra - ¿qué hay en la almendra?/La Nada./La Nada está en la almendra./Allí está, está. [...]» (*Obras completas II* 745).

<sup>58</sup> «Quisiera hacer aquí un breve paréntesis –que no nos aleja de nuestro tema central– para referirme a un género musical, género sacro por supuesto, que fue cultivado por todos los grandes maestros desde los anónimos del gregoriano a Victoria, Palestrina, Thomas Tallis, Charpentier, Delalande y, ciertamente, Couperin. Se llama ese género “Lecciones de tinieblas” y yo tengo con él una deuda particular.

Todas las lecciones de tinieblas tienen la misma estructura. Se canta en ellas una letra del alfabeto hebreo y, a continuación, un fragmento de las Lamentaciones de Jeremías profeta. “Contempladas en su conjunto –escribí en otra ocasión– las lecciones ofrecen dos ejes. Un eje vertical y un eje horizontal. El eje vertical es el de las letras, que permitiría leer, como en un acróstico, todo el lenguaje y en él toda la infinita posibilidad de la materia del mundo. El eje horizontal es el eje de la historia [...]”. El Santo, como dice el rabí de Meseritz, reside en las letras, que son formas arquetípicas del espesor y de la transparencia de la materia y de su perpetua resurrección.» («Discurso en el acto de entrega del VII premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana», en *Obras completas II* 1586; texto publicado con anterioridad en Valente, “Discurso en el acto de entrega del VII premio Reina Sofía” 47-50).

<sup>59</sup> Superior o inferior, dependiendo de la nota de la que dependa, según la terminología técnica de Schenker, que influyó en Valente en la poética musical de *Tres lecciones*. La bordadura puede constituir incluso un motivo como en la *Segunda sinfonía* de Brahms. En cualquier caso, a este concepto se refiere Pedro Purroy a propósito de la suspensión del tiempo (en Forte y Gilbert 39): «[...] otro elemento constructivo, aquel por el que pasaban los instantes del tiempo pero no cambiaba el sonido, esencialmente también, si no había cambio, no había movimiento. [...] Ese elemento que *detenía el movimiento*, se denominaba *bordadura*.» La bordadura ofrece una variada tipología; así, además de la referida como motivo musical, resulta susceptible de tratamiento estético como adyacencia y disminución, de forma completa o incompleta, indirecta, inferior cromática o diatónica, y, por último, como inferior incompleta del tipo sufijo (Forte y Gilbert 65-82).

<sup>60</sup> Como veremos, en consonancia con la lectura que hizo Boulez de la última etapa de Webern, es decir, la que más interesó a Valente.

tiempo, aplicado en su eje vertical de *Tres lecciones*, preguntándose si el tiempo no era sino «número del movimiento», noción estética relevante para comprender las claves poéticas del libro que nos ocupa. Además, extrapoló estos fundamentos de poética a su «Variación sobre un tema barroco» –también de *Fragmentos de un libro futuro*<sup>61</sup>–, lo que recuerda la vigencia del motivo musical barroco y el concepto de variación de *Tres lecciones* a partir de la suspensión del tiempo, simbolizada en el «cero irreal o número del tiempo» y «el péndulo inmóvil» como estado de quietud. Dicho estado o razón pasiva –a la manera de Miguel de Molinos y María Zambrano– entraba, a su vez, en diálogo con la «palabra que nunca antepusimos», es decir, la palabra «original» de la lengua sagrada, como en *Tres lecciones*.<sup>62</sup>

Por otra parte, en los vínculos trazados por Valente entre el verbo poético y la música sacra en *Tres lecciones*, adquiere especial protagonismo el canto «imposible» e inefable en la línea espiritual de San Juan de la Cruz, aunque constituya un tema representativo, a su vez, del salmo 136, *Super flumina Babylonis* («¿Cómo cantar en tierra extranjera los cánticos de Yahvé?»). En cualquier caso, dicho *leitmotiv* fue recreado por compositores que influyeron en Valente como Giovanni Pierluigi da Palestrina, según se deduce de su «Autolectura». <sup>63</sup> Se trata, claro está, de una recreación poético-musical de la cortedad del decir –vinculada a la poética del silencio y la música callada– en un contexto sacro, abordado por Valente en «La hermenéutica y la cortedad del decir», de *Las palabras de la tribu* (1971).<sup>64</sup> Sobre este particular, la asociación simbólico-musical establecida por

<sup>61</sup> Se trata de una técnica igualmente presente en otros poetas españoles contemporáneos avezados en el pensamiento musical, como sucede con Jaime Siles y su «Variación barroca sobre un tema de Lucrecio», de *Semáforos, semáforos* (1990).

<sup>62</sup> Tanto la amplia reflexión de Valente sobre este tema como la transcripción íntegra del poema pueden leerse en *Diario anónimo* 160-161. Especial interés reviste el que la anotación esté encabezada por un estadio de redacción primitivo del poema «Cero, matriz de lo posible», que presenta variantes respecto a su versión definitiva integrada en *Fragmentos de un libro futuro*, sobre todo, en lo que hace a su parte final (*Obras completas I* 558).

<sup>63</sup> «Juan de la Cruz, el humilde del sin sentido», en *Obras completas II* 309. En este texto, Valente alude, en su reflexión sobre el Zohar y la cortedad del decir, a letras visibles e invisibles, de manera que algunos cabalistas se refieren a una letra ausente, que «yace en los escondidos espacios blancos, en los espacios de mediación entre las otras letras»; cf. también sobre el Zohar (1981). De otro lado, Valente consideraba la letra como «textura de la palabra», pensamiento similar al de Octavio Paz en lo que hace al espacio en blanco como mediador entre las letras; recuérdense, por ejemplo, los versos «Nombres: en una pausa / desaparecen, entre dos palabras.» (13-14) del poema «Pasado en claro», de 1974.

<sup>64</sup> *Obras completas II* 81-90. Una cita de Valente contenida en su diario –con fecha del 29 de mayo de 1987– brinda una referencia de Charles Mopsik para «La hermenéutica y la cortedad del decir» sobre la necesidad de penetrar en el sentido de las palabras a propósito de la tradición cabalística (*Diario anónimo* 246-247). Para la importancia del silencio como recurso estético tanto en Valente como en otros poetas españoles contemporáneos, véanse: Amorós (dedicadas las páginas 553-554 a *Tres lecciones*); Hernández y Pérez 612-618. En cuanto a otras lecturas sobre el silencio que se entroncan con el universo estético de Valente: Steiner; su segunda sección la titula «El lenguaje de las tinieblas»; Lledó (1991); y Cage (2009). Otras obras que abordan el tema del silencio desde distintos puntos estéticos, sobre todo, en relación a lo inefable, son: Rof Carballo, *Entre el silencio y la palabra* (1960), Ramón Xirau, *Palabra y silencio* (1968), Gabriela Massuh, *Borges: una estética del silencio* (1980), Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable* (1983, con un capítulo dedicado al silencio: «Musique et silence»), Peters Roberts, *Mimo: el arte del silencio* (1983), Lisa Block, *Una retórica del silencio* (1984), Jean Franco, *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio* (1984), Franco Rella, *Il silenzio e le parole (il pensiero nel tempo della crisi)*, de 1984, y Paolo Valesio, *Ascoltare il silenzio* (1986). Como se ve, al margen de que varios de



Valente entre la imposibilidad del canto y el salmo *Super flumina Babylonis* tiene su origen en una anotación suya realizada en el diario el 15 de abril de 1973. El fragmento, que remite a una cita del salmo 137, 4, concluye con la *iunctura* «canto del exilio», uno de los motivos simbólicos presentes en *Tres lecciones*:

El canto del canto imposible.

*Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?*

La instancia última del canto es –siempre– la imposibilidad del canto: *Super flumina* (136).

El canto del exilio.<sup>65</sup>

(*Diario anónimo* 155).

Desde estos postulados musicales, Valente llega a explicar otras claves compositivas de *Tres lecciones*, poniendo de relieve cómo los catorce fragmentos o «meditaciones» de calado espiritual y místico constituyen variaciones poético-musicales orientadas hacia el principio de unidad.<sup>66</sup> Por esta razón, según indica en su diario el 25 de marzo de 1972,

estos libros estén dedicados a escritores que influyeron en Valente (como Borges y Vallejo), cabe indicar que, en su conjunto, reflejan el ávido interés por esta temática en el contexto europeo, sobre todo, en los años de forja y difusión de *Tres lecciones*.

<sup>65</sup> Recuérdense, en este sentido, en la versión del *Super flumina Babilonis* por San Juan de la Cruz, sus alusiones tanto a la música como a la imposibilidad del canto:

Dexé los trajes de fiesta  
los de trabaxo tomava  
y colgué en los verdes sauzes  
la música que llevaba  
puniéndola en esperança  
de aquello que en tí esperava. [...]  
Preguntávanme cantares  
de lo que en Sión cantava  
-Canta de Sión un hynno  
veamos cómo sonava.  
-Dezid, ¿cómo en tierra ajena  
donde por Sión llorava  
cantaré yo la alegría  
que en Sión se me quedava?  
(San Juan de la Cruz 292-3);

véase también: Blecua 225-30. Para el motivo del exilio en Valente y otros autores coetáneos: Arkinstall. En cuanto a la noción de exilio como experiencia mística y rito de iniciación en un no-lugar resultan igualmente de interés tanto el estudio introductorio de Gómez a su edición de María Zambrano, *Claros del bosque* (2011), como las monografías de Eguizábal) y Concha Fernández.

<sup>66</sup> «El libro mío que sigue a *Material memoria* se titula *Tres lecciones de tinieblas* y es un libro compuesto por catorce textos, que son catorce meditaciones sobre las catorce primeras letras del alfabeto hebreo, y que constituye en rigor un solo poema. Es un poema escrito, en su primer movimiento, desde la música, desde la audición de un género que desde la Edad Media y luego en el Barroco practicaron todos los grandes maestros, que son las lecciones de tinieblas que se cantan en el período de Semana Santa.» (« [Lectura en la Residencia de Estudiantes]», en *Obras completas II* 1440. Esta estancia de Valente en Madrid se produjo entre el 14 y el 22 de octubre de 1992 con motivo de la edición de *Material memoria* (1979-1989), como indica el poeta en su diario (*Diario anónimo* 311). Meses antes, en concreto, el 25 de marzo del mismo año, había ofrecido la conferencia «San Juan de la Cruz. Formas de lectura y dinámica de la tradición» en la Residencia de Estudiantes (en *Diario anónimo* 302), que habría de publicar tres años después en AAVV (1995: 15-22). Véase también sobre la difusión de la poesía de nuestro autor en la Residencia de Estudiantes: Valente (2001a).

el escritor había contemplado la necesidad de evitar la repetición en su búsqueda de una composición lineal que hiciera posible dicho criterio estético.<sup>67</sup> Se trata, en concreto, de un recurso planteado en *Treinta y siete fragmentos* y que alcanzará su máxima expresión en *Tres lecciones*, de ahí la importancia de la variación a partir de un movimiento primario en consonancia con el principio de la radicalidad del lenguaje poético, en entronque con una tradición que tenía como modelos a Góngora y, sobre todo, por su proyección espiritual, a San Juan de la Cruz.<sup>68</sup> Asimismo, siguiendo estas claves de poética, el principio de no repetición lo vincula Valente a la importancia del silencio (o más bien, «vibración del silencio divino» como un «diapasón invisible», en términos acústicos), fundamental no sólo en el género sacro de las tinieblas –como separación entre las distintas lecciones y sus componentes internos– sino también en la actitud de recogimiento espiritual perceptible en la tradición judía, desde Moisés y el marco del desierto como lugar propicio para la «meditación».<sup>69</sup>

Del mismo modo, el silencio estaba relacionado, como recuerda Valente, con la «memoria primordial», comprobable en la tradición hebraica y sus cantos rituales hasta el punto de que, desde su lectura trascendente de San Juan de la Cruz y *La subida al monte Carmelo*, resultaba necesario «vaciar la memoria», llegando así a un punto cero o

<sup>67</sup> «Romper la ley de la repetición como eje formal del lenguaje poético. El principio de la composición lineal se busca en algunos de los poemas recogidos en *Treinta y siete fragmentos*.» (*Diario anónimo* 151).

<sup>68</sup> La influencia de San Juan de la Cruz llevó a Valente a una continua lectura y atención sobre su obra y vida. Incluso el escritor gallego recuerda con mirada crítica en su diario el 14 de diciembre de 1992 los avatares y vicisitudes de la restitución de los restos del místico carmelita a su enterramiento en Segovia (*Diario anónimo* 313).

<sup>69</sup> En consonancia, al tiempo, con modelos áureos que recrearon el valor trascendente del ascenso relacionado con el silencio y el desierto. Recuérdese, sobre este particular, la «Carta al señor Don Bernardino de Mendoza», de Francisco de Aldana:

Y, desdeñando [algunos hombres] pensamientos viles,  
 indinos de su ser, buscan el bosque, 125  
 buscan el monte, páramo y desierto,  
 buscan la cumbre al cielo más vecina,  
 en cuyos cavernosos escondrijos,  
 entre los cerriones de mil años,  
 vive el silencio con helada lengua. 130

El motivo se repite, con variaciones, en un fragmento de Aldana transmitido que se inicia con «[...] Es la Verdad de Dios, la cual reside». Son los siguientes versos:

La soledad, el páramo y el desierto 25  
 y la peña más dura, y fuerte Roca,  
 y el silencio más duro, y más cubierto  
 a Dios descubren con muy llena boca.

Finalmente, el vínculo de Moisés con el desierto lo puso también de relieve Aldana en sus «Octavas dirigidas al rey Don Felipe, nuestro Señor» (vv. 789-792):

Para tratar con Dios de toda cosa  
 Moisés, fue menester que el pueblo egicio  
 persiguiese a Israel, y así pasase  
 desiertos, a do más se ejercitase.

(Francisco de Aldana 346-352, 350-351; 486-487; y 398-428, 425, respectivamente).

José Lara, editor de Aldana, no sólo había trabajado con Valente a propósito de la monografía dedicada a San Juan de la Cruz sino que fue también amigo personal del poeta gallego

«transparencia» mediante el olvido.<sup>70</sup> Con esta voluntad estética, se llegaba, por tanto, a adquirir una «receptibilidad» óptima a fin de alcanzar la experiencia mística a través de la palabra. De hecho, sólo en esta situación o estado iniciático se recobraba el verbo «antenata» (o de «comunió», según Zambrano en *Claros del bosque*) gracias a una voz y pensamiento no contaminados, como queda reflejado en el arranque de «*Prima missa in nativitate*», de *Al dios del lugar*.<sup>71</sup> El «desierto» y el «salón vacío» serán, en definitiva, los no-lugares idóneos para esta experiencia iniciática por su invitación a la soledad y el «exilio» interior, como pone de manifiesto Valente en «Transparencia de la memoria», de *Interior con figuras* (1973-1976), y «Antimemorias», de *No amanece el cantor* (1992),<sup>72</sup> con visibles puntos de encuentros respecto a *Tres lecciones*.

#### 4. La influencia de la estética musical contemporánea y *lo sagrado* en la génesis compositiva de *Tres lecciones*: Webern y Boulez

En diálogo con esta tradición del silencio acusmático y la no repetición en *Tres lecciones*, Valente encontró un claro exponente de este desarrollo estético a Anton Webern, puesto que el compositor abogaba por suspender la atracción hacia la tónica –haciéndola así «invisible» y, por tanto, no repitiéndola– en su concepto artístico dodecafónico y atonal<sup>73</sup>. Lo pone de relieve Valente en una anotación de su diario –estadio de redacción embrionario de «Cuatro referentes para una estética contemporánea»<sup>74</sup>–, redactada el mismo año de publicación de *Tres lecciones*, en concreto, el 13 de agosto. En este sentido, cabe recordar la especial *disposición* tipográfica de los distintos fragmentos de *Tres lecciones*, teniendo en cuenta el poeta el blanco de la página como si de un referente musical se

<sup>70</sup> Simbolizado en el río Leteo de «oscuras aguas», de notoria influencia en Valente, entre otras fuentes, por el conocido soneto *Amor constante más allá de la muerte*, de Quevedo, así como por visibles reminiscencias filosóficas de la obra zambrana en la conjugación de olvido y música.

<sup>71</sup> BORRARSE.

Sólo en la ausencia de todo signo  
se posa el dios. (*Obras completas I* 464).

<sup>72</sup> *Obras completas I* 365 y 493, respectivamente.

<sup>73</sup> También observa este principio Webern en los *lieder* de su maestro Schönberg; cf. «El camino hacia la composición dodecafónica», en Webern, *El camino* 99-101. Para la lectura de Webern por Valente, véanse: Sandra Lucía Díaz y nuestro capítulo en la monografía referida. Como señala Valente, su descubrimiento de la música de Webern resultó crucial en su estética: «La música breve, precisa, fulgurante, de Webern fue para mí un encuentro radical»; *apud.* Arancibia 86. Para la poética musical de Webern: Rostand y Perle. En cuanto a la importancia del silencio en la música dodecafónica y serial como fuente de inspiración para la poesía española contemporánea, véase: Amorós 47-53 (con especial atención a Webern).

<sup>74</sup> Texto publicado en *Revista de Occidente* (Valente, «Cuatro referentes»). Como recuerda Sánchez Robayna (en *Obras completas II* 1620), la parte final de este texto, desde «El efecto multiplicador ...» hasta la conclusión del mismo recibió la publicación, con anterioridad, como artículo suelto bajo el título: «El mínimo imaginado», en *Diario 16, suplemento Cultura* (Valente, «El mínimo imaginado»). Otro fragmento del texto lo editó Valente para subrayar más bien los vínculos entre Webern y las estéticas de la retracción con el título «Anton Webern e as estéticas da retracción (fragmento)», en Valente, «Anton Webern»; véase también de Valente, a propósito de Webern y el silencio, «El silencio» (en *Obras completas II* 1285), que fue publicado, con el título homónimo, en *La Vanguardia* (Valente, «El silencio» 36).

tratase, a modo del grafismo musical contemporáneo<sup>75</sup>. Por tanto, no resulta baladí su mención al recurso del silencio acusmático en el espacio pautado de Webern («el silencio que rodea a la música»), que conllevaba, como hace Valente en *Tres lecciones*, el aislamiento y tratamiento individualizado de cada palabra musical. Del mismo modo, esta separación entre los sonidos de Webern entraba en correspondencia con el dilatado silencio —«le grand silence»— que caracterizaba las *Leçons* de Couperin y, especialmente las de Charpentier, tras la emisión musical de los melismas vocales:

Webern: No sólo el silencio que entra como elemento de composición en la música, sino — y acaso sobre todo— el silencio que rodea a la música. El principio de no repetición no es en rigor una abolición de la memoria. El silencio es la memoria primordial. O la memoria primordial es una memoria del silencio.<sup>76</sup>

En efecto, los vocablos poéticos —en el caso de *Tres lecciones*— o los sonidos —en Webern— presentaban entidad propia desde una concepción de aislamiento de cada uno de los elementos que intervenían en la composición. Ello se hacía perceptible en la reducción del tiempo poético y musical a instantes —no en una secuencia lineal— hasta llegar a la suspensión temporal o no-tiempo, representada, entre otros símbolos valentianos, mediante el péndulo. Por ello, como en el caso de la música minimalista de Webern, en *Tres lecciones* se desvanece el tema o motivo rector del poema para centrarse Valente en la asociación fónico-poética de los conceptos, llegando a difuminarse las lábiles fronteras entre las «formas» o géneros. Sucede así con Webern, para el que no existe una proyección teleológica hacia la tónica o primer grado, cobrando, en cambio, pleno sentido las relaciones interválicas y numéricas en una concepción estructural agénérica.

Incluso Valente detecta en la estética de Webern cómo su armonización del silencio, la brevedad y la melodía tímbrica con diferentes texturas atonales adquirirían una dimensión espiritual y ascética que le sugiere, de paso, una posible influencia de oriente, lo que estaría en concordancia con su formulación estética practicada en *Tres lecciones*. Resulta igualmente significativo, desde este prisma conceptual, el predominio del silencio en el espacio sonoro y visual de la partitura de Webern —así en las *Seis Bagatelas*, op. 9, de 1913— como una superación de la dualidad *tiempo y espacio* a la manera de *Tres lecciones*. Se trata de un recurso habitual, de hecho, tanto en este compositor como en Schenker (del que hablaremos en el siguiente epígrafe) y sus relaciones estructurales-temporales a propósito de las características musicales descritas para el espacio tonal (*Tonraum*).<sup>77</sup>

<sup>75</sup> Sobre este particular, Webern empleaba el concepto *Gliederung* como división de las distintas partes de un todo y su vinculación con el conjunto a modo de unidad. A este respecto el compositor recuerda el proyecto de Schönberg de redactar el libro *Sobre la unidad en la música* en el que abordaría estas cuestiones (Webern, *El camino* 36-37). De otro lado, puede leerse sobre el silencio, el fragmento y sus correlatos gráficos con implicaciones simbólicas en relación a la epifanía o revelación: Eugenio Trías, 1971, *passim*, pero especialmente, las páginas 17 ss. (recuérdese que Trías fue amigo, entre otros, de María Zambrano a la vista de la comunicación epistolar conservada en la fundación homónima).

<sup>76</sup> *Diario anónimo* 199.

<sup>77</sup> Schönberg, por su parte, emplea estas dos categorías en sus notas a Busoni; cf. a propósito de los espacios musicales: Busoni 61. En cuanto al concepto de *espacio tonal*: Mooney, en *Grove Music online* (en línea). Para las relaciones entre tiempo y espacio musicales véanse, entre otros: Adorno (con especial atención a Stravinsky en las páginas 173-178), Lippman's, Langer (1953, con traducción de Cárdenas y Hernández; y Morgan "Spatial Form in Ives". Más adelante volveremos sobre la cuestión con ejemplos específicos de Schenker y sus *loci communes* respecto a Valente.

En este conjunto de lugares paralelos, la interpretación detenida de la obra de Webern por Valente se habrá de proyectar hacia unas indicaciones del poeta en su diario, con fecha del 23 de enero de 1982, basadas en Boulez y su «Webern en 12 notas» con motivo del empleo del silencio dilatado y el aislamiento del sonido. Este procedimiento estético, a la manera del *Coup de Dés* de Mallarmé<sup>78</sup>, permitía una actitud perceptiva en lo que a la escucha o recepción acústica se refiere (de ahí sus afinidades respecto a *Tres lecciones*).<sup>79</sup> Esta propuesta artística basada en el silencio espiritual facilitaba, por lo demás, el recogimiento y proyección interior, según sostenían tanto Valente como Webern:<sup>80</sup>

Webern. Boulez: «Webern en 12 notas».

La brevedad, el silencio, la melodía de los timbres no son procedimientos técnicos sino casi espirituales y tienen valor de ascesis, casi de ascetismo. ¿Influencia sorda del Oriente en la obra de Webern?

Silencio: fundamental en Webern. No es la cesación del sonido, sino otra forma de sonido. Todo el esfuerzo de Webern consiste en aislar el sonido, en tratarlo por sí mismo para mejor poder combinarlo con otros. Lo consigue sea rodeándolo de silencio o utilizando grandes intervalos. El silencio invade a veces una página de orquesta, con la sola excepción de algunos instrumentos diseminados.

*Las 6 bagatelas, op. 9* (1913) y la estética de la brevedad. Prefacio de una época entera en la historia de la música.<sup>81</sup>

<sup>78</sup> Gracias a la lectura de Mallarmé, tanto Boulez como Valente se inspiraron en la concepción estética del espacio en blanco como forma de aislar los sonidos. Sobre la influencia del poeta francés en Boulez, cf. «Sonata “que me veux-tu”» (Boulez 144-5). Además, con el propósito de fundamentar su recreación estética basada en Mallarmé, Boulez remite al canto gregoriano a fin de ampliar la noción de monodía (148), en un nuevo paralelismo respecto a *Tres lecciones*. Sin embargo, este aislamiento de los sonidos en Schönberg, Webern y Boulez había sido anunciado ya por Busoni: «[...] El fascinante silencio entre dos movimientos, en ese entorno él mismo música, deja adivinar más de lo que es capaz de hacer el más determinado, pero por eso menos prolongable sonido.» (Webern, *El camino* 34).

<sup>79</sup> Señala Webern a propósito del sonido vinculado a una nota (*Ton*, frente al genérico *Klang*): «¿Cuál es el material de la música? El sonido [...]. Asimismo, reflexiona sobre el proceso de escucha musical, que tanto interesó a Valente en *Tres lecciones*: «¿Cómo escucha la música la gente? ¿Cómo la escucha la multitud?» (Webern, *El camino* 24 y 29).

<sup>80</sup> Lo pone de manifiesto Webern en una carta a su amiga Hildegard Jone –sobre la que volveremos más adelante– con fecha del 6 de agosto de 1928: «[...] El único camino para ir más lejos [en el avance musical] es avanzar en el interior de uno mismo.» (*apud.* Rostand 60). En el campo filosófico, María Zambrano, por su parte, reflexionó, como Valente, sobre la escucha en el silencio y la poética de la interioridad mediante lo entrañal, pensamiento que habrá de culminar en *Claros del bosque* (1977), libro preparado y revisado por el poeta.

<sup>81</sup> *Diario anónimo* 221. Puede cotejarse este fragmento con su estadio de redacción posterior, más elaborado con vistas a su publicación: «Estética de la retracción y de la brevedad extremas. Y, sin embargo, asistimos a la máxima explotación de las calidades del sonido y del timbre puro. Estamos, como en el caso de Kandinsky, ante «la más grande concentración que, sin embargo, habla», en el límite último entre el silencio y la palabra.

Webern compone al máximo con el silencio. Todo su esfuerzo consiste, según señala Pierre Boulez, en aislar el sonido, en tratarlo por sí mismo. Y lo consigue sea rodeándolo de silencio o utilizando grandes intervalos. El silencio invade a veces toda una página de orquesta, con la sola excepción de algunos fragmentos diseminados.» («Cuatro referentes para una estética contemporánea», en *Obras completas II* 554). Este pensamiento de Valente se encuentra en «El silencio y el poeta» de Steiner, quien alude a los «intervalos silenciosos» de Webern parangonados tanto al espacio vacío de la pintura y la escultura como a los «vacíos de los poemas» de Hölderlin (Steiner 65-6). En este sendero se ubica, por tanto, la poética musical de Valente, basada, como él mismo indica, en la composición

La parte final del texto de Valente remite de pleno, como se ve, al testimonio de Webern sobre las propiedades musicales de sus *Bagatelas* para cuarteto de cuerda, a las que se refiere el compositor en «El camino hacia la composición dodecafónica», con fecha del 12 de febrero de 1932. Subrayaba, de hecho, Webern que estas piezas constituían las más breves escritas no sólo por él sino en la historia de la música (lo que justifica, en suma, las palabras últimas de Valente). Asimismo, mediante un pensamiento similar al del poeta, Webern manifiesta que abogó por este principio compositivo con el propósito de evitar la repetición y «en función del desarrollo global», como habían hecho, de un lado, Schönberg y, de otro, Valente en *Tres lecciones*. Se trataba, en suma, de proponer un tratamiento individualizado de los doce sonidos como partículas o mínimos fragmentos organizados en la unidad compositiva, como había postulado Schönberg en «Composición con doce sonidos», comprendido en *El estilo y la idea*:<sup>82</sup>

[...] hacia el año 1911 escribí las Bagatelas para cuarteto de cuerdas (op. 9), unas piezas breves que duran dos minutos. Tal vez lo más breve que se había escrito hasta entonces en la música. Al hacerlo, tuve la sensación de que cuando transcurrieran los doce sonidos, la pieza había acabado. Mucho más tarde llegué a la conclusión de que todo estaba en función del desarrollo global. En mi cuaderno de apuntes escribí toda la escala cromática e iba marcando las notas a medida que las iba utilizando. ¿Por qué? Para no correr el riesgo de repetir las. [...] En una palabra: se formó una ley: hasta que no hubiesen aparecido los doce sonidos, ninguno podía aparecer de nuevo. Lo más importante es que la pieza, la idea o el tema adquieran una división, una delimitación a través de una disposición única de los doce sonidos.<sup>83</sup>

mediante el silencio: «Poética: arte de la composición del silencio», escribí hace ya tiempo. Y, ciertamente, la escritura musical de Webern tal vez haya marcado mi propia poesía más que ninguna otra escritura contemporánea. De ahí que haya querido tomar su música como nuestro último, y acaso más definitivo, referente.» («Cuatro referentes para una estética contemporánea», en *Obras completas II* 554). Al texto de Boulez sobre Webern alude Valente en su texto «Ut pictura», de «Cinco fragmentos para Antoni Tàpies» inserto en *Material memoria* y recogido, posteriormente, en *Iglesias et alii* («Ut pictura» 43 y 226). Este título de «Ut pictura» lo refiere, además, Valente en su diario (*Diario anónimo* 221) en una anotación –como veremos– dedicada a Simónides con otras referencias con las que estaba articulando su contribución para la exposición *A Palabra e a sua sombra*. Sobre las relaciones entre poesía y pintura en Valente véase en este mismo volumen: Luis Iglesias, «José Ángel Valente: poesía e pintura» (*Iglesias et alii*, 13-16). Son también de interés para los fundamentos estéticos de *Tres lecciones* basados en el silencio y el espacio cero como poéticas de lo neutro los trabajos de Monegal, «Voces e trazos do silencio (diálogos entre as artes)» y Rodríguez Fer, «Valente no espacio cero» (en *Iglesias et alii*, 17-28 y 29-36, respectivamente).

<sup>82</sup> Hemos consultado, para ello, la traducción de Ramón Barce (Schönberg, *El estilo*).

<sup>83</sup> En Webern, 2009a: 103. Como señalan Webern y Valente, la brevedad y concentración de las *Bagatelas* al servicio de la unidad compositiva resultan significativos. En lo que hace a la duración de estos «fragmentos» unitarios –como dice Valente a propósito de *Tres lecciones*– es la siguiente: 0'35, 0'23, 0'22, 0'45, 1'12 y 0.34, respectivamente. Con vistas a tomar como referente el tempo de la grabación, nos hemos valido de la edición fonográfica *Wiener Schule-Second Viennese School* (Webern *et alii* cd. 3). Por otra parte, Webern relaciona este principio de brevedad extrema, tanto en su estética como en la de Schönberg y Berg, con la desaparición de la tonalidad y la ley dodecafónica, salvo en casos en los que el texto poético funciona como «soporte»; así en *Erwartung*, op. 17 –monodrama en un acto– y *Die glückliche*, de Schönberg, y *Wozzeck*, de Berg («El camino hacia la composición dodecafónica», en Webern, *El camino* 108).

Incluso la influencia de la dimensión espiritual de Webern en *Tres lecciones* a partir del análisis de Boulez llega a afectar a la concepción estética de los ejes horizontal y vertical a modo de fusión de los mismos, si reparamos en otra anotación del diario de Valente con fecha del 29 de enero de 1982<sup>84</sup>. Interesa constatar, en este sentido, la aplicación por Boulez de estos dos ejes –que él destacaba en la transcripción gráfica pneumática– a la *Cantata 2*, op. 31 de Webern, composición sobre la que no sólo reflexionó el maestro francés sino que también dirigió y llegó a grabar en disco.<sup>85</sup> Desde esta dimensión sagrada del canto y el silencio –como en *Tres lecciones*–, la asociación precisa del «tiempo cero» al eje vertical como fundamentación teórica propuesta por Valente en su «Autolectura» está presente en la interpretación que hace Boulez de la última etapa de Webern: «[...] cuando reducimos el tiempo a cero y luego superponemos las líneas musicales, obtenemos un resultado vertical simultáneo, es decir, armónico.»<sup>86</sup>

Por tanto, en diálogo con la poética musical de Webern y Boulez, comprobamos el interés de Valente por el canto sacro, minimalista y organizado en fragmentos aislados por el silencio, tanto en su vertiente musical como en el del mensaje textual (en el caso de la *Cantata* analizada, al cuidado de Hildegard Jone)<sup>87</sup> hasta el punto de citar una máxima referida al simbolismo de la luz, crucial para comprender el concepto de revelación en *Tres lecciones*. Además, esta *Cantata* que interesó a Valente destaca por su recitativo, es decir, una de las técnicas vocales que asemeja el fraseo melódico a la palabra emitida en el mensaje hablado (lo que recuerda *Tres lecciones*), adquiriendo este recurso una notoria presencia tanto en el oratorio y la ópera –ya desde el canto llano en el ritual litúrgico–, como en la adaptación del texto al mensaje musical contemporáneo; así, en las nociones de Schenker sobre la conducción de la voz –a partir del contrapunto tonal y el bajo cifrado<sup>88</sup>– y en el ámbito dodecafónico con la técnica del *Sprechgesang* o *Sprechstimme*,

<sup>84</sup> En confluencia, al tiempo, con la teoría del *Ursatz* de Schenker, aplicada al ámbito tonal: «[...] lo que Schenker nos va a mostrar mediante todos sus postulados es el modo en que se va a llevar a cabo esa fusión entre los dos “lados” y las “aristas” de los distintos niveles. A partir de ellos podremos comprender cómo el instante de partida y el instante de llegada que configuran un nivel se convierten mágicamente uno en otro.» (Purroy en Forte y Gilbert 26).

<sup>85</sup> Webern se refería a estos ejes al relacionar los ritos de la Iglesia católica y la manifestación musical del canto gregoriano con el ritual judío (un nuevo paralelismo, como se ve, respecto a *Tres lecciones*). Además, ofrece ejemplos de monodía y estilo melismático en época del canto gregoriano para poner de relieve el principio de repetición, que en la «nueva música» se había de evitar, como propugnaba también Valente (Webern, *El camino* 41, 45, 52, 80 y otras). En lo que hace a sus cantatas –en concreto, la op. 29–, con referencias a la presentación horizontal y vertical, véase: *El camino hacia la nueva música* (Webern, *El camino* 123-125). Boulez, por su parte (315-17), ofrece un análisis de esta cantata en «La conjunción Stravinsky / Webern». Destaca cómo en el aria de bajo del primer movimiento indica que Webern consiguió «[...] un extraño efecto de amalgama entre movilidad e inmovilidad», al tiempo que, en el quinto, «[...] el acorde se considera como el grado cero del contrapunto [...]» (316); es decir, tanto por la armonización de movimiento y quietud como por el empleo del grado cero, la poética musical de Boulez entra en correspondencia con la de Valente.

<sup>86</sup> «Cuestión de herencia», en Webern, *Wiener Schule* 484.

<sup>87</sup> Webern tomó, del mismo modo, otros poemas de la escritora y pintora Hildegard Jone como fuente de inspiración para diferentes composiciones suyas; así, las *Canciones* sobre *Viae Inviae* (op. 23), tres lieder (op. 25) y el *Das Augenlicht* (op. 26); véanse: Webern, *Vocal and Orchestral Works* (corte 31) y *Lieder* (cortes 38-40 y 41-43); y el análisis del propio Webern sobre este género en 2009a: 122-123, 133-134. Como puede comprobarse, los autores elegidos por Webern para sus lieder –Goethe, Nietzsche, Avenarius, Dehmel o George, entre otros– ofrecen una rica imaginaria espiritual en consonancia con la de *Tres lecciones*; así: silencio, noche, oscuridad, luz, alma, espíritu, respiración, hálito, eternidad, etc.

<sup>88</sup> Forte y Gilbert, «Conducción de la voz: contrapunto y bajo cifrado» (100-24).

de Schönberg, que influyó en Valente. En el caso concreto de esta *Cantata* de Webern –la última obra del maestro de Viena–, resulta importante, en particular, la «ley serial», como la llamaba el compositor a partir del tecnicismo *nómos* ('ley', 'melodía') en Platón. De esta manera, como refiere él mismo, agrupó los seis movimientos (o fragmentos, desde la lectura de Valente) en el género a fin de abogar por la unidad de una «forma grande y coherente», cuidando, por añadidura, el aspecto visual. En consecuencia, al margen de su propio gusto musical, Valente dirigió su atención hacia esta *Cantata* orientado por las directrices de Webern, que dejaron otras huellas en *Tres lecciones*, como veremos a continuación.<sup>89</sup>

En efecto, siguiendo estas directrices de poética musical contemporánea, la nota de Valente en su diario concluye con otra clave aclaradora de los fundamentos estéticos de *Tres lecciones* y sus fuentes. En concreto, el poeta trae a colación la autoridad de Schönberg recordada en el libro de Webern –en su edición francesa– *Chemin vers la nouvelle musique* a propósito de «El arte de la variación y de la diferenciación», es decir, uno de los principios articuladores de la naturaleza musical o forma sonora que vertebra *Tres lecciones*.<sup>90</sup> Esta obra de Webern, como se sabe, constituía una granada compilación de conferencias pronunciadas por el músico en Viena entre 1932 y 1933 con el objetivo de difundir la «nueva música» dodecafónica y serial a partir de las lecciones de su maestro Schönberg.<sup>91</sup> Resulta interesante subrayar que, en estos textos, Webern defiende el

<sup>89</sup> Puede leerse, en efecto, las palabras de Webern sobre dicha *Cantata* en varias cartas dirigidas a Willi Reich con fechas del 23 de agosto de 1941, 23 de febrero de 1944 y 6 de julio de 1944. Este las incluyó en su edición de *El camino hacia la nueva música* (Webern, *El camino* 129, 136-137). Interés reviste también el análisis de Robert Craft circunscrito a dicha *Cantata* (en Webern, *Vocal and Orchestral Works* 13) y la posible influencia del *Canticum sacrum ad honorem sancti marci nominis*, de Stravinsky en la concepción de este género en Webern por la relevancia del canto melismático (Boulez, «La conjunción Stravinsky-Webern», 313-314). Por último, teniendo en cuenta la afinidad de *Tres lecciones* con el género vocal sacro, no cabe olvidar, a este respecto, otras obras de Webern como sus seis canciones sacras para voz y diferentes instrumentos (op. 15), compuesta entre 1917 y 1922 (Webern, 2009b: cortes 26-30).

<sup>90</sup> Empleamos el concepto de *naturaleza* o *poema musical* como lo definía Schönberg, en el sentido de contenido musical que atesora un poema equiparable a la música misma; cf. sus escolios a Busoni, 2009: 65. Webern, por su parte, al reflexionar sobre el arte de la variación, aduce, entre otros ejemplos, pasajes de Schönberg en esta dirección conceptual; así, una frase secundaria en la textura tímbrica de violín perteneciente a *Verklärte Nacht* ('Noche transfigurada'), de 1899; véanse: Webern, 2009a: 1-62; y Jens Hagestedt en su nota preliminar a la edición de esta composición bajo la dirección de Boulez (2007: 5-8); sobre el concepto de *transfiguración* en Valente, véase: José Jiménez, «Luz y transfiguración», en AAVV (1995: 293-304). Obsérvese, de otra parte, que Valente continuaba reflexionando sobre este principio musical el mismo año en el que publica *Tres lecciones*, tras su lectura del libro de Webern, con cuyos principios estéticos se sentía identificado. Un año después, daría a conocer su «Autolectura», texto en el que cristalizan, en un plano teórico, estos fundamentos armonizados en las notas de su diario.

<sup>91</sup> Quien, por sus raíces judías, al decir de Steiner, buscó en *Moisés y Aarón* (que influyó en Valente) el diálogo «entre el cantar del hombre y los silencios de Dios» («Moisés y Aarón, de Schönberg», en Steiner, 1990: 151). El ciclo de conferencias impartido por Webern entre el 15 de enero y el 2 de marzo de 1932 lo tituló *El camino hacia la composición dodecafónica*, mientras que *El camino hacia la nueva música* lo dictó entre el 20 de febrero y el 10 de abril de 1933. Sin embargo, su publicación no tuvo lugar hasta 1960 en Viena al cuidado de Willi Reich para Universal Edition por su crítica al nazismo y otras razones, según refiere el editor en su prefacio a la edición de 1960 (en Webern, 2009a: 13-16). Sobre esta voluntad de renovación y propuesta de una «nueva música» como «sustituto de la tonalidad» –en palabras de Webern–, cabe recordar la conferencia de Schönberg «Neue und veraltete



alejamiento de la tonalidad –como un espacio o entorno musical concreto– pero remontándose a los grandes cauces estéticos como el canto gregoriano (otro punto de encuentro respecto a *Tres lecciones*) y la polifonía renacentista.<sup>92</sup> La anotación de Valente resulta, en cualquier caso, significativa porque asocia estos experimentos musicales –considerados como un nuevo camino estético expresivo– con sus *Tres lecciones*, por lo que tiene de contenido artístico renovador:

Webern, *Cantata 2*, op. 31.

«Ein Leben is gegeben dem Licht von dieser Welt.»

Texto de Hildegard Jone.

En relación con la *Cantata 2*, Boulez: «Fronteras abolidas entre la dimensión horizontal y la dimensión vertical, pues la función horizontal se reintegra, por el tiempo cero, a la función vertical».

(Fusión de los ejes en *Tres lecciones de tinieblas*.)

«El arte de la variación y de la diferenciación» (Schönberg. En Webern, *Chemin vers la nouvelle musique*, p. 9).<sup>93</sup>

Como puede comprobarse, justificada la importancia de Webern en *Tres lecciones* –en hermandad con el gregoriano y el canto sacro–, Valente concibe el silencio en su poemario como una correspondencia con el punto cero, lo que facilita su aplicación conceptual al género de las tinieblas por la importancia de este elemento en el plano no sólo musical sino también visual. Por esta razón, el grado cero de la creación lo reviste Valente de propiedades geométricas unido a «lo invisible» por su capacidad de evocar la «concisión absoluta». De esta manera, para completar su lectura simbólica a modo de sinestesia, se sirve Valente del tratado *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) de Kandinsky, como queda anotado en su diario el 30 de julio de 1981, especialmente por el interés del pintor por la música y sus puntos de encuentro con la poética compositiva de Webern.<sup>94</sup>

oder Stil und Gedanke», que escuchó su preclaro discípulo, en enero de 1933 en el Kulturbund vienés, como indica en *El camino hacia la nueva música* (Webern, 2009a: 23 y 63).

<sup>92</sup> De hecho, Webern asimila y revisa la tradición musical precedente asociando «lo primitivo» a «lo popular», categorías que interesaron a Valente. Sin embargo, además del gregoriano y otros cánticos monódicos sacros –como los que estudiamos aquí–, en sus conferencias se refiere, igualmente, a la música de otros pueblos, como la china o la japonesa (Webern, 2009a: 26, 38 y 41).

<sup>93</sup> *Diario anónimo* 222. Como Schönberg, Webern reflexiona sobre el arte de la variación a partir de composiciones suyas, como las *Variationen für Orchester*, op. 30, de 1940 (Webern, *El camino* 125-126; y *Vocal and Orchestral Work* corte 32).

<sup>94</sup> *Diario anónimo* 214. Como se ha comprobado en «Cuatro referentes para una estética contemporánea», Valente relacionaba a Kandinsky con Webern por el mismo principio compositivo de concentración y retracción en virtud de la unidad entre las artes. Sobre este particular, Valente tenía en cuenta la máxima de Simónides «La pintura es poesía muda; la poesía, pintura que habla», según se lee en una anotación de su diario con fecha del 23 de enero de 1982. Seguidamente, incluye el mencionado palíndromo «El creador (sembrador) tiene la obra, la obra al creador», tomando como referente estético a Webern y su texto «El camino hacia la composición dodecafónica» (Webern, *El camino* 115), para, con posterioridad, aludir a los dos ejes de *Tres lecciones* siguiendo a Webern y Boulez, como hemos analizado (*Diario anónimo* 221-22). Por otra parte, esta armonización de las artes en virtud de la sinestesia y el silencio contaba ya con una rica tradición en la poesía española barroca, lo que entraba en diálogo, a su vez, con el género (también barroco) de las lecciones de tinieblas; véase: Egido 56-84 y 164-197. En este contexto interdisciplinar, dos poetas barrocos que influyeron en Valente recrearon la sinestesia vinculada al silencio necesario para el recogimiento y estudio: Quevedo,

Por tanto, a la vista de estos postulados estéticos de brevedad, concentración expresiva y silencio, el verbo poético de *Tres lecciones* que se materializa en música cantada tiende hacia lo interior, esto es, la poética de la interioridad (o profundidad) que Valente proyecta, sea en estos ensayos, sea en sus versos.<sup>95</sup> Su poética la relaciona, por último, el escritor con las estéticas de la retracción como un medio para lograr la concentración y densidad expresiva, al tiempo que cada elemento cobra un tratamiento pormenorizado, como sucede tanto en su lectura hermenéutica de Webern y Kandinsky como en su aplicación creativa en *Tres lecciones* a partir de estos modelos.<sup>96</sup>

en su verso «escucho con los ojos a los muertos», de «Retirado en la paz de estos desiertos»; y Sor Juana Inés de la Cruz, en su también conocida lira «Amado dueño mío»:

Óyeme con los ojos,  
ya que están tan distantes los oídos,  
y de ausentes enojos  
en ecos, de mi pluma mis gemidos;      10  
y ya que a ti no llega mi voz ruda,  
óyeme sordo, pues me quejo muda.  
(Sor Juana Inés de la Cruz 69).

No menos interés para las relaciones entre el canto y el silencio en la poesía española barroca tiene la *Exortación panegírica al silencio ...*, de Calderón de la Barca a partir del apóstrofe *psalle et sille* («canta y calla»), que dejará sus ecos en la poesía española contemporánea, como demuestra el libro-disco de José Antonio Labordeta *Cantar y callar* (1971); cf. para las claves estéticas de este poeta: Pérez Lasheras.

<sup>95</sup> En consonancia con corrientes espirituales como el budismo y el taoísmo; cf. Lao Tse, Chuang Tzu. Léase, del mismo modo, el siguiente fragmento de Steiner, en «El abandono de la palabra»: «En ciertas metafísicas orientales, en el budismo y en el taoísmo, se contempla el alma como si ascendiera desde las toscas trabas de lo material, a lo largo de ámbitos preceptivos que pueden expresarse en un lenguaje noble y preciso, hacia un silencio cada vez más profundo.» (30). Esta búsqueda del interior como expresión estética musical la defendía también Webern y, en el panorama de la poesía española contemporánea, escritores como Jaime Siles –lector de Octavio Paz y Valente– en sus poemas «Interiores (I)», «Interiores (II)», «Convento de las Dueñas» y «Silencio», entre otros. Sobre este último, en particular, varios motivos se entroncan con la estética de Valente, a saber: la luz, la quietud, el silencio y «lo hondo oculto».

<sup>96</sup> De interés es, a este respecto, el concepto de logofagia en la estética de la retracción aplicada por Valente: «En efecto, la palabra se come. La logofagia está muy presente en la expresión de la experiencia mística.» («Sobre la operación de las palabras sustanciales», en *Obras completas II* 306); y «No es posible escribir sin hacer callar primero las palabras que nos agitan. La página blanca es un silencio impuesto. Sobre ese fondo de silencio se escribe el texto. Por otra parte, la inflación verbal –de la que resultan palabras privadas de peso– a la que estamos diariamente confrontados trata también de imponer silencio al escritor. De una parte, pues, el escritor, a la escucha de su propia palabra, fuerza a callarse a las palabras importunas que lo asaltan; de otra, son esas mismas palabras, ebrias de libertad, las que lo confinan en el silencio» (*Obras completas I* 671-672). Teniendo en cuenta esta correspondencia entre el espacio en blanco de la escritura y el silencio poético-musical, Valente traduce el texto «Lengua fuente lengua blanco»:

Pensar el silencio es, de algún modo, hacerlo audible.  
[...]  
Más que al sentido, apégate al silencio que ha modelado la palabra.  
Aprenderás más sobre él y sobre ti, siendo tan sólo, el uno y el otro, escucha.  
[...]  
El silencio es universo de soledad. Exige, del oído, destreza y acuidad.  
(*Obras completas I* 672-673)

Cf. también para este mecanismo compositivo: Blesa.

## 5. Schenker y el *Ursatz* en *Tres lecciones*: claves musicales para la «Autolectura»

Analizada la poética de la concentración y de la brevedad perceptible en *Tres lecciones*, cabe iniciar este apartado poniendo de relieve que tales principios musicales deben ser interpretados en el contexto teórico del sistema schenkeriano, es decir, el propuesto por Heinrich Schenker a partir del *Ursatz* como estructura fundamental.<sup>97</sup> Sobre este armazón musical, se edifica, de hecho, una línea básica (*Urfinie*) teniendo en cuenta el grado esencial o tónica como primera nota (*Kopfton*) de la tríada.<sup>98</sup> Dicho sistema armónico trata de reconstruir, además, la estructura profunda o «esqueleto» melódico (*Hintergrund*) que subyace en la extensión máxima de una composición tomando como ejes sus principios primarios (*Auskomponierung*). Por ello, señala Schenker, en *Der Freie Satz*, en lo que hace a la estructura profunda y la base generatriz de la superficie (*Vondergrund*) proporcionada por el movimiento del *Ursatz*:

[...] es un principio inevitable que toda complejidad y toda diversidad surge de un elemento único, simple, fundado sobre la conciencia de la intuición ... así pues, en el fondo de la estructura de la superficie reside un elemento simple. El secreto del equilibrio en música habita, en último término, en la conciencia permanente de los niveles de transformación y en el movimiento de la estructura de la superficie hacia la estructura generatriz inicial (base subyacente) o en el movimiento inverso. El movimiento no sólo se produce de lo simple a lo complejo, sino también de lo complejo a lo simple. Esta conciencia acompaña siempre al compositor, sin ella, toda estructura de la superficie degeneraría en el caos.»<sup>99</sup>

Tomando en consideración estas nociones teóricas –que habrían de preludiar la gramática transformacional de Chomsky–, el interés de Valente por el *Ursatz* como estructura fundamental (o profunda) y patrón musical específico en *Tres lecciones* se remonta al 2 de julio de 1974, según demuestra una anotación suya en su diario. En estas indicaciones señala el poeta el potencial creativo y «universal» del *Ursatz* como «movimiento primario» y «principio iniciador» que él detecta en las progresiones armónicas de la música.<sup>100</sup> Este principio permite, por ello, la proyección estética «en profundidad», «hacia lo alto» (como ascenso espiritual hacia el conocimiento) y mediante «variaciones» estéticas en virtud de un ejercicio de «meditación creadora» e interior sobre

---

<sup>97</sup> Entendido como «Schenker's term for the two-voice 'fundamental structure' of tonal masterworks» («*Ursatz*», en AAVV, *Grove music online*, recurso electrónico en línea). En este diccionario, William Drabkin ofrece una definición más pormenorizada del tecnicismo: «In Schenkerian analysis [...], the basic contrapuntal design that underlies the structure of a piece or movement; the final result of successive harmonic-contrapuntal 'reductions' in a Layer analysis, and thus the representation of its musical Background. The term is often rendered in English as 'fundamental structure'»; véanse para un estudio detenido del análisis schenkeriano y el concepto de *Ursatz*: Laskowski; Morgan, «Schenker and the Theoretical Tradition»; Schenker; Forte y Gilbert; AAVV, «Análisis schenkeriano» 908-10 y Cadwallader y Gagné.

<sup>98</sup> Para llevar a cabo su formalización teórica, Schenker se valía de una tabla de la línea fundamental (*Urfinie Tafel*) como un gráfico «sonoro» de notación (Forte y Gilbert 189-96).

<sup>99</sup> *Apud.* Forte y Gilbert 10.

<sup>100</sup> Así se comprueba en las lecciones de tinieblas, el gregoriano o el flamenco cuando el intérprete o ejecutante de la melodía reviste este «movimiento» interior «de su propia energía emotiva» (Escobar, en *prensab* y en *prensac*).

«una forma musical universal». En el pasaje concreto de su diario, Valente ejemplifica el *Ursatz* con la *Sonata 111* de Beethoven –germen de «Arietta, opus 111»–, si bien el tecnicismo resulta más relevante, si cabe, en *Tres lecciones*, como indica en su «Autolectura». Dice así Valente:

El *Ursatz*, «movimiento primario» o «principio iniciador», subyace en toda progresión armónica (ver *The Beethoven Companion*, p. 149, nota). Sistema armónico de Schenker. El *Ursatz* tiene un potencial expresivo universal (y, por universal, *objetivo*). La penetración imaginativo-conceptual depende de la medida en que el compositor pueda investir el *Ursatz* de su propia energía emotiva. La variación meditación creadora sobre una forma universal. Es la penetración absoluta en el movimiento primario la que genera esa doble apertura –en profundidad y hacia lo alto– de la *Sonata op. 111*.<sup>101</sup>

Llegados a este punto de nuestro análisis, la fundamentación de Valente más pormenorizada sobre el *Ursatz* para comprender la naturaleza genérica de *Tres lecciones* la ofrece, en efecto, nuestro autor en su «Autolectura», en la que se detiene en dicho concepto como «movimiento primario» o generador, que pone en relación con la «progresión armónica» presente en determinados sistemas musicales, sobre todo en el referido de Schenker, aunque no lo mencione de manera explícita.<sup>102</sup> Según este teórico, de este principio matriz se generan variaciones, precisamente la técnica que emplea Valente en *Tres lecciones*, por lo que nuestro escritor valora estas propiedades musicales de su canto melismático –a modo de melogenia– que él hace compatibles con su poética literaria, al considerarlas patrones estéticos de carácter «universal». Para ello tiene en cuenta su concepto de interrelación entre las artes –como hicieran otros creadores como Kandinsky, Schönberg y Chillida en sus respectivos campos–, vinculadas mediante un «principio iniciador» o «movimiento primario» común.

Por otra parte, el *Ursatz* estaba ligado, en la gramática musical de Schenker –y así lo entendió Valente–, a la superación del binomio *tiempo-espacio*, en perfecta armonía con los postulados de Boulez y Webern, considerando la composición en el pentagrama como una «cronomía» (a la manera de Stravinsky) u organización temporal definitoria de parámetros como el contorno melódico en horizontal, pero que aludía, al tiempo, a

<sup>101</sup> *Diario anónimo* 158-59. Como se ve, Valente cita el volumen *The Beethoven Companion* (Arnold y Fortune).

<sup>102</sup> La «Autolectura» fue publicada por Valente bajo el mismo título en *El País* el 1 de marzo de 1981. Como en otras ocasiones, el poeta insiste, en este ensayo de poética, en declarar sus principios compositivos y las fuentes que le sirvieron de inspiración: «Los textos de *Tres lecciones de tinieblas* tienen su origen en la música. Primero, y antes que en ninguna otra, en las lecciones de Couperin. Luego, en las de Victoria, Thomas Tallis, Charpentier, Delalande. Del lento depósito de esas composiciones fue desprendiéndose o formándose un solo principio iniciador o movimiento primario, ese movimiento que subyace en toda progresión armónica y que ha sido llamado justamente *Ursatz*. En ciertos sistemas de análisis armónico se entiende que el *Ursatz* tiene un potencial expresivo universal y, por universal, objetivo. La creación dependería de la medida en que el compositor facilite (por tanteo y por espera) la convergencia de su propia energía con el *Ursatz*. Lo que en música se llama variación sería, desde ese punto de vista, un modo de meditación creadora sobre el movimiento primario, sobre una forma universal.» (*Obras completas I* 403). Peinado, por su parte (*Estudio sobre la obra* 399-411), señala la influencia de «Espacio» de Juan Ramón Jiménez en «Autolectura», entre otras razones, por el concepto de poema en prosa a partir de la escucha y espera del ritmo musical. A esta influencia cabe añadir, además, el influjo de la poética musical romántica y especialmente las huellas del prólogo de Fray Luis de León a *De los nombres de Cristo*, por la importancia de la escritura de la prosa sujeta a la percepción atenta del ritmo («número») interior (Nuño 12).

elementos esenciales vinculados a categoría espaciales, tales como la altura. Estos, de hecho, afectaban a una lectura vertical o sincrónica, organizada en estratos superpuestos (*Schichten*) como una forma de marcar la relevancia mayor o menor de los distintos planos (profundo y superficial).

En consecuencia, Valente, tanto en su «Autolectura» como en su aplicación creativa en *Tres lecciones*, armonizó el planteamiento del *Ursatz* de Schenker y sus relaciones entre espacio y tiempo con el análisis de los ejes realizado por Boulez en el sentido de espacio musical, no sólo de la escritura pneumática –con la que quedaba vinculado el poemario de nuestro escritor–, sino también del concepto minimalista de Webern, cuya densidad o volumen de sonido ocupaba ya de por sí su propio espacio musical en las diferentes texturas creadas. De esta manera, el tiempo musical resultaba inseparable del espacio y viceversa; o lo que es lo mismo: se producía una fusión de ejes o coordenadas horizontal y vertical, como señalaba Valente para *Tres lecciones*.<sup>103</sup>

Finalmente, el «movimiento primario» de Valente (o *Ursatz* de Schenker) entraba en correspondencia con el centro tonal en la tríada consonante del teórico austriaco como altura concreta –plano de fondo de carácter vertical–, en la medida que se producían las variaciones (o fragmentos en el escritor) relacionadas entre sí bajo el principio de unidad. Incluso, al decir de Schenker, su concepción de las dos coordenadas expuestas operaba en la estructura por reducción (*απαγωγή* en Aristóteles) en el sentido de que se suprimían los elementos superficiales con el propósito de centrar la atención en el esqueleto profundo, pensamiento en plena sintonía con la retracción musical y el radicalismo del canto poético de Valente en *Tres lecciones*.<sup>104</sup>

## 6. De la poética musical a la *escucha* del canto en *Tres lecciones*: rito ancestral y oralidad

Al mirar las cubiertas de álbumes recientes, nos damos cuenta de que la música se ha vuelto el sustituto de los candelabros ...

(George Steiner, «El abandono de la palabra»)

Si bien en páginas precedentes ha quedado demostrada la influencia de los modelos musicales «cultos» en *Tres lecciones*, no menos importancia adquieren en dicho poemario los principios de oralidad y rito ancestral relacionados con los Trenos de Jeremías. De hecho, teniendo en cuenta esta armonización de elementos, Valente reflexiona sobre la dimensión ceremonial del género musical sacro con el propósito de mantenerse «a la espera» y a la «escucha», lo que le permite proponer variaciones estéticas desde un estado de «meditación» o recogimiento interior y espiritual. Abogando, pues, por este prisma compositivo, Valente concibe sus catorce fragmentos como variaciones reflexivas de ese principio matriz y primario, de suerte que el germen espiritual se logra tanto por la elección de las lamentaciones de Jeremías como por el simbolismo mágico de las letras del alfabeto hebreo, que conllevaban unas implicaciones numéricas y rituales a modo de

---

<sup>103</sup> Un análisis de la dicotomía *tiempo-espacio* musicales ofrece Morgan, “Tiempo musical”.

<sup>104</sup> Para las distintas reducciones en dimensiones pequeñas, medias y extensas de Schenker a partir de los planos *Hintergrund*, *Mittelgrund* y *Vordergrund* (Forte y Gilbert 187-444).

gematría o *isosephía*.<sup>105</sup> Así, partiendo del hecho de que cada letra hebrea tenía asignada un valor numérico, las correspondencias entre distintos vocablos por la suma de sus caracteres indicaban, por ende, una analogía simbólico-musical entre estos.

De otro lado, la naturaleza musical del género sacro de las tinieblas, debido a su simbolismo numérico de las letras, otorgaba al canto poético-musical un valor de atemporalidad, como se ha indicado a propósito del eje vertical. Por esta razón, dichos caracteres gráficos –a modo de ideogramas sonoros<sup>106</sup>– se retrotraen a formas arquetípicas remotas en cuanto a ritual, pensamiento que Valente relaciona con géneros de expresión popular portadores del arte de la memoria y la oralidad tales como el canto hebraico y el cante jondo. Por ello, a estos arquetipos primigenios le otorga el escritor varias propiedades de preferencia musicales –si atendemos al tecnicismo formulado por la etnomusicología– que evoca en su «Autolectura», a saber: sus lejanos vínculos con el canto sinagoga y sus prístinas cualidades melismáticas como reflejo de su poética de la vibración.<sup>107</sup>

Sin embargo, estas «meditaciones» estéticas a partir del *Ursatz* convergen hacia la unidad, por lo que el poema debe leerse y oírse –por la importancia de la «escucha»– como un único poema integrado por fragmentos poético-musicales a modo de ritual salmódico. Lo concibe, en efecto, Valente como un «canto de la germinación y del origen» –principio fundamental en su imaginario estético–, en la medida en que el movimiento primario se muestra con una naturaleza musical basada en una continua y perpetua «regeneración», acorde con el acto performativo de las lecciones de tinieblas.<sup>108</sup>

<sup>105</sup> En hermandad, a su vez, con las combinaciones de la ley serial referidas. Dice así Valente (*Obras completas*. I 403-404): «Yo vería, pues, los catorce textos de las *Lecciones de tinieblas* como catorce variaciones sobre el movimiento primario que las letras desencadenan. Variaciones o meditaciones sobre las catorce primeras letras (que, por supuesto, son letras y números) del alfabeto hebreo». Una muestra del interés de Valente por las relaciones entre música y álgebra para su discurso poético –a la manera de Novalis y Juan Ramón Jiménez– la proporciona una anotación suya de su diario (*Diario anónimo* 159) que data del 23 de julio de 1974 a partir de la «Carta de Lord Chandos» de Hugo von Hofmannsthal, de 1902, con una mención, por añadidura, al tecnicismo del contrapunto; cf. con dos textos que leyó Valente: «Carta de lord Chandos» (80) y «Ein brief». Sobre las implicaciones del silencio, la música y el álgebra en el texto de Hofmannsthal: Amorós 21-41. De otra parte, la autonomía plena de la música respecto al lenguaje gracias a las matemáticas encuentra un excelente ejemplo en la música dodecafónica, como recuerda Steiner en «El abandono de la palabra» (40). Este pensador señala, además, las implicaciones numéricas ligadas a las letras y la música, según pone de manifiesto en el título de la ópera *Moses und Aron* de Schönberg, al atesorar de manera simbólica doce letras en correspondencia con el dodecafonismo o la composición en serie («*Moisés y Aarón*, de Schönberg», en Steiner 149). En lo que hace a la gematría, véase: Ouaknin.

<sup>106</sup> En correspondencia, al tiempo, con el haiku –con conexiones con las pinturas haiga y los dibujos zen–, los caligramas y otras formas de la poesía gráfica o visual. Sobre este particular indica lo siguiente Valente en su diario el 15 de noviembre de 1996 (*Diario anónimo* 356): «En japonés *escribir* y *pintar* se dicen con la misma palabra (buscar el ideograma). *Kaku* [...]».

<sup>107</sup> Indica Valente al respecto (*Obras completas* I 404): «En su forma musical, las lecciones reflejan la misma estructura. Cualquiera que oiga las lecciones de Couperin percibirá de inmediato en el texto de las Lamentaciones un canto que corresponde a un estilo personal y a una época; es ese además un canto argumental. En cambio, el canto de las letras no está sujeto a la contemporaneidad y arrastra formas mucho más antiguas, quizá derivadas del canto sinagoga; además el canto de las letras no tiene argumento, es un canto melismático.».

<sup>108</sup> «Los catorce textos que componen las *Tres lecciones de tinieblas* se formaron en el eje de las letras que es, en efecto, el que hace oír el movimiento primario, el movimiento que no cesa de comenzar. Pueden leerse, pues, como un poema único: canto de la germinación y del origen o de la vida como

Valente, de hecho, como contrapunto a la palabra banal, trata de recuperar «la original» a partir de su meditación sobre una «lengua sagrada» y «adámica», tomando para ello como piedra angular el ritmo musical que otorga un marcado carácter sagrado a su canto poético.<sup>109</sup>

Ahora bien, Valente articula estas claves estéticas mediante una simbiosis de fuentes musicales, literarias y filosóficas pero haciéndose eco, al tiempo, de un ritual anclado tanto en la tradición cultural como en la vida espiritual del ser humano: el oficio de tinieblas (*officium tenebrarum* o *tenebrae*). Se trata, como se ha apuntado, de una ceremonia destinada a la representación simbólica de las tinieblas originadas por el sacrificio de Cristo en la cruz, cuyo imaginario trascendente le ofrecía a Valente su piedra angular para la composición de *Tres lecciones*. A este rito, en concreto, el poeta pudo acceder ya en sus primeros años de vida en tierras gallegas. Incluso, después de la publicación de *Tres lecciones*, Valente recordaba todavía en enero de 1995 su audición de las *Lecciones* de Couperin con la ceremonia acostumbrada de los cirios en Versailles, en cuya Corte el compositor ejerció su labor como organista, bajo la égida y mecenazgo de Luis XIV.<sup>110</sup>

Por lo demás, este ritual descrito por Valente se entroncaba con otras ceremonias conocidas por el poeta como la Semana Santa, puesto que la lectura de las Lamentaciones en la liturgia se ubicaba en el *sacrum triduum* o tres últimos días de la misma<sup>111</sup>. Sea como fuere, durante este ritual, el canto melismático de la saeta concedía mayor relevancia –a modo de melogenia– a las propiedades musicales que al mensaje

inminencia y proximidad.» (*Obras completas I* 404). Para la fundamentación de los conceptos *inminencia* y *proximidad*, Valente leyó, entre otros autores, a Hölderlin y Paul Celan, como refiere en su diario el 1 de julio de 1974 (*Diario anónimo* 158).

<sup>109</sup> Así lo refiere en una anotación de su diario el 12 de abril de 1968 evocando el «lenguaje rimado» y «rítmico» de los libros sagrados (*Diario anónimo* 128). Sobre las posibilidades estéticas y espirituales de lo sagrado en el discurso artístico, véanse: Arnold Schönberg en sus notas a Busoni 61 y Eliade.

<sup>110</sup> Lo indica en su diario: «En enero de 1995 interpretaron las *Lecciones* de Couperin (se apagan 17 cirios) en Versailles.» (*Diario anónimo* 339). Llama la atención el cómputo de diecisiete cirios y no quince, puesto que la simbología aludía a los once apóstoles, la Virgen y las tres Marías. En cualquier caso, un ejemplo de este ritual en París puede verse en el acto que tuvo lugar el 20 de marzo del 2008 en L'Église Saint Eugène bajo la dirección de Henri Adam. Web. 14 mayo 2012. <<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=Sd616TJP9YY>>

<sup>111</sup> Es decir, Jueves, Viernes y Sábado Santo, como representación temática y simbólica de la Pasión y muerte de Cristo. Por lo demás, la Semana Santa constituye un ritual que se expande desde Alemania e Italia –con cantos para procesiones específicas– hasta llegar a España, en concreto, en Andalucía, donde se cantan, para la ocasión performativa, saetas en consonancia con las Lamentaciones de la liturgia (una buena parte de estas, penitenciales). El punto de encuentro y origen se remonta, precisamente, a las Lamentaciones de Jeremías por Jerusalén, como refleja Valente en *Tres lecciones*. De esta manera, se erige como un recuerdo para el pueblo judío de sus difuntos. En el ritual cristiano, en particular, se incluyen los textos de Jeremías en el oficio de tinieblas, génesis de las procesiones nocturnas, de ahí que se justifique la imaginería de luces y sombras con los cirios que portan los nazarenos. En estas correspondencias entre el cante por saeta de la Semana Santa andaluza y la música de las lamentaciones de Jeremías en el oficio de tinieblas, cabe referir que, con motivo de una estancia en Sevilla en la que coincidían la Exposición Universal de 1992 y las procesiones de Semana Santa, Valente anota en su diario en abril de ese año su desagrado por ambas propuestas culturales (2011: 302). En cualquier caso, el poeta analiza estas experiencias estéticas (el oficio de tinieblas y la Semana Santa) a partir de la realidad misma. No sólo le ocurre con estas manifestaciones culturales sino también con el cante flamenco y el ritual del bembé –de hecho, asistió a una ceremonia ecléctica entre la religión afrocubana y la católica–, experiencias que le permitieron forjar varios textos (Escobar, en *prensab* y en *prensac*).

textual, con frecuencia, basado en temas penitenciales. Del mismo modo, estos contenidos temáticos estaban, igualmente, en concordia con la liturgia hebraica y sus cantos del Niggun de 'Eka ('melodía de la lamentación') con silencios místicos, improvisaciones melismáticas y glosolalias rituales, que trascendían más allá de la palabra y su textura musical,<sup>112</sup> así como con los Trenos de Jeremías, ya fuese en la religión cristiana o judía.<sup>113</sup> La elección de este ritual conllevaba, en cualquier caso, la evocación – en el imaginario de Valente y de los lectores de *Tres lecciones*– de una confluencia sincrética de cantos sacros procedentes de diferentes religiones en los que el valor musical predominaba sobre la palabra debido a un anhelo de trascendencia espiritual. Por ello, estos ritos compartían el simbolismo lumínico y de la oscuridad (como sucede con la madrugada de la Semana Santa), al tiempo que estaban ligados a la pasión de Cristo y la interacción cultural del pueblo en dicha ceremonia. Por tanto, la dimensión «cult» occidental de la que parte Valente para sus *Tres lecciones* (desde las versiones del canto gregoriano hasta la de Couperin) se da la mano con la vertiente «popular» –así los cantos del Niggun de 'Eka y las saetas penitenciales<sup>114</sup>–, dado que todas ellas se remontaban a arquetipos prístinos y remotos que sugerían al poeta su canto del «origen» y la «germinación».

Pues bien, un reflejo de esta armonización practicada por Valente de fuentes «cultas» escritas (sean musicales o literarias) y la ocasión performativa del oficio de tinieblas lo constituye una anotación del poeta en su diario realizada el 2 de abril de 1976. En el pasaje en cuestión, como un desarrollo conceptual del oficio de tinieblas y la actitud estética del escritor, Valente recuerda las autoridades bien distintas de Gonzalo de Berceo y Francis Ponge, relacionando al primero de ellos con el acto de «escribir en tinieblas», con una mención al arranque de su *Himno III*, en el que, mediante la apelación

---

<sup>112</sup> Con temas, entre otros, relacionados con el exilio, símbolo presente en *Tres lecciones*; cf. para la naturaleza melismática y trascendente de los cantos hebraicos: Benharoche-Baralia; Idelsohn; Heskes; Gradenwitz; Roten; y Shiloah. En cuanto a la liturgia y música judía en el contexto compositivo de *Tres lecciones*: Savelsberg 64-68.

<sup>113</sup> Esta relación entre el canto melismático del flamenco y la intencionalidad musical de *Tres lecciones* desde las arcanas melodías judaicas la intuyó en el plano compositivo Mauricio Sotelo, quien trabajó con Valente en varios proyectos artísticos. Así lo refleja su adaptación musical de *Tres lecciones* con la voz del cantaor Enrique Morente acompañado de la Orquesta del Klangforum de Viena y el Concentus Vocalis vienés, bajo la dirección de Sotelo en marzo de 1993: *Tenebrae Responsoria* (1992-93). En nuestra monografía citada le dedicamos un capítulo a la labor conjunta entre Valente y Sotelo.

<sup>114</sup> Género que interesó a Valente, como demuestra, entre otras cosas, su práctica consistente en anotar letras del flamenco. Por otra parte, el hebraísta y escritor sefardí de origen alemán Máximo José Kahn, que se valió del pseudónimo Medina Azara (1930), defendió en la saeta las huellas del canto melismático judío Kol Nidrei; también se ha señalado esta influencia para la petenera. En cualquier caso, estamos ante un tipo de poesía «natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa seca», según la definió Bécquer en su prólogo a *Las soledades* de Augusto Ferrán (que leyó Valente) en consonancia con la tradición del *lied* germánico. Este concepto de «poesía hacia adentro» y trascendente postulada por Bécquer y Ferrán, con puntos de encuentro respecto a Demófilo, arraigó en Juan Ramón Jiménez, uno de los modelos esenciales de Valente. De hecho, el poeta de Moguer recibió tanto el influjo de estados místicos de la filosofía hindú (de ahí su interés por Tagore) como, de otro lado, los conceptos de *Stimmung* (armonía cósmica del ser con el todo) y «acústica del alma» de Novalis, influyendo este último, al tiempo, en Valente con versos como los de *Himnos a la noche*; cf. Juan Ramón Jiménez, «Dos aspectos de Bécquer (poeta y crítico)», en *La corriente infinita* 109-119; y Novalis, *Himnos a la noche. Cánticos espirituales*. Más adelante, volveremos sobre la importancia de los géneros «breves» en Valente.



a Cristo, se contraponen su luz a las tinieblas.<sup>115</sup> Seguidamente, tras la referencia a su segunda fuente –por el contraste de la luz y la oscuridad de la noche<sup>116</sup>–, nuestro autor asemeja la poesía al «oficio de tinieblas», lo que habrá de preludiar la obra homónima de Camilo José Cela a propósito de la profesión del escritor (Oguiza). La cita de Ponge aducida por Valente se incluye, en fin, en el texto «Nouvelles pochades en prose».<sup>117</sup>

## 7. De la caracterización genérica al análisis simbólico-musical: claves de poética para la interpretación de *Tres lecciones bbreviazioni*

El poeta entra en el silencio. Aquí la palabra limita, no con el esplendor o con la música, sino con la noche.

(George Steiner, «El silencio y el poeta»).

En concordia con el diseño compositivo de *Tres lecciones* planteado por Valente en su «Autolectura», el escritor ofrece en otros ensayos suyos notables claves de interés para interpretar el simbolismo musical de su poemario. Para desentrañar esta cuestión, comenzaremos nuestro análisis con las propiedades texturales y melismáticas de las letras para proseguir, seguidamente, con sus rasgos rítmicos que afectan, sobre todo, a la suspensión del tiempo, el movimiento circular y la vibración acusmática.<sup>118</sup>

*De la melogenia y las texturas sonoras de las letras a sus propiedades rítmicas (con Góngora y Chullida al fondo)*

En uno de los textos en los que Valente ofrece varias notas de poética sobre la naturaleza de *Tres lecciones*, destaca, en particular, la atención que dedica el escritor a las letras *bet* (ב) y *zayin* (ז), con las que compone dos fragmentos pertenecientes a la primera

<sup>115</sup> Destaca, en paralelo con las lamentaciones de Jeremías, su tono penitencial, al tiempo que el himno que toma Berceo como fuente («*Christe, qui lux es*») se cantaba:

Tú Christe que luz eres, qe alumnas el día,  
qe tuellas las tiniebras, fáceslas ir su vía,  
bien creo qe luz eres, lumne de alma mía,  
e qe prodigas lumne e toda bien fentría.

(Gonzalo de Berceo 65).

<sup>116</sup> Sobre este juego de contrastes y claroscuro cabe recordar un texto que leyó Valente: «El canto de la noche», de *Also sprache Zarathustra*, de Friedrich Nietzsche, quien defendió, desde postulados filosóficos, la escucha musical del silencio. Lo cita, en concreto, el poeta el 5 de diciembre de 1989 en su diario (*Diario anónimo* 260). Como en Valente, Nietzsche dejaría, igualmente, su huella en el pensamiento musical de Zambrano.

<sup>117</sup> Dice así Valente:

Del juego de las concordancias.  
Berceo – escribir en tiniebla.

«Nos pères écrivaien le soir, à la lumière faible: ah! De beaucoup plus près que nous embrassent par la nuit ...» (Francis Ponge).

Poesía, mester, oficio de tinieblas.

(*Diario anónimo* 168).

La cita puede leerse en Ponge 179.

<sup>118</sup> Un análisis pormenorizado del simbolismo musical de las letras de *Tres lecciones* proponemos en nuestra monografía citada. Ofrecemos, por tanto, en estas páginas, tan sólo un sucinto adelanto.

y segunda lección de su libro, respectivamente. Nos referimos, en concreto, a su discurso en el acto de entrega del VII premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, donde indica que el canto de *Tres lecciones* no presenta argumento alguno, siendo sustituido, en cambio, por la expresión melismática de la letra con la que arranca cada texto a modo de melogena. Desde esta perspectiva, el escritor concibe su poemario como canto del origen de la vida.<sup>119</sup>

Por esta naturaleza melismática de las letras, especial atención merece, además, la denominación que hace Valente de la «escritura por espera» a partir de la cual ha compuesto *Tres lecciones* gracias a la acuidad de las texturas sonoras de la palabra.<sup>120</sup> De esta suerte, teniendo en cuenta su carácter unitario en el que convergen los diferentes textos-fragmentos, el escritor relaciona *Tres lecciones* con otro poemario suyo, *El fulgor*, que representa el diálogo simbólico con la materia corpórea tomando como punto de partida un itinerario espiritual a partir de las tres vías místicas –purgativa, iluminativa y unitiva– hasta derivar en una teratología.<sup>121</sup>

Referidas las características texturales del canto melismático, pasemos ahora a analizar las propiedades rítmicas de las letras, sobre las que reflexiona Valente, con especial énfasis, a propósito de *lamed* y *mem*. Así, en lo que atañe a *lamed* (ל) –eje esencial para un fragmento de la lección tercera–, el escritor parte de la génesis en la que se funden y armonizan los contrarios, como el movimiento y quietud del agua («Tocaste las aguas, la quietud de las aguas»), al igual que sucede, por lo general, con sus poemas que versan sobre materia musical. Se trata, en efecto, de una lectura metapoética en diálogo con Molinos y María Zambrano –lectora, por cierto, de este–, puesto que Valente relaciona la percepción musical con la experiencia poética y «la oración de *quietud*», como reflejan tanto este pasaje de *Tres lecciones* como su diario.<sup>122</sup>

<sup>119</sup> «Yo escribí dentro de ese género sacro el libro *Tres lecciones de tinieblas* (1980), particularmente influido por la música de François Couperin, y me situé para hacerlo en el eje vertical, el eje de las letras, cuyo canto no tiene argumento, la letra se dice a sí misma en un canto melismático. En esa perspectiva, mi poesía se hace “canto de la germinación y del origen o de la vida como inminencia y proximidad”» («Discurso en el acto de entrega del VII premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana», en *Obras completas II* 1586-87).

<sup>120</sup> «Paralelamente a la escritura de *Material memoria*, trabajé durante casi dos años en otro libro muy breve compuesto por catorce textos o meditaciones sobre las catorce primeras letras del alfabeto hebreo. Y creo que esos catorce textos son la experiencia más extrema que haya tenido nunca de lo que podría llamar «escritura por espera» o «escritura por escucha»; es decir, una escritura en la que traté de eliminar en todo lo posible el elemento de intencionalidad que toda escritura difícilmente deja de arrastrar. Se trataba para mí de reducir ese elemento de intencionalidad a su nivel mínimo, y de ser posible, a su nivel cero. Como ustedes saben, las letras del alfabeto hebreo tienen valores numéricos y, además, representan condensaciones de la energía cósmica. Evidentemente, sobre la meditación de las letras se levanta todo el edificio de lo que conocemos con el nombre de cábala.» («Lectura en el Círculo de Bellas Artes de Madrid», en *Obras completas II* 1597). El texto se reproduce, con variaciones de redacción mínimas, en «Lectura en Tenerife», en *Obras completas II* 1399.

<sup>121</sup> «Después de este libro, [*Mandorla*] escribí un poemario que apareció en 1983 y que se titula *El fulgor*. *El fulgor* prolonga elementos centrales que ya están presentes en *Mandorla* pero a diferencia de ésta constituye, un poco como en el caso de *Tres lecciones de tinieblas*, un texto o poema único, un texto que consiste en un diálogo con el cuerpo, con la materia corpórea» («Lectura en el Círculo de Bellas Artes de Madrid», en *Obras completas II* 1600). Sobre este concepto de teratología en *El fulgor*: Machín, José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna 239.

<sup>122</sup> Dice Valente en una anotación que se remonta al 19 de septiembre de 1971 (*Diario anónimo* 146): «La experiencia poética es la generación de un vacío (receptáculo, ver *recibir* y *oír* en la gnosis), de una pasividad infinitamente activa. Creación de *quietud* (oración de *quietud*). Como se ve, alude el poeta a

Sobre esta concepción espiritual, en concreto, para Valente, la experiencia poética y la mística constituyen una sola entidad por la necesidad que tiene el escritor de adentrarse en un proceso de conocimiento trascendente, como pone de manifiesto su lectura de San Juan de la Cruz, en contraposición a la de Dámaso Alonso y Jorge Guillén.<sup>123</sup> En cualquier caso, cabe destacar, en dicho fragmento de *Tres lecciones*, la vibración («y engendraste la vibración»), la circularidad como símbolo de perfección («creciste en círculos»),<sup>124</sup> el descenso-ascenso iniciático en la noche con el objeto de vislumbrar la luz («descendiste a los limos: penetraste en la noche») y, por último, la multiplicidad que converge hacia el principio de unidad («creció lo múltiple: raíz de engendramiento»):<sup>126</sup>

Tocaste las aguas, la quietud de las aguas, y engendraste la vibración: creciste en círculos: descendiste a los limos: penetraste en la noche y en la viscosidad: creció lo múltiple: raíz de engendramiento: tú eres y no eres inmortal.<sup>127</sup>

En este contexto de armonización musical de contrarios, el descenso rítmico llega a alcanzar los limos, hecho que recuerda no sólo el concepto valentino del «fondo abisal» –en diálogo con el abismo original (*Urgrund*) representado en *Génesis*, I, 2–128, sino también el conocido motivo simbólico de Octavio Paz sobre el limo representado en *Los*

conceptos y recursos presentes en *Tres lecciones* tales como el «vacío», «la pasividad infinitamente activa» o la «quietud» concebida como oración, es decir una forma de «meditación» referida en su «Autolectura». Del mismo modo, Valente concibe la oración como invocación, no como plegaria, según manifiesta en otro pasaje de su diario el 15 de febrero de 1975 a propósito de la «ausencia de petición en la oración del negro afrocubano» (*Diario anónimo* 165). En cuanto al concepto de «pasividad» aplicado al proceso de escritura todavía habrá de reflexionar Valente en otra anotación suya del 29 de mayo de 1987 (2011: 247): «Se escribe por pasividad, por escucha, por atención extrema de todos los sentidos a lo que las palabras acaso van a decir». Puede compararse esta noción de «pasividad» con la propuesta por Zambrano en «María Zambrano: *Yo soy de la razón pasiva*» [entrevista de Javier Ruiz] para *Diario 16* el 3 de diciembre de 1988. Por último, un análisis de «Lamed» ofrece Peinado, *Estudio sobre la obra* 357) a partir del concepto del «Mismo» vinculado al reposo, la quietud y la pesadez.

<sup>123</sup> «Formas de lectura y dinámica de la tradición» en AAVV, *Hermenéutica y mística* 21.

<sup>124</sup> Símbolo el del círculo tratado también por Quevedo en sus *Lágrimas de Hieremías castellanas* (132). Para las huellas concretas de *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán en este fragmento de Valente: Savelsberg 118, n. 96.

<sup>125</sup> A la manera de la bajada *ad Inferos* de María Zambrano ligada a «do entrañal».

<sup>126</sup> «En el texto correspondiente a la letra Lamed de *Tres lecciones de tinieblas* describí ese momento genésico que gira en torno a los ejes de la generación, de la multiplicación y de la duplicidad, entre perduración y no perduración: [Valente transcribe el texto íntegro.] («La lengua de los pájaros», en *Obras completas II* 519). El motivo consistente en la inmersión en la oscuridad referido por el escritor se encuentra en la lección tercera («Aleph») del género musical sacro: «*Me minavit, et adduxit in tenebras, / et non in lucem.*» («Me ha guiado y me ha llevado a la oscuridad, no a la luz.»). Savelsberg, por su parte (81), ha puesto de relieve los «movimientos» rítmicos tanto en este fragmento como en otros de *Tres lecciones*, que analiza desde una dialéctica de tesis, antítesis y síntesis a modo de *perpetuum mobile*.

<sup>127</sup> *Obras completas I* 402.

<sup>128</sup> «[...] *et tenebrae erant super faciem abyssi* [...]». Baste recordar, a este propósito, el ensayo de Valente «La experiencia abisal» en el que, a partir de San Juan de la Cruz y otros autores espirituales, se alude a dicho descenso en consonancia con el «rayo de tiniebla», la «noche oscura» y la «nada» (Valente, «La experiencia abisal» 232-3; léase también en *Obras completas II* 744-58).

*Hijos del limo: del romanticismo a las vanguardias*, de 1974.<sup>129</sup> El *leitmotiv* relacionado con tocar «las aguas» evoca, por lo demás, el pasaje bíblico de Jesús y su voluntad de caminar sobre la lábil superficie acuática (Mateo 14:22-33; Marcos 6:45-52; Juan 6:16-21), que habrá de actuar como una nueva «vibración» ecoica de un fragmento de la lección primera, el de la letra *bet* (ב), recuperada en el penúltimo de la lección tercera («□ Mem») como *ritornello*. De hecho, en «□ Mem» tiene cabida una estructura circular a modo de canon cangrejo,<sup>130</sup> de manera que se inicia el fragmento con la inmovilidad de las aguas («En el vértigo de la inmovilidad: las aguas»), como un «lugar de regeneración», y concluye con «la quietud: las aguas», resonancia del quietismo postulado por Molinos. Resulta igualmente de interés la presencia, en paralelo, de un oxímoron de calado místico, esto es: el «vértigo», como un movimiento giratorio que desorienta al ser, en simultaneidad rítmica respecto a la «inmovilidad», lo que hace de las «aguas» un no-lugar idóneo para la revelación mística.<sup>131</sup>

En este maridaje propuesto entre movimiento y quietud, al concepto de «vibración» («engendraste la vibración») le otorga Valente una interpretación rítmica, como se comprueba en su análisis de otras músicas melismáticas.<sup>132</sup> Por ello, lo describe mediante una imaginería similar respecto a la corporeidad de la palabra poético-musical, es decir: como «vibración» del ser en un contexto simbólico en el que priman la quietud y la noche. Tales referentes metafóricos y en clave –en equilibrio con los ya mencionados– quedan recogidos, en efecto, en el fragmento «↗ Lamed» con el objeto de subrayar Valente la epifanía y el misterio de lo inefable en un contexto de música silente y ritual.<sup>133</sup>

Por otra parte, en consonancia con el *leitmotiv* de la vibración acusmática, en el fragmento «Yod», resulta de interés la referencia intratextual por Valente a la letra *alef* (א), con la que comienza el ritmo de la primera lección. Constituye, en efecto, el inicio de *Tres lecciones*, por lo que, a nivel conceptual, el poeta alude no sólo a «la respiración» rítmica sino también a dos referentes cardinales de la tradición bíblica, a saber, Adán y Jerusalén,

<sup>129</sup> Escritor valorado por Valente, como analizamos en nuestra monografía a propósito de la música. Por lo demás, las imágenes del limo y el fondo, referentes simbólicos de donde el poeta adquiere sus fundamentos primordiales, se encuentran, asimismo, en los versos «engendada [“una larga cabellera verde”] en los limos / obstinados del fondo.» de «Orillas del Sar», de *Fragmentos de un libro futuro* (77).

<sup>130</sup> Técnica que remitía a una tradición musical que se remontaba a Bach y Mozart hasta llegar a Webern y Piazzolla, por citar algunos nombres representativos. En cualquier caso, el empleo y aplicación del tecnicismo *canon* a la práctica poética habían sido ensayados no sólo por Valente sino también por otros poetas españoles coetáneos como Jaime Siles, quien encabezaba su poemario *Canon* (1973) con la definición del concepto tomada de un diccionario de música.

<sup>131</sup> «En el vértigo de la inmovilidad: las aguas: lo que en ellas oscuro se alimenta a sí mismo igual que un padre hembra: noche de la materia: fluir fetal en la deriva quieta de las Madres: en donde nada opone resistencia a la vida: el que espera entrar en el nombre ha de velar nocturno a las orillas de la sola quietud: las aguas.» (*Obras completas I* 402). Dos años después, en *Mandorla* (1982), Valente recuperaría el *leitmotiv* en el cierre de «The Child is Father to the Man» (422): «[...] El niño o él, sobre las aguas, empezaron a andar.» Por su parte, Peinado (*Estudio sobre la obra* 367) ofrece un análisis del fragmento *Mem* teniendo en cuenta el motivo del andrógino, de notoria relevancia en la teosofía de Jacob Boehme, que dejó su huella en Valente; véase: Nicolas Berdiaeff, «La doctrina de la Sophia et de l'androgyné. Jacob Böhme et le courants sophiologiques russes», en Boehme *Mysterium Magnum*.

<sup>132</sup> La armonización de la quietud y el fondo está presente, por lo demás, en otros autores españoles contemporáneos como Jaime Siles, según refleja el éxplícit de su poema «Naturaleza» («que transparencia en la quietud del fondo»), dedicado a José M<sup>a</sup> Guelbenzu. Esta composición pertenece, como se sabe, al libro *Música de agua* (1983).

<sup>133</sup> *Obras completas I* 402.

que intervienen como ejes literario-musicales de las lecciones de tinieblas.<sup>134</sup> El motivo simbólico de Jerusalén, en concreto, con el que se inicia el primer fragmento de la lección primera, lo habrá de retomar Valente en el último texto de la tercera lección («Nun»), creando, por ello, en la macroestructura musical del poema, una nueva concepción circular o de canon cangrejo.<sup>135</sup> Nos encontramos, por tanto, ante una palingénesis rítmica de la estructura del texto latino sacro, puesto que el *leitmotiv* de Jerusalén y su desolación se repite como cierre del canto de cada letra hebrea que componen las tres lecciones.<sup>136</sup>

Siguiendo estos fundamentos simbólicos vinculados al movimiento rítmico y la *dispositio* de *Tres lecciones*, Valente subraya en su poemario la revelación final en la que se produce el «reconocimiento» o anagnórisis («[para que se transforme] la mano al fin en reconocimiento: oh Jerusalem»), en una simetría rítmica que permite que «la forma engendre a la forma». Ello hace posible «la multiplicación» o lo que es lo mismo, la resurrección y verdadero nacimiento estético desde un punto cero musical, como sucede con la adquisición de la inmortalidad en «Tenebrae» de Celan. Por esta razón, el movimiento rítmico se muestra continuo y duradero, como se indica en el arranque del fragmento («Para que sigas: para que sigas y te perpetúes:»),<sup>137</sup> al tiempo que Valente desarrolla dicho *leitmotiv* equiparándolo al nacimiento y resurrección de la naturaleza muerta, representada, de un lado, en la hoja y, de otro, en las ruinas. En el primer caso, en particular, este movimiento primario o *Ursatz* resultaba necesario «para que la hoja nazca y muera, vuelva a nacer y vea la imagen de la hoja»; en el segundo, en contraste, los ejes de los tiempos se unen para que la fragmentación temporal dé paso a la unidad como emblema de eternidad y resurrección, lo que explica que este movimiento poético-musical sirva «para que las ruinas de los tiempos juntos sean la eternidad:».

Cabe referir, a este respecto, la asociación simbólica que propone Valente en su pensamiento conceptual entre la resurrección, las «metamorfosis continuas» y el canto gregoriano por el poder de evocación rítmica suscitado por esta música. Lo refleja, de hecho, en su diario –en octubre de 1979– a propósito de su análisis del *Tríptico. Tres escenas* (1978) de Max Frish.<sup>138</sup> Por tanto, en el caso de *Tres lecciones*, este movimiento ininterrumpido –o «metamorfosis continuas»–, marcaría así el ritmo primario que no cesa de comenzar, derivado de la lectura de las letras hebreas que conforman las

<sup>134</sup> «En el punto donde comienza la respiración, donde el alef oblicuo entra como intacto relámpago en la sangre: Adán, Adán: oh Jerusalem.» (*Obras completas I* 397). Una interpretación simbólica del fragmento ofrece Peinado (*Estudio sobre la obra* 345-8), quien señala la influencia de la *Aurora* de Boehme en lo que hace a la imagen del relámpago («La influencia de Boehme» 63-64). En cualquier caso, el traductor de la *Aurora*, Agustín Andreu –que estuvo en contacto con Valente y Zambrano–, refiere el sonido musical de este símbolo en la *Aurora* como génesis de la palabra poética: «Cuando salta el relámpago salen, a una, luz y sonido, iluminación y chasquido, rayo y trueno, inteligencia y tono –es el nacimiento de la palabra» (Boehme, *Aurora* 418).

<sup>135</sup> «Para que sigas: para que sigas y te perpetúes: para que la forma engendre a la forma: para que se multipliquen las especies: para que la hoja nazca y muera, vuelva a nacer y vea la imagen de la hoja: para que las ruinas de los tiempos juntos sean la eternidad: para que el rostro se transforme en rostro: la mirada en mirada: la mano al fin en reconocimiento: oh Jerusalem.» (*Obras completas I* 402).

<sup>136</sup> Se trata, además, de un motivo recreado por Quevedo en *Lágrimas de Hieremías Castellanas* (47).

<sup>137</sup> Desde esta lectura propone Peinado su interpretación simbólica del fragmento (*Estudio sobre la obra* 370-71).

<sup>138</sup> «[...] La esperanza. Un canto gregoriano evoca la resurrección. La más larga de las réplicas de la última parte: una mujer: el amor que se abre a las metamorfosis continuas.» (*Diario anónimo* 189). Repárese, por el cotejo de fechas, que Valente había leído la obra de Frish poco después de publicarse.

lecciones, según señala Valente en su «Autolectura». Se erige este, en suma, como un nuevo ejemplo de reflexión metapoética por parte del escritor en el diálogo establecido entre la palabra poética y el discurso musical. Por lo demás, en esta armónica unión, el empleo grafemático del *bipunctum* facilitaba tales «metamorfosis continuas» como una perpetua apertura de significados pero partiendo, en cambio, de los mínimos elementos –como sucedía en la notación neumática– en virtud de la radicalidad del lenguaje poético-musical.

En equilibrio con estas nociones rítmicas que ofrece Valente en *Tres lecciones*, pueden advertirse, asimismo, otros elementos simbólicos relacionados con el sonido percutivo en varios fragmentos de su poemario, como sucede con «π Jhet», incluido en la segunda lección, en el que el escritor alude al sonido perceptible en el proceso de ascenso («el vagido brutal de lo que yace y pugna hacia lo alto:») hasta conseguir «la última forma de las formas».<sup>139</sup> Este último concepto, el de la «forma» ligada al ritmo, suele emplearlo, de hecho, Valente en sus poemas sobre temática musical, como sucede también en «Ϸ Caβ», fragmento de la tercera lección en el que «en medio de la noche» mística –con un recuerdo a San Juan de la Cruz– se trazan «los signos o letras, números, la forma», en una suerte de «fulmínea» equivalencia entre las letras del alfabeto hebreo y los «números» (‘ritmos’, si atendemos a su étimo), sugerida a partir del movimiento musical y la gematría<sup>140</sup>; de ahí que aparezca el rayo de tinieblas como cierre del texto en calidad de revelación y a modo de «balbuceo» tanto por su fragmentación como por su estilo yuxtapuesto.

Traza, en definitiva, Valente, desde dicho prisma espiritual, visibles implicaciones o analogías pitagóricas entre estos elementos simbólico-musicales con el fin de crear una sensación estética de orden cósmico e interrelación entre diferentes materias y disciplinas a modo de sinestesia. Como se ve, se trata de un motivo que será desarrollado, con el tiempo, por otros autores del silencio como Andrés Sánchez Robayna –editor de nuestro poeta– en composiciones como la titulada «El pintor», de *Inscripciones* (1999).<sup>141</sup> Al margen de paralelismos, al igual que en otros fragmentos de *Tres lecciones*, este apunte metapoético sobre el proceso compositivo a partir del ritmo se expande mediante la poética de lo neutro y la oquedad –como veremos a continuación–, justificando así la presencia de la «concauidad» o el «vacío» en los primeros compases del poemario de Valente.

En efecto, mediante este recurso –que conllevaba un contexto de sonoridad rítmica–, la equiparación de la palma con la concauidad a la hora de producir el signo sonoro<sup>142</sup>

<sup>139</sup>

π Jhet

Deja que llegue a ti lo que no tiene nombre: lo que es raíz y no ha advenido al aire: el flujo de lo oscuro que sube en oleadas: el vagido brutal de lo que yace y pugna hacia lo alto. Donde a su vez será disuelto en la última forma de las formas: invertida raíz: la llama. (*Obras completas I* 400).

<sup>140</sup> Un paralelismo textual entre Valente y Zambrano para este fragmento a propósito del vacío ofrece Peinado (*Estudio sobre la obra* 351). Por otra parte, señala Steiner sobre el tecnicismo *número* («El silencio y el poeta» 59): «La música de las esferas es garantía y contrapunto de su empleo ordenado y armonioso de los “números” (la terminología de la retórica es consistentemente musical)».

<sup>141</sup> Sánchez Robayna, *En el cuerpo del mundo* 357.

<sup>142</sup> La asociación del vacío al vaso en un contexto en el que prima el silencio musical consta en otros escritores coetáneos de Valente. Es el caso de Félix de Azúa en su «Poema X», de *Edgar en Stéphane* (1971): «Este vacío es su propio vacío. En todo lo que intenta / llenar con su vacío. // Que rodea este vaso. Que envuelve el edificio. / El vacío interior de vaso y edificio: eres tú mismo. // Silencio, perseguido por la música.» (Azúa, *Poesía* 81).

trae a la memoria la forma especial en la que se ubicaba la mano abierta, en diálogo con el vacío, en aras de sugerir matices percutivos.<sup>143</sup> Procede, en este sentido, Valente teniendo en cuenta una resonancia rítmica de los elementos que proporcionaba un efecto ecoico y de variación poética («Palma: palma o concavidad o bóveda o vacío»; y «palmas: palma o concavidad o vaso:»),<sup>144</sup> lo que recuerda, al tiempo, el artificio estético practicado por Góngora en su descripción (o *écfrasis musical*) del ruido *sublime* de Polifemo (vv. 89-91).<sup>145</sup> De hecho, la reiteración de la conjunción disyuntiva o constituye un recurso estilístico identificable en el *Polifemo*, según se constata en versos como «(bóveda o de las fraguas de Vulcano / o tumba de los huesos de Tifeo)» (27-28), «su pecho [de Polifemo] inunda o tarde, o mal o en vano» (63) y «entre el membrillo o verde o datilado» (82), entre otros.<sup>146</sup>

Al margen de estas huellas gongorinas en *Tres lecciones* asociadas al canto musical, como recreará Valente años más tarde en *El fulgor* (1984), la mano remite a la metáfora del alfarero-escultor, por influencia de Eduardo Chillida.<sup>147</sup> De esta suerte, en hermandad con otros fragmentos del poemario, el *leitmotiv* aparece y queda ausente de manera reiterada en una estructura musical de canon cangrejo. Por esta razón, el símbolo de la palma, a modo de resonancia acusmática y dilogía semántica, permite, al unísono, la

<sup>143</sup> Dice así Valente (*Obras completas I* 401): «Palma: palma o concavidad o bóveda o vacío: oscura espera de la luz: cuando los brazos fatigados caen redesciende la noche: quien ora brota de la matriz, viviente, o de la muerte: los brazos alzan, igual que un árbol, palmas: palma o concavidad o vaso: en medio de la noche: para que pueda así nacer sobre la sombra el signo: trazar los signos: signos o letras, números, la forma: nombrar lo recibido: ciego bautismo de la luz: el rayo.». A los motivos de la concavidad, la espera y la noche, entre otros, alude Peinado (*Estudio sobre la obra* 360-61).

<sup>144</sup> El vínculo de la mano con la metáfora del alfarero que elabora vasijas de barro se encuentra en el texto de Jeremías; recuérdese el fragmento:

Beth.

*Filii Sion inchyti,*  
*et amicti auro primo:*  
*quomodo reputati sunt in vasa testea,*  
*opus manuum figuli?*

*Ierusalem, Ierusalem,*  
*convertere ad Dominum Deum tuum.*  
(*Lm.* 4, 1-2)

Beth.

Los nobles hijos de Sión,  
vestidos de oro fino,  
¡cuentan como vasijas de barro,  
obra de manos de alfarero!

Jerusalén, Jerusalén,  
vuélvete hacia el Señor, tu Dios.  
(*Lm.* 4, 1-2)

Por otra parte, la asociación del sonido de una palma con el «abandono de la palabra» místico la menciona Steiner en «El abandono de la palabra» a propósito de la filosofía zen (1990: 30): «El *koan* zen –conocemos el sonido de dos manos que dan palmas: ¿cuál es el sonido de una sola?– es un ejercicio de verdaderos principiantes en el abandono de la palabra.». Más adelante volveremos sobre la cuestión a propósito de Chillida.

<sup>145</sup> La cursiva es nuestra: «*Cera y cáñamo unió* (que no debiera) / cien cañas, cuyo bárbaro ruido / de más ecos que *unió cáñamo y cera*» (Góngora, *Fabula de Polifemo y Galatea* 158). Por otra parte, la noción de ruido musical asociada a símbolos de resonancias místicas como la noche y el silencio encontraron también acomodo en el pensamiento de Zambrano (Salinas Martínez).

<sup>146</sup> Góngora, *Fabula de Polifemo y Galatea* 156, 157 y 158, respectivamente. Sobre la pervivencia de la música en *El Polifemo* preparamos un estudio.

<sup>147</sup> Al que le dedicamos un capítulo íntegro en nuestra monografía.

interpretación como una victoria y triunfo en el proceso iniciático hasta llegar al descubrimiento y la revelación. Al tiempo, dicha imagen metafórica estaba avalada por el empleo del ramo de la palmera durante la procesión del Domingo de Ramos como arranque litúrgico y ritual de la Pasión de Cristo, en una conmemoración de la entrada de Jesús en Jerusalén<sup>148</sup>. No obstante, el proceso de escritura musical descrito en este fragmento en clave metapoética es, en efecto, «de espera» y de escucha rítmica del movimiento originario –al decir de Valente–, por lo que cobra sentido el motivo trascendente de la «oscura espera de la luz» como revelación mística ante el sonido (el silencio acaso) de una música callada.

Por último, en *Tres lecciones* resulta de sumo interés, como se ha apuntado, la especial sonoridad musical que produce la mano equiparada a la vibración rítmica,<sup>149</sup> razón por la que la voz del canto no se manifiesta sola («no está mi voz desnuda:»), sino que la palabra y la mano se encuentran en plena armonía en la emisión del canto acusmático («La mano: en alianza la mano y la palabra»). El sonido emitido por la mano –al margen de su presencia en los Trenos de Jeremías<sup>150</sup>– recuerda, de hecho, los elementos percusivos que emitían los celebrantes del oficio de tinieblas (denominado *strepitus*), una vez finalizado el proceso de iniciación lumínica como una forma de poner de relieve la soledad y exilio del hombre ante la ausencia divina<sup>151</sup>. Este efecto rítmico, que entraba en correspondencia –como sabía Valente– con la percusión corporal contemporánea y la naturaleza musical del hombre por la lógica de la vibración, encarnaba, en definitiva, los símbolos de la fe y la devoción, en una conmemoración del caos causado por la muerte de Cristo, antes de su ulterior resurrección.

Estamos, en suma, en estos fragmentos rítmicos de *Tres lecciones*, ante un sentimiento tanto espiritual como poético-musical que encuentra su hermandad simbólica –entre otros géneros paralelos a los Trenos de Jeremías– en las remotas saetas penetrantes o franciscanas, cantadas en las procesiones de penitencia que tenían como maestros de ceremonia a los frailes capuchinos y franciscanos.<sup>152</sup> Por lo demás, al margen de estas analogías e implicaciones rituales, Valente recuperaba, en lo que a la tradición literaria se refiere, el significado propuesto por Quevedo para la letra *yod* en su versión y comentario de los Trenos de Jeremías, es decir, el de ‘mano’, en diálogo con la simbología tabú de

<sup>148</sup> Sobre esta lectura simbólica fundamenta su interpretación del texto Savelsberg 116-17.

<sup>149</sup> Baste recordar estas imágenes de «Yod»: «[...] la mano es una vibración muy leve como pulmón de un ave o como el despertar» (*Obras completas I* 401). Como en otros textos de Valente, el concepto de vibración adquiere, en este contexto, rasgos sémicos relacionados con la música emitida por el cuerpo del hombre a la manera de las teorías de Blacking. También en el marco de la poesía española a partir de los años 60, otro escritor en el que influyó el silencio como recurso estético, José Hierro, aunque con visibles diferencias respecto a Valente, aludía a esos «sonidos casi inaudibles» del canto musical, considerados como «armónicos» («Palabras ante un poema», en Hierro).

<sup>150</sup> Así, en los fragmentos «Beth», «Yod» y «Heth». Lo constata Peinado (*Estudio sobre la obra* 360, n. 69) indicando que «También la entrada en el nombre se relaciona (aunque interpretada en un plano místico) con la entrada de los enemigos de Israel en el santuario [...]».

<sup>151</sup> Como hace aquí Valente, los teóricos y compositores contemporáneos demostraron su interés por los elementos «secretos» y espontáneos que atesoraba la música en un acto performativo, como recuerda Stravinsky en su *Poética musical* (123). Nuestro escritor también lo experimentó, por su parte, a propósito del flamenco y la música afrocubana, entre otras manifestaciones rituales.

<sup>152</sup> Se refieren a este subgénero de saetas Rafael y Mila Infante (artículo en línea). Una selección de saetas de tema penitencial, con el anónimo *Saetas del silencio* –de interés para la poética del silencio en *Tres lecciones*–, ofrece el cantaor Manuel Mairena (1997) con la colaboración pictórica de Capuletti.



Yahveh, cuya pronunciación debía evitarse para que tuviera lugar la elevación espiritual del ser gracias al movimiento rítmico.<sup>153</sup>

*A vueltas con el simbolismo numérico de las letras y la tradición órfico-pitagórica: el cántico trascendente mediante la epéctasis*

Como hemos visto en el caso de «Lamed», Valente otorga también a la letra *bet* (ב) – integrada en la lección primera – un valor numérico que entraba en correspondencia analógica con la palabra poética y su origen de naturaleza musical mediante la gemetría. Tal proceder le permitía a nuestro escritor abordar el misterio de la generación de lo humano, entendida como ‘casa’, ‘morada’ o ‘cobijo’, según recuerda Quevedo en sus *Lamentaciones de Jeremías*: «Todos concuerdan que *Bet* quiere decir ‘casa’».<sup>154</sup> Se trata, en efecto, de la imagen arquetípica del *témenos* griego (*templum*, en latín) como espacio sagrado delimitado por el «corte» realizado por la divinidad pura (o *Ungrund* en la teosofía de Boehme),<sup>155</sup> de ahí la expresión, en tiempos de Quevedo, de ‘acogerse a sagrado’.

A partir de estas directrices simbólico-musicales legadas por la tradición de los Trenos de Jeremías, el concepto de casa como ‘morada’ o ‘refugio’ del ser humano estaba connotado, además, por las reminiscencias místicas de Santa Teresa,<sup>156</sup> si bien Valente integraba, al tiempo, su discurso poemático en la cadena de principios numéricos aplicados – como hemos visto – a la composición estética contemporánea.<sup>157</sup> En el caso concreto de nuestro escritor, este propone sus variaciones poético-musicales del *Ursatz* – que asocia a vocablos como «memoria» y las nociones de concavidad y de centro –, entendido como extensión («memoria: se hace mano lo cóncavo y centro la extensión»). Con todo, se hace visible también, en este marco simbólico-musical, el agua como un emblema de fertilidad y del origen rítmico de la vida («sobre las aguas: ven sobre las aguas»), con el recuerdo bíblico indicado de Jesús caminando sobre la inmensidad del mar. Valente, por lo demás, apunta en su fragmento otros motivos como la epifanía o

<sup>153</sup> Quevedo, *Lágrimas de Hieremías Castellanas* 83-85. Al simbolismo tabú de Yahveh referido a este fragmento alude Machín (*José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna* 173-174).

<sup>154</sup> Quevedo, *Lágrimas de Hieremías Castellanas* 42. El símbolo de la morada como refugio lo habrá de retomar Valente en otros poemas posteriores como «Tiempo», de 1999, en sus versos 16-17 («Efímera / construyo mi morada.»); véase, igualmente, para la interpretación mística de la «casa» por Valente como metáfora de las «[...] estancias primarias del mundo y del espíritu.»: Machín (*José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna* 173 y 236). Asimismo, a este simbolismo se refieren Terry (330) y Peinado (*Estudio sobre la obra* 214-219 y 348-351), al llevar a cabo sus respectivos análisis del fragmento.

<sup>155</sup> Apunta Peinado, sobre este particular, la presencia del símbolo de la casa en Boehme en diálogo intertextual con *Tres lecciones* (“La influencia de Boehme” 68). En esta línea de pensamiento, no cabe olvidar la identificación simbólica entre morada y corazón como lugar donde «habita» la divinidad en el hombre por parte de Zambrano –lectora de Boehme y amiga de Agustín Andreu– en las páginas de «La metáfora del corazón», en *Claros del bosque*. Por último, los lugares sagrados vinculados a la sonoridad tanto musical como espiritual han sido analizados por Chantal Maillard, «Lugares sagrados: el espacio sonoro de la India».

<sup>156</sup> Así lo interpretó Valente a la vista de sus ensayos «El sueño creador», de *Las palabras de la tribu* (1955-1970), y «Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y transmisión», de *Variaciones sobre el pájaro y la red* (*Obras completas II* 212-220 y 371-385, respectivamente). Para el concepto de interioridad espiritual en autoras místicas antecesoras de Santa Teresa: Cirlot y Garí.

<sup>157</sup> «El primero [de los textos] corresponde a la letra *Bet*, primera letra de la narración del Génesis (“Berechit bara Elohim”), cuyo valor es 2; letra por la que empieza la morada de lo humano, y que en hebreo significa *casa*.» («Lectura en Tenerife», en *Obras completas II* 1399-400).

revelación<sup>158</sup> gracias al concepto de «fulguración» junto al de reconocerse a tientas («yo reconozco a tientas mi morada»), que le habrá de acompañar hasta *Fragmentos de un libro futuro*. Como resulta habitual en Valente, comprobamos la relevancia del tacto rítmico evocado aquí para referir, en un plano simbólico, la textura robusta y fuerte de la morada en la que se refugia el ser tras su «despertar» epifánico, como sucede en Zambrano:

▷ Bet

Casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos: para que algo tenga duración, fulguración, presencia: casa, lugar, habitación, memoria: se hace mano lo cóncavo y centro la extensión: sobre las aguas: ven sobre las aguas: dales nombres: para que lo que no está esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo: el hálito fecunda al humus: se despiertan, como de sí, las formas: yo reconozco a tientas mi morada.<sup>159</sup>

En esta relación simbólica establecida entre el origen órfico-pitagórico y el significado musical del verbo poético mediante la gematría, procede Valente a llevar a cabo su propuesta estética, asimismo, con la letra *zayin* (ז),<sup>160</sup> que ostenta, en la segunda lección, el valor numérico siete como representación simbólica de la libertad, tanto por el descanso divino –tras la creación del universo–, como por el consiguiente nacimiento del hombre.<sup>161</sup> El poeta amplifica, por tanto, esta idea conceptual numérica con el propósito de proporcionar al lector otras nociones simbólicas complementarias como la creación del mundo por Dios en seis días –para cuyo diseño programado se valió de la Torá–,

<sup>158</sup> Se trata de un concepto que Valente vincula a la tendencia espiritual zen –en consonancia con la poética de la interioridad–, como indica en una anotación del 29 de septiembre contenida en su diario (*Diario anónimo* 153-154). Resulta interesante destacar cómo la epifanía permite la condensación de fragmentos, como sucede en *Tres lecciones*: «Otra vez sobre la noción de *epifanía*. Condensación súbita de fragmentos de significación.

El zen como técnica de la iluminación *abrupta* [...]. Para su reflexión, Valente se sirvió del libro *West-Östliche Mystik. Vergleich und Unterscheidung zur Wesensdeutung* (1926), de Rudolf Otto, con versión inglesa: *Mysticism east and west: A comparative analysis of the nature of mysticism* (1932 y 1957).

<sup>159</sup> En otro texto, insiste Valente en la idea del génesis y el concepto de morada recreada en «Bet»: «Volvamos ahora a la letra bet, por la cual Dios crea el mundo. Bet es, como dijimos, la primera letra de la narración del Génesis: “Berechit bara Elohim”: “En el principio creó Dios” (los dioses, pues Elohim es un plural). Creó con Bet, cuyo valor numérico es dos, letra por la que empieza a formarse la morada de lo humano y que en hebreo significa, precisamente, *casa*. Les leo a continuación mi canto, meditación o poema sobre la primera letra del Génesis.» («Discurso en el acto de entrega del VII premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana», en *Obras completas II* 1587; cf. también *Obras completas I* 397).

<sup>160</sup> «Ahora tenía ante sí lo posible abierto a lo posible y lo posible: y para no morir de muerte tenía ante sí mismo el despertar: un dios entró en reposo el día séptimo: vestiste tu armadura: señor de nada, ni el dios ni tú: tu propia creación es tu palabra: la que aún no dijiste: la que acaso no sabrías decir, pues ella ha de decirte: la que aguarda nupcial como la sierpe en la humedad secreta de la piedra: no hay memoria ni tiempo: y la fidelidad es como un pájaro que vuela hacia el otro cielo: nunca vuelvas: un dios entró en reposo: se desplegaba el aire en muchas aves: en espejos de espejos la mañana: en una sola lágrima el adiós: te fuiste como el humo se deshace incansable de sus múltiples figuras: no adorarás imágenes: señor de nada: en el umbral del aire: tu planta pisa el despertar.» (*Obras completas I* 399).

<sup>161</sup> «El segundo texto de *Tres lecciones de tinieblas* que voy a leerles corresponde a la letra Zayin, que tiene el valor 7, y que es la letra de la libertad.» («Lectura en Tenerife», en *Obras completas II* 1400). Para las implicaciones simbólicas que conlleva la retirada de Dios en este fragmento: Peinado (2002: 224-226).

siendo el séptimo el correspondiente al descanso divino en pleno estado de libertad, una vez llevada a cabo la «huida» místico-amorosa a la manera del *Cantar de los cantares* y del *Cántico espiritual*.

En este sentido, cobra especial realce, en la poética simbólico-musical de Valente, la noción de epéctasis, tomada de los exégetas y escoliastas del *Cantar de los cantares* con el propósito de designar el deseo sin límite que dicha huida amorosa suscitaba en la amada-alma. Esta, vinculada al movimiento rítmico, resultaba coincidente con la voz del enunciado poético de nuestro autor por el ascenso iniciático eterno planteado como un *perpetuum mobile* hacia la profundidad de los sentidos secretos y ocultos de la palabra musical, como sucedía en Zambrano.<sup>162</sup> De hecho, este ascenso rítmico y continuo se ve facilitado, no obstante, en *Tres lecciones* gracias a la escritura pneumática del *bipunctum*, creando, de esta manera, un efecto de continuos comienzos sin fin y breves, como «relámpagos» que imitaban, de un lado, el balbuceo místico del *Cántico espiritual* –así, en su lira duodécima «un no sé qué quedan balbuciendo»–,<sup>163</sup> y, de otro, el tratamiento conciso y breve de los sonidos de la estética contemporánea (como en Webern), aislados por el silencio, a modo de música silente. Por este movimiento de epéctasis, la letra *zayin* quedaba supeditada a la transformación perpetua e infinita de la materia,<sup>164</sup> motivo (o estructura motívica, desde la lectura de Schenker) que aparece, con frecuencia, en los poemas del escritor de aliento musical, como en «Arietta, opus 111». Por ello, la evocación del tecnicismo de Schenker –como había asimilado Valente– resultaba, en efecto, adecuada, ya que atesoraba los matices semánticos de ‘expansión’ y ‘alargamiento’ *ad libitum* o *a placer*.<sup>165</sup>

En síntesis, en esta hibridación de reposo divino e infinita mutación rítmica de la materia se ubica, en *Tres lecciones*, la suspensión de la memoria y del tiempo («no hay memoria ni tiempo»), como también varios elementos, de abolengo unamuniano,<sup>166</sup> que implicaban libertad como «la mañana» –por su conocido *Salmo de la mañana*– y «el despertar», este último en diálogo con el pensamiento musical de Zambrano. Como resultado, Valente reflexiona sobre el acto de la creación mediante la palabra («tu propia creación es tu palabra»), si bien, a modo de variación musical, aboga por el motivo

<sup>162</sup> El *Cantar de los cantares* constituye, en efecto, un texto interpretado por Valente en diálogo con el *Cántico espiritual*. Por ello, con el propósito de fundamentar su análisis hermenéutico, Valente se vale en *Las islas extrañas* tanto de la autoridad de Gregorio de Nisa a propósito de su Homilía IV sobre el *Cantar de los cantares* como de la interpretación del *Cantar* por Bernardo de Claraval con puntos de encuentro respecto al *Cántico espiritual* (Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red* 205-206). Sobre la pervivencia del *Cantar de los cantares* y sus vínculos con San Juan de la Cruz y la tradición poética espiritual en España: Fernández Tejero; Schökel, «Alonso de Cabrera y el Cantar de los Cantares» y Zurro, «El Cantar de los Cantares en la lírica española», en Schökel y Zurro 121-155 y 289-311.

<sup>163</sup> Savelsberg (83) percibe dicho «balbuceo» en *Tres lecciones* debido a la imitación de Celan por Valente. Puede leerse también sobre este concepto procedente de la mística: María Zambrano, «El balbuceo» (III).

<sup>164</sup> El texto de Valente dice así: «El Creador, como es sabido, desarrolla toda su obra en seis días. Al término, en el día séptimo, descansó. La letra que corresponde al valor siete es zayin, la letra y el número del reposo del Dios en la plenitud de su libertad. Zayin representa la posibilidad de la infinita transformación de la materia. Por tal razón siento particularmente vinculada la palabra poética a la simbología de esa letra.» («Discurso en el acto de entrega del VII premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana», en *Obras completas II* 1587).

<sup>165</sup> Sobre el tecnicismo *estructura motívica* de Schenker: Forte y Gilbert («Estructuras motívicas», 323-325).

<sup>166</sup> Es el caso del «Salmo de la mañana» (Escobar, «Acercamiento a un ciclo poético”).

consistente en que el Dios entra en reposo al séptimo día: «[...] Un dios entró en reposo el día séptimo: [...] un dios entró en reposo». En cualquier caso, esta presencia y ausencia del motivo para volver, finalmente, a reaparecer trae a la memoria, de nuevo, la técnica musical del canon cangrejo, representada aquí mediante una estructura circular como símbolo de la perfección. Por último, la referencia en el fragmento a la necesidad de no adorar imágenes recuerda el mensaje literario-musical de Schönberg en su ópera *Moisés y Arón*, que influyó en Valente, entre otras razones, por el paralelismo de la palabra contaminada frente a la recuperación del verbo primigenio como «un despertar» rítmico.<sup>167</sup>

*La poética musical de he (ה), tet (ט) y yod (י) a propósito del tetragrama, el «Stabat mater» y el exilio*

Para concluir nuestro análisis circunscrito al simbolismo de las letras de *Tres lecciones* a partir de la poética musical de Valente, centraremos ahora nuestra atención en *he* (ה), *tet* (ט) y *yod* (י), integradas en las lecciones primera, segunda y tercera, respectivamente. A este respecto, con un propósito de correspondencia intertextual, evoca, en primer lugar, el poeta la figura de Beatriz de la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri, contexto compositivo en el que la primera letra, que pertenece al tetragrama referido a Yahvé –o nombre impronunciable de Dios–, simboliza, de entrada, la creación en general, en tanto que posee el valor numérico de cinco.<sup>168</sup>

Estamos, en efecto, ante un marco simbólico en el que se ubican elementos vinculados al sentido musical de la creación y la escritura como el latido, la palpitación, el ritmo, el hálito y la respiración, en relación isotópica con la imagen de la «branquia».<sup>169</sup>

<sup>167</sup> Así lo analizamos en un capítulo dedicado a Schönberg en nuestra monografía.

<sup>168</sup> «La letra he –que está en el tetragrama, yod-he-vav-he, que es lo que normalmente se transcribe en las Biblias por Yahvé– es una letra muy sagrada. En este libro hay una visión genesiaca, hay una visión de la creación del universo que yo asimilo a la creación en general, a la creación poética de una manera radical. La letra he tiene el valor 5. [Valente transcribe el texto íntegro] Leo ahora la letra tet que tiene el valor 9. Es una letra asociada a la simbología de lo femenino. Incidentalmente les recuerdo que es la letra que corresponde a Beatriz en la *Divina Comedia*. [ofrece el texto completo] Leo por último la letra yod que tiene el valor 10 y que también es una de las letras del tetragrama, del nombre impronunciable de Dios.» («Lectura en el Círculo de Bellas Artes de Madrid», en *Obras completas II* 1597-1598). Recuerda Machín (*José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna* 236) la armonización simbólica por parte de Valente de las letras *he* y *yod* en sus respectivos fragmentos poéticos. Para el simbolismo de *tet* asociado a lo femenino por la concavidad: Peinado, *Estudio sobre la obra* 357.

<sup>169</sup> Este *leitmotiv* de la respiración o inspiración profunda asociada a la branquia para dirigirse hacia el fondo lo recreó Valente en poemas como «Il tuffatore», de *Mandorla*. El símbolo del título alude, como se sabe, al monumento artístico funerario de la Magna Grecia procedente de Paestum, emblema, a su vez, al decir del escritor, de la necesidad del ser humano de adentrarse en el saber como fondo abisal: «No estamos en la superficie más que para hacer una inspiración profunda que nos permita regresar al fondo. Nostalgia de las branquias.» (*Obras completas I* 424). En su diario (*Diario anónimo* 195), Valente ofrece la transcripción de este texto con fecha del 9 de abril de 1980, si bien, con anterioridad (en concreto, el 21 de agosto de 1973), había transmitido algunas claves a María Zambrano en una tarjeta postal remitida desde Paestum y que se conserva en la Fundación homónima. Por lo demás, en la siguiente anotación de Valente en su diario –del 25 de abril–, el poeta ofrece un amplio excursus sobre la simbología del exilio en la tradición hebrea, importante para la comprensión de este referente en *Tres lecciones*, al que más adelante volveremos. Por último, la respiración asociada al silencio y al agua la evoca un escritor bien conocido por Valente, Octavio Paz, en su prólogo a su primer libro *Libertad bajo la palabra* (1935-1957): «Allá donde terminan las fronteras, los caminos se borran. Donde empiezo el

La lectura del tetragrama o *tetragrammaton* por Valente recupera, de hecho, las correspondencias analógicas de la Cábala, teniendo en cuenta las cuatro iniciales de Yahveh (YHWH), recurso que justifica, por ello, que la lectura de Valente, basada en la noción pitagórica y estoica del *lógos-número* como ‘palabra seminal’ o ‘presémica’ (*lógos spermatikós*), no sólo entre en diálogo con la poética musical de Lezama y Zambrano, sino que rememore, a la par, la interpretación estoico-cristiana de Quevedo en sus *Lágrimas de Hieremías Castellanas*. No obstante, en esta confluencia de fuentes, Quevedo se valió, a su vez, a la hora de fundamentar su argumentación, del prólogo de *De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León, que dejó también sus huellas en *Tres lecciones* a propósito de la música.<sup>170</sup>

De otra parte, en el pensamiento musical de Valente, las connotaciones sexuales son visibles en las letras de *Tres lecciones* si consideramos el principio femenino en donde se gesta la vida, por lo que al latido rítmico del pez –símbolo cristiano, de un lado, pero también de fecundidad y fálico de otro<sup>171</sup>– le acompaña, en esta cadena de imágenes, la del centro oscuro, húmedo y de fuego («en lo oscuro el centro es húmedo y de fuego»),<sup>172</sup> que desemboca en un *tetrácolon* de notable importancia en la poética valentiana, marcando, de paso, un ritmo «respiratorio» y «cardíaco» sustentado sobre un doble movimiento de expansión y contracción<sup>173</sup> («madre, matriz, materia: stabat matrix»). Sobre este particular, al margen de similitudes fónicas y aliterativas entre estos cuatro conceptos –fruto de la melogenia–, cabe destacar que se tratan, en su conjunto, de variaciones musicales a partir del *Ursatz*, en este caso, referido a la creación desde el principio femenino pero mediante retracción o vaciamiento (*kénosis*). Actúa Valente, por lo demás, del mismo modo que cuando se vale del símbolo de la mandorla (‘almendra’), en su poemario homónimo,<sup>174</sup> entendido como sexo femenino por el espacio vacío y

silencio. Avanzo lentamente y pueblo la noche de estrellas, de palabras, de la respiración de un agua remota que me espera donde comienza el agua» (Paz 17).

<sup>170</sup> Quevedo, *Lágrimas de Hieremías Castellanas* 166-8. De otro lado, como hemos visto, Valente acusó, en su «Autolectura», la influencia del mencionado prólogo de Fray Luis.

<sup>171</sup> Para la lectura simbólica del pez como representación de ascendencia cristiana: Peinado (*Estudio sobre la obra* 226, n. 234 y 386).

<sup>172</sup> Esta modulación hacia el tono erótico ligado al conocimiento y otros motivos valentianos como el silencio –con su especial disposición tipográfica– y la meditación espiritual se entronca con el universo de Octavio Paz; así en poemas como «Blanco». Asimismo, la concatenación de numerosas imágenes en *Tres lecciones* sin una conexión semántica fácil como una forma de volver a la palabra primigenia –en una suerte de crisis del lenguaje– y al estado originario del hombre, recuerda, salvando las distancias, la influencia surrealista, tan visible en Paz; cf. también: Sánchez Robayna (*La luz negra*: 32; “La lírica hoy”: 6) y Siles (“Poesía hispánica y modernidad literaria” 86). Esta analogía entre conceptos en un principio diferentes mediante un movimiento musical pero dando la sensación de que unas palabras engendran otras (en el caso de Valente favorecido por el empleo del *bipunctum*) evoca, igualmente, la estela del poeta «concretista» y experimental Haroldo de Campos, quien influyó en el poema «Tinta» de Sánchez Robayna (*En el cuerpo del mundo* 111-112); cf. también la labor de traducción del poeta brasileño por Sánchez Robayna («La educación de los cinco sentidos»). Como se ve, las propuestas de Valente, Sánchez Robayna, Octavio Paz y otros herederos del simbolismo, atienden a las posibilidades musicales del lenguaje poético como vía de comunicación irracional.

<sup>173</sup> Según indica Peinado (*Estudio sobre la obra*: 227).

<sup>174</sup> Como recuerda Machín (*José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna* 236): «Pero es también [el centro en forma de almendra mística] el espacio de la vagina, el del útero materno en disposición de crear, el del pasado, el de la infancia depurada a la que se quiere volver aunque nunca se tuvo en realidad: es tan sólo un sueño.».

creador, tras ser fecundada por el *lógos espermático*, esto es, el soplo o respiración rítmica del Espíritu Santo, tan presente en *Tres lecciones*.

Precisamente por dicho vínculo cenótico y rítmico entre la matriz («matrix») femenina y la madre («mater»), la *iunctura* «stabat matrix» se erige como el resultado de la reescritura del género del *Stabat mater*, con resonancias musicales y místicas –por añadidura–, si se tiene en cuenta la última de las meditaciones para la Cuaresma («*Stabat Mater dolorosa*») que seguían a las tres lecciones de tinieblas compuestas por Marc-Antoine Charpentier entre 1670 y 1692.<sup>175</sup> Por esta deuda respecto a la meditación «Stabat Mater dolorosa» de Charpentier –uno de los modelos evocados por el escritor en su «Autolectura»–, resulta interesante destacar el significado musical que el tecnicismo «matriz» («matrix») adquiría en la poética valentiana –en diálogo con el de «principio iniciador»–, al estar vinculado con otros como «materia mater», «memoria» o «material». Así se percibe no sólo en *Tres lecciones* –al cobrar especial fuerza el canto melismático y la vibración acusmática (Quillier 491-505)– sino también en ensayos de Valente como «Sobre la unidad simple», de *Elogio del calígrafo* (1972-1999), y su «Lectura en Tenerife».<sup>176</sup> A propósito de este último pueden demostrarse, en concreto, los lazos estéticos que traza el escritor entre el «límite extremo» en el que se ubica el canto melogénico y la poética de la interioridad musical, concebida como «movimiento primario», crucial en *Tres lecciones*.<sup>177</sup> Es en este «límite extremo» precisamente donde tienen lugar la «aurora» y la epifanía «diáfana» coligados al concepto femenino de «matriz» como «hueco, vaina, vacío», según recuerda Valente –en paralelo respecto a Zambrano y Lezama– en *Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro* (*Variaciones sobre el pájaro y la red* 63-4). Relaciona Valente, en fin, la mujer y, en general, lo femenino al «despertar» musical, tanto por la facultad creadora que atesora mediante la retracción (o el vacío creador) como por su naturaleza lumínica, «claridad» y aura, en una reelaboración del recurso neoplatónico y del heliocentrismo, según observase ya nuestro escritor en destacados poetas de la tradición española áurea como Fernando de Herrera.<sup>178</sup>

En este sendero conceptual descrito, las analogías simbólicas entre «mater» y «materia», a modo de resonancias fónicas, cobraban un mayor alcance en Valente por la

<sup>175</sup> Cf. para la adaptación de las lecciones de tinieblas por Charpentier: Cessac. La tercera meditación propuesta por Charpentier –compartida también con Victoria– resulta, igualmente, de interés para Valente por su imaginaria simbólica y afán de trascendencia; a saber: «*Tenebrae factae sunt*». Constituye, en efecto, una descripción o *éfrasis musical* de las palabras últimas de Jesús poco antes de su muerte. Por otra parte, las resonancias musicales circuncritas a *mater* presentan lazos de unión con la concepción órfico-pitagórica de Zambrano, para la que puede leerse: Martínez, «*Mater memoria*» (188-93).

<sup>176</sup> En cuanto al ensayo «Sobre la unidad simple», Valente lo publicó en *El País* el 14 de junio de 1993 (15), considerando este título para su libro de ensayos en febrero de 1995, según dejó anotado en su diario (*Diario anónimo* 339). Por otra parte, véase del poeta: *Lectura en Tenerife* (1989).

<sup>177</sup> En *Obras completas II* «Lectura en Tenerife» (1388), «[Lectura en la residencia de Estudiantes]», (1432), «Lectura en el Círculo de Bellas Artes de Madrid» (1593) y «Paisajes de Paul Rebeyrolle» (480).

<sup>178</sup> Valente llega incluso a equiparar a la mujer al «pájaro de fuego», lo que recuerda, por sus connotaciones «mágicas» y de revelación en cuanto a la poética del ascenso-descenso por amor hacia *el otro*, el símbolo de Stravinsky en su obra homónima, aunque con matices diferenciales, al margen de las distintas texturas compartidas por ambos discursos estéticos. Los versos de Valente son los siguientes: «Cómo se abría el cuerpo del amor herido / como si fuera un pájaro de fuego / que entre las manos ciegas se incendiara» (Valente, *Material memoria* 36). En cuanto a la «claridad» trascendente de la mujer alentada por la fuerza del amor se trata de un motivo filosófico recurrente en Zambrano (*Notas de un método* 79 ss.).

sinestesia y la conjugación de texturas procedentes de diferentes disciplinas, aunque hermanadas, en contraste, en virtud de los tecnicismos musicales referidos. Lo ejemplifica el escritor poco después de su publicación de *Tres lecciones*, en una nota de su diario con fecha de febrero de 1981 a propósito de su lectura estética, en calidad de *écfrasis*, de *Materia (Ritratto della madre)*, del futurista italiano Umberto Boccioni. En su análisis, recuerda Valente cómo el *leitmotiv* de la madre resultaba susceptible de distintas variaciones en diferentes materias (pintura, escultura, etc.) y materiales (cerámica, hierro ...) a partir de un movimiento primigenio, como sucede con *Tres lecciones*. El tema se sustentaba, a su entender, sobre la «perennidad de la generación», motivo habitual en sus poemas de naturaleza musical, como el que ahora nos ocupa. En este conjunto de lugares comunes, en efecto, la obra de Boccioni trata de evocar, al igual que sucede en *Tres lecciones*, el movimiento rítmico y la vibración acusmática en el espacio mediante la sinestesia y distintas texturas complementarias. Dice así Valente en lo concerniente al concepto de «Mater-Materia»:

Umberto Boccioni (1882-1916). En el contexto del futurismo italiano.

*Materia (Ritratto della madre)*. El tema es la perennidad de la generación. El mismo tema –la Mater-Materia– desarrollado en su escultura, con disonante inserción de materiales (hierro, cerámica, cabellos).<sup>179</sup>

Por otra parte, en lo que hace al fragmento «He» –inserto en la primera lección–, se hace igualmente patente el recuerdo musical de «lo visible» y «lo no visible» que Valente asociaba «a la mirada de Orfeo vuelta hacia lo invisible» en entronque con la tradición órfico-pitagórica comentada.<sup>180</sup> A su vez, dicho motivo simbólico lo ponía en correspondencia el poeta con la «materia» –que llega a hacerse «transparente»– y la «memoria» del origen primigenio evocada mediante ritmos ancestrales o *Urrhythmus*, en clave de poética musical.<sup>181</sup>

#### ¶ He

El latido de un pez en el limo antecede a la vida: branquia, pulmón, burbuja, brote: lo que palpita tiene un ritmo y por el ritmo adviene: recibe y da la vida: el hálito: en lo oscuro el

<sup>179</sup> *Diario anónimo* 208.

<sup>180</sup> Lo recuerda Valente en su diario a propósito de la mirada de Orfeo y la «visibilidad de lo invisible» a partir de una cita de Maurice Blanchot, de «Le Regard d'Orphée», en *L'espace littéraire* 225; Valente indica sólo el apellido del escritor y el título del capítulo, refiriendo, en cambio, la página 226. El fragmento del escritor gallego, con fecha del 6 de septiembre de 1968, remite, de manera análoga, a «lo indecible» (*Diario anónimo* 132). Por último, sobre la «ley de la invisibilidad de lo visible» reflexiona Valente (2011: 152) en otra anotación del 2 de abril de 1972.

<sup>181</sup> Se refiere a ello Valente en una anotación de su diario el 4 de abril de 1976, tras un recuerdo a Molinos (*Diario anónimo* 169): «La materia llega a la transparencia, se hace transparente, como la memoria del origen, como la luz o como una luz no interrumpida por la visibilidad de lo visible. El ojo». Andando el tiempo –en concreto, el 19 de noviembre de 1995–, Valente volverá a reflexionar sobre la transparencia, lo no visible y la luz pero a partir de su lectura del pintor expresionista José María Sicilia –al que visitan él y Coral– y el manuscrito de Sanlúcar que comprende la obra de San Juan de la Cruz. En esta ocasión, Valente repara sobre la materia de la cera y el vacío teniendo en cuenta la admiración que sentían tanto Sicilia como él mismo por el místico carmelita (*Diario anónimo* 345): «[...] Las capas de cera sobre el texto; a veces, sólo queda el vacío de éste; el texto está allí por ausencia. [...] El poema de fondo es el manuscrito de Sanlúcar. Página por página. La visión de las ceras exige la luz, la transparencia. Un elemento ajeno a ellas, que las hace existir. Existen en la luz.»

centro es húmedo y de fuego: madre, matriz, materia: stábat matrix: el latido de un pez antecede a la vida: yo descendí contigo a la semilla del respirar: al fondo: bebí tu aliento con mi boca: no bebí lo visible.<sup>182</sup>

Siguiendo esta interpretación simbólico-musical, *tet* pertenece, como en los casos anteriores, al universo de lo femenino pero a partir del valor numérico nueve, sobresaliendo el *leitmotiv* de la convergencia de lo disperso o fragmentario hacia el principio de unidad («La sangre se hace centro y lo disperso convergencia:»). Ello tiene lugar gracias a la hematopoiética o transubstanciación del verbo poético en sangre, respiración rítmica y materia trascendente, según ponían de manifiesto tanto Valente como Lezama Lima.<sup>183</sup> Se trata, de hecho, de una reminiscencia rítmica o resonancia motívica del fragmento «Alef» por la inserción del *lógos* en la sangre («[...] el alef oblicuo entra como intacto relámpago en la sangre»), de manera que el trazo oblicuo del grafema *alef*—recreado por Baruj Salinas— servía a Valente como un recurso pictórico-musical en este proceso de hematopoiética creadora y rítmica. Por tanto, este proceso creador se llega a asemejar a un fugaz relámpago, con ciertos ecos, a su vez, de *Génesis*, II, 7, por el soplo de vida que Dios otorgaba al ser humano, antes inerte. De modo análogo, dicha fertilidad de la palabra seminal se hacía posible gracias a la noción de un centro rector, que remitía a la concavidad sexual de la mujer («el centro de lo cóncavo») como poética de la oquedad y principio creador a partir del vacío o *tsimtsum*. Como se ve, este acto de creación y vida que se extinguía para volver a crear desde un punto cero musical explica, en consecuencia, el *leitmotiv* de la muerte a partir del nacimiento rítmico, con resonancias acusmáticas y quevedianas, al tiempo: «engéndrame de nuevo: hazme morir de un nuevo nacimiento:».<sup>184</sup>

Como una última incursión en el recorrido propuesto para las letras de *Tres lecciones*, *yod*, integrada en el tetragrama y con la que se inicia la tercera lección, ostenta el número diez, símbolo musical de la extensión o longitud en el tiempo («el tiempo no partido: la longitud de todo lo existente»). En consonancia con este *leitmotiv*, Valente aduce varios motivos como el del exilio interior u ontológico hacia un estado de quietud—con huellas de la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos—, aquí de calado metafísico como en el

<sup>182</sup> *Obras completas I* 398. Recuerda Machín (*José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna* 173) que estamos ante «[...] el descenso ontológico al fondo seminal de la madre y del pez originarios [...]». Para el símbolo del origen en «He»: Peinado, “Un viaje iniciático al Origen” 77-82.

<sup>183</sup> Puede verse para la hematopoiética y el *lógos espermático* el texto «Sobre la operación de las palabras sustanciales» de Valente (*Obras completas II* 300-307) en el que toma como referente a Lezama Lima.

<sup>184</sup> El fragmento íntegro pone de relieve este pensamiento quedando destacadas las propiedades geométricas visuales como el vuelo «redondo» de las aves, el «centro» y «lo cóncavo»:

#### ‡ Tet

La sangre se hace centro y lo disperso convergencia: todo es reabsorbido desde la piedra al ala hasta el lugar de la generación: las aves vuelan en redondo para indicar el centro de lo cóncavo: el mundo se trae a ti: porque el vientre ha de ser igual al mundo: engéndrame de nuevo: hazme morir de un nuevo nacimiento: respírame y expúlsame: animal de tus aguas: pez y paloma y sierpe. (*Obras completas I* 400). Savelsberg (111-112), identifica el «animal de tus aguas» con la ballena y el pasaje bíblico de Jonás (II, 6). Por su parte, Machín (*José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna* 173) interpreta este simbólico fragmento en los siguientes términos: «La vida creada es continuidad de la muerte, es el tiempo cíclico de la encarnación y de la desencarnación de todos los cuerpos y espíritus, el preludio del renacimiento [...]».



fragmento «Guimel» (ג) de la primera lección.<sup>185</sup> Dicho referente simbólico entraba en diálogo, además, con la exposición teórico-musical de Valente en su «Autolectura», al evocar el «eje de la destrucción, de la soledad, del exilio, del dolor, del llanto del profeta que termina siempre con este lacerante aviso: *‘Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum’*» (*Obras completas I* 403-404).

En cualquier caso, esta reflexión estética circunscrita al exilio tenía como germen inicial una documentada anotación de Valente en su diario con fecha del 25 de abril de 1980. De hecho, si tenemos en cuenta que la «Autolectura» la publica el escritor en 1981 como una explicación estética de *Tres lecciones*, resulta claro que, aun habiendo visto la luz su poemario en 1980, el tema le siguió interesando (lo que explica que la nota se inicie con «Más sobre el exilio en la tradición hebrea.»). Con todo, si bien son numerosos los personajes históricos y autoridades que evoca Valente con el propósito de fundamentar su interpretación del exilio —entre ellos, Isaac Abarbanel, Yehudá ha-Leví, Mahará de Praga y Moisés de Neher—, sólo evocaremos aquí, por su relación con *Tres lecciones*, la lectura que hace de dicho símbolo nuestro autor como «el grano que muere» y la «conciencia de la imperfección extrema del ser humano», aunque con «la posibilidad del perfeccionamiento extremo» por sus vínculos trascendentes con la redención y la perpetua regeneración del canto musical.<sup>186</sup>

Por último, desde estos postulados simbólicos arraigados en la tradición hebraica, en *Tres lecciones* asistimos al cierre musical de las distintas letras hebreas que van tejiendo las lamentaciones del texto latino sagrado, según secunda el principio de armonización mística de contrarios, visible en la «oscura luz» de una antorcha, con ecos tanto del simbolista Mallarmé<sup>187</sup> como de la performance del oficio de tinieblas, que el poeta rememora a modo de representación sinestésica desde su experiencia vital y creativa. A

<sup>185</sup> En el que se equipara —al igual que en otros poemas de Valente— el movimiento a la quietud como un recuerdo de la importancia del silencio, ya sea en el ritual del oficio de tinieblas o bien en el género de las *Leçons de Ténèbres* como música callada (*Obras completas I* 397): «El movimiento: exilio: infinito regreso: vértigo: el solo movimiento es la quietud.». El motivo del exilio, en efecto, se encontraba en la primera lección de tinieblas del miércoles santo en la versión musical de Charpentier (Peinado, *Estudio sobre la obra* 352, n. 32). Con todo, este símbolo había sido apuntado por Valente un año antes de la publicación de *Tres lecciones*. Nos referimos al cierre de *Presentación y memorial para un monumento* (1969):

Porque nuestro es el exilio.

No el reino.

(*Obras completas I* 276).

De modo análogo, un novelista amigo de Valente, Juan Goytisolo, en su *Juan sin tierra* (63), alude a la expulsión y exilio hacia las «tinieblas exteriores». Por último, en su lectura de este concepto de exilio interior, Machín (*José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna* 295) recuerda, mediante una imagería similar a la empleada por Goytisolo, lo siguiente: «Exilio interior hacia la quietud, la autoanulación de la vida, entre lo órfico y lo hermético, que se aparta de la desolación de la realidad y que se adentra en las tinieblas del hado humano.». Peinado, por su parte (*Estudio de la obra* 207, n. 148), repara en ciertos paralelismos en lo que hace al exilio interior entre Valente —en su primera etapa— y Miguel Salabert, en su novela y artículo con ese mismo título (*El exilio interior*).

<sup>186</sup> Para la extensa anotación de Valente remitimos al lector a su diario (*Diario anónimo* 195).

<sup>187</sup> Autor, en esta confluencia de música y poesía, tanto de *Un coup de dés* como de la conferencia «La musique et les lettres» dictada los días 1 y 2 de marzo de 1894 en Oxford y Cambridge. Se trata, en efecto, de un destacado referente para los artistas contemporáneos, como demuestra el *Coup de Dés* de Mallarmé o las «Improvisations sur Mallarmé» llevados a cabo por Boulez; cf. «Étapes y jalones», «Construir una improvisación», «Sonata “que me veux-tu”» y «Pli selon Pli», en Boulez 115 y 122-141 (con una especial atención al soneto «Une dentelle s’abolit» de Mallarmé que preludia la estética valentiana en lo que hace a la poética de lo neutro), 144-152 y 177-179.

partir de este simbolismo, la «extensión» musical de la *yod* ( ' ) desde *alef a tav* recuerda la presentación de Cristo en *Apocalipsis* XXII, 13 («*Ego sum alpha et omega* [...]»), mientras que la imagen del pájaro encendido –portavoz del canto pero que se consume «como una antorcha de oscura luz»– evocaba al ave fénix, capaz de renacer de entre sus cenizas en una eterna resurrección o *perpetuum mobile*.<sup>188</sup> Sobre este último particular, estamos ante un *leitmotiv* desarrollado por Valente en la composición «Fénix», tomando como referente el poema «Singbarer Rest» de *Atemmende* (1967), de Celan, que se menciona como paratexto. Al decir de Valente, tanto en «Fénix» como en «Yod», en el residuo sobrante, extinguido el fuego, es donde comienza a germinar «lo cantable», es decir, el canto musical de la palabra (*Obras completas I* 465).

## 8. A modo de conclusión: para una poética del fragmento en *Tres lecciones* a propósito de su naturaleza simbólico-musical

A la vista de la compleja caracterización simbólico-musical descrita para *Tres lecciones*, podemos concluir nuestro análisis subrayando cómo Valente trató en su poema de ir más allá de la mera reescritura del género sacro de las lecciones de tinieblas. De hecho, su organización en fragmentos como fruto de una teoría que había ensayado el poeta en otras obras precedentes –es el caso de *Treinta y siete fragmentos*– apunta hacia la hipótesis de que pretendía formular una nueva concepción genérica (o agenérica, en términos contemporáneos) basada en las formas breves,<sup>189</sup> de ahí la elección de las lecciones musicales, independientes entre ellas gracias al silencio y concisas –pese a su concentración expresiva–, en correspondencia con sus fragmentos poético-musicales en virtud del *Ursatz*.

Esta formulación teórica –aunque llevada a la práctica poética– basada en los géneros breves englobaba tanto algunos musicales (madrigal,<sup>190</sup> motete,<sup>191</sup> lied, etc.) como poéticos (soneto, aforismo, epigrama, haiku ...) <sup>192</sup> desde la convicción de que tales

<sup>188</sup> El fragmento íntegro –al que hemos aludido, de manera puntual, en páginas precedentes– es el siguiente: «La mano: en alianza la mano y la palabra: de alef a tav se extiende yod: el tiempo no partido: la longitud de todo lo existente cabe en la primera letra del nombre: yo no podría franquear este umbral: no está mi voz desnuda: la mano es una vibración muy leve como pulmón de un ave o como el despertar: lo que es de tiempo no es de tiempo: no pasaré o no entraré en el nombre: exilio: separaré las aguas para que llegues hasta mí, dijiste: la mano es un gran pájaro encendido que vuela hacia el poniente y se consume como una antorcha de oscura luz.» (*Obras completas I* 401).

<sup>189</sup> Esta inclinación de Valente por los géneros breves se comprueba ya en sus primeros compases como poeta, según refleja *Breve son*; véase: Escobar, en prensa.

<sup>190</sup> De interés resulta, a propósito de la recuperación de este género en la literatura hispánica contemporánea, el texto «Madrigal» de Octavio Paz, inserto en (1964-1968), así como el de Sánchez Robayna con título homónimo (*En el cuerpo del mundo* 117).

<sup>191</sup> Género sobre el que reflexionó también Webern en *El camino hacia la nueva música* (43, 48-49) junto a otras formas breves, de ahí la mención al madrigalista Monteverdi, entre otros compositores.

<sup>192</sup> En cuanto al haiku y la reflexión de Valente sobre los géneros breves cabe traer a colación una anotación suya comprendida en su diario del 31 de marzo de 1978 en la que relaciona la producción estética de Webern con el haiku por la «forma menor» o «breve» (*Diario anónimo* 177). Asimismo, en otra anotación del 21 de junio de 1983 señala Valente sobre su concepto de poema «breve» (*Diario anónimo*: 227): «Poema corto y poema breve: no hay que confundir la duración con la extensión. Un haiku es un poema breve de larga, a veces enorme, duración. Hay poemas extensos cuya duración es manifiestamente escasa. Ver Bécquer, en los umbrales de la modernidad. [...]». Días después (en concreto, el 7 de julio), volvería Valente a realizar unas notas de poética similares a propósito de este

propuestas de renovación estética resultaban decisivas para «el cambio de sensibilidad y de imaginación» y la «fijación del gusto» de los artistas. Dicha hipótesis quedaba corroborada, además, en un pasaje del diario de Valente con fecha del 11 de agosto de 1981, por tanto, poco después de la publicación de *Tres lecciones* y en el mismo año de redacción de la «Autolectura», que constituía el germen de un estadio de redacción posterior titulado «A propósito del vacío, la forma y la quietud».<sup>193</sup> Dice así:

Para una teoría de los géneros breves. Decisivos en la determinación del cambio, en la fijación del gusto.

Madrigal  
Motete  
Lied  
Soneto  
Cuento  
Aforismo  
Fragmento  
Epigrama  
Epitafio

La *Antología griega*

Webern  
*L'Après-midi d'un faune* [de Claude Debussy] dura 9 minutos  
Haiku  
*Ionizaciones* de Varèse.<sup>194</sup>  
Lo incompleto como género en el romanticismo.  
La teoría de lo breve en Gracián.<sup>195</sup>  
En Bécquer (sus modelos románticos).<sup>196</sup>

tema en su diario *Diario anónimo* 2011: 228): «No es mensurable el poema por la extensión. El poema muy breve puede ser muy largo en el único plano en que el poema acaso sea mensurable, el de la duración. Busquemos el poema, a veces muy breve, capaz de engendrar la duración. [...] El poema no es corto ni largo. No se mide en el plano de la extensión, sino en el de la duración.»

<sup>193</sup> Recogido, además, en Hernández 259-264.

<sup>194</sup> El interés de Valente por Edgar Varèse no se limitó a su concepto de la brevedad sino también se debió a su personal espacio sonoro en el que destacaban diferentes elementos: concentración expresiva, ausencia de repeticiones (salvo en lo que hace a reducidos grupos de altura), inesperadas disonancias y articulaciones dinámicas. Así lo refleja su *Ionisation para trece percussionistas* (1929-1931), con una duración de cinco minutos, que acusó la influencia del futurismo, como también en Valente de forma puntual. Sin duda, el concepto propuesto por Varèse de extensión y variación de células rítmicas pequeñas que conformaban la ionización de moléculas casi no visibles llamó la atención de Valente hasta el punto de considerarlo un ejemplo señero para su teoría de los géneros breves y del fragmento. Ello explicaría las palabras de elogio de Valente dirigidas a Varèse y Webern —como se ha señalado—, dado que la escucha de su música había transformado de forma radical su escritura (cf. Arancibia 86). Como Valente, Boulez le dedicó un análisis a Varèse en esta dirección estética («Arcanos Varèse», 459-60); véase también: Morgan, “Rewriting music history”.

<sup>195</sup> Valente manejó, entre otras obras de Gracián, el *Oráculo manual y arte de prudencia*, cuya edición de Cátedra, al cuidado de Emilio Blanco en 1995, apuntó en su diario en octubre de este año (*Diario anónimo* 344).

<sup>196</sup> Entre otras cosas, por la relación, a propósito del prólogo de Bécquer a *Las Soledades* de Augusto Ferrán, entre la copla flamenca y el *lied*, género este último evocado líneas más abajo en la anotación

Los géneros breves, géneros matrices.

El lied en Schönberg y en Mahler.<sup>197</sup>

Poe. El poema breve es el determinante de la modernidad. (*The Waste Land*: un poema breve).

Determinantes decisivos del cambio de sensibilidad y de imaginación (del modo de imaginar con el lenguaje): la greguería y la narración corta de Borges.

Los madrigalistas, sean Gesualdo o Monteverdi, tan cerca de la modernidad.

(Stravinski).<sup>198</sup>

de Valente. Además, nuestro autor sitúa a Bécquer «en los umbrales de la modernidad» por su concepto de la poesía, puesto que ofrece composiciones que pueden ser extensas pero que, sin embargo, su duración resulta breve. Así lo refleja el 21 de junio de 1983 en su diario (*Diario anónimo* 227). Este pensamiento lo recoge de nuevo Valente en su diario el 7 de julio y el 25 de noviembre de 1983, aunque sin mencionar a Bécquer (*Diario anónimo* 228). Como se ve, el hecho de que Valente mida el poema no por su extensión sino por su duración remite, en efecto, al lenguaje musical; es el caso de la duración de las notas que permiten la concentración y densidad semántica de la pieza, dependiendo de las figuras (relativas) integradas en una unidad de tiempo concreta. Véase, en este sentido, el interés que dicho tecnicismo suscitó en los teóricos de la música contemporánea como Schenker y su dualidad *notación rítmica – notación analítica* (Forte y Gilbert 193-200).

<sup>197</sup> En lo que hace a la influencia del lied de Schönberg en Valente destaca una anotación suya en el diario con fecha del 31 de marzo que atañe a los *Gurre-Lieder* y la técnica del *Sprechgesang*, empleada por el compositor por primera vez en esta obra. Valente, como indica en su nota, además de la ópera *Moisés y Arón*, analizó los *Gurre-Lieder* en sendos discos editados por la CBS bajo la dirección de Boulez. Entre otros datos, destaca la síntesis y concisa presentación de los *Gurre-Lieder* ofrecida por Valente (2011: 175): «[...] Los “Cantos de Gurre” traducidos del danés de Jens Peter Jacobsen (el amor del rey Waldemar por Tove; la reina celosa mata a Tove; la blasfemia del rey, condenado a cazar eternamente en los bosques nocturnos). Schönberg emplea aquí por vez primera el *Sprechgesang*: “Caza salvaje del viento de estío” (los fantasmas nocturnos se disipan y se anuncia la apoteosis del sol.) [...]». A propósito de Mahler y su concepto de lied cabe recordar otra anotación de Valente en su diario (2011: 111) consagrada al *Das Lied von der Erde* (o *Canción de la Tierra*), compuesto entre 1907 y 1909 bajo la influencia de la poesía antigua china. La nota data de junio de 1967: «El caballero que pasa hacia su destino. El lugar a donde no se llega. El *Canto de la Tierra* de Gustav Mahler sobre poemas chinos del siglo VIII. (*Chant de la Terre*, Otto Klemperer, Voix de son maître, Série Angel, CAN, 179.)». Como *Tres lecciones*, se trata de un ciclo de canciones (o fragmentos) que convergen hacia el principio de unidad, en este caso, hacia una especie de sinfonía.

<sup>198</sup> Valente (*Diario anónimo* 215-216). Desde estos postulados aducidos, en «A propósito del vacío, la forma y la quietud» –estadio redaccional posterior al texto referido–, Valente realiza una reflexión sobre el poema breve, con una especial atención al haiku y el lied, al tiempo que repara en las implicaciones que conlleva la concisión en otros géneros no literarios y con preferencia a los musicales («géneros breves» los denomina de nuevo). Así, en diálogo con escritores como Poe, Gómez de la Serna y Borges, el nombre de Webern consta, al decir de Valente, junto a los madrigalistas Gesualdo y Monteverdi, de un lado, y cercanos a la estética musical contemporánea, Stravinsky, Schönberg y Mahler: «Los géneros breves han sido siempre géneros matrices, portadores de la semilla de un cambio de sensibilidad y de las posibilidades de imaginar. [...] Pero más atrás y en otra esfera [respecto a Gómez de la Serna y Borges], pensemos en los madrigalistas, en Gesualdo o Monteverdi, tan cerca de la modernidad, señalaba Stravinsky. Y volviendo otra vez hacia adelante, pero en la misma esfera, nadie ignora la importancia del haiku en la estética de Webern o del lied en el universo musical de Schönberg y Mahler» (*Obras completas II* 463). En este pasaje se alza también, en un lugar privilegiado, el silencio como fundamento esencial de la composición en Webern, sobresaliendo, de hecho, su principio de no repetición vinculado a la «memoria del silencio». Se trata, en efecto, del texto que hemos citado previamente a propósito de este compositor y el silencio procedente de su diario. Igualmente, aunque no se mencionen en estos dos estadios de redacción, Valente se interesa por otros géneros breves en los que se conjugan, en armonía, la palabra poética y la música en diferentes textos

Según se comprueba, el pasaje deja ver cómo entre los géneros breves (o «miniformas», al decir de Boulez)<sup>199</sup> recogidos por Valente se encontraban los fragmentos, como los representados a modo de variaciones musicales en *Tres lecciones*. Por lo tanto, el escritor continuó, en su andadura compositiva, una línea de pensamiento estético practicada por los músicos contemporáneos, como es el caso de Schönberg, quien, en calidad de desarrollo teórico de la noción de fragmento –así, el «fragmento fraseológico»–, dedicó la segunda parte de sus *Fundamentos de la composición musical* (1911) a las «pequeñas formas», entre las que se encontraban el minueto, el scherzo y el tema con variaciones, concepto este último que interesó especialmente a Valente en sus *Tres lecciones*.<sup>200</sup>

Por ello, si se tiene en cuenta que para el escritor los géneros breves eran «matrices» (lo que evoca la poética aplicada a *Tres lecciones*) y que entre ellos tenían cabida los fragmentos, estos últimos ofrecían nuevas formas de expresión, al margen de una naturaleza musical o literaria concreta. De hecho, podemos considerar para *Tres lecciones* incluso una nueva caracterización genérica que armonizaba distintas tradiciones culturales en el crisol de la voz órfica o poesía del fragmento: desde las estéticas musicales del canto gregoriano, Couperin, Webern y Schenker hasta la concepción visual de los símbolos numéricos en una conjugación de texturas a modo de *sinestesia multidimensional*. Ello permitía, en efecto, la escucha rítmica y contemplación atenta de *Tres lecciones* como artefacto de naturaleza sonoro-visual organizado en fragmentos musicales y *lógos-números* que desembocaban hacia el principio de unidad mediante el *Ursatz*. Cabe aplicarle, por tanto, a *Tres lecciones* la denominación teórica de *iconotexto sonoro* por la importancia del sonido musical (incluyendo el silencio como elemento aislante) en la visualidad del texto poético-pictórico;<sup>201</sup> o lo que es lo mismo: la representación creativa de su concepto del poema como «pintura invisible o sonora».<sup>202</sup> Del mismo modo, el canto de *Tres lecciones* sugería una confluencia de poesía y música a la manera del *Sprechgesang* de Schönberg, puesto que, en palabras de Steiner, el judío Moisés «no canta», sino que «habla con un discurso muy cadencioso [...]».<sup>203</sup> Así pues, como en *Tres lecciones*, sus palabras musicales «son internas, únicamente constituyen su pensamiento [...]».<sup>204</sup>

de reflexión estética. Así sucede con su lectura analítica de la música flamenca –para la que aplica la misma poética de la interioridad que en *Tres lecciones*– y de otras manifestaciones de la tradición poética popular con el objeto de reflexionar sobre la soleá, el fandango o los cantes de levante en diálogo con las jarchas y las canciones galaico-portuguesas ligados al arte de la memoria; cf. los artículos citados en prensa (*b* y *c*) de Escobar.

<sup>199</sup> Para este concepto: «*Lulú*: la segunda ópera», en Boulez 265.

<sup>200</sup> Schönberg, *Fundamentos* 143-211. Especial interés presenta el epígrafe «Tema y variaciones» (198-211), con visibles paralelos respecto a la poética de Valente.

<sup>201</sup> Nos valemus del tecnicismo que emplea Jenaro Talens en su lectura de un poeta bien conocido de Valente: Sánchez Robayna y su poema «Más allá de los árboles», de *Sobre una piedra extrema*, de 1995 (Sánchez Robayna, *El cuerpo del mundo* 306-309).

<sup>202</sup> Valente, «La escritura y el cuerpo» (en *Obras completas II* 1576) y una nota suya de su diario (*Diario anónimo* 245) con fecha del 18 de febrero de 1987.

<sup>203</sup> «*Moisés y Aarón*, de Schönberg», en Steiner 156. Acaso la intencionalidad estética de Valente en *Tres lecciones* esté condensada en el tema mismo de *Moisés y Arón*, de Schönberg por la insuficiencia de la palabra para expresar el pensamiento trascendente y sagrado como revelación o epifanía. Sin embargo, resulta necesario llevar a cabo la empresa en aras de buscar la «palabra originaria», como recuerda Steiner: «El tema trágico de la ópera es la incapacidad de Moisés para dar forma expresiva (musical) a su visión, para hacer comunicable la revelación y de este modo traducir su comunión individual con Dios en una comunidad de creencia en Israel.» («*Moisés y Aarón*, de Schönberg», en Steiner 156). Más

En suma, con su aportación creativa, Valente proponía al lector una nueva actitud perceptiva de su poema sonoro a nivel de recepción acústica y acuidad, como reparase, en su caso, Boulez en su lectura de Webern. Se trataba, en fin, de escuchar de otra forma el silencio, por lo que nuestro poeta incardinaba sus *Tres lecciones* en la tradición estética silente<sup>205</sup> desde el género sacro de las lecciones de tinieblas hasta Webern, sin olvidar tampoco las aportaciones señaladas en el campo de la interacción entre las artes y su correspondiente proyección espiritual, ya fuesen los salmos o bien la música callada de San Juan de la Cruz. En este marco simbólico-musical, destaca, por último, la reflexión de Valente sobre la creación artística hacia el interior como renovación del concepto romántico del *Einfühlung* o endopatía estética. Para ello se basa en la poética de lo neutro y de la retracción como una nueva arquitectura del silencio a partir de la *música negativa* y la mística.<sup>206</sup>

En conclusión, en este proyecto poético concebido por Valente desde un meditado planteamiento musical (*durchkomponiert*, decía Schönberg), el escritor ponía en práctica un esbozo de formulación teórica que había madurado años antes para imbricar, de pleno, su creación estética en una cadena de propuestas renovadoras posmodernas en el contexto de la minificción, tales como la poesía y el teatro breve actuales, o los relatos. De esta suerte, en consonancia con estos géneros literarios, preludia y anticipa Valente, salvando las distancias, experimentos estéticos en artes multidimensionales como el cine por la importancia tanto de la fragmentación y el silencio como de los espacios sonoros y sus ejes horizontal y vertical; así, sucede en obras como *71 Fragmente einer Chronologie des*

adelante desarrolla Steiner esta lectura, bastante similar a la de Valente: «[Las palabras finales de Moisés] son su alusión implícita al *Logos*, a la Palabra que aún ha de venir pero que se encuentra más allá de lo decible, reúne en una acción tanto las pretensiones que tiene la música de ser el lenguaje más completo, un vehículo de energías trascendentes, como todo lo que se percibe en el arte y la filosofía del siglo XX sobre la separación entre el significado y la comunicación.» («*Moisés y Aarón*, de Schönberg», en Steiner 160). Este motivo explicaría, en efecto, el interés de Valente por el final de la ópera, como recuerda en un texto a modo de homenaje a Edmond Amran el Maleh, quien reflexionó –como se ha señalado– sobre *Tres lecciones*: «Es en ese texto de lectura almeriense donde tú recuerdas [se refiere a Edmond Amran el Maleh] que también acudió a Barcelona, pero ahora volvemos a 1936, Arnold Schönberg [sic] para dar término a una obra que responde, en efecto, lejanamente, al drama de la disputa de Barcelona de 1263, la ópera *Moisés y Aarón*.

“Un lugar –escribes–, un centro, un texto, canto y palabras mezclados.”. La ópera de Schönberg está inacabada; falta el tercer acto: O Wort, du Wort, das mir fehlt!

Falta la palabra. La visión absoluta de lo divino es incommunicable, el pensamiento es irreductible a las técnicas del poder, a la demagogia de la comunicación.» («El maestro de la llama», en *Obras completas II* 702). A este respecto, el compositor Mauricio Sotelo recoge una anécdota en el texto prologal (datado en diciembre de 2003) a *Si después de morir ... In memoriam José Ángel Valente* (9-11), que recuerda el verso valentiano «Se oye tan sólo una infinita escucha». En concreto, refiere que el poeta le recitó este final de la ópera de Schönberg para concluir meses antes de su fallecimiento: «Lo único que deseo es reconocer con entereza ese momento, [en el que la palabra abandona al poeta] para retirarme en el Silencio.».

<sup>204</sup> Como constata Steiner en «*Moisés y Aarón*, de Schönberg» (156).

<sup>205</sup> Cuya formulación teórica se fue gestando, según Amorós (477), entre 1969-1979 hasta alcanzar su apogeo en la década de los años 80.

<sup>206</sup> En su diario (10 de diciembre de 1973), Valente concibe la retracción «como un *exilio* al interior del ser.» (*Diario anónimo* 156). Como desarrollo y fundamentación de sus notas acude al libro de Gershom Scholem, *Las grandes corrientes de la mística judía* (1949), dedicado, por cierto, a Walter Benjamin, con el que mantuvo una fértil correspondencia. Valente pudo acceder al texto en su edición original o en algunas de sus traducciones; así: *Les grands courants de la mystique juive* (1950).

*Zufalls* (1994) de Michael Haneke. Por ello, si como señala Steiner, Schönberg era sabedor de la «cultura en la que había forjado su sueño de una música nueva» (Steiner 161), Valente no fue menos consciente de la envergadura que conllevaba la naturaleza musical de sus *Tres lecciones* hasta el punto de que podría resultar comparable su renovadora actitud creativa al convencimiento pleno que tuviera Góngora en los albores del siglo XVII –uno de sus modelos predilectos– a propósito de su nuevo concepto de «poesía musical» gracias a una voluntad de radicalismo expresivo, vinculado a la oscuridad y el hermetismo como factores estéticos.<sup>207</sup>

## Bibliografía

- AAVV. *The History of Music in Sound*. Oxford: Oxford University Press, 1953.
- AAVV. *Baruj Salinas*. Barcelona: Polígrafa, 1979.
- AAVV. *Alquimia y simbolismo en las catedrales*. Valencia: Nueva Acrópolis, D.L., 1990.
- AAVV. *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Ed. José Ángel Valente y José Lara Garrido. Madrid: Tecnos, 1995.
- AAVV. “Análisis schenkeriano.” *Diccionario Harvard de música*. Ed. Don Raudel. Madrid: Alianza, 1997. 908-910 (1ª ed.: 1986).
- AAVV. *Grove music online*. Ed. L. Macy. Oxford / Nueva York: Oxford University Press (en línea). 14 mayo 2012. <<http://www.grovemusic.com>>.
- Adorno, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen: Mohr, 1949.
- Alarcos, Emilio. “Un manuscrito de las *Lágrimas de Jeremías castellanas*.” *Revista de Bibliografía Nacional* 2 (1941): 51-63.
- Alberti, Rafael. *A la pintura*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Alberti, Rafael. *El Lirismo del alfabeto*. Ed. Gonzalo Santonja y José M<sup>a</sup> Muñoz. Ávila: Ayuntamiento, 2001.
- Alberti, Rafael. *Cantata de la línea y el color*. Córdoba: Diputación provincial de Sevilla / Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Boti de Córdoba, 2002.
- Aldana, Francisco de. *Poesías completas*. Ed. José Lara Garrido. Madrid: Cátedra, 1997.
- Aldridge, Robert E. “The Lost Ending of the Didache.” *Vigiliae Christianae* 53. 1 (1999): 1-15.
- Amorós, Amparo. *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*. Madrid: Universidad Complutense, 1991.
- Apel, Willi. *Gregoriano cante*. Bloomington: Universidad de Indiana, 1990.
- Arancibia, Martín. “Palabras y ritmos: el don de la lengua. Entrevista.” *Quimera* 39-40 (1984): 83-86.
- Arkininstall, Christine. *El sujeto en el exilio. Un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1993.

<sup>207</sup> Sobre esta cuestión estamos preparando un trabajo en fase avanzada.

- Arnold, Denis y Fortune, Nigel (ed.). *The Beethoven Companion*. Londres: Faber and Faber, 1973.
- Arola, Raimon. *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de Occidente. SS. XV-XVII*. Palma de Mallorca: Olañeta, 2002.
- Azúa, Félix. *Edgar en Stephane*. Barcelona: Lumen, 1971.
- Azúa, Félix. *Poesía (1968-1978)*. Madrid: Hiperión, 1979.
- Beussant, Philippe. *François Couperin*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Beltrán, Francisco J. y Ramírez, Cynthia A. "Lope de Vega, Góngora y Gilberto Owen." *Espéculo* 34 (2006). Web. 14 mayo 2012. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/lopeowen.html>>.
- Benharoche-Baralia, M. J. *Chants hébraïques traditionnels en usage dans la communauté sephardie de Bayonne*. Comp. M. J. Benharoche-Baralia y M. Álvarez; introd. Jacob Kaplan y M. A. Salzedo; pref. Léon Algazi. Biarritz: Association Zadoc-Kahn, 1961.
- Berceo, Gonzalo de. *Obras completas III. El duelo de la Virgen. Los Himnos. Los loores de nuestra Señora. Los signos del juicio final*. Ed. Brian Dutton. Londres: Tamesis Books, 1975.
- Bermejo, José M<sup>a</sup>. *Soliloquio*. Valladolid: Ayuntamiento, 1981.
- Blacking, John. *How Musical is Man?*. Seattle: University of Washington Press, 1973.
- Blanchot, Maurice. "Le Regard d'Orphée." *L'espace littéraire*. París: Gallimard, 1955.
- Blecua, José Manuel. "Sobre el Salmo *Super Flumina*." *Homenajes y otras labores*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1990. 225-230.
- Blesa, Túa. *Logofagias: los trazos del silencio*. Zaragoza: Tropelías, 1998.
- Boehme, Jacob. *Mysterium Magnum*. París: Aubier, 1945.
- Boehme, Jacob. *Aurora*. Trad. Agustín Andreu. Madrid: Alfaguara, 1979.
- Bonell, Carmen. *La divina proporción, las formas geométricas y la acción del demiurgo*. Barcelona: Edicions UPC, 1994.
- Bouleau, Charles. *Tramas: la geometría secreta de los pintores*. Pref. Jacques Villon. Trad. Yago Barja de Quiroga. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2006.
- Boulez, Pierre. *Puntos de referencia*. Ed. Jean-Jacques Nattiez. Barcelona: Gedisa, 1996, 2<sup>a</sup> ed. (trad. de *Points de repère*. París: Christian Bourgeois éditeur, 1981).
- Burckhardt, Titus. *Clave espiritual de la astrología musulmana según Mohyiddin Ibn Arabi*. Trad. Victoria Argimón. Palma de Mallorca: Sophia Perennis, 1998.
- Busoni, Ferruccio. *Esbozo de una nueva estética de la música*. Introd. José M<sup>a</sup> García Laborda. Trad. Miguel Ángel Albi. Sevilla: Doble J., Arte / Historia, 2009.
- Cadwallader, Allen y Gagné, David. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. Nueva York: Oxford University Press, 1998.
- Cage, John. *La anarquía del silencio: John Cage y el arte experimental (Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 23 de octubre de 2009-10 de enero de 2010)*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, D.L. 2009.



- Campos, Susan. "María Zambrano: Ser/caja de música." *Mujer versus Música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*. Ed. Rosa Iniesta. Valencia: Rivera Editores, 2011. 223-251.
- Castaños Alés, Enrique. "Javier Roz y la naturaleza interrogadora del hombre". 2004. Web. 14 mayo 2012. <<http://www.telefonica.net/web2/enriquecastanos/roz2.htm>> y <<http://javierroz.blogspot.com/>>.
- Caulfield, Carlota. *Entre el alef y la Mandorla: poética, erótica y mística en la obra de José Ángel Valente*. Nueva Orleans: Tulane University, 1992. Tesis Doctoral.
- Celan, Paul. *Gedichte I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996.
- Celan, Paul. *Obras completas*. Madrid: Trotta, 1999.
- Cessac, Catherine. "El Oficio de Tinieblas según Charpentier." *Goldberg: Early Music Magazine* 26 (2004): 64-68.
- Cirlot, Victoria y Garí, Blanca. *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1999.
- Conde de Rebolledo. *Ocios*. Ed. Rafael González Cañal. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- Coro de la Abadía de Santo Domingo de Silos. *Canto gregoriano*. Centro Editor PDA, 2007.
- Coro Franciscano di Assisi y el Ars Cantica Consort. *Canto gregoriano. Il canto delle Pietre*, Recording Art, Double Retro, 2009.
- Costiescu, Matila. *Le nombre d'or: Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*. París: Gallimard, 1931.
- Costiescu, Matila. *Filosofía y mística del número*. Trad. Roser Berdagué. Barcelona: Apóstrofe, 1998.
- Craft, Robert. "Arnold Schönberg (1874-1951)", en Schönberg (2007: 4-5).
- Cruz-Malavé, Arnaldo. *El primitivo implorante. El «sistema poético» de José Lezama Lima*. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- Díaz, Mónica. "Lectura histórica de «Oficio de Tinieblas»." *Revista de humanidades. Tecnológico de Monterrey* 4 (1998): 25-44.
- Díaz, Sandra Lucía. "Valente y Webern: el cangrejo al cuadrado." *Serta. Revista iberorrománica de poesía y pensamiento poético* 6 (2001): 62-70.
- Egido, Aurora. "La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia." y "La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura." *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, 1990. 56-84 y 164-197.
- Eguizábal, José Ignacio. *El exilio y el reino: en torno a María Zambrano*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2002 (1ª ed.: 2000).
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1967.
- El Maleh, Edmond Amran. "Lecciones de tinieblas (sobre *Tres lecciones de tinieblas*)." *Quimera* 58 (1987): 46-49; recogido en Rodríguez Fer (1992: 215-220).

- El Maleh, Edmond Amran. “La mística y la pluralidad de las lenguas”, en AAVV (1995: 23-28).
- El Maleh, Edmond Amran “El cuerpo viviente de la letra”, en Hernández (1995: 101-108).
- Escobar, Francisco J. “Acercamiento a un ciclo poético: *Los Salmos* de Miguel de Unamuno.” *Philologia Hispalensis* 13 (1999): 197-214.
- Escobar, Francisco. “Pervivencia de *Wozzeck*, de Alban Berg en «Invención sobre un perpetuum mobile», de Valente (con Celaya y Leopoldo M<sup>a</sup> Panero al fondo).” *Il Confronto letterario*, en prensa.
- Escobar, Francisco. “Valente y lo jondo: notas de poética.” *Studi Ispanici*, en prensa.
- Escobar, Francisco. “«Poesía y canción: el río sumergido», de José Ángel Valente: cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes.” *Demófilo*, en prensa.
- Escobar, Francisco. “Nueve cartas inéditas de José Ángel Valente a Concha Lagos (con Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso al fondo).” *Revista de Filología*, en prensa.
- Faivre, Anne. “À l’écoute des poètes-musiciens: une pratique d’analyse músico-littéraire à l’épreuve des textes.” *Revue de Littérature Comparée* 4 (2003): 483-490.
- Fernández, Concha. *María Zambrano: entre la razón, la poesía y el exilio*. Mataró: Ediciones de Intervención Cultural, 2004.
- Fernández, Nuria. “José Ángel Valente: «Siempre he sido absolutamente sensible al mundo circundante.»” *Anatomía de la palabra*. Ed. Nuria Fernández. Valencia: Pretextos, 2000. 131-149.
- Fernández Marcos, Natalio y Fernández Tejero, Emilia. “¿Quevedo hebraísta?: *Lágrimas de Hieremías castellanas*.” *Sefarad* 62. 2 (2002): 309-328.
- Fernández-Rañada, Antonio. “Los números cósmicos y el principio antrópico.” *Revista de libros* 72 (2002): 31-32.
- Fernández Tejero, Emilia (trad.). *El cantar más bello. Cantar de los cantares de Salomón*. Valladolid: Trotta, 1995, 2ª edición (1ª: 1994).
- Forte, Allen y Gilbert, Steven E. *Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona: Labor, 1992.
- García Berrio, Antonio. “Valente: descensos antiguos a la memoria.” *Ínsula. Valente, cuestión cero* 2 (1994): 570-571.
- García Calero, Pilar. “Epigramas de color y música: *El lirismo del alfabeto* de Rafael Alberti.” *X Encuentros con la poesía. Edición Centenario*. Ed. José Ramón Trujillo y Basilio Rodríguez. Puerto de Santa María: Fundación Rafael Alberti, 2008. 11-31.
- Gómez, M<sup>a</sup> Carmen. *La música medieval en España*. Kassel: Reichenberger, 2001.
- Góngora, Luis de. *Poesía*. Ed. Ana Suárez Miramón. Barcelona: Mondadori, 2002.
- Góngora, Luis de. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Ed. Jesús Ponce. Madrid, Cátedra, 2010.
- Goytisolo, Juan. *Juan sin tierra*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

- Gradenwitz, Peter. *The music of Israel: from the biblical era to modern times*. Portland (Oregon): Amadeus Press, 1996, 2ª ed. aum.
- Grier, James. “Adémar de Chabannes, Carolingian Musical Practices, and *Nota Romana*.” *Diario de la Sociedad Americana de Musicología* 56. 1 (2003): 43-98.
- Hernández, Teresa (ed.). *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Herrigel, Eugen. *Zen, nell'arte del tirar d'arco*. Turín: Rigois, 1955.
- Heskes, Irene. *The resource book of Jewish music: a bibliographical and topical guide to the book and journal literature and program materials*. Compil. Irene Heskes. Westport (Connecticut), Londres: Greenwood Press, 1985.
- Hierro, José. “Palabras ante un poema.” *Elementos formales en la lírica actual*. Ed. Emilio Alarcos. Santander: Edición de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1967.
- Hofmannsthal, Hugo von. “Carta de lord Chandos.” *Quimera* 90-91 (1980). Trad. José M. Mínguez.
- Hofmannsthal, Hugo von. “Ein brief.” *Poesía* 12 (1981). Trad. José Muñoz.
- Idelsohn, A. Z. *Jewish Music in its historical development*. Nueva York: Schocken Books, 1967.
- Iglesias Feijoo, Luis et alii. *A Palabra e a súa sombra: José Ángel Valente: o poeta e as artes*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Universidade de Santiago de Compostela, 2003.
- Iglesias Feijoo, Luis. “José Ángel Valente: poesía e pintura”, en *Iglesias et alii* (2003: 13-16).
- Infante, Rafael y Mila. “La Pasión de Jesucristo a través de la Saeta.” *Revista Alboreá* 15. Web. 12 mayo 2012. <[http://flun.cica.es/web/index.php?Itemid=85&option=com\\_content&view=article&id=94](http://flun.cica.es/web/index.php?Itemid=85&option=com_content&view=article&id=94)>.
- Jiménez, Juan Ramón. “Dos aspectos de Bécquer (poeta y crítico).” *La corriente infinita*. Ed. Francisco Garfias. Madrid: Aguilar, 1961. 109-119.
- Kahn, Máximo José (con pseudónimo Medina Azara). “Cante jondo y cantares sinagogaes.” *Revista de Occidente* VIII.88 (1930): 53-84.
- Käser, Theodor. *Die Leçon de Ténèbres im 17 und 18 Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier*. Berna: Paul Haupt, 1966.
- Kozachek, Thomas. “Tonal neumes in Anglo-Saxon and Anglo-Norman pontifical.” *Plainsong and Medieval Music* 6 (1997): 119-141.
- Labordeta, José Antonio. *Cantar y callar*. Zaragoza: Ediciones Javalambre, 1971.
- Langer, Susanne. *Feeling and Form*. Nueva York: Scribners, 1953; con trad. de Mario Cárdenas y Luis Octavio Hernández: *Sentimiento y forma: una teoría del arte desarrollada a partir de una nueva clase de filosofía*. México: Universidad Autónoma, 1967.
- Lao Tse, Chuang Tzu. *Dos grandes maestros del taoísmo*. Madrid: Editora Nacional, 1983.

- Laskowski, Larry. *Heinrich Schenker; An Annotated Index to his Analyses of Musical Works*. Nueva York: Pendragon Press, 1978.
- Lawlor, Robert. *Geometría sagrada: filosofía y práctica*. Madrid: Ediciones del Prado, D.L., 1996.
- Lippman's, Edward A. *Music and Space*. Columbia: Columbia University, 1952.
- Lope de Vega. *Rimas humanas y otros versos*. Ed. Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, 1998.
- Lledó, Emilio. *El silencio de la escritura*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1991.
- Machín, Jorge. "José Ángel Valente y la Cábala: creación poética y búsqueda íntimo-mística." *Selected Proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference (2003)*. Pittsburgh: Duquesne University, Department of Modern Languages, 2004: 141-149.
- Machín, Jorge. *José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna: del presente agónico al presente eterno*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2010.
- Maillard, Chantal. "Lugares sagrados: el espacio sonoro de la India." *Archipiélago* 34-35 (1998): 78-86.
- Maillard, Jean. *Francisco Couperin y su dinastía*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.
- Mairena, Manuel. *Viacrucis de Manuel Mairena*. Con la colaboración pictórica de Capuletti. Sevilla: Pasarela, 1997.
- Martínez, Francisco. *El pensamiento musical de María Zambrano*. Granada: Universidad, 2008. Tesis Doctoral.
- Mateos, Eladio. *Rafael Alberti y la música*. Granada: Consejería de Cultura / Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2009, 2ª ed.
- Metzler, Linda D. "Radical Musicality and Otherness in the Poetry of José Ángel Valente." *Contemporary Spanish Poetry: the World and the World*. Ed. Cecile West-Settle y Sylvia Sherno. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2005. 98-122.
- Molinos, Miguel de. *Guía espiritual*. Ed. José Ángel Valente. Barcelona: Barral, 1974.
- Monegal, Antonio. "Voces e trazos do silencio (diálogos entre as artes)", en *Iglesias et alii* (2003: 17-28).
- Mooney, Kevin. "Tonal space", en AAVV (2012, en línea).
- Mopsik, Charles. *Zohar*. París: Verdier, 1981.
- Morgan, Robert P. "Rewriting Music History: Second Thoughts on Ives and Varèse." *Musical Newsletter* 3.2 (1973): 15-22.
- Morgan, Robert P. "Spatial Form in Ives." *An Ives Celebration*. Ed. H. Wiley Hitchcock y Vivian Perlis. Urbana: Illinois, 1976. 145-158.
- Morgan, Robert P. "Schenker and the Theoretical Tradition: The Concept of Musical Reduction." *College Symposium* 18.1 (1978): 72-96.
- Morgan, Robert P. "Tiempo musical / Espacio musical." *Quodlibet. Revista de especialización musical* 28 (2004). Web. 14 mayo 2012.
-

<<http://www.revistas culturales.com/articulos/106/quodlibet-revista-de-especializacion-musical/126/1/tiempo-musical-espacio-musical.html>>

- Murcia, Inmaculada. "La metamorfosis de la razón poética en razón musical: análisis de *Poema y sistema* de María Zambrano." *Actas del Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano. I: Crisis y metamorfosis de la razón en María Zambrano, Vélez-Málaga 2004*. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano, 2005. 605-613.
- Neves, Maria João das. "Razón poética y círculo de quintas. La musicalidad de la palabra zambranianiana." *Actas del Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano. I: Crisis y metamorfosis de la razón en María Zambrano, Vélez-Málaga 2004*. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano, 2005. 614-621.
- Neves, Maria João das. "A música do pensamento em três andamentos." *Interartes*, Loulé: Instituto Universitário Dom Alfonso III, 2006. 5-38.
- Novalis. *Himnos a la noche. Cánticos espirituales*. Valencia: Pre-textos, 1995.
- Nuño, Ana. "El ángel de la creación. Entrevista a José Ángel Valente." *Quimera*, 168 (1998): 8-13.
- Oguiza, Tomás. "Antiliteratura en Oficio de tinieblas, de Camilo José Cela." *Cuadernos hispanoamericanos* [monográfico dedicado a Cela] 337-338 (1978): 181-187.
- Otto, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza, 1980; trad. de *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* (1917).
- Ouaknin, Marc-Alain. *Lire aux éclats. Éloge de la caresse*. París: Quai Voltaire, 1992.
- Pacioli, Luca. *La divina proporción*. Introd. Antonio González. Trad. Juan Calatrava. Torrejón de Ardoz: Akal, 1987.
- Palley, Julian. "José Ángel Valente, poeta de la inminencia", en Rodríguez Fer (1994: 52-65); publicado también en *La Experiencia Literaria* 4-5 (1996): 95-105.
- Paz, Octavio. *Poemas (1935-1975)*. Barcelona: Seix-Barral, 1979.
- Peinado, Carlos. *Estudio sobre la obra de José Ángel Valente*. Sevilla: Alfar, 2002.
- Peinado, Carlos. "La influencia de Boehme en *Tres lecciones de tinieblas: Alef y Bet*." *La Página* 78-79 (2009): 61-74.
- Peinado, Carlos. "Un viaje iniciático al Origen: el Poema «He»." *Presencia de José Ángel Valente*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2010. 77-82.
- Pérez, Ramón. *Metapoesía y crítica del lenguaje (de la generación de los 50 a los novísimos)*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002.
- Pérez Lasheras, Antonio. *La duda del paisaje (Vida y obra de José Antonio Labordeta)*. Zaragoza: Editorial Eclipsados, 2011, vol. I de José Antonio Labordeta. *Setenta y cinco veces uno*. Estudio y ed. Antonio Pérez Lasheras. Zaragoza: Editorial Eclipsados, 2011.
- Perle, George. *Composición serial y atonalidad: una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern*. Cornell de Llobregat (Barcelona): Idea, 2006.

- Plank, Steven. "Una serena desesperación: François Couperin, la Magdalena arrepentida y las «Lecciones de Tinieblas»." *Goldberg, Early Music Magazine* 52 (2008): 64-69.
- Ponge, Francis. *Nouveau Nouveau Recueil*. París: Gallimard, 1992, vol. II (1940-1975).
- Postigo, Mario. "Variaciones sobre un poema de Valente." *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Oviedo: Universidad, 1978, vol. III. 459-475.
- Quevedo, Francisco de. *Lágrimas de Hieremías Castellanas*. Ed. Edward M. Wilson y José Manuel Blecuá. Madrid: Patronato Menéndez Pelayo, 1953.
- Quevedo, Francisco de. *Obras completas*. Ed. Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1990, vol. I, 7ª reimpr.
- Quillier, Patrick. "Pour une poétique de la vibration: acousmates, souffle, mélismes dans *Trois leçons de ténèbres* de José Ángel Valente et *Le Chant très obscur de la langue* de Jacques Rebotier." *Revue de Littérature Comparée* 4 (2003): 491-505.
- Rees, Martin. *Seis números nada más. Las fuerzas que ordenan el universo*. Madrid: Debate, 2002.
- Rode-Breymann, Susanne. "Schoenberg: *Lied der Waldtaube – Erwartung – Pierrot lunaire*", en Schönberg (2007: 6-8).
- Rodríguez Fer, Claudio (coord.). *José Ángel Valente. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1992.
- Rodríguez Fer, Claudio (ed.). *Material Valente*. Gijón: Editor Júcar, 1994.
- Rodríguez Fer, Claudio. "Valente no espacio cero", en Iglesias *et alii* (2003: 29-36).
- Rosow, Lois. "François Couperin and «The Perfection of Music»." *Notes. Quarterly Journal of the Music Library* 62.3 (2006): 711-713.
- Rostand, Claude. *Anton Webern*. Madrid: Alianza Música, 1986.
- Roten, Hervé. *Músicas litúrgicas judías*. Trad. Iciar Alonso Araguás. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2002.
- Rowan-Robinson, Michael. *Los nueve números del cosmos*. Madrid: Editorial Complutense, 2002.
- Roz, Javier. *Tres lecciones de tinieblas II* (2004), con fotografía y técnica mixta sobre lienzo; en Castaños Alés (2004).
- Russomanno, Stefano. "Tinieblas sonoras", en "La materia de las tinieblas", Suplemento cultural de *ABC*. Web. 22 junio 2002 <<http://www.deprofundis.org.uy/ssanta01.htm>>.
- Sadler, Graham. "Couperin in context." *Early Music* 33.3 (2005): 516-518.
- Safran, Alexandre. *La Cábala*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1976.
- Salabert, Miguel. *El exilio interior*. Barcelona, Anthropos, 1988.
- Salinas Martínez, Pedro. "De la noche, el ruido y el silencio: Fuga nº 3." *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano* 3 (2001): 35-42.
- Sánchez Robayna, Andrés. *La luz negra*. Madrid: Júcar, 1985.

- Sánchez Robayna, Andrés. «*La educación de los cinco sentidos*» de Haroldo de Campos. Barcelona: Àmbit Serveis Editorials, 1991.
- Sánchez Robayna, Andrés. “La lírica hoy.” *Cuadernos del Ateneo de La Laguna* 13 (2002): 6-10.
- Sánchez Robayna, Andrés. *En el cuerpo del mundo. Obra poética (1970-2002)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2003.
- San Juan de la Cruz. *Poesía*. Ed. Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra, 1992.
- Savelsberg, Frank. “Aproximaciones a *Tres lecciones de tinieblas*.” *Moenia* 6 (2000): 51-125.
- Schenker, Heinrich. *Tratado de armonía*. Trad. Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1990.
- Shiloah, Amnon. *Music and its virtues in Islamic and Judaic writings*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- Schimmel, Anne Marie. *The Mystery of Numbers*. Nueva York / Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Schökel, Luis Alonso y Zurro, Eduardo. «*Mis fuentes están en ti*». *Estudios bíblicos de literatura española*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 1998.
- Schökel, Luis Alonso. “Hebreo + Español. Notas de semántica comparada”, en Schökel y Zurro (1998: 313-335); publicado con anterioridad en *Sefarad* 47 (1987): 245-253.
- Schökel, Luis Alonso. “Alonso de Cabrera y el Cantar de los Cantares”, en Schökel y Zurro (1998: 121-155); con anterioridad en *II Simposio Bíblico Español*. Ed. Vicente Collado y Vicente Vilar. Valencia / Córdoba: Fundación Bíblica Española / Caja de Ahorro de Córdoba, 1987. 207-239.
- Scholem, Gershom. *Les grands courants de la mystique juive*. Trad. M.-M. Davy. París: Payot, 1950.
- Scholem, Gershom. *La Cábala y su simbolismo*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1978.
- Scholem, Gershom. “Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala.” *Judaica* 3 (1987): 38.
- Scholem, Gershom. *Las grandes tendencias de la mística judía*. Madrid: Siglo XXI, 1996.
- Scholem, Gershom. «*Todo es Cábala*» ... *Diálogo con Jorg Drews, seguido de diez tesis abhistóricas sobre la Cábala*. Madrid: Trotta, 2001 (1ª ed.: 1970).
- Schönberg, Arnold. *El estilo y la idea*. Trad. Ramón Barce. Madrid: Taurus, 1963.
- Schönberg, Arnold. *Fundamentos de la composición musical*. Trad. A. Santos. Villaviciosa de Odón (Madrid): Real Musical Editores, 1994.
- Schönberg, Arnold. *Pierrot lunaire. Herzgewäsche. Four Orchestral Songs. Chambre Symphony n° 1*. Interpr. Philharmonia Orchestral y otros. Dir. Robert Craft. Naxos, 2007a.
- Schönberg, Arnold. *Lied der Waldtaube – Erwartung – Pierrot lunaire*. Interpr. Ensemble InterContemporain y la BBC Symphony Orchestra. Dir. Pierre Boulez, Sony, 2007b.
- Schönberg, Arnold. *Verklärte Nacht*. Dir. Pierre Boulez. Introd. Jens Hagedstedt. Sony, 2007.
- Siles, Jaime. *Canon*. Barcelona: Libres de Sinera, 1973.

- Siles, Jaime. *Música de agua*. Madrid: Visor, 1983.
- Siles, Jaime. *Semáforos, semáforos*. Madrid: Visor, 1990.
- Siles, Jaime. "Poesía hispánica y modernidad literaria." *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- Sola, Mercedes. "Música, metamorfosis de la razón." *Actas del Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano. I: Crisis y metamorfosis de la razón en María Zambrano, Vélez-Málaga 2004*. Vélez-Málaga: Fundación María Zambrano, 2005. 747-760.
- Sor Juana Inés de la Cruz. *Obra selecta*. Ed. Luis Sainz. Barcelona: Planeta, 1991.
- Sotelo, Mauricio. *Si después de morir ... In memoriam José Ángel Valente*. Madrid: RTVE Música / Círculo de Lectores, 2003.
- Steiner, George. *Language and silence: Essays 1958-1966*. Londres: Faber and Faber, 1966; con trad. esp.: *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 1990 (reed.: 2003).
- Stravinsky, Igor. *Poética musical*. Trad. Eduardo Grau. Madrid: Taurus Humanidades, 1987.
- Talens, Jenaro. "El sonido de la visualidad: el iconotexto sonoro de Andrés Sánchez Robayna." *Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Coord. Antonio Monegal, Enric Bou y Darío Villanueva. Madrid: Castalia, 1999. 249-255.
- Tellart, Roger y Haladjian, Marguerite. "Couperin." *Goldberg. Early Music Magazine* 13 (2000): 26-39.
- Terry, Arthur. "Reading Valente: A Preface to *Tres lecciones de tinieblas*." *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans*. Ed. Ann L. Mackenzie y Dorothy S. Severin. Liverpool: Liverpool University Press, 1992. 325-334.
- Trías, Eugenio. *La dispersión*. Madrid: Taurus, 1971.
- Valente, José Ángel. *Lectura en Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 1989.
- Valente, José Ángel. *Las islas extrañas: lugares andaluces de Juan de la Cruz*. Madrid: Turner, 1991a, con la colaboración fotográfica de Manuel Falces.
- Valente, José Ángel. "El mínimo imaginado." *Diario 16, suplemento Cultura*. 19 octubre de 1991b: 4.
- Valente, José Ángel. *Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets, 1991c.
- Valente, José Ángel. *Material memoria*. Madrid: Alianza, 1992.
- Valente, José Ángel. "Sobre la unidad simple." *El País* 14 junio 1993: 15.
- Valente, José Ángel. *Lectura de Paul Celan: fragmentos*. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica, 1995a.
- Valente, José Ángel. "Anton Webern e as estéticas da retracción (fragmento)." *IX Jornadas de música contemporánea. Anton Webern (1883-1945). Universo musical e influencia*



- no 50.º aniversario da súa norte. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo-Xunta de Galicia, 1995b.
- Valente, José Ángel. “Cuatro referentes para una estética contemporánea.” *Revista de Occidente* 181 (junio 1996): 21-25 y 27-32.
- Valente, José Ángel. “La experiencia abisal.” *Revista de filosofía* 24-25 (1998): 232-236.
- Valente, José Ángel. “Discurso en el acto de entrega del VII premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana.” *Espacio / Espaço escrito* 17-18 (2000a): 47-50.
- Valente, José Ángel. *Fragmentos de un libro futuro*. Barcelona: Galaxia Gutemberg / Círculo de lectores, 2000b.
- Valente, José Ángel. *La voz de José Ángel Valente. Poesía en la residencia*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001a.
- Valente, José Ángel. “El silencio”. *La Vanguardia*. 18 julio de 2001b: 36.
- Valente, José Ángel. “Ut pictura”, de “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies.”, en Luis Iglesias Feijoo *et alii*. *A Palabra e a súa sombra: José Ángel Valente: o poeta e as artes*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Universidade de Santiago de Compostela, 2003. 37-44.
- Valente, José Ángel. *Obra completa. I. Poesía y prosa*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006.
- Valente, José Ángel. *Obras completas II. Ensayos*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Introd. y recop. Claudio Rodríguez Fer. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2008.
- Valente, José Ángel. *Diario anónimo (1959-2000)*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2011.
- Vega, Mª José. *El secreto artificio: «qualitas sonorum»: maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- Victoria, Tomás Luis de. *Tenebrae responsaries from Officium Hebdomadae Sanctae*. Interp. The Sixteen. Dir. Harry Christophers. EMI Records Ltd-Virgin Classics, 2011.
- Vigne, Jacques. *La Mystique du silence*. París: Albin Michel, 2003.
- Webern, Anton. *El camino hacia la nueva música*. Trad. José Aníbal Campos. Barcelona: Nortedur, 2009a.
- Webern, Anton. *Vocal and orchestral Works*. Dir. Robert Craft. Saarbrücken: Naxos, 2009b.
- Webern, Anton. *Lieder*. Amsterdam: Newton Classics B. V., 2011.
- Webern, Anton *et alii*. *Wiener Schule-Second Viennese School*. Interp. LaSalle Quartet. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 1968.
- Zambrano, María. “De los números y los elementos.” *Diario 16* 20 octubre 1985a: I.
- Zambrano, María.. “El balbuceo.” *Diario 16* 16 octubre 1985b: III.
- Zambrano, María. “María Zambrano: Yo soy de la razón pasiva” [entrevista de Javier Ruiz.] *Diario 16* 3 diciembre 1988.
- Zambrano, María.. *Notas de un método*. Madrid: Mondadori, 1989.

Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Zambrano, María.. *Claros del bosque*. Ed. Mercedes Gómez. Madrid: Cátedra, 2011.

Zuner, Sergi. “Lamentaciones de Jeremías en Barcelona: tradición cantollanista pretridentina y apuntes sobre el contexto de interpretación del género polifónico a finales del siglo XVI.” *Nassarre* 26.1 (2010): 79-108.

Zurro, Eduardo. “El Cantar de los Cantares en la lírica española”, en Schökel y Zurro (1998: 289-311).