

Carmen Pardo SalgadoUniversitat de Girona
carne.pardo@udg.edu

Las voces de la música en María Zambrano

The voices of music in María Zambrano

ResumenRecepción: 2 septiembre de 2019
Aceptación: 4 de octubre de 2019*Aurora* n.º 21, 2020, págs. 50-60

Partiendo de la afirmación de que la música es el arte más inhumano, este texto procede en tres tiempos. Primero, al hilo de Aristóteles y Zambrano, plantea la bifurcación entre la voz del logos y las voces de la música. Segundo, a partir de la música como voz surgida del infierno, propone la distinción entre el arte inhumano y el arte deshumanizado. Finalmente, atendiendo a la génesis de la obra de arte en Zambrano y Blanchot, acude a las voces de Orfeo para mostrar que, a pesar de los silencios de Zambrano respecto a la revisión del mito en la música del siglo xx, obras como *Le voile d'Orphée* de Pierre Henry enseñan otros modos de encarar los infiernos de la vida.

Palabras clave

María Zambrano, Aristóteles, Blanchot, música, voz.

Abstract

From the assertion that music is the most inhuman art, this paper proceeds in three steps. Firstly, after Aristotle and Zambrano, it discusses the dichotomy between the voice of the logos and the voices of music. Secondly, by focusing on music as a voice from hell, a distinction is made between inhuman art and dehumanised art. Finally, in accordance with the genesis of the work of art in Zambrano and Blanchot, Orpheus' voices are invoked to show that, despite Zambrano's silences regarding the revision of myth in 20th century music, works such as Pierre Henry's *Le Voile d'Orphée*, are teaching other ways of facing the hells of life.

Keywords

María Zambrano, Aristotle, Blanchot, music, voice.

I. La voz de Juan Brea

Como Homero cantó
ciego. Su voz tenía
algo de mar sin luz
y naranja exprimida.

F. GARCÍA LORCA, «Juan Brea»,
Poema del cante jondo

La voz del cantaor flamenco Juan Brea (1844-1918) se colaba por las rendijas de las puertas y ventanas en la casa de María Zambrano

cuando esta era muy niña. Esa voz la mecía las noches que el cantaor ofrecía su cante en una taberna cercana. No sabríamos precisar los resortes que accionó en esa niña, ni tampoco afirmar si fue o no importante para iniciar su recorrido por las voces de la música y del pensamiento, pero a Zambrano le gustaba evocar esa experiencia que ella solo recordaba a través de la narración de su madre.¹

Se podría aventurar que fueron los fandangos verdiales y los abandoaos de Juan Brea los que la llevaron a sentir la música en su nexo fundamental con la voz. Sin embargo, atendiendo al espesor que el término «voz» tiene en su obra, esto sería olvidar muchas otras voces de la tradición musical y filosófica y, particularmente, una de las influencias más importantes para la filósofa malagueña: su estrecha relación, no exenta de tensión, con la filosofía de Aristóteles.²

Se recordará que el filósofo griego distingue entre el sonido o ruido (*psophos*) que producen algunos animales y el sonido o voz (*phonè*) que un ser animado dotado de pulmones y laringe puede emitir. A los últimos pertenece el ser humano; el único capaz de proferir la voz articulada, es decir el logos concebido en su nexo con la palabra.³ Los sonidos de los instrumentos musicales, como los que surgen de una flauta o de una lira, aunque pertenezcan a seres inanimados también son voces para Aristóteles porque cuentan con un tono y modulaciones. No obstante, esas voces deben diferenciarse, para el filósofo, de las que producen los seres animados que con su articulación elaboran además alguna representación. La voz del ser humano es, entonces, un sonido que tiene significación.⁴ Esta voz articulada hace del hombre un animal social y lo distingue de los animales gregarios, como las abejas.⁵

La voz de Juan Brea, acompañado por Ramón Montoya a la guitarra, canta: «Tienes tan malas entrañas | tienes tan malas entrañas | que gozas en mi agonía | pero el día llegará | que llorando noche y día | mi amor vendrá a buscar». Esta es una voz articulada con significación, pero en su discurrir transporta mucho más que la voz del logos.⁶ La voz del cantaor, hecha de un «mar sin luz y naranja exprimida» en los versos de Lorca, es también la voz de la música, a veces amarga y profunda.

Las voces de los instrumentos musicales no hacen del hombre un animal social, mas cuando ese instrumento es la voz humana y su canto articula un decir, entonces la voz no puede ser catalogada, sencillamente, como voz del logos. Ciertamente se puede distinguir entre lo que la palabra dice y el modo en el que se la siente, pero eso pertenece a un análisis que ignora que la experiencia de la escucha crea unos recorridos en el oyente que no se limitan a los caminos que un discurso con significación puede labrar.

«Tienes tan malas entrañas [...] A visitarte he venío | madre mía de Araceli | a visitarte he venido | tú que tanto poder tienes | dame lo

1. Véase Moreno, J., «Anejo a algunos lugares de la pintura», en Zambrano, M., *Obras completas*, vol. IV, tomo II, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018, págs. 716-717, nota 226.

2. Una primera aproximación a esta influencia se puede encontrar en el texto de Enquist Källgren, K., «The presence of Aristotle in the works of Maria Zambrano: Initial readings» en *Aurora*, n.º 17, Barcelona, 2016, págs. 20-31.

3. Aristóteles, *Investigación sobre los animales*, Madrid, Gredos, 1992, IV, 9, 535 a.

4. Aristóteles, *Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 1978, II, 8, 420 b.

5. Aristóteles, *Política*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1989, I, 2, 1253 a. Para esta cuestión véase Labarrière, J. L., *Langage, vie politique et mouvement des animaux. Études aristotéliennes*, París, J. Vrin, 2004.

6. Juan Brea, *Tienes tan malas entrañas*, bandolá larga. Acerca de Juan Brea y de su música véanse las siguientes referencias: Berjillos, M., *Vida de Juan Brea*, edición del autor, Vélez-Málaga, 1976; Rojo Guerrero, G., *Juan Brea: Vida y obra*, edición del autor, Málaga, 1992; Vargas, P., *El flamenco en Málaga*, Córdoba, Almuzara, 2010; Martín Salazar, J., *Las malagueñas y los cantes de su entorno*, Motril, Asociación Cultural Guadalfeo, 1998.

7. En «El lugar del exilio. El desierto» (*Los bienaventurados*, en *Obras completas*, op. cit., vol. IV, tomo II, pág. 409), Zambrano escribe: «Para no perderse, enajenarse, en el desierto hay que encerrar dentro de sí al desierto. Hay que adentrar, interiorizar, el desierto en el alma, en la mente, en los sentidos mismos, aguzando el oído en detrimento de la vista para evitar los espejismos y escuchar las voces». La expresión «saber de oído» se encuentra en Zambrano, M., *Claros del bosque*, en *Obras completas*, ed. cit., vol. IV, tomo I, 2018, pág. 82.

8. Para la afirmación de Aristóteles cfr., Aristóteles, *Generación de los animales*, V, 7, 786b 18-22 (traducción de Ester Sánchez con el título *Reproducción de los animales*, Madrid, Gredos, 1994). Respecto a la crítica de Zambrano a Aristóteles recuérdese por ejemplo «La condenación de Aristóteles», en *Delirio y destino*, en *Obras completas*, ed. cit., vol. VI, 2014, págs. 1088-1089. Extraña que la enunciación aristotélica de que la materia del logos es la voz no se halle presente en el trabajo de Zambrano, quien desarrolla, ampliamente, la noción de materia en relación con el arte. Véanse Pardo, C., «La materia del logos» en *Aurora*, n.º 5, Barcelona, 2003, págs. 95-100; y también De Luca, P. y Laurenzi, E., *Por amor de materia*, Consuelo Pascual Escagedo (trad.), Madrid, Plaza y Valds, 2014.

9. Respecto a la referencia a Empédocles véase Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, en *Obras completas*, ed. cit., vol. III, 2011, pág. 352. Miguel Morey explica que la noción de entrañas se convierte en esta obra en el elemento decisivo de su razón poética y señala tres momentos principales: «su caracterización como aquello que hace las veces de sustancia en el ser humano»; «su polarización frente a los goyescos ensueños de la razón, en cuanto que “sede del padecer”»; y la figura de Empédocles antes citada, en el capítulo «El Libro de Job y el pájaro». Véase Morey, M., «INTIMA VISCERA ANIMAE MEAE... UN paseo por las entrañas», *Monólogo de la bella durmiente. Sobre María Zambrano*, Madrid, Alianza (en prensa).

10. Para la distinción entre el logos-palabra y el logos del número véase Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, op. cit., págs. 150-155.

11. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, op. cit., pág. 165.

12. *Ibidem*, pág. 167.

que te pío | y ya verás quién te quiere», bien podía acompañar los sueños de Zambrano niña. Podemos imaginarla mecida por esta voz primero, por las voces de tantas otras músicas después, y acompañada por la voz del logos silencioso de Aristóteles. Se podría objetar que es un cartel de presentación extraño para una filósofa, pero eso sería olvidar que aguzar el oído es, para ella, el modo de escapar al desierto. En el pensamiento de la filósofa malagueña el «saber de oído» es fundamental.⁷

Algo de ese saber se hallaba, asimismo, en el a menudo denostado Aristóteles, quien, a pesar de la poca atención que prestó a la música, escribió que la materia del logos es la voz.⁸ El ser voz es común a la música y al logos y eso Zambrano lo supo entonar. «Hay que repartir bien el logos por las entrañas», aprende Zambrano de Empédocles, y un modo de repartirlo es hacerlo cantar.⁹

II. La voz del infierno

De la voz del infierno, sometida al número venido de los astros, nació la música, la más inhumana de las artes.

M. ZAMBRANO, *El hombre y lo divino*.

La voz del infierno es la voz del logos del número en Zambrano, un logos que permite entrar en las entrañas.¹⁰ Por ello, la música surgida de la voz del infierno y sojuzgada por el número es la más inhumana de las artes. Esta afirmación de Zambrano sitúa las distintas artes en el ámbito de lo inhumano y ubica la música en el grado más extremo que se puede alcanzar al respecto. La primera cuestión que se presenta ante esta afirmación es la de saber qué concepción y experiencia del arte permiten catalogarlo en la ausencia de humanidad. Si nos centramos en la obra *El hombre y lo divino*, encontramos que lo que hace inhumano al arte es su origen: el horror, el gemido, lo infernal, lo indecible.¹¹ Desde ese origen, las obras de arte suponen la salida de esos infiernos, su entrada en el orden del universo, en la armonía, con el objeto de poder volver a los infiernos de la vida con la razón, con el logos. El descenso que el arte permite a los infiernos de la vida se ejemplifica, para Zambrano, en el descenso de Orfeo al Hades en busca de su amada Eurídice.¹²

En el Hades se halla la voz de Perséfone, quien conmovida por la voz de Orfeo le franquea la entrada. Sin embargo, la de Perséfone no es la única voz infernal. La entrada de Orfeo en busca de su esposa llena el infierno de la voz del cantor. Esa voz es una y múltiple porque es el origen de todas las voces de la música. Y esas voces forman parte de la materia del logos, aunque no se confunden con el logos-palabra y se asignan al logos del número. En el logos-palabra aristotélico se encuentra el proyecto civilizador, el hombre se institu-

ye como animal social. En las voces de la música, en cambio, la humanidad corre el riesgo de perderse.

Si la música es la más inhumana de las artes es por la distancia que media entre su origen y su capacidad para servir de puente con el logos-palabra. Esta distancia aparece ejemplificada, para Zambrano, en la posibilidad misma de fundación de la filosofía. Distinguiendo entre el pitagorismo y la filosofía aristotélica, Zambrano expone la imposibilidad del primero para fundar una filosofía. El pitagorismo indica el nexo entre la música y la matemática, ambas «hijas del número».¹³ La filosofía en cambio, solo podía surgir de la palabra, como Aristóteles constató:

Si es el número el que conforma y expresa la estructura de la realidad, «de las cosas que son», todo quedaría en esquema; las cosas quedarían desencarnadas, si son cuerpos vivientes; descorporeizadas, si son materiales o cosas hechas por el hombre. El Universo sería un tejido de ritmos, una armonía incorpórea, que tal debió de ser la fe inicial de los pitagóricos: «¿Qué es lo más sabio? El Número; ¿Qué es lo más bello? La armonía», decía el catecismo de la hermandad, más que escuela, pitagórica.

Y de haber sido así, de haber sido aceptada esta fe, el intento, la decisión que inspiró la pregunta de Tales y con ella el nacimiento de la filosofía hubiera quedado frustrado: la decisión de ser hombre, de existir, de aceptar conquistando la parte que al hombre se le debía en la realidad, en aquel mundo «lleno de demonios, de almas, de dioses».¹⁴

Al mismo tiempo, para Zambrano, el nacimiento de la filosofía es la conquista de ser hombre en ese mundo lleno de dioses y demonios. Existir como hombres es, entonces, existir según el logos de la palabra. La música es el arte más alejado de la palabra porque en ella la palabra existe primero como ritmo, modulación, y como voz. A ello se añade que la música difícilmente permite crear puentes entre sus texturas rítmicas y armónicas y el orden cósmico de un mundo que pueda ser narrado. Se objetará que el resto de las artes, salvo la literatura en algunas ocasiones, tampoco se expresan siguiendo las exigencias del logos-palabra, y que ya Platón en *Fedro* exponía, por boca de Sócrates, que el problema de la escritura era el mismo que el de la pintura. Las imágenes que crean ambas parecen vivas, pero cuando se las interroga permanecen en silencio.¹⁵ Sin embargo, el silencio de la pintura, el de la escritura y aun el de la música no son del mismo grado. Y las voces de los libros no son silenciosas para Zambrano. Otra cosa es, para ella, los silencios que escucha en la pintura contemporánea. Estos silencios nos permiten distinguir entre el arte inhumano y el arte deshumanizado en la filosofía malagueña.

Siguiendo la estela del texto *La deshumanización del arte* (1925), de su maestro Ortega y Gasset, la pensadora hace, de la destrucción de las formas en el arte de su tiempo, el síntoma de que algo grave

13. *Ibidem*, pág. 147.

14. *Ibidem*, págs. 145-146.

15. Platón, *Fedro*, 275d. *Diálogos III*, Madrid, Gredos, 1988.

16. Zambrano, M., «La destrucción de las formas», *Algunos lugares de la pintura*, en *Obras completas, ed. cit.*, vol. IV, tomo II, 2018, pág. 177.

17. Zambrano M., «Objetividad y participación», en *Algunos lugares de la pintura, op. cit.*, pág. 183.

18. Zambrano, M., «Noche oscura de lo humano», *La agonía de Europa*, en *Obras completas, ed. cit.*, vol. II, 2016, pág. 388, y en *Algunos lugares de la pintura, op. cit.*, pág. 185.

está pasando en la «raíz del arte», en el lugar del que nace la expresión.¹⁶ Desde aquí, el impresionismo y el cubismo se le aparecen como la encrucijada del arte moderno. Ambas corrientes ejemplifican, para ella, que el arte es solamente la expresión de lo inexpressable: una máscara. El regreso del arte a la máscara supone en Zambrano la vuelta a un pasado remoto en el que el arte aún no había podido forjar un rostro. En consecuencia, las obras que aportan los movimientos europeos de vanguardia son, para la autora, formas «sin espacio vital» en las que no puede habitar el hombre. Por ello, el arte como máscara se ha convertido en asesinato.¹⁷

La máscara expone la pérdida del saber sobre lo humano:

Estamos en la «noche oscura de lo humano». Se esconde tras la máscara, y el mundo vuelve a estar deshabitado. Son los paisajes lunares: tierras secas y blancuzcas, paisajes de ceniza y sal. Playas gigantescas tras de la retirada marina, vegetación mineral, flores calizas y caracolas, algas informes, criaturas amorfas de un reino que no es la vida ni la muerte. Y es también el desierto, la extensión sin término. Y los residuos de lo humano; objetos gastados por el uso: zapatos viejos, cepillos sin cerdas, cajas irreconocibles de cartón, todo deshecho. Y es lo más humano, pues al fin lleva su huella. Huella que enseña y hace patente el eclipse y la tristeza, como si sólo esas cosas sin belleza alguna llorasen al huésped ido.¹⁸

El arte ha perdido su carácter humano, pero la desmesura que le ha conducido a esa pérdida no es la de los orígenes. Entonces las obras de arte sometían la desmesura al orden cósmico. El arte deshumanizado, en cambio, conduce al desierto de lo humano y no sirve para habitar los infiernos de la vida. Se hace necesario entonces aguzar el oído e interiorizar el desierto.

III. Las voces de Orfeo

El planteamiento zambraniano del origen del arte encuentra sus resonancias en el modo en el que Maurice Blanchot narra la experiencia del arte:

Hay, en la experiencia del arte y en la génesis de la obra, un momento donde ésta no es más que una violencia indistinta que tiende a abrirse y a cerrarse, tendente a exaltarse en un espacio que se abre y tendente a reiterarse en la profundidad de la disimulación: la obra es entonces la intimidad en lucha de momentos irreconciliables e inseparables, comunicación desgarrada entre la medida de la obra que se hace poder y la desmedida de la obra que quiere la imposibilidad, entre la forma en que ella se recoge y lo ilimitado donde se rehúsa, entre la obra como comienzo y el origen a partir del cual ya nunca hay obra, donde reina el deshacimiento eterno. [...] El lenguaje del pensamiento y el lenguaje que se despliega en el canto poético son como las direcciones diferentes que ha tomado este diálogo original, pero, en uno y en otro, y cada vez que uno y otro renuncian a su forma sosegada y se remontan a su fuente, parece que recomienza, de una manera más o menos

«viva», este combate más original de exigencias más indistintas, y podemos decir que toda obra poética, en el curso de su génesis, es retorno a este conflicto inicial y que incluso, en tanto que es obra, no cesa de ser la intimidad de su nacimiento eterno.¹⁹

La distinción entre logos de la palabra y logos del número y la necesidad de que ambos se entrelacen para dar lugar a la obra de arte se hallan en la base de esa búsqueda de una «razón poética» que acompañó a Zambrano toda su vida. En Blanchot también la obra poética supone el retorno a la lucha, al conflicto original en el que el lenguaje del pensamiento y el del canto poético toman caminos divergentes. No obstante, ambos en su crear deben remontarse al mismo origen, al lugar en el que se gesta la palabra. En los dos pensadores encontramos la tensión de un lenguaje que se resiste a mostrarse como expresión de un orden lógico que amaga las sombras y destellos presentes en su gestación.

Blanchot es, como señala Miguel Morey, uno de los nombres que se asociaría con Zambrano si atendemos a pensadores cuya prosa del pensamiento muestra el proceso que la hace posible. O, dicho desde el tema que aquí nos ocupa, los pensadores que muestran la experiencia del pensar desde un logos que no es solamente el de la palabra hecha pensamiento lógico. Y detrás de ambos nombres y de la posición respecto al arte aquí evocada, aún se encontraría la obra del joven Friedrich Nietzsche.²⁰ Y en todos ellos, el deseo de situar la experiencia del pensamiento más allá de los límites marcados por la medida del logos-palabra.

No es casual que, partiendo de estos presupuestos, el origen de la obra de arte sea puesto en relación con el tema órfico en Zambrano y Blanchot. En su texto *La mirada de Orfeo*, Blanchot hace del canto del poeta el mito de la génesis de la escritura. El error de Orfeo, para Blanchot, es que dejara de cantar porque él solamente puede poseer a Eurídice en el canto. Pero el canto es también lo que hace de Orfeo lo que es; fuera del canto, él y Eurídice están perdidos. Orfeo pierde a Eurídice, según Blanchot, porque la desea más allá de los límites del canto, que son su medida. Orfeo se pierde en la desmesura y su destino es ser desmembrado. Sin embargo, no hay que llamarse a engaño, pues esa dispersión es también necesaria al canto. La inspiración, escribirá Blanchot, es volverse para mirar a Eurídice olvidando el canto, siguiendo la imprudencia del deseo.²¹

Del mismo modo recordará Zambrano que el arte griego es solidario de Orfeo. En él, todo horror es amansado para servir de puente entre los infiernos terrestres y el logos.²² Si Blanchot hace del descenso de Orfeo el mito de la escritura y de Eurídice la obra, Zambrano lo sitúa también en esa lucha que da origen a las obras de arte en las que las tensiones han sido aplacadas. Para Zambrano, Orfeo tampoco es él sin su Eurídice.

19. Blanchot, M., «La bestia de Lascaux», en *La bestia de Lascaux. El último en hablar*, Alberto Ruiz de Samaniego (trad.), Madrid, Tecnos, 1999, págs. 41-43.

20. Véase Morey, M., «María Zambrano: uso y mención» en *Aurora*, n.º 16, Barcelona, 2015, pág. 73.

21. Blanchot, M., «Le regard d'Orphée», en *L'espace littéraire*, París, Gallimard, 1955, págs. 227-231. Para esta cuestión, véase Collin, F., *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, París, Gallimard, 1971.

22. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, op. cit., págs. 165-166.

23. Zambrano, M., «Orfeo», 1964, M92. Transcrito en Martínez González, F., *El pensamiento musical de María Zambrano*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008, pág. 504. Disponible en: <https://hera.ugr.es/tesisugr/17612858.pdf> (última consulta: 30/7/2019).

24. La razón para ello no es, sin embargo, la que Zambrano aporta, sino el hecho de que, desde la *Euridice* de Peri (1600), los *castrati* habían hecho su irrupción en la escena y el *Orfeo* de Monteverdi, considerada la obra que funda el nacimiento de la ópera, también contó con ellos. Acerca de la cuestión de género en la ópera de Monteverdi, véase McClary, S., «Constructions of gender in Monteverdi's dramatic», en *Feminine endings: music, gender, and sexuality*, Mineápolis, University of Minnesota, 1991.

25. Muñoz Vitoria, F., «Felices en Madrid» en *Archipiélago*, n.º 59, *María Zambrano: la razón sumergida*, Barcelona, 2003, pág. III.

En un texto inédito de noviembre de 1964, Zambrano escribe:

Orfeo al salir ya irremediadamente separado de Eurídice a la superficie de la tierra, cantó como nunca; fue entonces, cuando en vez de tañer la lira, tuvo voz, su propia voz que parece así salida del mismo abismo del amor y de la muerte, del alma de Eurídice que quedó allá abajo sepultada viva y que sube a la garganta de Orfeo; son las dos voces, la de Eurídice muerta en las sombras y la de Orfeo desterrado en la luz las que unidas cantan. Quizás por eso, aunque no se haya tenido conciencia de ello, la voz de Orfeo en las óperas más famosas que se le han dedicado pueda ser la de un hombre o la de una mujer. Así Eurídice que no había podido ascender con Orfeo, le envía su voz desde el abismo del dolor, de la separación, de la muerte misma que el amor indisoluble es capaz de salvar.²³

La garganta de Orfeo alberga, según Zambrano, las sombras de la muerte y la luz del amor. De esa garganta brota su voz, que es también la de Eurídice: una voz sin género. Por ello, afirma Zambrano, es habitual que el papel de Orfeo sea cantado indistintamente por un hombre o una mujer en las óperas.²⁴ Esta voz sin género se hallaría en el origen de la obra de arte.

No sabemos si los acordes del *Orfeo y Euridice* (1762), de Christoph Willibald Gluck acompañaron alguna vez los sueños de Zambrano, aunque tenemos noticia de que escuchó el *Orfeo y Euridice* de Monteverdi en el Teatro Real de Madrid en el primer año de su vuelta a España.²⁵ Se trataba del Taverner Consort y Players, dirigido por Andrew Parrot, con el tenor Mark Tucker y la soprano Nicola Jenkin como pareja protagonista.

El *Orfeo* de Monteverdi sería, para Zambrano, una música con rostro humano. No en vano el deseo de Monteverdi era restaurar el poder de la palabra sobre la música, lo que él denominó la «segunda práctica». El sometimiento de la música sería doble: primero al logos del número, después al de la palabra.

Nada escribió Zambrano sobre las diferentes revisiones del mito de Orfeo realizadas en las óperas del siglo xx, como la de Ernst Krenek, *Orpheus und Eurydike* (1923); Darius Milhaud, *Les Malheurs d'Orphée* (1924); la de Arthur Pétronio, *Orphée* (1953-1955); el *Orphée 53* de Pierre Schaeffer y Pierre Henry; la de Harrison Birtwistle, *The Mask of Orpheus* (1973-1984); el *Orpheus behind the Wire* (1981-1983) de Hans Werner Henze o el *Orphée* (1991) de Philip Glass, por citar algunas. De entre todas ellas, se atenderá aquí a *Le voile d'Orphée*, una pieza de Pierre Henry (1927-2017), incluida en *Orphée 53* y cuya primera versión es de 1951. Es muy posible que Zambrano hubiera calificado esta obra de «noche oscura de lo humano».

Zambrano se hallaba en Roma cuando la obra se estrenó en el Festival de Donaueschingen (Alemania). Tampoco tuvo la oportunidad de escucharla en la presentación que se hizo en Barcelona en la

Cúpula de Coliseum, en 1954, ni de acudir, al año siguiente, a la también barcelonesa Casa de Josep Bartomeu i Granell, donde se dedicó un ciclo a Orfeo. Los referentes en música contemporánea de Zambrano pivotan, mayoritariamente, en torno a lo que ella resume como música atonal, en particular, Arnold Schoenberg y Alban Berg. En un texto del 7 de abril de 1956, a propósito de la escucha de las *Variaciones* de Schoenberg, leemos:

En lugar de la recurrencia de la antigua armonía, equivalente a la rima, del movimiento de ir y venir, del volver, de la reiteración, en suma, encontramos en la música atonal una especie de *constante*. No hay camino; todo es inesperado y aparecen los movimientos más diversos acompañados de una constante, como en la vida, he pensado.²⁶

Pensamos que se trata de las *Variaciones para orquesta*, Op. 31 (1926-1928), donde Schoenberg hace uso de la técnica dodecafónica. La forma sigue la estructura clásica de exposición del tema y variaciones. Tal vez Zambrano se refiere a la reaparición de la serie utilizada por Schoenberg al hablar de esa «constante», y a la sensación de que difícilmente se puede presentir el recorrido que la música va a realizar. Algo que viene también dado por la propia forma musical utilizada por el compositor y que sin duda el método dodecafónico acentúa.

Zambrano recoge esos pensamientos en torno al tema que le ocupa en ese momento: «Para los sueños y para la vida como sueño. Para la estructura de la vida humana», tal y como escribe al inicio del manuscrito. La música de Schoenberg, como la de Berg, todavía mantiene para ella su nexos con la tradición, con el *Tristán e Isolda* de Richard Wagner y con el origen matemático de la música y Orfeo.²⁷ Esta música aún permite habitar los infiernos de la vida, aunque sea en su carácter onírico. A pesar de que la temporalidad engendradora por esta música ha sido afectada, todavía puede ofrecer una base para una estructuración de la vida humana.

Estas características no las debió de encontrar la pensadora malagueña en las revisiones que sobre Orfeo ofreció la música del siglo xx. Y, sin embargo, la sola revisión del mito es ya un síntoma de que algo, en la concepción del origen de la obra de arte estaba siendo trastocado. Orfeo no representa ahora tanto el poder de la música como el del sonido mismo. Para Zambrano, seguramente, habría sido otro síntoma de la pérdida del rostro en el arte.

Orphée: Toute la lyre (1951) de Schaeffer y Henry, conocido como *Orphée 51*, es la primera ópera de música concreta. Fue realizada para radio y contaba con un recitador, un cuarteto vocal femenino y música compuesta para cinta magnética.²⁸ *Orphée 53* (1953) es la segunda versión de esta ópera y su estreno, el 10 de octubre de 1953 en el Festival de Donaueschingen, provocó un gran escándalo. Esto tuvo que ver con la falta de entendimiento entre Schaeffer y Hein-

26. Zambrano, M., M-462: 704 a, en *Obras completas*, ed. cit., vol. VI, 2013, pág. 396.

27. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, op. cit., pág. 166.

28. Pierre Henry definía así la música concreta en 1955: «La música concreta consiste en producir y en aislar unos materiales sonoros elementales e inagotables, después en descomponerlos y en transformarlos por medio de procedimientos electroacústicos, finalmente a recomponerlos a partir de una teoría y de una técnica cuyos recursos están disponibles para la invención musical y necesitan una estética nueva» (Henry, P., «*Journal de mes sons*», suivi de «*Préfaces et manifestes*», Actes Sud, Arlés, 2004, pág. 83).

29. Schaeffer, P., *Le malentendu de Donaueschingen, lettre ouverte à la presse allemande*, archivo tipografiado, 3 p., 1953 (París: Archives GRM). Citado en Delhay, C., «Orphée 53 de Pierre Schaeffer et Pierre Henry, aux origines du scandale de Donaueschingen», *Revue de Musicologie*, tomo 98, n.º 1, 2012, pág. 188. Hay que tener en cuenta asimismo que la obra se presenta en medio del debate entre la música concreta y la música electrónica creada en el estudio de Colonia en 1951.

30. Respecto al Phonogene y el Morphophone, véase Teruggi, D., «Technology and musique concrète: the technical developments of the Groupe de Recherches Musicales and their implication in musical composition» en *Organised Sound*, vol. 12, n.º 3, Cambridge, 2007, págs. 213-223.

31. Prieberg, F., *Musica ex machina. Über das Verhältnis von Musik und Technik*, Berlín, Ullstein, 1960, págs. 76-81. El revuelo fue importante en la prensa alemana y de ello dan cuenta los artículos de Heinz, J., «Ein ungeheurer Skandal», *Die Welt*, 13/10/1953; Reindl, L. E., «Die Wilde Nacht von Donaueschingen», *Südkurier*, 15/10/1953; Stuckensmidt, H. H., «Klang, Geräusch, Beifall und Pfiffe», *Die Neue Zeitung*, 14/10/1953; y Gottig, W. W., «Schreckenskammer und Kachkabinett in Donaueschingen», *Frankfurt Abendpost*, 14/10/1953.

32. Ulrich Dibelius aporta una valoración que podría calificarse de positiva: «[...] en 1953 acudieron desde París Pierre Schaeffer y Pierre Henry con su *Spectacle Lyrique Orphée 53*, en el que las manipulaciones del ruido de la *musique concrète* de la cinta realizaban un contrapunto al sonido real de violín, de cémbalo y dos voces de cantantes —el resultado final era una mezcla de retórica, sentido de la responsabilidad estética, audacia y efectismo que impactó duramente a los oyentes», en Dibelius, U., *La música a partir de 1945*, Isabel García Adánez (trad.), Madrid, Akal, 2004, págs. 195-197.

33. Pierre Henry explica: «En *Le Voile d'Orphée*, el trabajo de la voz es importante. El himno órfico es declamado y martilleado por un antiguo speaker alemán, tal vez rescatado del nazismo, del que la elocución fascinante da a la segunda parte de la obra un carácter un poco orientado. Más allá de la voz, en *Orphée*, los sonidos representan un decorado con el alto, el bajo, las partes de atrás, las perspectivas. Por primera vez, la música concreta es empleada como una puesta en escena. Era la ópera encontrada de nuevo», en Henry, P., «*Journal de mes sons*», *suivi de «Préfaces et manifestes»*, op. cit., pág. 20.

rich Strobel, director del festival, y con el hecho de que se presentara una ópera. Strobel no era consciente de que se trataba de una ópera de música concreta con una duración de noventa minutos y el festival no disponía de los requerimientos técnicos para ese fin. Schaeffer, por su parte, después del escándalo escribió una carta abierta a la prensa alemana en la que, en primer lugar, se quejaba de que Strobel no hubiera sido capaz de advertir al público de que se trataba de una ópera; en segundo lugar, se lamentaba por la falta de dispositivos técnicos (la sala para los ensayos estaba en malas condiciones y los proyectores llegaron solamente unas horas antes del espectáculo);²⁹ por último, a ello aún hay que añadir el hecho de que la obra se presentó con una forma tradicional con arias y recitativos, lo que era considerado como reaccionario, tanto por los integrantes del estudio de música electrónica de Colonia como por los defensores de la música de vanguardia en general.

La obra se presentó para actores/cantantes, clavicémbalo, violín y cinta magnética, y constaba de diecisiete movimientos. En su creación se había utilizado el Phonogene y el Morphophone, inventados por Schaeffer y el ingeniero Jacques Poullin.³⁰ La composición utilizaba los bucles de cinta, la reverberación, el eco, y la manipulación de la altura del sonido a través de los cambios en la velocidad de la reproducción. No ha quedado ningún registro completo de su presentación en el festival, solo una grabación incompleta en la que la música previamente grabada y compuesta para cinta magnética se superpone con la realizada por los intérpretes y los instrumentos. Sí contamos con las críticas de la época, como la de Fred Prieberg: «Los altavoces abrieron sus bocas y vomitaron cascadas de ruidos, sonidos, fragmentos de palabras comprensibles e incomprensibles en la sala. Los personajes andaban solemnemente como estatuas, recitando filosofía».³¹ La imagen de Schaeffer dirigiendo una orquesta de altavoces y seres humanos desde el centro de la escena resultó escandalosa. Aunque no todo fueron valoraciones negativas.³²

Le voile d'Orphée, con una duración de veintisiete minutos, constituye el último movimiento de la ópera y será el que causará mayor revuelo. Esta cantata dramática se inicia con el desgarramiento de un velo rojo que ocupa la escena. La figuración sonora de este desgarramiento se realiza a partir de la variación de velocidad de la cinta. Es la primera vez en la historia que se utiliza esta técnica. Una vez desgarrado el velo, la música se hace cargo de la escena.³³ A nivel musical, esta obra de música concreta es trabajada como si de un conjunto orquestal se tratara.

La obra se inicia con unos sonidos agudos que parecen revestir un carácter animal. No podemos dejar de pensar en el canto de las cigarras que Platón evoca en *Fedro* y en el modo en el que se encuentran lo cósmico y lo orgánico en esta música. Seguidamente, una voz masculina recita lentamente en griego un himno a Zeus. Un coro de hombres se superpone al recitante declamando, a su vez,

otro texto. La cabeza decapitada del héroe entona un dúo y un trío consigo misma al cantar el intérprete sobre su propia voz previamente grabada. El «auto-trío» final muestra la locura de Orfeo, el descenso del héroe a sus propias profundidades, evidenciando que el infierno está en él.³⁴ La música parece volver al inicio y unas voces susurrantes ocupan el oído. La obra evoluciona hacia un *crescendo* que desemboca en una suerte de melodía repetitiva cuyo avance parece imposible por parte del clavicémbalo, el cual, traído de otra época, es aquí sometido a los mismos procedimientos de la música concreta.

En este infierno inhumano de ruidos, sonidos y voces que se superponen, tiene lugar la fundación de otra música órfica. Esta música se instala en la desmesura, en lo que quizá Zambrano consideraría como los restos de lo humano: los sonidos de objetos gastados por su uso. Sin embargo, esa desmesura más que a un arte desterrado, a un arte con máscara, apunta de nuevo a lo inhumano. La cuestión que abre esta música, como muchas otras músicas de las catalogadas como contemporáneas, es cómo habitar de nuevo los infiernos de la vida cuando el arte ha aceptado una gran parte de su desmesura y sus obras son fruto de una armonía que incluye el grito, la risa, los sonidos guturales no articulados, o los ruidos de la vida cotidiana. La música, como Orfeo, se destruye para poder emerger de nuevo, aunque cante decapitada.

Le voile d'Orphée acabó convirtiéndose en una obra autónoma interpretada en conciertos en distintos países, y está considerada una obra clásica de la música concreta. A partir de esta obra, Henry compondrá, en 1958, un *Orphée Ballet* con coreografía de Maurice Béjart, al que le siguieron *Echo d'Orphée* (1988), *Orphée dévoilé* (2005) y *Orphée 53, suite de concert* (2010). Refiriéndose a su trabajo de composición, Henry comenta la figura de Orfeo en 1979:

Orphée ha sido mi jardín de sonidos, mi jardín de aclimatación para los sonidos de la naturaleza, el lenguaje de los animales y el grito del hombre.

Ahora, no me queda nada más por hacer con la técnica que poseo, esta técnica órfica cuya función es justamente domesticar los sonidos del mundo y hacer música.³⁵

El mundo de Henry no es el de Monteverdi o el de Gluck, por ello el trabajo de domesticación realizado por Orfeo no puede alumbrar las mismas armonías. Hacer música hoy es encarar otros infiernos.

IV. A modo de epílogo. La voz de Enrique Morente

El 25 de agosto de 2007, el cantaor Enrique Morente (1942-2010) presentaba en la plaza de la Constitución de Vélez-Málaga su propuesta musical *De Juan Breva a María Zambrano*. Acompañado a

34. Se podría ver en este gesto que recupera el mito una metáfora del propio fundamento de la música concreta. En ella, los sonidos son grabados para ser después escuchados independientemente de su fuente y manipulados en vistas a una composición musical. Para un análisis pormenorizado de *Orphée 53* véase Delhay, C., «*Orphée 53* de Pierre Schaeffer et Pierre Henry, aux origines du scandale de Donaueschingen», *op. cit.*, págs. 171-191.

35. Henry, P., «*Journal de mes sons*», *suivi de «Préfaces et manifestes»*, *op. cit.*, pág. 39.

36. J. Z., «Una semblanza sonora a Juan Brea, María Zambrano y Picasso» en *La Opinión de Málaga*, 22/8/2007. Disponible en: www.laopiniondemalaga.es/luces-malaga/2987/semblanza-sonora-juan-brea-maria-zambrano-picasso/129831.html (última consulta: 30/7/2019).

37. El poema se encuentra en Zambrano, M., «El agua ensimismada», en *Obras completas*, ed. cit., vol. VI, 2013, pág. 325.

la guitarra por David Cerreduela y José Carbonell, con las palmas y coros de su hijo José Enrique Morente, de Ángel Gabarre, del Poto y de Pepe Luis Carmona, y a la percusión, Bandolero. El recital incluyó diversidad de palos, entre los que se incluían, como era de esperar, cantes abandolaos y malagueñas; pero Morente recordó en la rueda de prensa previa, que su cante es diferente al de Juan Brea porque las voces de los flamencos de hoy «están contaminadas por los ruidos de los aviones, los ordenadores y otros sonidos ambulantes».³⁶

Como la voz del *Orphée* de Henry, la voz de Morente arrastra esos ruidos que las máquinas de nuestro tiempo han hecho entrar en nuestros oídos y gargantas. Desde esa garganta «contaminada», Morente entonó: «El agua ensimismada | ¿piensa o sueña? | El árbol que se inclina buscando sus raíces, | el horizonte, | ese fuego intocado, | ¿se piensan o se sueñan?».

Este poema que Zambrano escribió en Roma en 1950 y que fue dedicado al poeta Edison Simons meció en la distancia los sueños sin tiempo de Zambrano.³⁷

De la voz de Juan Brea a la de Enrique Morente, la música que surge del infierno y mece los sueños de los hombres es hoy otra música que clama, grita, susurra e interroga eso que una vez fue llamado un arte inhumano.