

Carmen Pardo Salgado

Universitat de Girona
carme.pardo@udg.edu

*En el infierno sonoro
con María Zambrano
In sonorous Hell
with María Zambrano*

Resumen

Los nexos entre los distintos tipos de infierno y la música en Zambrano nos llevan a mostrar, en primer lugar, la relación entre música del alma y música sensible en su obra. En segundo lugar, el texto analiza la música sensible que Zambrano escucha—su fondo sonoro—, para pasar después al paisaje sonoro de la música contemporánea. En este pasaje, la figura de Orfeo sirve de guía para interrogar, en tercer lugar, la imagen del Orfeo moderno y su descenso a los infiernos cotidianos. En esta trayectoria, las obras de Stravinsky, de Birtwistle y de Jerez e Iges nos permiten trazar un diálogo con el pensamiento de la filósofa malagueña.

Palabras clave

Infierno, música, Orfeo.

Abstract

The nexus between different kinds of hell and music in Zambrano lead us to show, firstly, the relationship between music of the soul and sensitive music in her work. Secondly, the text analyzes the sensitive music that Zambrano listens to—her soundscape—and then the sonorous landscape of contemporary music. Here the figure of Orpheus serves as a guide to interrogate, thirdly, the image of the modern Orpheus and his descent into daily hell. Through this, the work of Stravinsky, Birtwistle, Jerez and Iges allows us to trace a dialogue with the thought of the Malagueña philosopher.

Keywords:

Hell, Music, Orpheus.

Recepción: 6 de junio de 2015
Aceptación: 29 de junio de 2015

Aurora n.º 16, 2015, págs. 76-87
ISSN: 1575-5045
ISSN-e: 2014-9107
DOI: 10.1344/Aurora2015.16.7

Allí, bajo un cielo sin estrellas, resonaban suspiros, quejas y profundos gemidos, de suerte que, apenas hube dado un paso, me puse a llorar. Diversas lenguas, horribles blasfemias, palabras de dolor, acentos de ira, voces altas y roncas, acompañadas de palmadas, producían un tumulto que va rodando siempre por aquel espacio eternamente obscuro, como la arena impelida por un torbellino.

Dante, «El Infierno», *Divina Comedia*, canto III

i. Zambrano, M., «Un descenso a los infiernos», *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, «Documentos de María Zambrano», 2012, pág. 77.

En la oscuridad el oído se aguza y pone en alerta el ánimo. Al traspasar la puerta del infierno, en la negrura de la noche eterna, el alma de Dante escucha y rompe a llorar. La escucha del sonido en tal oscuridad le hace sentir en su interior la presencia de lo escuchado: suspiros, quejas, gemidos. Después, las lenguas, las palabras, los acentos y las tésituras de las voces. También las palmas entrechocando y uniéndose a la confusión sonora. Sintiendo una especie de arena en sus oídos, el poeta pierde el equilibrio de su vida terrenal y se adentra en los círculos del infierno.

En su viaje, Dante se acostumbrará a la oscuridad y aprenderá a ver pero, en ese espacio infernal, es el oído su primera guía y el órgano que le proporciona la sensación más vívida del dolor que allí habita.

Al igual que Dante, también María Zambrano considera necesario visitar todos esos «laberintos infernales» que contiene toda época. En ellos, las certezas se trastocan y el olvido fluye deshaciendo la memoria.¹ El infierno de Zambrano se multiplica para aquel que se arriesga a perderse en su interior. Los círculos del infierno de Dante se transforman en Zambrano en laberintos que dejan sentir el infierno por doquier.

I. En los infiernos de María Zambrano

Los infiernos de Zambrano son múltiples; pueden ser enumerados pero no reducidos a una unidad que los subsuma. Los laberintos infernales parecen adoptar en el contar de Zambrano diversas formas, desde clásicos o unicursales a rizomáticos. Todos ellos nos hacen perdernos, y en sus entradas se inscribe el pasaje a los infiernos de la vida, del tiempo y de la materia.

Los infiernos de la vida son los terrestres; infiernos que evocan la voz de Perséfone llamando a la muerte. La voz de Perséfone se hace grito en el rapto que la conduce al Hades. Esa voz que apenas nadie escuchó, fue conmovida por el canto de Orfeo hasta el punto de dejarlo descender al Hades en busca de Eurídice.

También la voz del infierno terrestre es sensible a la música. Esta voz, sometida al número de los astros, engendra la música según

2. Zambrano, M., «La condenación de Aristóteles», *Delirio y destino*, Madrid, Mondadori, 1989, págs. 285-286.

3. Aristoxène, *Éléments Harmoniques*, París, P. Haffner, 1870, cap. III, pág. 13. Se refiere Aristógenes a las melodías que se realizan con la voz y a las que se interpretan con los instrumentos.

Zambrano. Voz del infierno y música se hallan entrelazadas de tal modo que llegan a ser confundidas haciéndose expresión del sentir de los números del alma.

En el primer laberinto se pueden escuchar los números de la propia alma, lo que implica para la pensadora malagueña atravesar los infiernos de la vida, tal y como está prescrito en la escala musical, el *dia pas on*, el pasar por todo. Pero, en música, el diapasón es también el instrumento que da una altura fijada; el que proporciona la entonación del resto de las notas y con ella la afinación de la voz y de los instrumentos. El pasar por todo incluye afinarse también según la escala musical, tal y como aprendió Aristóteles cuando ascendió a las altas esferas, según la condenación que le fue impuesta en el relato de Zambrano. Allí los pitagóricos le entregan una lira y unas partituras, pero el filósofo, con sus dedos endurecidos, no podía tocar. Más tarde, entusiasmándose con la música, Aristóteles fue comprendiendo lo que esta encerraba.

Decía así el dicho: «La Música es la aritmética inconsciente de los números del alma». Y solamente cuando Aristóteles encontrase, y no en «teoría», los números de su alma, cuando los hiciese sonar, se levantaría de allí. [...] Y así fue. Mas antes, hubo de pasar por muchas cosas en su alma, hubo de padecer al entendimiento-agente sentado, padecer la vida no vivida y la vivida a medias, hubo de apurar el amor, la angustia, hasta la locura y el delirio, hubo de delirar en su infierno... Pues la escala musical lo prescribe: *Dia pas on*. Hay que pasar por todo; hay que pasar por los infiernos de la vida para llegar a escuchar los números de la propia alma.²

Escuchar los números de la propia alma pasa por ser capaz de acordarse con la vida tras cruzar todos sus infiernos. Escuchar es mantener el acorde, la cordura, después de haber vivido las numerosas transformaciones que implican los infiernos que cada cual deba atravesar. Para ello es preciso estar dispuesto a interpretar las partituras que la vida va ofreciendo y tañerlas con dedos prestos.

Esas partituras dan la entrada al laberinto de los infiernos del tiempo. Ellas expresan los infiernos del tiempo de la naturaleza según Zambrano, el sentir del tiempo. Por eso es preciso contar, someter la música también a número y aplacar ese sentir. Sin embargo, aún con el sometimiento que la filósofa admite, hay que destacar que si la música hace sentir los infiernos del tiempo es porque la música ante todo es movimiento, flujo perpetuo que, a menudo, también escapa al contar.

Aristógenes de Tarento, discípulo de Aristóteles, enunciaba que la música es movimiento. En sus *Elementos de armonía* distingue los diversos tipos de movimientos de la voz atendiendo al lugar. Así, discierne entre el movimiento continuo, que corresponde a la palabra, y el movimiento discontinuo, que es el propio del canto.³ Frente al movimiento que da lugar a la palabra, el movimiento

musical es discontinuo y se caracteriza por las posiciones de la voz y por los intervalos entre los sonidos. Estos intervalos, aunque puedan ser acotados según el número, dejan escuchar al oído su multiplicidad. De hecho, cada sonido está constituido por una multiplicidad sonora. El designarlo como una nota, es decir, el reducirlo a unidad, es una forma de acallar la multiplicidad que todo sonido encierra. Esto ocurre asimismo con la identidad, que Zambrano concebirá como un «estar a salvo del infierno».⁴ Pero si escucháramos como el sonido esa identidad y no como una nota, sentiríamos los infiernos de la propia alma en movimiento y la multiplicidad de la supuesta identidad.

Finalmente, siguiendo los laberintos infernales de Zambrano, se llega al laberinto del infierno de la materia que, escribe Zambrano, «suenan al ser percutida».⁵ La materia en Zambrano es sometida a un tratamiento poliédrico. Se recordará, al respecto, el modo en que la filósofa se refiere a ella en su texto de 1933, *Nostalgia de la Tierra*, donde atendiendo a la destrucción de las formas en el arte, se hace de la materia el precipitado opaco que resta cuando el mundo es deglutido por la conciencia. La materia es el residuo que ya no da a ver, revelando así, para Zambrano, el problema de expresión del arte, su pérdida de gravedad.⁶ Esta sería la razón, para Zambrano, por la que compositores como Maurice Ravel o Ígor Stravinsky, aplican su oído a la tradición, aunque sin la mediación del neoclasicismo en el caso del primero. *Perséphone* de Stravinsky (1934), precedida por una polémica declaración sobre sus posiciones artísticas y su rechazo a plegarse a las exigencias del público, constituye un buen ejemplo del retorno de este músico a las formas clásicas. En este melodrama en tres partes, sobre un texto de André Gide y con una coreografía de Kurt Jooss, el único papel solista cantado es el del tenor narrador, Eumolpe, tomando así el sentido del melodrama clásico: recitación acompañada de música. En esta obra no se escucha el grito de Perséfone, que no es raptada, sino que desciende voluntariamente al Hades para acompañar a las almas que allí se encuentran. La voz de Perséfone se corresponde aquí con el movimiento continuo de la palabra.

La materia que no da a ver, la que necesita amoldarse a las formas clásicas, ¿es también la que no suena en Zambrano? ¿Qué ocurre cuando la materia se transforma en instrumento de percusión? ¿Qué tipo de movimiento produce la vibración de la materia? Para Zambrano, el que nos conduce a la música:

El universo del número es discontinuo; sólo la armonía engendra la continuidad. Armonía que necesariamente había de someter el corazón de la fiera, el ímpetu vital, sin más. Pues la música une en sí los dos universos o los senos del Universo: el de los astros de cuyo movimiento descendió la matemática y el mundo infernal de donde nace el gemido; también del infierno de la materia que suena al ser percutida. En las vibraciones del sonido despierta la materia que ofrece así algo propio,

4. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, op. cit., pág. 294.

5. Zambrano, M., *Ibidem*, pág. 113.

6. Cfr. Pardo C., «La materia del logos», *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, n.º 5, 2003 y el sugerente libro de Pina de Luca y Elena Laurenzi, *Por amor de materia*, traducción de Pascual Escagedo, C., Madrid, Plaza y Valdés, 2014.

7. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, op. cit., pág. 113.

8. La concepción del sonido como componente primordial de la materia parece fundarse, en la pensadora malagueña, en su conocimiento de los textos del musicólogo Marius Schneider. De él parece venir tanto esta consideración de la vibración sonora de la materia como sus referencias al canto gregoriano. Para esta cuestión cfr., Cirlot, V., «El oído interior. Acerca del encuentro de Cristina Campo, Marius Schneider y María Zambrano», *Acta Poética*, vol. 35, n.º 2, julio-diciembre de 2014, págs. 169-186.

9. Zambrano, M., *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1989, pág. 12. Stravinsky, Í., *Poética musical*, Madrid, Taurus, 1977, págs. 42-44.

no reflejo, como la luz. La vibración sonora nace en los cuerpos mismos; no es como la luz recibida. El sonido se produce en «este mundo» donde los pitagóricos situaron el infierno, en el infierno terrestre. De la voz del infierno, sometida al número venido de los astros, nació la música, la más inhumana de las artes.⁷

El infierno terrestre es el infierno de la materia que se convierte en vibración sonora al ser percutida. De la materia surge entonces la voz que, cuando es sometida a número, se hace música, armonía, continuidad. Pero la continuidad de la *Perséphone* de Stravinsky es la de la palabra, tal y como enseñó Aristógenes, el alumno de Aristóteles. La continuidad del sentido no es, entonces, la del oído musical.⁸

Los infiernos de Zambrano están atravesados por el sonido y la escucha. En ellos, el canto de Orfeo y su descenso al Hades simbolizan ese pasar por todo al que obliga «la más inhumana de las artes», la música. Pero esa música es, para Zambrano, la música del alma y también la música sensible. Ambas se cruzan pero no son siempre una única música. La música sensible es, para los oídos de Zambrano, la que llega con el dodecafonismo y el neoclasicismo. Ambos constituyen el fondo sonoro de la música contemporánea en la escucha zambranianiana.

II. Paisaje y fondo sonoro en María Zambrano

El fondo sonoro del neoclasicismo, representado en este texto con la *Perséphone* de Stravinsky, nos llevó a una disparidad entre la continuidad de la armonía en la filósofa y la de la voz de Perséfone en Stravinsky. Sin embargo, la discontinuidad es asignada a las notas musicales en *Notas de un método*, donde se llega a afirmar que, frente al ritmo, solo la melodía es creadora e imprevisible. Esta prevalencia de la melodía es afín a la posición de un Stravinsky que otrora fue revolucionario a su pesar.⁹

El fondo sonoro del dodecafonismo está compuesto por los integrantes de la llamada segunda escuela de Viena: Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern. Zambrano, con buen criterio, parte de lo que ella denomina el «gemido» de la ópera *Tristán e Isolda* (1857-1859), de Richard Wagner, y que supone el paso previo a la disolución de la tonalidad. El acorde del Preludio de esta obra, por su ambigüedad funcional, es considerado como el límite de la tonalidad. En 1908, Schoenberg realiza la suspensión de las funciones tonales en su *Segundo Cuarteto* op. 10 y, por entonces, se habla de música atonal, a pesar de la irritación del compositor, quien considera que su trabajo prosigue el desarrollo natural de la tonalidad y que, por lo tanto, no se enfrenta a ella.

Años después, en 1936, Barcelona es la sede del XIV Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, así como del

III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. Durante el festival se interpreta en el Palau de la Música Catalana, y a cargo de la Orquesta Pau Casals, el *Concierto para violín y orquesta* de Alban Berg, bajo la batuta de Hermann Scherchen y contando con Louis Krasner como solista. Esta obra, la última del compositor, está escrita siguiendo el método dodecafónico, aunque no de forma rigurosa. La serie que la compone está configurada de modo que las combinaciones tonales son prácticamente inevitables. En la obra se reconoce la referencia a la melodía de un coral que Johann Sebastian Bach compuso, la Cantata número 60, así como a la mística esotérica de los números, lo que, siguiendo a Joaquina Labajo, sugiere a Zambrano el lamento de Orfeo.¹⁰

El lamento de Orfeo debió de sonar en las notas fundamentales de la voz humana en la más pura y simple forma de la matemática de la voz humana, en los números «sagrados» del canto. La música atonal, intento de rescatar el origen matemático de la música, es la más gimiente también; históricamente nace de los gemidos de Tristán e Isolda. El concierto de Alban Berg para violín parte del «conjunto» de notas de la afinación del instrumento para el que está escrito.¹¹

El lamento de Orfeo bien podría evocar el que se presiente en *Las metamorfosis* de Ovidio, que narran el despedazamiento de Orfeo cuando regresa del Hades. Las Ménades, celosas, desmiembran su cuerpo en *sparagmos*, pero la cabeza de Orfeo continúa cantando más allá de la muerte. Su cabeza y su lira son arrojadas al río Hebro. La cabeza llega al mar y queda varada en la isla de Lesbos, donde será recogida por Apolo y se hará un santuario al que tendrán el acceso prohibido las mujeres. La lira, rescatada por Zeus, será convertida en una constelación de nueve estrellas que representan a las nueve musas. Esta es tan solo una de las versiones.

El canto de este Orfeo desmembrado permite esbozar el paisaje sonoro que acaba desbordando el fondo sonoro que escucha Zambrano.

Si la leyenda de Orfeo fue retomada por los humanistas y los músicos del Renacimiento, tal y como lo atestigua la ópera más antigua que conservamos en el repertorio, el *Orfeo* de Claudio Monteverdi, los artistas y escritores del siglo XX recuperan la figura de Orfeo haciéndola rodar para mostrar sus múltiples facetas. El Orfeo que ve Dante se encuentra en el limbo (*Infierno*, canto IV), el que ven los hombres del siglo XX se halla, preponderantemente, entre nosotros.

Ígor Stravinsky, Ernst Krenek, Oskar Kokoshka, Rainer Maria Rilke, Hans Werner Henze, Jean Cocteau, Marcel Camus, Harrison Birtwistle, o también Maurice Blanchot y Herbert Marcuse, forman parte de los muchos artistas, escritores y pensadores que acuden a la leyenda de Orfeo. De entre ellos, queremos destacar a Birtwistle y su obra *La máscara de Orfeo*, por el modo en que permite apuntar

10. Labajo, J., *Sin contar la música. Ruinas, sueños y encuentros en la Europa de María Zambrano*, Madrid, Endymion, 2011, págs. 245-46.

11. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, op. cit., pág. 104. Con la última frase se refiere la filósofa al hecho de que las cuerdas al aire del violín, unidas al motivo que supone la coral de Bach, suponen el material de alturas e intervalos de la obra. De este modo, los acordes se componen sobre el instrumento solista.

a ese desbordamiento del fondo sonoro que constituía la escucha de Zambrano.

El mito de Orfeo ocupa a este compositor desde los años setenta, con la composición de la «escena dramática» *Nenia: the Death of Orpheus*. A esta obra le sigue *On the Sheer Threshold of the Night* (1980), un madrigal que aborda la versión de Orfeo de Boecio y *La máscara de Orfeo* (1986), y *26 Orpheus Elegies* (2004), que parte de los *Sonetos a Orfeo* de Rilke.

La máscara de Orfeo, con libreto de Peter Zinovieff, muestra las distintas versiones del mito de Orfeo. El texto se presenta a modo de un palimpsesto construido con fragmentos, lo que ofrece una suerte de narrativa no unidireccional. Esta obra postonal, que se propone como una refundación de la ópera, se desarrolla en tres actos de tres escenas cada uno. Los personajes también son tres: Orfeo, Eurídice y Aristeo. Estos, a su vez, aparecen en escena a través de tres personajes cada uno. En el caso de Orfeo el cantante que representa al hombre, el mimo que personifica al héroe y la marioneta que personifica el mito. El canto de Orfeo corre a cargo de un barítono, Martin —voz mixta que es barítono por extensión, pero tenor por su color y ligereza—, Eurídice es una mezzosoprano lírica y Aristeo un tenor. Todos llevan máscaras y cada personaje es identificado por un color: Orfeo por el rojo, Eurídice por el azul y Aristeo por el amarillo. La presentación de las distintas versiones se hace simultáneamente, así por ejemplo, el acto 1 escena 2 muestra las dos versiones de la muerte de Eurídice. La complejidad del *libretto* y de la música —que hace de esqueleto de los textos—, pone en cuestión la comprensión de un tiempo teleológico. La simultaneidad confronta al público con la imposibilidad de resolver las distintas versiones que pueden presentarse como opuestas. La música se caracteriza por la repetición y la distorsión temporal. El texto es desmembrado. Su desmembramiento y el de Orfeo parecen responderse, mientras que el propio personaje de Orfeo se gesta en la rememoración. Orfeo vive en la memoria, ligado a sus recuerdos: su viaje con los Argonautas, su amor y la pérdida de Eurídice. «Yo recuerdo», repite Orfeo en ese gesto en el que lo que se vuelve a recordar es aquello que la vida desmembró. La cuestión en torno a la naturaleza del tiempo es central en la obra y se refleja en la presencia del mito, que ofrece el tiempo eterno; en el hombre que encarna el pasado y en el héroe que remite a lo posible. Pero Orfeo siempre lleva una máscara, no hay un tiempo más verdadero que otro y las distintas versiones del mito no revelan su supuesta identidad.

Al final de la obra, la cabeza de Orfeo ya no tiene palabras inteligibles que entonar, no hay conclusión aparente, solo el recuerdo de su transcurrir.

Orfeo aparece, para el compositor, como una ejemplificación del hombre moderno pero, como explica Jonathan Cross, el público no

se identifica con Orfeo debido a la fragmentación y la simultaneidad del relato que se pone en escena. La partitura no siempre está acordada con el *libretto* y, siguiendo a Cross, en ella se ritualiza el lamento de Orfeo. Con este ritualizar se pretende ayudar al público a comprender la «época de brutalidad» en que vivimos.¹² Como señalara Walter Benjamin respecto al cine, la complejidad de la ópera de Birtwistle bien podría constituir una adaptación a la dificultad para comprender unos tiempos que desajustan continuamente los afectos y las pasiones.¹³

El hombre moderno sería el hombre fragmentado, desmembrado, que suena sin razón y sin melodía.¹⁴

Todavía, para Zambrano, el hombre podía ponerse a salvo del infierno viviendo en la identidad. El infierno era entonces la otredad, y la psique, en cuanto «ordenación de las diferentes tensiones», tenía una tonalidad. Esa será la música que envuelve a una persona, según la filósofa. Esa música es la que la mueve siguiendo una cierta disposición. El movimiento que cada uno lleva depende entonces de la música que lo acompaña.¹⁵ Pero el ritmo de los tiempos teje una red en la que la melodía se hace difícil. Aun así, tras los horrores de las guerras del siglo xx, Zambrano cree en el poder vivificador de la melodía.

El ritmo es conceptual, está dado; una vez encontrado no hay más, como sucede en las marchas militares. No hay sorpresa ni asomo de revelación. Solamente en la melodía puede haber revelación; la melodía es creadora, imprevisible. El ritmo, por el contrario, es expresión de la falta de libertad, a no ser que se trate de un ritmo establecido cósmicamente, entre cielos y tierra, como un coro que empieza y acaba en sí mismo y que es, puede ser, operante, práctico en el mejor de los sentidos, infernal incluso, pero siempre operante. Los discursos de Hitler y sus secuaces eran operantes de un modo infernal. No había lugar para el pensamiento en el ritmo de aquellos discursos, dijeran lo que dijeran las palabras. Lo que no es más que ritmo es un infierno, castillo infernal, mortal por sí mismo. Y aquello que es mortal por sí mismo es enemigo acerbo no sólo de la libertad sino también de la vida.¹⁶

Estas palabras de Zambrano nos llevan a interrogar uno de los hitos de la historia de la música, *La consagración de la primavera* (1913) de Stravinsky, presentada por primera vez en España en el Teatro Calderón de Madrid en 1932. Esta obra, anterior a su periodo neoclásico, no sigue una evolución lineal y sus características rítmicas suponen su aspecto más innovador. La inventiva rítmica de esta obra nos conduce por la polirritmia, por los cambios de métrica, por los *ostinati* rítmicos. En ella los tiempos que pueden ser medidos y los que escapan a la medida confluyen.¹⁷ Como en *La máscara de Orfeo*, esta obra cuenta con un tejido temporal y rítmico complejo que abre la vía para que el ritmo deje de ser un marco en el que el gesto deviene concepto. En ambas obras, se quiebra la continuidad y la oposición zambranianiana entre ritmo y melodía resulta problemática.

12. Cross, J., «Le Mythe, le Modernisme, la Mémoire: Les relations entre musique, texte et drame dans *The Mask of Orpheus* de Harrison Birtwistle», en Ferrari, G. (dir.), *La Parole sur scène. Voix, Texte, Signifié*, Paris, L'Harmattan, 2008, pág. 16; Cross, J., *Harrison Birtwistle: The Mask of Orpheus*, Farnham and Burlington, Ashgate, 2009, pág. 140.

13. Benjamin, W., «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», *Gesammelte Schriften*, tomo 1.2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, ep. xvi.

14. El término *mélos* es utilizado en Homero en plural para designar la ligazón de los miembros del cuerpo. La melodía, mundo articulado de los sonidos, será, a partir de aquí, comprendida también como una disposición sonora del pensar y el sentir. Disposición de los miembros y disposición del pensar y el sentir forman un unísono. El desmembramiento de Orfeo puede ser en consecuencia concebido como la desarticulación sonora del pensar y el sentir. Para la cuestión del *mélos* en Homero y el paso a la melodía, cfr. Lohmann, J., *Mousiké et Logos*, traducción del alemán de David, P., Paris, T.E.R., 1989.

15. Zambrano, M., *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992, pág. 118. Para la cuestión de la identidad, cfr. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, op. cit., pág. 294.

16. Zambrano, M., *Notas de un método*, op. cit., pág. 12.

17. Como señala Joaquina Labajo: «La capacidad técnica del compositor le permitía hacer funcionar la obra prescindiendo de que la melodía tuviera que ejercer de flecha del tiempo. La consagración estaba más cerca de sugerir un estado de trance originado por la presencia de ritmos obsesivos y circulares que de insinuar el vuelo de abiertas resonancias». En Labajo, J., op. cit., pág. 54. Para el denominado escándalo de *La consagración*, cfr. las famosas palabras de Jean Cocteau en «Le Sacre du printemps», *Le cop et l'arlequin*, Paris, Stock, 1979, págs. 87-98. Para un análisis de la obra, véase Boulez, P., «Stravinsky: *Le sacre du printemps*», *Regards sur autrui*, Paris, Christian Bourgois, 2005, págs. 525-527.

La consagración de la primavera y *La máscara de Orfeo* inciden en la discontinuidad y ofrecen un reflejo sonoro de un sentir y pensar inédito que, surgido del gemido del *Tristán*, ya no sigue la melodía que la armonía tonal engendra. Más allá de esta música, ¿perdió también la psique su tonalidad? ¿Perdió el tiempo su tiempo?

III. Cada tiempo tiene su infierno

Para el Orfeo moderno el descenso a los infiernos es, primordialmente, el viaje que conduce a escuchar los suspiros, las quejas y los gemidos, mezclados con las risas y los gritos de placer. Este Orfeo escucha las polifonías del dolor y el placer de estar vivo. Pero ¿qué hizo con la lira que le regaló Apolo?, ¿en qué espacios resuena su canto?, ¿es todavía canto?

La música que acompaña al hombre moderno está compuesta de una multiplicidad de músicas que, lejos de acompasarse, ocupan en simultaneidad distintos planos sonoros. Inmerso en esas músicas, la cuestión no es solo encontrar la propia música que le acompañe en ese caos sonoro, sino también buscar el modo de organizar una música colectiva en la que los ritmos asfixiantes y las melodías seductoras y autoritarias pudieran ser detectadas.

La cabeza del Orfeo desmembrado de Birtwistle sigue cantando, aunque al final de la obra ese canto sea inarticulado. Su desmembramiento enseña que, como Zambrano enunciara, hay una multiplicidad de infiernos. En su descenso al Hades, Orfeo pierde a Eurídice por segunda vez. En su vuelta al mundo terrestre, pierde su lira y su vida.

La cabeza del Orfeo moderno también está separada de su cuerpo. A ella le convienen tanto las imágenes del Orfeo de Gustave Moreau con la cabeza sobre la lira flotando y entonando un canto, como la de Odilon Redon, aún sobre la lira pero con los ojos y los labios cerrados.

La cabeza que todavía canta flotando sobre el agua, ¿qué escucha?, ¿los sonidos en su cabeza?, ¿el rumor del agua y el viento?, ¿acaso solo su canto? Parece que una de las versiones del mito cuenta que la cabeza de Orfeo profetizaba, pero que Apolo, celoso, la sumió en el silencio. La cabeza de nuestro Orfeo no profetiza, pero escucha atentamente todas las voces que se erigen en su entorno. La cabeza de Orfeo recoge la polifonía de lo que puede ser el infierno terrestre. En este infierno, las voces que claman con más fuerza son las que llegan por el flujo mediático. El canto de las sirenas que una vez Orfeo derrotara en su viaje con los argonautas, se entona en los medios y se convierte en un gran canto colectivo.

Zambrano afirmaba que perder el alma es perder el tiempo común y dejar al corazón en su infierno temporal. Pero hay que recordar

también que encontrar los números de la propia alma requiere ese descenso al infierno de cada uno. Acordar ambos, los números de la propia alma y los del tiempo común, es necesario, y reconocer lo que hay de cada uno en el otro también, pues no son dos polos opuestos. Nadie quiere dejar al corazón en ese infierno temporal, nadie quiere estar solo.

Y por eso, nos sentimos arrastrados al tiempo en que los demás viven y se mueven, por temor del infierno, del tiempo solitario. Y existen las marchas que marcan el tiempo común, el ritmo. Cada época y, dentro de ella, cada generación tienen su marcha, su ritmo que arrastra y uno va donde sea, porque el caso es marchar juntos, marchar *con*, hasta la muerte.¹⁸

La marcha que marcan los medios forja un tiempo común, pero no es el único. E incluso esa marcha no sigue un único ritmo sino que acoge en su interior distintos ritmos, aunque todos sigan componiendo el movimiento comunitario mayor. Hay también otros movimientos que pugnan por no ser marcha, por ser un paseo *con*, un viaje sosegado. A veces el arte recoge la dificultad de marchar a un ritmo que no se aviene con el sentir y el pensar. Las obras son capaces de mostrar lo que la cabeza de Orfeo escucha: que el tiempo en que los demás viven tampoco es su tiempo, que el ritmo no es, necesariamente, nuestro ritmo.

Net-Ópera (2000-2001), de Concha Jerez y José Iges, constituye un buen ejemplo del modo en que el ritmo común es múltiple y puede, a su vez, ser filtrado por los medios, adquirir la apariencia de un ritmo hipnótico que deviene único. Esta obra multimedia, concebida para internet e interactiva, se presenta como el gran teatro del mundo, un teatro de espacios y tiempos en simultaneidad en los que reímos y lloramos con los dramas individuales y colectivos.

En un tiempo en que presentimos que todo está convirtiéndose en un decorado que sostiene precariamente nuestra sociabilidad —y ese decorado incluye también a la cultura—, el arte puede formar parte del mismo, contribuir a su montaje o, por el contrario, ponerlo en evidencia.¹⁹

La obra se compone de doce escenas que atraviesan el mundo del teatro o de la ópera, en el que Arlequín, que comparte también escena con un actor de Kabuki, ofrece la entrada al Paraíso, lo que los artistas denominan nuestro jardín del Edén posmoderno. Las escenas aparecen como un collage en el que los distintos materiales se superponen: el blanco y negro y el color; las imágenes cotidianas de un noticiero en televisión y los sonidos chirriantes o complacientes, las imágenes del horror y las del supuesto placer. Se enseña la simultaneidad de un tiempo y un espacio en nuestro paraíso televisivo y mediático. Se trata de un tiempo y un espacio que opacan los tiempos y espacios reales en los que los acontecimientos tienen lugar. Nuestro teatro-mundo es un no-lugar, un paraíso

18. Zambrano, M., *Delirio y destino*, op. cit., págs. 122-123.

19. Jerez, C. e Iges, J., *Net-Ópera*, Zamora, Ayuntamiento de Zamora, 2004, pág. 11. La obra puede ser consultada en www.net-opera.com.

20. Ibídem, pág. 12.

21. Calvino, I., *Las ciudades invisibles*, traducción de Bernárdez, A., Madrid, Siruela, 1994, pág. 171.

artificial. En ese paraíso unos niños sostienen unas granadas de mano, un tren cargado de refugiados o deportados aparece y desaparece, colas de seres humanos caminan con el alma rota, mientras otros reciben golpes cuando intentan recoger algo de comer. Un niño intenta en vano balancearse atado a su silla en un orfanato. Por los aires, los helicópteros de combate comparten escena con un superhéroe decapitado. ¿Dónde está su cabeza? Tampoco tienen cabeza otros personajes, futbolistas, modelos, parejas elegantes que asisten tal vez a una representación y que, en lugar de cabezas, ostentan un euro: la moneda única, la cabeza única.

Vemos los restos de un teatro de ópera que ha sido derruido por las bombas y escuchamos una música «construida a base de precarios fragmentos, música de gotas de cristal, de cerrojos carcelarios, de cajas de música y cajas de ritmos, de columpios y pasos chirriantes». ²⁰ A estos sonidos se suman los gritos, el canto, los aullidos y lamentos, las voces de otros tiempos. Escuchamos el *Para Elisa* de Ludwig van Beethoven, surgiendo de una caja de música cuyo mecanismo alterado dota a la pieza de una lentitud y torpeza que nos lleva a preguntar por la posibilidad de entonar una melodía. Y de nuevo la imagen del euro, que trae a la memoria los arreglos del preludio de la *Oda a la alegría* de Beethoven, a cargo de Herbert von Karajan, para convertirse en el himno de la nueva Europa económica. Todo suena en un teatro vacío porque en el teatro estamos todos, sin butacas. Nosotros estamos en ese lugar que es el no-lugar. Y en ese lugar se escuchan las palabras de Italo Calvino que parecen hacer eco a las de Zambrano:

El infierno de los vivos no es algo por venir: hay uno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es riesgosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio. ²¹

Con estas palabras de Marco Polo que escuchamos en *Net-Ópera* termina el relato de Italo Calvino. Ahora toca preguntarnos, en silencio, si hemos aceptado el infierno hasta el punto de no verlo o si, por el contrario, aprendimos a buscar lo que no es infierno dentro del infierno y si, una vez encontrado, supimos darle su espacio.

Orfeo descendió al Hades para buscar allí a Eurídice, su paraíso. Orfeo no pudo cumplir las condiciones para llevarse consigo a su amada y la perdió doblemente. El ansia por ver a Eurídice hace que la pierda y se pierda. Orfeo no supo dejarle su espacio.

Para encontrar en el infierno lo que no es infierno hay que descender como Orfeo, tal y como Zambrano explica. Es preciso encontrar esos números del alma que no son solo los de uno mismo sino que están también atravesados por el infierno colectivo en el que nos hallamos. Con esos números, propios y ajenos, es preciso componer una música que acompañe. En esta música, el ritmo y la melodía no se opondrán. Puede ser que no la reconozcamos, que suene sin melodía y falta de ritmo al principio, pero, seguramente, es la música que requiere un mundo fragmentado que reconoce su complejidad. Tal vez, la cabeza de un Orfeo moderno esté escuchando ahora el primer compás.