



# FUNDAMENTACIÓN DE LA PALABRA Y LA MÚSICA SOBRE EL SILENCIO

GUILLERMO AGUIRRE<sup>1</sup>

*Fecha de recepción: 23-11-2019*

*Fecha de aceptación: 19-02-2020*

---

**Resumen:** Con el presente artículo se sondea la naturaleza ambivalente de la palabra poética. Junto con su fundamentación sobre el silencio, se reflexiona en torno a sus imposibilidades. Asimismo, a partir de presupuestos fenomenológicos aplicados a la música, estableceremos un vínculo con las capacidades que el lenguaje presenta a la hora de acercarse e incluso identificarse con un conocimiento profundo, con una gnosis, de lo real.

**Abstract:** *In this paper we explore the ambivalent nature of the poetic word. Besides the foundation of the poetic word on silence, we will reflect on its impossibilities. Additionally, since phenomenological concepts related to musical activity, we will establish a link with the potentialities of a particular way of language. This last language concerns to a word that brings a gnosis or inner knowledge to the individual.*

**Palabras clave:** Palabra poética, Silencio, fundamento, fenomenología.

**Keywords:** *Poetic Word, Silence, Foundation, Phenomenology.*

---

1. PALABRA Y FUNDAMENTO. Cuando el poeta alude a su necesidad de concentrarse, de cobijarse en el silencio, nos ofrece una poética o incluso una metafísica del lenguaje. Esta valoración es la que nos lleva a comprender que, en la búsqueda de una expresión depurada, y con ello nos referimos a un concreto modelo estético que en breve se elucidará, el poema mismo, la propia composición, se identifica exactamente con el silencio.<sup>2</sup> Para alcanzar ese silencio no es necesario, por tanto, callar literalmente pues la palabra misma remite, consiste, en un silencio. Este lenguaje, así postulado, viene a mostrarse como puerta de entrada, como bisagra entre el mundo de la representación

---

<sup>1</sup> Tras haber disfrutado de un contrato de investigación postdoctoral Juan de la Cierva en la Universidad de Deusto (2017-2019), Guillermo Aguirre ejerce actualmente como profesor asociado en la Universidad de Salamanca. Sus investigaciones se sitúan en el ámbito de la literatura comparada y la estética. Entre sus publicaciones destacan los ensayos *Forma y voluntad* (Verbum, 2015), *Introducción al estudio del universo imaginario* (Nexofia, 2019) e *Inmanencia y opresión en 'El caballo de Turín' de Béla Tarr*, este último de inminente aparición en la Editorial Devenir.

<sup>2</sup> Así, señala José Luis Pardo: “el silencio no es la simple ausencia de sonido [...], el silencio que echamos de menos es, precisamente, el que hace la palabra” (J. L. PARDO, *Fragmentos de un libro anterior*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2004, p. 111).

y cuanto queda fuera de él, de tal modo que mientras que el silencio del poeta —su radical hipotética renuncia a expresarse— no es ventana hacia nada —desde un punto de vista estético—, dado que desaparece el fenómeno sobre el que elaborar una imagen del mundo, el empleo de la palabra poética, por el contrario, en su máxima concentración expresiva, adquiere una cualidad porosa, revelándose así como objeto de naturaleza exotérica y esotérica a un mismo tiempo.<sup>3</sup> En este sentido puede decirse que la palabra se fundamenta sobre un silencio, lo contiene.

Esta palabra es exotérica en la medida en que sale a nuestro encuentro, en la medida en que, a través de sus reverberaciones, de sus armónicos, se despliega en mantos de significado.<sup>4</sup> Es esotérica en la medida en que mediante esa misma vibración nos empuja hacia su núcleo, nos vincula con él, nos hunde en su vacío, en el silencio que la sostiene y le entrega el ser.<sup>5</sup> La palabra, en este caso, remite a una nada, carece de significado, y en ello reside su máximo valor.<sup>6</sup> Por el contrario, en aquellos momentos en que se ciñe unívocamente a una realidad o a un concepto significativo, queda emplazada en el orden de lo, en mayor o menor medida, representacional y racional. Decir para callar: cuanto aquí nos ocupa es la palabra en tanto que símbolo llamado a deshacerse, deshecho ya, en su reverso. Esta palabra es en sí una invocación. Poco importa entonces la metáfora, poco importa la imagen: resulta preciso sobrepasarla.

Y es que la interpretación rastrea el curso simbólico, concede una genealogía, abre el almacén del lenguaje, lo posiciona en el marco de lo racionalmente aprehensible. Aportando un particular conocimiento, la interpretación supone a su vez una distancia respecto de ese vacío de significado desde el que la poesía despliega toda su potencia. En el momento, por tanto, en que se fija un sentido sobre lo expresado, se posee un reflejo del todo que, no siendo equilibrado por medio de la parte no conocida —de infinita medida—, sustrae al objeto la esencia que atesora<sup>7</sup> —y en consecuencia “desprovee” al sujeto de sabiduría. Sabemos, pero no comprendemos. Conocemos los motivos del poeta a la hora de escribir, penetramos en su imaginario, en el marco

---

<sup>3</sup> En su *Carta sobre el humanismo*, Heidegger alude a esta condición dual de la palabra: “Lenguaje es advenimiento del ser mismo, que aclara y oculta” (M. HEIDEGGER, *Carta sobre el humanismo*, trad. de H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid, 2001, p. 31).

<sup>4</sup> Pessoa, por su parte, mencionará que “La palabra es, en una sola unidad, tres cosas distintas —el sentido que tiene, los sentidos que evoca y el ritmo que envuelve ese sentido y estos sentidos—” (F. PESSOA, *Sobre literatura y arte*, trad. de N. Extremera Tapia, Alianza, Madrid, 1985, p. 293).

<sup>5</sup> Desde su comprensión sublimada del lenguaje, en José Ángel Valente leemos: “Lugar, la palabra poética, de la absoluta interioridad; *interior íntimo meo*, lo más interior de lo más íntimo de mí” (J. Á. VALENTE, *La voz de José Ángel Valente*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2005, p. 169). Pasajes como el mencionado constituyen su poética, expresada con vehemencia en tantos momentos de su obra: “La palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero, el punto de indeterminación infinita, de la infinita libertad” (J. Á. VALENTE, *Punto cero. Poesía 1953-1979*, Seix Barral, Barcelona, 1980, p. 9).

<sup>6</sup> Cabe rescatar el siguiente pasaje de Mopsik sobre la Torá pues expone la significación de una palabra poseedora de la misma cualidad que la palabra poética: “En la medida en que no existe significación última, ni lectura o interpretación perfecta y definitiva, cada enfoque sólo revela un aspecto parcial, delimitando por un momento el flujo infinito de las significaciones que, lejos de ser producciones separadas ontológicamente de su autor divino, son derrames de la vida divina, de la sustancia infinita de Dios” (Ch. MOPSIK, *¿Qué es la cábala? Preguntas y respuestas*, trad. de K. Molinari, Lidium, Buenos Aires, 1994, p. 68). Siendo, en el caso que a nosotros nos ocupa, esa nada el absoluto que fundamenta la palabra, su naturaleza exotérica habría de comprenderse —siempre que ambos aspectos de dicha palabra permanezcan engarzados— como desprendimientos del absoluto, derrames de silencio.

<sup>7</sup> Desde presupuestos propios del budismo zen, Suzuki lo expone del siguiente modo: “Cuando se intenta comprender un hecho por medio de las palabras, el hecho desaparece. Cuando usamos la mente, tenemos que comprender de forma dualista” (D. T. SUZUKI, *Budismo zen*, trad. de A. López Tobajas, Kairós, Capellades, 2003, p. 66). Esta consideración alcanza su paroxismo cuando leemos: “el verbalismo nos conduce de una complicación a otra en un proceso sin fin.” (*Ibid.*, p. 96).

cultural desde el que habla, lo vinculamos incluso con su biografía, y sin embargo este conocimiento se vuelve un lastre, una carga, pues en el momento en que el poema significa algo pasa a modificarse su naturaleza, siendo ahora un producto cultural, meramente estético: la palabra deja de constituir, en sí, una gnosis.<sup>8</sup>

La interpretación analítica, no puede ser de otro modo, saca al objeto de sí. El objeto no sólo se disloca sino que se le concede un falso lugar, se fija sobre él un sentido, un conjunto de interpretaciones todas ellas potencialmente ciertas al contacto con una concreta atmósfera y todas ellas excéntricas dado que su emplazamiento, ahí donde radica su ser óntico, queda más allá de un eje de coordenadas.<sup>9</sup> Esto es, siendo en verdad esta expresión poética un centro, no está en ningún lugar sino que más bien lo determina, determina el terreno que ha de pisarse —es, pues, eje y en ningún caso coordenada—. Tomar, aun de la forma más sutil, este objeto para comprender su significado, nos lleva a asfixiarlo de no acentuarse a un mismo tiempo la presencia del fundamento. Saber algo del objeto, conocerlo mejor, nos puede llevar a eclipsar su esencia, y ésta, no otra realidad, es el motivo de su ser. El ahondamiento en esta voz, en este lenguaje, pasa por nuestro acercamiento desde una radical incompreensión dado su carácter hermético.<sup>10</sup> La palabra elude una interpretación pues su contenido la trasciende, la sobrepasa. La usurpación concentrada en el significado dispersa así nuestro adentramiento en el objeto, nuestra confusión con él, lo rebaja.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Junto a consideraciones como las aludidas por Suzuki, Ueda, asimismo dese el ámbito del zen, argumenta: “Básicamente, las palabras se utilizan para representar hechos, pero cuando son empleadas de esta forma tiene lugar un extraño fenómeno: los hechos asumen la naturaleza original de las palabras mientras que las palabras en sí mismas caen en el olvido” (S. UEDA, *Zen y filosofía*, trad. de R. Bouso García e I. Giner Comín, Herder, Barcelona, 2005, p. 31).

<sup>9</sup> “Lo único que importa es que la verdad del ser llegue al lenguaje y que el pensar alcance dicho lenguaje. Tal vez entonces el lenguaje reclame el justo silencio en lugar de una expresión precipitada” (HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 59).

<sup>10</sup> Esta expresión órfica nos remite a su vez a la gran cadena del verbo en las religiones proféticas. Siguiendo con la analogía entre la voz poética y la voz profética expuesta en una anterior nota al pie, nos acercamos al pensamiento de Scholem para leer, en uno de sus trabajos sobre la cábala, el siguiente pasaje significativo. En éste se concede a la interpretación un valor pleno en tanto que engarzado con un hipotético saber primigenio, si bien esta cadena corre el riesgo de romperse de modo tal que la interpretación se vea desvinculada del sentido primero tal y como, conforme recogemos en una posterior nota al pie, acabaría con el tiempo por suceder: “Lo que desde la creación y la revelación nos habla, la palabra de Dios, es infinitamente interpretable y se refleja en nuestro lenguaje. Los rayos o sonidos que recibimos de ella, no son tanto comunicaciones cuanto llamadas. Lo que tiene significado, sentido y forma no es propiamente la palabra misma, sino la *tradición* de esas palabras, su mediación y reflexión en el tiempo. Esta tradición, que tiene su propia dialéctica, se transforma y eventualmente se convierte en un dulce y leve susurro, y pueden darse épocas, como la nuestra, en las que ya no pueda ser transmitida, y esta tradición enmudezca. Ésta es, pues, la gran crisis del lenguaje en la que estamos inmersos: que no alcanzamos a aprehender ni la última punta de aquel secreto que una vez la habitó” (G. SCHOLEM, *Lenguajes y cábala*, trad. de J. L. Barbero Sampedro, Siruela, Madrid, 2006, p. 99).

<sup>11</sup> Cabe, en cualquier caso, adjudicar tanto al lenguaje como al objeto un carácter relacional, según defiende Levinas, rebajándose con ello la naturaleza de la palabra hasta una posición menos escindida del mundo de representaciones: “Las cosas no son, como en Heidegger, el fundamento del lugar, la quintaesencia de todas las relaciones que constituyen nuestra presencia sobre la tierra. [...] La relación del Mismo con el otro, mi recibimiento del Otro, es el hecho último y en el que sobrevienen las cosas, no como eso que se edifica, sino como lo que se regala” (E. LEVINAS, *Totalidad e infinito*, trad. de M. García Baró, Sígueme, Salamanca, 2006, p. 100). La filosofía de Levinas, definida por el vínculo entre el yo y el otro, hace del verbo un elemento orientado a las relaciones mutuas sin por ello perder, más bien lo contrario, su condición sacra.

## 2. FENOMENOLOGÍA MUSICAL

2.1. EXPRESIÓN Y SILENCIO. Desde la perspectiva que hemos expuesto se ciñe el valor de la palabra a su capacidad para remitir al fundamento. Dado que este último objeto o no-objeto es de naturaleza puramente esotérica —podría decirse una nada—, su lugar, aparentemente, elude el reino de las manifestaciones. Esto último podría rebatirse desde la consideración de que el símbolo —y sobra añadir que la palabra poética funciona como tal— posee un carácter alado, reverberante: al tiempo que expresa una distancia denota una presencia o, si quiere verse de otro modo, remite a una ausencia. El fundamento, así comprendido, remite a una negación, encuentra su lugar en una nada, si bien, conforme al pasaje citado en nota al pie de Mopsik, algo del mismo pervive en su positividad, pronta en cualquier caso a deshacerse en el momento en que tratamos de aprehenderla. El objeto con el que se expresa esta nada, este silencio, es justamente la palabra, siendo por el contrario el silencio sin más, cuando no forma parte de un tejido que lo incorpore al orden de la manifestación, o bien vacuidad elemental o bien estado a-estético de carácter puramente contemplativo.<sup>12</sup>

Esto último lo observaremos tomando como modelo planteamientos musicales en los que la obra adquiere el carácter de *performance*. Así, en el conocido trabajo de Cage *4'33'*, el silencio no puede poseer la cualidad de centro de gravedad de un ausente sonido pues justamente queda reducido a expresión vacía de sustancia. Se resuelve a-estéticamente, en suma, aquello que tiene un valor puramente teórico, propedéutico. Si deseamos advertir un silencio activo y en modo alguno teorizante, podemos acercarnos a las composiciones de madurez de Scelsi, en las que el silencio se revela como imán u objeto vinculado con el fundamento del fenómeno,<sup>13</sup> fundamento que es también el nuestro propio. En el caso de Cage, no podemos dejar de constatar una inadecuación entre la composición y el lugar en el que ésta habrá, comúnmente, de representarse. La metamorfosis de la sala de conciertos en metafórico monasterio parece inoportuna en la medida en que esta sala, al menos la hoy todavía priorizada, es una construcción de carácter eminentemente burgués, y tal es el público, en consecuencia, que la llena. El objeto contemplativo, en el modelo musical aludido, posee en primer lugar valor de consumo. Podríamos, no obstante, ensoñar con el resultado de un auditorio realizado por una naturaleza afín a la del compositor como lo es, por ejemplo, Le Corbusier, o incluso asimismo Louis Kahn.<sup>14</sup> Probablemente en este caso la relación del auditorio con un emplazamiento burgués quedaría dañada, y aun con todo, dados los condicionantes existentes, es más que plausible que ambos quedasen vinculados, una vez más, a un valor reducidamente estético.

---

<sup>12</sup> Si bien en este caso concreto este silencio encerrado sobre sí no puede alojarse en el verbo —al menos en las condiciones usuales en que se interpreta la obra, definida como *performance*—, es natural y común encontrar en el silencio un objeto cuya significación quede resuelta en el ser, sin embargo para ello nos hemos de desplazar del ámbito del arte al del rito. Ueda, en relación con el aprendizaje zen, habla en este sentido de un “silencio [que] se convierte en ‘palabra’” (*op. cit.*, p. 47). En cualquier caso, no puede dejar de reconocerse que hay modelos ambiguos que abrazan arte y rito con mayor o menor suerte. Volviendo a Cage, comprendemos su obra como orientativa, esto es, guarda el carácter de precursora.

<sup>13</sup> Remitimos al lector al reciente trabajo de A. GONZALO CARBÓ, “Tanatología Mística: S. Mallarmé, H. Michaux, G. Scelsi”, *Barcelona Research Art Creation* Vol. 8, n° 1, 2020, pp. 61-88.

<sup>14</sup> Esta ensoñación la tenemos materializada en el sobrio proyecto que Le Corbusier realizó para la construcción de un teatro en Marsella. Aun desde el estado inacabado del conjunto, la parquedad del mismo, su propia ubicación sobre una azotea, da una idea aproximada de aquello en lo que incidimos. Sobre su consideración en torno al teatro ha quedado su texto dialogado *El teatro espontáneo*. Trabajos análogos —cines, auditorios— se realizaron para Chandigahr.

Regresando a Scelsi, más allá de esto último, su obra rechaza su faceta representativa y teórica para revelarse como objeto fundador de sentido. La música, al menos en sus creaciones más esquivas a las determinaciones del momento, elude su interpretación. Obras como *Konx-Om-Pax* nos pueden ofrecer perfectamente un modelo efectivo de composición para el silencio, y en este caso poco nos importará si tras ello hay una pretensión metafísica o no: igual es, el objeto, como un meteoro al contacto con la atmósfera, se pulveriza ante nuestra mirada, en este caso ante nuestra escucha: estamos en un no-lugar al que el ser anhela acceder.<sup>15</sup> Tal y como ocurre con la obra de Scelsi, volviendo a Le Corbusier podríamos decir que, situándonos en un recogido terreno nos vemos de súbito en tierra de nadie, retornamos al desierto, entendido como espacio de desprendimiento del ser respecto de sus ideaciones y como paralela entrada en ningún lugar. Sólo en este no-lugar el sujeto se reencuentra a sí mismo desde su completa insignificancia pues, comprendemos, justamente en la carencia de significación resulta posible acceder a un estrato ontológico desde el que resituarnos. Entre el nihilismo más radical y el trascendentalismo más irracional el individuo se descubre a sí mismo desde su estado irresuelto.

Cuando una revelación como esta última acontece, la realidad deviene por un instante en golpe de gong, extemporal salmo o súbito grito, también en palabra, asimismo, a la que se accede para, inmediatamente, salir disuelto de ella. Se entra cohesionado y se sale fragmentado. Se trata de un golpe no azaroso, de una “trampa” tendida por el poeta, o en su caso por el compositor; un golpe cuya escucha trasciende toda significación, disuelve el lenguaje sintáctico, musical, pictórico. Nos situamos aquí ante una estética llamada no a crear cultura sino a deshacer tejidos semánticos,<sup>16</sup> a disolver la estructura del mundo para así vincularnos con un orden primordial. La concreción en su máxima posibilidad no se distingue de la abstracción en su paroxismo: ambos se asientan sobre el fundamento.

2.2. APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA. Una vez vinculadas las posibilidades e imposibilidades del lenguaje con la naturaleza del silencio, acudimos a la fenomenología musical según la comprende Celibidache con el deseo de ahondar algo más en este motivo. Cuando el músico rumano menciona en sus escritos que su afán no es expresar música, o se queja de la labor de aquellos intérpretes a su juicio ajenos a una comprensión esencial de la música —se mostrará, en este sentido, despreciativo hacia el trabajo de Mutter, Toscanini, Weissenberg o Karajan—,<sup>17</sup> participa de una

---

<sup>15</sup> Si bien no nos referimos en modo alguno a aquello que Auge denota con este término, podemos establecer un vínculo a partir de la visualización de lugares no hollados e incluso innominados. Lo no nombrado preserva su cualidad fundamental, sin dejar por ello de ser. Leemos en Auge: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de ‘lugares de memoria’, ocupan allí un lugar circunscripto y específico” (M. AUGE, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, trad. de M. Mizraji, Gedisa, Barcelona, 2000, p. 83). Frente al deseo de ahondar en el pasado para re-significarlo desde nuestra cosmovisión actual, el no-lugar, por inútil en tantas ocasiones, queda justamente preservado de verse cosificado. Lo inútil atesora lo más elemental.

<sup>16</sup> En tanto que rehúye tanto la belleza como su encarnación en objeto de mercado. La expresión rechaza su ser cultural para ampararse en su ser cultural. Este objeto elude dominar o ser dominado, nombrar o ser nombrado. No es desde cierto punto de vista arte si bien, por un instante, roza la atmósfera de lo estético. Su ser, en definitiva, es para no ser: objeto de sacrificio.

<sup>17</sup> Podemos, por ejemplo, recoger este pasaje como indicativo de su entendimiento de la expresión musical: “Anna-Sophie Mutter est incapable de faire un gramme de musique! Une violiniste

valoración estética próxima a la aquí comentada, dado que entiende el silencio como fundamento de la expresión estética, como centro de gravedad del lenguaje remarcado por el propio lenguaje.<sup>18</sup> Su postura torna, por tanto, lo expresado en subsidiario del fondo no decible del lenguaje. La expresión es, así comprendida, el modo de denotar un silencio, siendo este silencio el fondo metafísico sobre el que se sustenta toda creación.

En línea con lo en estas páginas expuesto, el ideario de Celibidache se presenta válido sólo para un concreto modelo expresivo, de manera que, aun cuando se quiera comprender que toda sonoridad remite en última instancia a este fondo incoloro, insonoro, indecible, no podemos dejar de reconocer una frontera entre un modelo estético gnóstico —poseedor de una naturaleza tanto exotérica como esotérica según ya hemos señalado—, y otro saturado de brillos y elocuencias. Tratar de ponderar o descifrar este último modelo desde los presupuestos arriba indicados se antoja tan inútil como calibrar un arte hermético desde patrones ceñidos a lo escasamente estético. Con Celibidache, en lo tocante a sus reflexiones teóricas y a su generalización desde ellas, asistimos una vez más al intento, esta vez desde la interpretación musical, de llevar el monasterio a la sala de conciertos, y aun cuando cabe destacar que la naturaleza del templo no queda definida exclusivamente por la arquitectura o el espacio, sino que depende también —o ante todo— de factores ajenos a su objetualidad, es preciso comprender que el público asistente no acude a la sala, por lo común —si bien esto comenzó a cambiar a inicios del pasado siglo en un afán por acabar con el modelo de escucha musical priorizada por espacio de casi cuatro siglos—, con el deseo de participar de una oración sonora, sino con el de asistir a un hecho estético, cultural en su sentido canónico. Hemos de comprender, por tanto, que lo en estas páginas defendido queda reservado a un marco expresivo reducido pero de la mayor hondura.

Volviendo una vez más a Scelsi y a una línea de composición de clara orientación metafísica —en la que encontramos a Feldman, a Ligeti o a Rihm—, si deseamos atender al sentido de su lenguaje compositivo debemos dejar de lado nuestras preconcepciones estéticas y adentrarnos en su obra sin esperar nada a cambio: ni belleza, ni fealdad, simplemente suspensión y rebasamiento de un estado de conciencia. Concentrarnos en la advertencia de un barniz estético en sus trabajos

---

extraordinaire, un don du ciel! Mais, le violon... ce n'est pas de la musique! Il faut avoir la capacité de corrélér, de se mettre un peu dans l'ambiance spirituelle de l'oeuvre que vous juez. On ne peut pas courir seulement et déshabiller la structure rythmique de tout ce qu'elle a de convaincant. Elle n'a aucun sens de l'égalité des valeurs! Dans la musique, il y a un élément spirituel qui commande le physique. C'est la corrélation qui permet de transcender le son et de dépasser le valeur physique [...] La musique n'est pas autre chose que la transcendance du son. La musique est une articulation [...]” (S. CELIBIDACHE, *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, Actes Sud, Arles, 2012, pp. 22-23).

<sup>18</sup> “Il n'y a pas de définition de la musique. Quelque chose peut devenir musique, c'est le son. Ily a quelque chose de statique, un état d'être qui peut être défini comme musique. En 'trascendant' le son, on se trouve en présence d'une réalité qu'on pourrait appeler musique, mais de toute manière la musique n'est pas de nature statique. Elle n'est ni définitive, ni restante.” (*ibid.*, pp. 81-82).

Destacamos otro comentario recogido en otro momento del libro del que citamos: “bien que la musique ne puisse surgir sans les impulsions vibrant en l'homme, qui vivent dans le sonore, elle n'a affaire qu'indirectement aux sensations et aux événements sonores. L'apparition, le phénomène, n'est pas ce qui apparaît. Les sensations sonores, qui ont une fonction manifestante [*kundgebende*], sont des expressions [*Äußerungen*] qui signifient quelque chose, qui attestent de quelque chose, qui transmettent quelque chose —qui n'a rien à voir avec leur forme d'apparition dans le monde, comme objet. Ce sont d'abord des porteurs, ce son des véhicules, ce ne sont pas encore des unites donatrices de sens. Ce n'est que par l'acte donateur de sens de la transcendance spirituelle qu'ils deviennent no'emes, [c'est-à-dire] unités de sens constituées au sein des perceptions” (*ibid.*, p. 215).

resultaría erróneo dado que las posibilidades del objeto, su naturaleza misma, no pertenecen a la esfera del lenguaje cultural al uso. Es más, es precisamente a partir de lo que queda fuera el modo en que verdaderamente podemos acceder a la composición, o al menos permanecer en sus límites, lugar desde donde la expresión se ve capaz de absorbernos para hacernos de inmediato caer a ese no-lugar, a ese espacio nunca hollado, a ese centro presentido y al que podemos acercarnos conforme a las categorías expuestas primero por Rudolf Otto y después por William James.<sup>19</sup>

Por último, hemos de comprender que, lejos de nuestras ponderaciones actuales, una estética que ejerce violencia tanto hacia sí misma como hacia todo sujeto, ha constituido la esencia del arte en todas aquellas épocas o territorios que escapan al vínculo estrecho entre objeto, cultura y comercio.<sup>20</sup> En estos últimos territorios libres de coerción —en los términos de Foucault— no hay lugar para una disociación entre el fenómeno estético y el sacro. Éste no se ofrece a una intelección lógica ni tan siquiera resulta ponderable estéticamente —menos aún económicamente. Nos aproximamos, si es que queremos no obstante comprender todo ello desde un enfoque liminar con lo estético, a los fundamentos de un arte no sólo provisto sino erigido sobre su aura,<sup>21</sup> y es que es precisamente desde su naturaleza iconológica desde donde podemos comprender, regresando a los modelos ya expuestos, la música de Scelsi, la fenomenología de Celibidache o incluso las obras más concentradas de Le Corbusier.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> El primero lo define como *Mysterium tremendum*, lo totalmente otro. James, por su parte, establece una serie de categorías llamadas a exponer la experiencia mística desde patrones estables experimentables, potencialmente, por todo sujeto.

<sup>20</sup> Lachenmann, como bastión de la oposición a unos planteamientos musicales ceñidos al gusto y las necesidades burguesas, reitera su mensaje desde hace ya décadas. Habitual en sus entrevistas es la lectura de pasajes como el que sigue: “With my music, I’ve always wanted to go naked into the lion’s den: the bourgeois concert hall. And it’s not about being crazy or provocative with my sounds or actions. It’s about new, or newly-considered, contexts; about reorienting the act of listening. All music should be an invitation to rethink music. And that comes along with a certain existential confusion. That people will think of music as a magical, comforting medium is unavoidable.” (H. LACHENMANN, “I am the Wound’ An Interview with Helmut Lachenmann”, trad. J. Arlo Brown, en *Van. An online classical music magazine*, n° 25, 29-09-2016. <https://van-us.atavist.com/lachenmann> [Fecha de consulta: 10-11-2019], s/p).

<sup>21</sup> Sin detenernos a desarrollar este aspecto, remitimos al lector a la obra de Florenski, *El iconostasio*, que aborda esta comprensión del aura desde el lenguaje pictórico y en el sentido canónico recogido por la tradición bizantina. Como ya hemos hecho al citar a Celibidache, contrapondremos de nuevo una comprensión trascendente de la realización en este caso plástica, a la predominante en occidente desde el Renacimiento: “La pintura de iconos no ve en la luz algo externo respecto a las cosas, como tampoco ve en ella la característica particular propia de lo material: para la pintura de iconos, la luz concibe y crea las cosas, es su causa objetiva, y precisamente por esto no puede entenderse solo como exterior a ellas. Es el principio creativo trascendente de las cosas, que se manifiesta a sí mismo a través de ellas, pero no se agota en ellas.” (P. FLORENSKI, *El iconostasio. Una teoría de la estética*, trad. de N. Timoshenko, Sígueme, Salamanca, 2016, p. 184).

<sup>22</sup> Y aun con todo se ha de tener cuidado con no resbalar en estos confusos terrenos. Encontramos, por ejemplo, injusta la crítica que Benjamin hace a los dadaístas cuando afirma: “Sus poemas, son ensaladas de palabras que mantienen giros obscenos y todo detritus verbal imaginable. E igual para con sus cuadros, sobre los que montaban botones o billetes de tren o de metro o de tranvía. Lo que consiguen de esta manera es una destrucción sin miramientos del aura de sus creaciones” (W. BENJAMIN, *Obras*. (Libro 1. Volumen 2), trad. de A. Brotons Muñoz, Abada, Madrid, 2008, p. 16). Comprendemos que aquí hay que andarse con tiento, pues si en unos casos esto es así, en otros nos parece todo lo contrario. De este modo, siguiendo a Hugo Ball, podemos advertir que este desprecio del arte hacia sí, esta blasfemia del artista contra sí mismo y contra su propia actividad, queda emparentado con el escarnio buscado y provocado por quien, siguiendo presupuestos recogidos no sólo en los textos patrísticos sino justamente en la doctrina budista —a la que ya nos hemos acercado—, ensuciando su propia figura pretende acceder a Dios —o en su caso, de nuevo conforme a la doctrina budista, a una Nada—. El arte “pobre” en su carencia de aura llega a ser así el más próximo a lo absoluto, esto es, se presenta como enteramente aura.

La expresión queda rebasada por su aura y es en lo inefable, en el espacio abierto por la materia, donde, con suerte, podemos por un instante establecernos. La obra, desde su materialidad, rebasa su ser existencial o, si se quiere ver de otro modo, revela su fundamento.

### 3. NOMOS DEL SUEÑO

3.1 PALABRA Y MITO. Expondremos de aquí al final una serie de vínculos entre el lenguaje, la música y el pensamiento, con el objeto de engarzar los diferentes objetos y puntos de vista en este trabajo abordados. Partiremos de la premisa de que la filosofía, cuando no se ve alimentada por el mito, deviene —es— en palabra seca. Junto a ello, añadimos que la palabra no conformada musicalmente resulta espuria en tanto que elude o rechaza su más descondicionada interioridad.<sup>23</sup> Podríamos añadir, con Celibidache —aun cuando vamos ya atemperando el grado de radicalidad con el que comenzábamos estas páginas—, que la música, de no acontecer imantada,<sup>24</sup> tejida en torno al silencio, se presenta como elegía de un mundo agotado, y nos referimos con ello, claro está, al mundo del espíritu.<sup>25</sup> Desde aquí pasamos a comprender que el silencio constituye, a fin de cuentas, aquello que concede profundidad al orden fenoménico, el elemento que le permite vibrar, devolver un simbólico eco, devolver aquello que lo trasciende o incluso, diríamos más, aquello que no le pertenece.

Otros aspectos relevantes que no quisiéramos dejar de aludir antes de abrirnos paso al mundo nocturno desde el que hilvanaremos los diferentes aspectos explorados, vinculan la música y, en consecuencia, el silencio, con el mito, de modo tal que podría indicarse que el curso de la tradición evoca un mismo paisaje interior revelado en infinitos episodios llamados a reafirmar un ser estático en su eje pero proyectado en su superficie por aquel elemento intuitivo respecto del que, por medio de nuestro permanente ejercicio de racionalización, airadamente luchamos por disociarnos, acentuando con ello nuestro desánimo existencial en tanto que, de la vida, cuanto desestimamos es ante todo su aliento. De ella nos quedamos con su resto apenas existente, con un conjunto de manifestaciones de las que no somos capaces de advertir

---

A modo de mero esclarecimiento de cómo Ball comprendía la labor dadaísta, leemos en sus diarios, en una entrada perteneciente a 1917: “Nosotros estamos intentando encontrar ahora ese origen y fundamento. El fundamento de los símbolos, donde toda imagen no hace más que ilustrar e iluminar otra, y donde parece indiferente lo que se diga, porque los enunciados se agrupan por sí mismos, porque proceden de un centro común, cuando el individuo mismo sólo tiene un eje. Tal vez el arte que buscamos sea la clave de cualquier arte anterior; una clave salomónica, que revela los secretos. El reloj que regula una época abstracta ha explotado” (H. BALL, *La huida del tiempo (un diario)*. Con el primer manifiesto dadaísta, trad. de R. Bravo de la Varga, Acantilado Barcelona, 2005, pp. 197-198).

<sup>23</sup> “¿Acaso sucede, como decía Nietzsche, que la música prevalece sobre el lenguaje? No: la música lo precede y lo prosigue emergiendo del silencio” (L. MASSIGNON, *Palabra dada*, trad. de J. Moreno Sanz, Trotta, Madrid, 2005, p. 309).

<sup>24</sup> En relación con la palabra poética, cercana a ello, dirá Octavio Paz: “El lenguaje [...] organismo de imantación mágica. No hay distinción entre el hombre y la cosa y pronunciar una palabra es poner en movimiento la realidad que designa” (O. PAZ, *El laberinto de la soledad*, Cátedra, Madrid, 2009, p. 350).

<sup>25</sup> A ese orden de realidad, en suma, que Corbin designa como mundo imaginal: “En suma, para lograr una fenomenología íntegramente verdadera nos haría falta ver las cosas y vernos unos a otros como si llegásemos a ‘descorporificarnos’ al menos por un momento, de forma que la apariencia fuera la aparición de lo que es en realidad, sin que nada exterior desnaturalizara lo interior. Es esto justamente lo que nuestros teósofos afirman haber alcanzado y que designan por *mundus imaginalis*” (H. CORBIN, *Templo y contemplación. Ensayos sobre el Islam iranio*, trad. de M. Tabuyo y A. López, Trotta, Madrid, 2003, p. 194).

sus vetas oxigenantes, espacios donde reside el ensueño que anima y aporta un sentido a toda realidad.

3.2. *NOMOS DE LA ENSOÑACIÓN.* Un pulso hipnótico guía la generación de objetos culturales sin, en apariencia, dejar huella en ellos, permaneciendo como elemento proteico de toda manifestación expresiva. Raíz de toda creación, un juego de sencillas combinaciones nos retrotrae, constantemente, de un estado diurno a uno prediurno —no se trata de una noche sino del momento que anuncia la aurora. Podemos referirnos, asimismo, a una invocación, motivo primero de todo arte, aspecto no grato para un concepto convencional de cultura fagocitado por el espíritu de nuestra época. Lo que se invoca, resulta obvio, es aquello que la expresión oculta, pues sólo en su invocación se revela, se descubre —esto es, habita nuestro mundo— el fundamento de lo existente.

Esta magia del canto, pese a lo que nos pueda parecer, nada guarda de misterioso y sí, en cambio, de revelador. Lo invocado responde a la llamada y, si nos atrevemos a ser más osados, diríamos, volviendo a nuestro punto de partida, que lo invocado se corresponde con la llamada. El canto, la voz musical aún —prelógica—, se manifiesta como la mimesis de un habla primera. Tratando de no pensar desde nuestra identidad como sujetos y poniendo por encima de esta pretendida identidad aquello que emerge de nosotros, descubrimos que lo más liviano —desde esta distinta causalidad— precede a lo más grávido. Pero si alzamos por un momento el vuelo y optamos por seguir la cronología sensata para luego recomponer los hechos en función de distintos patrones, podemos también remontarnos al momento en que el lenguaje articulado —cargado de sentido lógico— fue sustituyendo al canto o lenguaje melódico —se habla convencionalmente de en torno a cien mil años atrás como momento en que se adhiere el uno sobre el otro— hasta acabar por apagar todo recuerdo de nuestro vínculo con nuestro ser animal así como con ese mundo mítico que comprendemos como expresión de lo que hemos convenido en designar con el nombre de “dioses”:<sup>26</sup> receptáculos hoy vacíos para quien los contempla desde patrones/molduras antropológicos y hasta antropomórficos. El habla, posteriormente la escritura, determinada por su creciente abstracción, acabará, en fin, por tornar su carácter entonces simbólico en progresivamente a-simbólico, deviniendo con ello en herramienta de análisis, de desunión, enteramente discursiva y, en consecuencia, inadecuada e incapaz de proveernos de conocimiento profundo, de contener o ser ella misma conocimiento. Esta habla se revela, por el contrario, perfectamente hábil para concedernos un saber atomista, analítico, científico, opuesto al conocimiento de las leyes interiores que determinan el mundo. En todo ello, observamos, esa metafórica habla de los dioses, habla animada, acaba por derivar en habla intelectualizada. Si deseamos sintetizar todo aquello que este último atributo incorpora, podemos acudir, por su elevada condensación semántica, a cuanto Blake adjudica a la imagen de Urizen.<sup>27</sup> Frente al opresivo estado del ser y del logos, una palabra animada

<sup>26</sup> Lefebvre, en un ámbito poético, es certero a la hora de situar la muerte de éstos: “En Hölderlin se encuentra el mensaje más apasionado y más profundo relativo a la naturaleza, el amor y la creación presentados como dones de la naturaleza. En él, las palabras, signos de la naturaleza sagrada, no tienen nada de sacrílego: el significante queda estrechamente asociado al significado. Esto es lo que dejará de ser ulteriormente, en su disociación (tal que ya no se sabe de qué se habla ni quién habla, y que se puede decir cualquier cosa)” (H. LEFEBVRE, *La presencia y la ausencia*, Fondo de Cultura Económica, trad. de O. Barahona y U. Doyhamboure, México, 2006, pp. 205-206). No nos importa aquí el nombre o el momento sino la realidad de un proceso.

<sup>27</sup> La caída de la imaginación, su aprisionamiento, es tema nuclear en Blake. Recogemos a continuación las palabras de una de las mayores estudiosas del poeta: “Cuando se destierra de la Imaginación —la ‘facultad que experimenta’— a los fenómenos, se les vacía de todo significado y conservan sólo una existencia cuantitativa. ‘Lo que está dentro ahora se ve fuera’ y la humanidad ‘desamparada ante el

pneumáticamente —esto es, por medio de la incorporación de la imaginación en ella (conformando así un habla mítica, por tanto)— restituye el ser al lenguaje y a la cosa, esto es, permite la identificación entre sujeto, lenguaje y mundo.

3.3 HABLA MELISMÁTICA. La abstracción a la que sometemos el lenguaje llega a formar una unidad con este último. Conforme a su propia naturaleza alejamos, desproveemos de sustancia, nuestra propia existencia. Con este proceso de abstracción, claro está, asistimos a un proceso de vaciamiento, de domesticación del sujeto por sí mismo mediante el lenguaje y la reflexión; también de domesticación de esos dioses a los que proveemos de nombre y hasta de cuerpo. A ello se resiste el poeta, entendido en sentido amplio, y así, su palabra, en forma de recitación pre-lógica —aun desde su articulación mediante un lenguaje aparentemente común— adquiere el carácter de oración.<sup>28</sup> Contrariamente a lo que observamos en nuestro orden diurno, el léxico en su uso convencional —no poético— se revela como cáscara y el componente melódico —*melos*— provee de sustancia o sonoridad primigenia.<sup>29</sup> En este mismo sentido, desde

---

viento hambriento’ no vive ya en espacios incorpóreos inmensurables sino en ‘una Tierra pequeña y oscura’. Pero ni siquiera de esta raza caída se aparta de forma definitiva el mundo de la Imaginación, pues en el interior de cada criatura ‘se expande la eternidad’. El gusano mortal, oprimido por Urizen, la razón natural, tiene en todo momento acceso a la Imaginación originaria” (K. RAINE, *Ocho ensayos sobre William Blake*, trad. de C. Carmona, Atalanta, Girona, 2013, p. 34).

<sup>28</sup> Se da en ello una concomitancia con el regreso a lo inconsciente prefabulado por Lacan, un regreso al Dios inconsciente cuyo ámbito ahora es el sueño/ensueño. Con ello no desterramos a la divinidad al mundo no consciente sino al hipócnico, al lugar del que nos hemos desplazado, al lugar que en nuestra galopante abstracción hemos abandonado. Nuestro destierro, nuestra desunión con el fundamento, conlleva, según se ha dicho en el cuerpo del trabajo, nuestra propia domesticación —y junto a nosotros, claro está, la de dios, los dioses o, en general, la de todo cuanto en un momento atesoró el contenido sacro—.

<sup>29</sup> No deja, sin embargo, de ser significativo el que en los lugares de la tradición hebrea más esotéricos, lo absoluto permanecerá, intacto, como una ausencia. Los atributos de la divinidad son conocidos por unos pocos, de modo tal que en este caso la vocalización que permite la pronunciación del nombre divino supone un inicio de profanación y adulteración del mismo dado que la plenitud se ve reducida, amoldada, a proporciones humanas. Como esto en verdad no es posible, cuanto le queda al ser es una medida o imagen falsa. En este caso, la presencia no poseerá cualidades sacras en consonancia con la línea más hermética del judaísmo y de las religiones de libro, si bien, como leeremos al final de la siguiente nota al pie, no todo resulta tan radical —al menos en los pasajes aquí recogidos— pues siempre quedan reductos en nuestro orden de realidad en los que se adentra, respira, el dios alejado. En su grado más hipertrofiado, la abstracción del dios y del verbo parte el mundo, drásticamente, en dos. Es preciso recalcar que si extraemos pasajes como el que sigue es con el fin de ponerlos en relación con la ponderación del valor de la palabra poética aquí explorado. Cedemos la voz a Scholem: “apunta Gicatilla, de acuerdo con los cabalistas de su tiempo, a los infinitos estratos de sentido que en esa existencia como letras se esconde potencialmente y cuya plenitud de significado se vería reducida con una escritura vocalizada. Así como la llama no tiene una forma o un color determinados, tampoco tiene el rollo de la Torá en sus frases un sentido determinado, sino que pueden ser interpretados de formas diversas. De esta tesis comúnmente admitida extrae el autor, sin embargo, una consecuencia de amplio alcance: en el mundo de los ángeles se lee ese sentido de modo diverso que en el mundo de las esferas, y no digamos ya en el mundo inferior, terrenal, lo cual se aplica también a los millones de mundos contenidos en esos tres mundos. En cada uno de ellos la Torá es leída e interpretada de manera diferente, la adecuada a la naturaleza y capacidad de comprensión de cada mundo [...] la palabra de Dios, que llega a todos los mundos, está infinitamente preñada de significado, pero no tiene ningún significado fijado. Desprovista de significado en sí misma, es lo interpretable por antonomasia [...] Pues el lenguaje de Dios es un absoluto que se despliega en multitud de significados en sus apariciones en todos los mundos” (*op. cit.*, pp. 74-76). Insistimos, en línea con las páginas anteriores, que si en estas páginas hemos defendido un modelo de lenguaje gnóstico no es desde el deseo de desvincular el lenguaje respecto del mundo sino desde el de vincularlo con el fundamento para volverlo a traer al mundo.

otra perspectiva, podríamos, con Massignon, advertir un pulso entre un habla consonántica, dura, pétreo, racionalizada, y un habla asonántica, fluida.<sup>30</sup>

Un remanente de ello, cabe al respecto indicar por dar una última pincelada al vínculo entre el habla poética y el habla profética, lo encontramos en la primitiva nominación melismática, su posterior fijación consonántica —tal y como la encontramos, por acudir a nuestro ejemplo, en la tradición hebrea— y nuestra apropiación inmediata de su sentido en nuestro deseo de aprehender lo inaprehensible en el momento de dotar de forma lo que carece de ella. En todo este proceso se da un giro especular que parte de nuestro estar en el mundo y concluye con nuestra ‘salida’ de él en un acto primeramente reflexivo. La medida de lo real se torna humana, se vuelve comprensible hasta que el sentido se pierde. En base a esta *hybris*<sup>31</sup> desde la que deseamos nombrar el mundo —crearlo—, éste, lejos de conformar un hogar, se presenta entonces como una jaula desde la que ansiamos conocer no intuitiva sino racionalmente los lugares abandonados. Estos lugares no son materiales sino anímicos. El proceso de abstracción y desvinculación del sujeto respecto de su mundo circundante, la separación por medio del lenguaje, denota un cambio mayor en la naturaleza del individuo dado que éste pasa de ser una unidad con un todo animado, a situarse en oposición a este todo ahora inanimado: siendo el sujeto uno pasa de inmediato a ser dos.

4. CONCLUSIÓN. Hemos observado cómo con el proceso de abstracción del que toma parte el lenguaje la naturaleza se vuelve en nosotros reflexiva, mientras que la música a su vez sustituye su naturaleza pulsional-ritual por aquella otra conceptual. Desde la explicación que hemos ofrecido, un lenguaje expresado ante todo desde su carácter melódico se ofrece como objeto de apertura a una intelección inmediata de lo real.<sup>32</sup> No hemos dejado, asimismo, de hacer una escueta referencia a Lacan para advertir

<sup>30</sup> Aún en el ámbito de la religión abrahámica, de las lenguas de origen semítico, leemos en este caso en relación con el islamismo la apreciación de Massignon, para quien el habla vocálica insufla de aliento al nombre divino: “Las consonantes son el esqueleto impersonal (e impronunciable) de la idea (por lo que obligatoriamente han de escribirse con tinta negra). Mientras que exclusivamente las vocales pueden personalizar y vivificar este esqueleto mudo (por lo que, facultativamente, y para ayudar al recitante, se anotan sobre o bajo el texto propiamente dicho con tinta roja, al ser tradicionalmente el rojo el signo de la sangre, y por ello del Espíritu de Vida, de la Voz [...])” (*op. cit.*, p. 310). Frente a la noción más sublimada, abstracta, leída en la anterior nota al pie, en Massignon la divinidad se relaciona con el ser como presencia y no como ausencia. El dios pasa de ser dios para unos pocos a ser compartido. Podemos realizar una correspondencia con la palabra poética, según venimos insistiendo.

<sup>31</sup> En otro pasaje de *Lenguajes y cábala*, Scholem sintetiza las ideas cabalísticas de la escuela luriana de en torno al 1600 —destaca Scholem el nombre de Israel Saruk—. Desde esta corriente se propondrá que “El lenguaje original del hombre en el paraíso tenía todavía ese carácter sacro, es decir, estaba inmediatamente vinculado, sin alteración, con el ser de las cosas que pretendía expresar. En aquel lenguaje resonaba todavía el eco del divino [...] Los lenguajes profanos vieron la luz solamente tras la confusión de lenguas, sobrevenida como consecuencia de la *hybris* mágica con la que el hombre se propuso —como dice Génesis 11, 4— ‘hacerse un nombre’” (*op. cit.*, p. 80). Lo que aquí resulta de interés es este ‘hacerse un nombre’ y la consiguiente separación del ser respecto del mundo. Todo ello tiene, claro está, su correspondencia en la distancia aquí explorada del ente respecto del ser. Aún en el pasaje de Scholem, leemos algo después la consecuencia del proceso al que hacen referencia los cabalistas de la escuela luriana: “De ahí proviene el carácter realmente convencional de las lenguas profanas, en contraposición al carácter sacro del hebreo. Con todo, también la lengua santa se ha mezclado desde entonces con la profana, de la misma manera que en las lenguas profanas aparecen aquí y allá elementos o residuos de la lengua santa” (*ibíd.*, p. 81). Esto último es cuanto verdaderamente nos va a interesar, como ya habíamos anunciado, en la medida en que la presencia atesora aún aliento numinoso. Algunos de los comentarios aquí recogidos, ante todo los de Levinas y Michel Henry, parten de la obra de Husserl para trascenderla o, si se quiere, para actualizarla a las necesidades de la época. Una visión relacional determina la obra madura del filósofo lituano.

<sup>32</sup> Remitimos al lector al trabajo de Northrop Frye recogido en la bibliografía.

cómo su Dios inconsciente no necesariamente ha de comprenderse desde la ausencia de aquél sino desde la ausencia, ante todo, de su significado en nosotros.

Si el proceso aquí comentado aleja al sujeto de una identificación —y entendimiento— con su naturaleza —por relación, con la naturaleza toda, en fin—, denota a su vez un nuevo esfuerzo por iluminar el vínculo perdido: lo inconsciente rechaza el pensamiento especulativo: la sustancia hipnótica —en relación con el sueño / ensoñación / mundo imaginal / imaginación en Blake, como ámbito de preservación de nuestros dioses— se recoge sobre sí. Este inconsciente no remite en este caso ya a una organización de un cúmulo de estratos existentes entre la conciencia y la naturaleza, sino, ante todo, a un abismo —*Abgrund*— que nosotros comprendemos como fundamento del ser —Antoni Gonzalo Carbó, siguiendo a Eckhart (también a Böhme), se refiere a él como “fundamento sin fundamento”.<sup>33</sup> Es este silencio profundo del cosmos el estado en torno al que lo real se asienta, entendido este silencio como inconsciencia que todo lo engarza y sin cuya presencia nada llega, tautológicamente, a ser presencia.

#### BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL

- N. FRYE, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, USA, 1992.  
M. HENRY, *La esencia de la manifestación*, trad. de M. García-Baró y M. Huarte, Sígueme, Salamanca, 2015.  
W. JAMES, *Varietades de la experiencia religiosa*, trad. de J. F. Yvars, Trotta, Madrid, 2017.  
J. LACAN, *El seminario Lacan, 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, trad. de J.L. Delmont-Mauri y J. Sucre, Paidós, Buenos Aires, 1999.  
LE CORBUSIER, *La Boite à Miracles. Le Corbusier et le théâtre*, Imbernon, Marseille, 2012.  
R. OTTO, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, trad. de F. Vela, Alianza editorial, Madrid, 2016.

---

<sup>33</sup> A. GONZALO CARBÓ, *op. cit.*, p. 76.