

Antoni Gonzalo Carbó

EL BLANCO INAUDIBLE: G. RICHTER [CAGE 1-6];  
H. HOLLIGER [SCARDANELLI-ZYKLUS]; S. SCIARRINO  
[UN'IMMAGINE DI ARPOCRATE (SU FRAMMENTI DI  
GOETHE E WITTGENSTEIN)]

Introducción

El propósito del presente artículo es analizar el vínculo que el arte de los siglos xx y xxi ha establecido entre el color blanco o la blancura y el silencio absoluto, un silencio supraontológico o metafísico, más allá del ser/esencia (*epékeina tês ousías*), como resonancia cromática de lo inaudito o inaudible. Un «conocimiento por retirar las imágenes» (ἀφαίρεσις, *Entbildung*, *Bildlosigkeit*), «sacar las imágenes con las imágenes» en busca de la «imagen sin imagen» (*bilde âne bilde*, *Bild ohne Bild*), característico de la mística medieval renana (*ymagine denudari*)<sup>1</sup>, así como de la estética del estado epistemológico-metafísico de la vacuidad, la Nada o el Vacío (sán.<sup>2</sup>: *sūnyatā*; ch.: *k'ung*; jap.: *kū*)<sup>3</sup> que John Cage desarrolló a través de sus lecturas del budismo zen<sup>4</sup> y de la teología negativa (*Deitas*, *Gottheit*) del Maestro Eckhart<sup>5</sup>. Así pues, el contexto especulativo en el que se aborda el tema es el de una estética apofática. Para ello, se establece un diálogo interdisciplinar entre los lenguajes de la pintura abstracta y sus referentes musicales, y la música contemporánea y sus vínculos literarios, centrándonos en tres obras significativas de la creación artística contemporánea.

La primera de estas tres obras es la serie de cuadros de gran formato titulada *Cage 1-6* (2006, óleo sobre lienzo, 290 x 290 cm [*Cage 1, 3, 4*], 300 x 300 cm [*Cage 2, 5, 6*]; figs. 3 y 4) que el pintor alemán Gerhard Richter (Dresde, 1932) dedicó a la música aleatoria del silencio del compositor estadounidense John Cage (1912-1992). Refiriéndose a su conocida pieza silenciosa *4'33''* (1952), John Cage, amigo y compañero de estudios del artista visual Robert Rauschenberg en el Black Mountain College, precisa: «A quien pueda interesarle: primero llegaron los cuadros blancos; mi

MATÈRIA, NÚM. 20, 2022  
ISSN 1579-2641, p. 131-156

Recepció: 4-6-2021  
Acceptació: 17-1-2022

<sup>1</sup> Para, según sostiene Heinrich Seuse, hablar de aquello que está por encima del intelecto humano, para traducir «aquello que es sin imagen» (*bildlos gebilden*), con la intención de «desalojar la imagen por medio de imágenes» (*bild mit bilden us tribe*). Cf. Wolfgang WACKERNAGEL, *Ymagine denudari. Éthique de l'image et métaphysique de l'abstraction chez Maître Eckhart*, París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1991; Heinrich SEUSE, *Vida*, Madrid, Siruela, 2013, p. 18, 20, 23, 155; Silvia BARA BANCEL, *Teología mística alemana. Estudio comparativo del «Libro de la Verdad» de Enrique Suso y la obra del Maestro Eckhart*, Münster, Aschendorff, 2015, p. 3, 349-389.

<sup>2</sup> Abreviaturas principales: ch. = chino; heb. = hebreo; jap. = japonés; sán. = sánscrito.

<sup>3</sup> Cf. Frederick J. STRENG, *Emptiness. A Study in Religious Meaning*, Nashville, Abingdon

Press, 1967; Toshihiko IZUTSU, *Hacia una filosofía del budismo zen*, Madrid, Trotta, 2009, p. 102.

<sup>4</sup> Cf. David W. PATTERSON, «Cage and Asia: history and sources», David NICHOLLS (ed.): *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 41-59; Kyle GANN, *No Such Thing as Silence. John Cage's 4'33''*, New Haven, Yale University, 2010, p. 103-106; Kay LARSON, *Where the Heart Beats. John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*, Nueva York, Penguin Books, 2013, p. 172-173, 392.

<sup>5</sup> Cage tenía una considerable familiaridad con los sermones del Maestro Eckhart, que citó a menudo en sus escritos a partir de 1949. Cf. James PRITCHETT, *The Music of John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 36-38, 45-47; Daniel CHARLES, «Glose sur Meister Duchamp», Émilie ZUM BRUNN (comp.): *Voici Maître Eckhart*, Grenoble, Jérôme Millon, 1994, p. 433-454; K. GANN, *No Such Thing as Silence. John Cage's 4'33''*, p. 98-102.

<sup>6</sup> John CAGE, *Silencio*, Madrid, Árdora, 2002, p. 280. Cf. Branden W. JOSEPH, «Blanc sur blanc. Robert Rauschenberg et John Cage», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* (París: Centre Georges Pompidou), núm. 71, p. 5-31.

<sup>7</sup> Robert STORR, *Gerhard Richter. The Cage Paintings*, Londres, Tate Gallery Publications, 2009, p. 120-147.



Fig. 3. Gerhard Richter, *Cage 1-6*, 2006. Óleo sobre lienzo, 290 x 290 cm (*Cage 1, 3, 4*), 300 x 300 cm (*Cage 2, 5, 6*).

pieza silenciosa llegó más tarde»; «fue ruido y silencio y nada más»<sup>6</sup>. De esta serie de lienzos de gran formato, ponemos la atención en *Cage 3* y *Cage 4* (fig. 4), porque en estos cuadros el blanco predomina como un abismo nívoo de silencio en el que se disuelven el resto de los colores<sup>7</sup>. La segunda de ellas, es *Scardanelli-Zyklus* (1975-1991), una obra vocal para flauta solista, pequeña orquesta, cinta magnetofónica y coro mixto de Heinz Holliger (Langenthal, 1939), virtuoso oboísta, compositor y director de orquesta suizo que, como el propio título indica, está consagrada al silencio del Hölderlin tardío, aunque con resonancias cromáticas de la primacía del blanco absoluto en la escritura de Robert Walser y Samuel Beckett. Precisamente, a propósito de *Scardanelli-Zyklus*, Holliger habla de «la sonoridad del coro *a cappella*, como en la música antigua, sin ningún vibrato, una sonoridad muy blanca, una entonación absolutamente pura». La tercera y última obra objeto de nuestro análisis, *Un'immagine di Arpocrate (Su frammenti di Goethe e Wittgenstein)* (1974-1979), es una creación del compositor italiano Salvatore Sciarrino (Palermo, 1947) que contempla al mismo tiempo la asociación del color blanco con el silencio de Wassily Kandinsky, el silencio hermético (Harpócrates-Horus) y el silencio filosófico por medio de la referencia a las últimas palabras del *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein: «darü-



Fig. 4. Gerhard Richter, *Cage 4*, 2006. Óleo sobre lienzo, 290 x 290 cm.

*ber muß man schweigen*» ('de lo que no se puede hablar hay que callar')<sup>8</sup>. «De los valores no se puede hablar porque pertenecen a otro mundo que el de la lógica o del lenguaje; solo pueden intuirse o sentirse *sub specie aeterni* en el reino de lo místico. De este último solo cabe callar»<sup>9</sup>, permanecer en silencio (*schweigen*). Las tres creaciones que se van a analizar aquí tendrían en una expresión del escritor Samuel Beckett su dovela central: «el blanco plano de la música», *i.e.*, el blanco inaudible o silente de lo Real<sup>10</sup>, el inefable vacío blanco de Henri Michaux<sup>11</sup>, de la Nada.

El punto de partida común a las tres obras mencionadas es un pasaje de *Über das Geistige in der Kunst (De lo espiritual en el arte)* en el cual Wassily Kandinsky recorre la calidad acústica de los colores para ejercer una influencia directa sobre el alma. De forma que se puede hablar de una «gramática pictórica» que describe las conexiones entre colores (y sonidos), estados psíquicos, y, en algunos de ellos, un trasfondo último espiritual o metafísico. La gama cromática limita en sus extremos con el silencio del nacimiento (el blanco) y con el silencio de la muerte (el negro). Kandinsky afirma:

Ese mundo está tan por encima de nosotros que no nos alcanza ninguno de sus sonidos. De allí nos viene un gran silencio, que representado material-

<sup>8</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas sobre la certeza*, Madrid, Gredos, 2009, p. 136-137.

<sup>9</sup> *Ibid.*, «Estudio introductorio», p. CXXI.

<sup>10</sup> Cf. Hélène L. BALDWIN, *Samuel Beckett's Real Silence*, University Park, Penn State University Press, 1990.

<sup>11</sup> Henri MICHAUX, «Ineffable Vide (L'Aventure de la Perte de l'Avoir)», AA.VV.: *Le Vide. Expérience spirituelle en Occident et en Orient*, Lausana, Les Amis d'Hermès, 1969, p. 222-226.



<sup>12</sup> Vasili KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral, 1972, p. 86.

<sup>13</sup> Cf. Salvatore SCIARRINO, «Le son et le silence», Laurent FENEYROU (dir.): *Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino*, París, CDMC, 2013, p. 81-84.

<sup>14</sup> Cf. Thomas McEVILLEY, «A la busca de lo primordial por medio de la pintura. El icono monocromo», *De la ruptura al «cul de sac». Arte en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007, p. 37-79; Denys RIOUT, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, J. Chambon, 1996; Valeria VARAS, Raúl RISPA (eds.), *Monocromos. De Malevich al presente* (catálogo de exposición, Madrid, MNCARS, 2004), Madrid, Documenta Artes y Ciencias Visuales, MNCARS, 2004.

<sup>15</sup> Cf. Dale C. ALLISON, Jr., «The Silence of Angels: Reflections on the Songs of the Sabbath Sacrifice», *Revue de Qumrân*, vol. 13(1/4), 1988, p. 189-197; Elliot R. WOLFSON, «Murmuring Secrets: Eroticism and Esotericism in Medieval Kabbalah», Wouter HANEGRAAFF, Jeffrey J. KRIPAL (eds.): *Hidden Intercourse. Eros and Sexuality in the History of Western Esotericism*, Leiden, Boston, Brill, 2008, p. 65-110.

<sup>16</sup> Benjamin D. SOMMER, «Revelation at Sinai in the Hebrew Bible and in Jewish Theology», *Journal of Religion*, vol. 79, 1999, p. 441-444.

<sup>17</sup> André NEHER, *El exilio de la palabra. Del silencio bíblico al silencio de Auschwitz*, Barcelona, Riopiedras, 1997, p. 14-15, 45, 63.

mente parece un muro frío infranqueable, indestructible e infinito. Por eso el blanco actúa sobre nuestra alma como un gran silencio absoluto. Interiormente suena como un «no-sonido», que puede equipararse a determinadas pausas musicales [...]. Es un silencio que no está muerto sino por el contrario, lleno de posibilidades. El blanco suena como un silencio que de pronto puede comprenderse<sup>12</sup>.

Este pasaje es citado por el compositor Salvatore Sciarrino para expresar el sentido último de su música. A partir de este «no-sonido» del que habla Kandinsky, concibe, según sus propias palabras, «una música que ha perdido el elemento sonoro», «una música que nace en el silencio y vuelve al silencio», *dal nulla al nulla*<sup>13</sup>. Nuestro análisis se centra en la importancia que el color blanco reviste en la creación contemporánea para expresar simbólicamente lo inaudible, una alquimia sonora insondable, el «silencio que es la verdadera espiritualidad» (Mallarmé), pues «el verdadero silencio es un espacio en blanco» (Pascal Quignard), reflejado en los campos de la pintura abstracta —Gerhard Richter: *Cage 1-6* (2006)— y la música clásica contemporánea —Heinz Holliger: *Scardanelli-Zyklus* (1975-91); Salvatore Sciarrino: *Un'immagine di Arpocrate (Su frammenti di Goethe e Wittgenstein)* (1974-1979).

En un ejercicio de arqueología visual, se han incorporado también dos obras pertenecientes a la tradición de la obra monocroma en las que el blanco va estrechamente vinculado con el silencio metafísico<sup>14</sup>. La primera es el cuadro casi monocromo blanco de Barnett Newman (1905-1970) titulado *The Voice* (1950; fig. 1), con clara resonancias al silencio bíblico y de la Cábala judía (*qôl dĕmāmāh daqqāh*, 'voz sutil del silencio', 1 Reyes 19:12)<sup>15</sup>, que puede traducirse como un 'silencio absoluto' (*dĕmāmāh daqqāh*)<sup>16</sup>:

Sin duda alguna, es la Cábala judía la que ha ido más lejos en este dominio, proponiendo [...] que el Nombre Divino ya no sea evocado de manera positiva, sino en el respeto al repliegue negativo sobre sí mismo que implica la noción silenciosa del Infinito: '*En-Sof, Sin-fin*, es el nombre que Dios recibe en la Cábala, y es en la identificación íntima de ese Nombre con el Dios oculto y silencioso de la Biblia la que permitió a uno de los cabalistas judíos del siglo XIII, Eleazar Rokeah de Worms, decir [...]: *Dios es silencio*. [...] Ese Dios que se niega a dejarse alcanzar en el Fuego, en el Huracán, en el propio Espíritu, pero que espera al hombre en la *Voz sutil del silencio* (1 Re 19, 12). [...] En el acorde universal, el silencio no rompe ni perturba la melodía cósmica: dentro de las sonoridades fuertes y audibles, es el *pianissimo* delicado y refinado de la palabra. Lejos de desgarrarla, contribuye a reforzar y justificar la armonía absoluta.<sup>17</sup>



Fig. 1. Barnett Newman, *The Voice*, 1950. Temple al huevo y óleo sobre lienzo, 244.2 x 268 cm. Nueva York, MoMA.

La segunda de estas obras es el dibujo del artista italiano Claudio Parmiggiani (Luzzara, 1943) titulado *Silenzio* (1971; fig. 2), que resume de forma poética la importancia que el *tacet* tiene en el conjunto de su obra<sup>18</sup>.

Hay una evolución del mundo del arte que, progreso tras progreso, destrucción tras destrucción, llega a un punto último, que es «Dios». Ese Dios rebasa toda representación y solo es posible acercarse a él a través del camino negativo de lo sin objeto, de lo no figurativo. Ese Dios más allá de Dios, en cuya naturaleza participa el alma del artista, es intuitivo como vacío perfecto, como nada, como ser-no ser, y toda figuración —tanto la de los objetos como también la de este absoluto— aparece, a esta negra luz, como un ídolo. [...] ¿Estaríamos aventurando una interpretación abusiva [...] al suponer que el *Cuadrado negro* tiene alguna relación con lo divino que Moisés solo puede «ver» de espaldas, y el *Cuadrado blanco* con la visión cara a cara? De todos modos, no se puede ver nada.<sup>19</sup>

La nada-para-ver. Nada-para-ver. Nada-para-ver para ver<sup>20</sup>. La visión hace desaparecer lo visible y los objetos. Es el resplandor de un destello ciego, el «éxtasis blanco»:

<sup>18</sup> Cf., Jean-Luc NANCY, Elena LA SPINA, *Claudio Parmiggiani: L'isola del silenzio* (catálogo de exposición, Chapelle des Brigittines, Bruselas, 2006), Turín, Umberto Allemandi, 2006.

<sup>19</sup> Alain BESANÇON, *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia*, Madrid, Siruela, 2003, p. 453.

<sup>20</sup> Cf. Gérard WAJCMAN, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, «[nada para ver]», p. 89-127, en concreto p. 92-93.

<sup>21</sup> Michel de CERTEAU, «Éxtasis blanco», *La debilidad de creer*, Buenos Aires, Kier, 2006, p. 313-315.

<sup>22</sup> Cf. Pietro MISURACA, «"Dal Nulla al Nulla"». La poétique du Vide de Salvatore Sciarri-  
no», Laurent FENEYROU (dir.): *Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarri-  
rino*, París, CDMC, 2013, p. 73-80.

<sup>23</sup> Michel de CERTEAU, *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Siruela, 2006, p. 137.

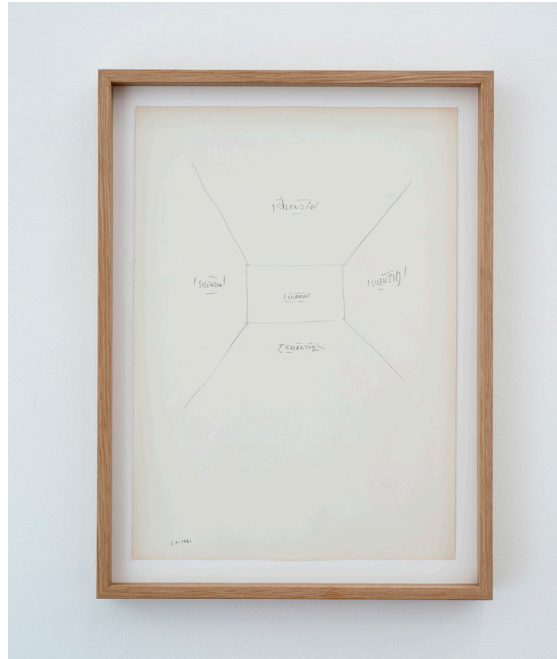


Fig. 2. Claudio Parmiggiani, *Silenzio*, 1971. Lápiz sobre papel, 34,5 x 24,5 cm.

Ver a Dios, finalmente, es no ver *nada* [...]. Suprime lo que no ve, y suprimirá también lo que sí ve. Entonces se crea un gran deslumbramiento ciego, una extinción de las cosas vistas. Ver es devorador. [...] Es cierto, es terrible ver. La Escritura dice que no se puede ver a Dios sin morir. Sin duda, con esto quiere decir que ver supone la aniquilación de toda cosa vista [...] Una escatología blanca, que suprime y «confunde» todos los secretos.<sup>21</sup>

La literatura y la música clásica contemporáneas frecuentan la escucha del sonido inaudible, el oír desde lo invisible, la música no oída: extremo *pianissimo*, *decrescendo* o *diminuendo*, *crescendo dal nulla*, *diminuendo al niente*, *dal nulla al nulla*<sup>22</sup>, como en el célebre dibujo de Juan de la Cruz del Monte de perfección o Monte Carmelo, en cuya cima no hay nada, excepto el divino silencio: «El fundamento de la ciencia mística es esta montaña de silencio»<sup>23</sup>.

Asimismo, la obra de arte monocroma tiene en común con la tradición de los iconos el ser expresión visible de lo invisible. Si en el icono no hay nada que ver, la casi desaparición de la representación puede considerarse como la concepción de la visibilidad de lo invisible. Malévich lo llevó a término definiendo su propio *Cuadrado negro* (1915) como «el icono de mi tiempo» y realizando en el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918) la pureza absoluta de una pintura como despedida de lo visible. Todas las

artes, en este sentido, aspiran a un mismo horizonte liminar: el de la palabra poética, hasta liberar el «espacio en blanco», como en los últimos poemas de Mallarmé (*Igitur*); más allá del sonido hasta dejar libre la presencia del silencio (A. Webern, G. Scelsi, J. Cage); o quieren replegar todo el juego cromático de la pintura en su fundamento «sin fundamento», en ese «blanco sobre blanco» que constituye la aspiración «suprematista» (Malévich). De ese cuadrado parte toda una historia que llega hasta las *White Paintings* (1951) de Robert Rauschenberg y trasciende los límites de la pintura. Las obras de arte monocromas se muestran como expresiones estéticas de una teología apofática, como iconos del silencio:

Una importante indicación poética que nos permite penetrar en el sentido de los monocromos, en los que lo inexplicable es revelado en su limpidez; permanece *épekeina tes ousias*, revelándose en su inexpressable esencia. No podemos conocer nada de ello, más allá de su propio ofrecerse. Es captado en su epifanía. Evidente y secreta. [...] El misterio —en las obras de Rodchenko y de Malévich, de Moholy-Nagy y Albers, de Reinhardt, Noland, Stella y Kelly, Ryman y Fontana, Manzoni y Kline— no se explica, se *da* como luz y como color; en un darse a nosotros sin palabras. En silencio<sup>24</sup>.

Esta teología negativa, tipificada por medio del color blanco como expresión de lo absoluto, está ejemplificada en la célebre descripción de la «blancura de la ballena» en *Moby Dick*, de Herman Melville:

[...] Era tan místico y poco menos que inefable [...] La condición sobrenatural de este color [...]. Pero todavía no hemos explicado el encantamiento de esta blancura, ni hemos descubierto por qué apela con tan poder al alma [...] por qué [...] es a la vez el más significativo símbolo de las cosas espirituales, e incluso el mismísimo velo de la Deidad Cristiana [...] ¿En un ancho paisaje de nieves; un incoloro ateísmo de todos los colores, ante el que nos echamos atrás? [...] Así el desdichado incrédulo mira hasta cegarse el blanco sudario monumental que envuelve toda perspectiva ante él. Y de todas estas cosas, la ballena albina era el símbolo<sup>25</sup>.

## 1. Iconos blancos de lo inaudible: John Cage y Gerhard Richter

El reputado pintor alemán Gerhard Richter, que vive y trabaja en Colonia, es ampliamente considerado como uno de los pintores más importantes en la actualidad. Su diverso cuerpo de trabajo se ha exhibido en las principales

<sup>24</sup> Vincenzo TRIONE, «Iconos del silencio», V. VARAS, R. RISPÀ (eds.), *Monocromos*, p. 174.

<sup>25</sup> Herman MELVILLE, *Moby Dick*, 2 vols., Barcelona, Planeta, 1984, vol. I, p. 206-215.

<sup>26</sup> John CAGE, *Escritos al oído*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 1999, p. 188.

<sup>27</sup> Cf. J. PRITCHETT, *The Music of John Cage*, p. 74-104; *id.*, «Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4'33''», *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental* (catálogo de exposición, MACBA, 2009-2010), Barcelona, MACBA, 2009, p. 166-187; *id.*, «John Cage's journey into silence», Robert SHOLL, Sander VAN MAAS (eds.): *Contemporary Music and Spirituality*, Londres, Nueva York, Routledge, 2017, p. 168-184; Marie-Christine FORGET, «Du mutique à l'objet: la notion de silence chez John Cage», *Musique et silence*, París, CIREM, 1995, p. 89-94; Deborah WEAGEL, «Silence in John Cage and Samuel Beckett: 4'33'' and *Waiting for Godot*», Marius BUNING, Matthijs ENGELBERTS, Sief HOUPPERMANS (eds.): *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. Pastiche, Parodies & Other Imitations / Pastiche, parodies & autres imitations*, Ámsterdam, Nueva York, Rodapi, 2002, p. 249-262; K. GANN, *No Such Thing as Silence. John Cage's 4'33''*; Karl KATSCHTHALER, «Absence, Presence and Potentiality: John Cage's 4'33'' Revisited», Werner WOLF, Walter BERNHART (eds.): *Silence and Absence in Literature and Music*, Leiden, Boston, Brill, 2016, p. 166-179.

<sup>28</sup> R. STORR, *Gerhard Richter*, p. 9-87.

<sup>29</sup> Cf. Ulrich WILMES (ed.), *Gerhard Richter. Large Abstracts*, Ostfildern, Hatje Cantz,

instituciones de todo el mundo y en 2001 se le organizó una retrospectiva individual en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. La serie de pinturas *Cage 1-6*, concebida como un solo grupo coherente y exhibido por primera vez en la Bienal de Venecia en 2007, rinde homenaje al compositor de vanguardia estadounidense John Cage, quien había dejado escrito: «Lo que se re-quiere es silencio». Cage alude al «silencio mayor» de la vida monacal<sup>26</sup>. Este «tacet»<sup>27</sup> podría ser también el lema del pintor alemán. Richter vio actuar a Cage pero no coincidieron. Mucho más tarde, Cage fue invitado a una muestra de arte de Richter, pero nunca lo conoció. Richter, igualmente desconfiado de las ideologías, evita dar interpretaciones psicológicas de sus pinturas y prefiere permitir que los espectadores y críticos tomen sus propias decisiones. Desde octubre hasta principios de diciembre de 2006, el estudio de Gerhard Richter en Colonia fue el escenario de un intenso proceso de pintura que condujo a *Cage 1-6*, un ciclo de seis grandes abstracciones, un conjunto muy importante en la obra del artista. En un ensayo sobre dicha serie, el crítico Robert Storr considera la importancia de la misma en el conjunto de la obra de Richter y dentro del contexto más amplio del arte abstracto<sup>28</sup>. Pinturas como las series *Bach* (1992, óleo sobre lienzo, 300 x 300 cm, Moderna Museet, Estocolmo) y *Cage* (2006)<sup>29</sup> demuestran más control y estructura que muchas de las otras pinturas de Richter. Creadas con la música de fondo de Johann Sebastian Bach y John Cage, estas obras no solo están guiadas y moldeadas por la materia sonora (*phōnē*), sino que son una transformación sinestésica de las notas musicales en pintura. La serie *Bach* es una sinfonía alegre llena de estrías de color, mientras que la serie *Cage* parece capturar el ruido blanco y el silencio de la música del compositor estadounidense<sup>30</sup>. Los escritos de Richter muestran que Cage ha constituido un referente constante en su obra<sup>31</sup>. Lo que el compositor hace con el silencio y el sonido ambiental en sus obras, Richter lo hace con el espacio y el color en las suyas. Al igual que en sus abstracciones de gran formato anteriores, la serie *Cage* está realizada con escobillas de goma, espátulas y ángulos metálicos con los que el pintor arrastra gruesas capas transversales de pintura al óleo sobre la superficie del lienzo. Jugando con el lento secado del graso *impasto* pictórico al óleo, Richter raspa cada capa para desvelar los vestigios de las anteriores, en un lento pero continuado proceso aleatorio de reescritura pictórica, revelando así su multidimensionalidad. El artista elige los colores con las espátulas, pero la huella que deja la pintura en el lienzo es en gran medida fruto del azar. Tal como Richter afirma, la pintura sucede. El pintor alemán aprovecha estos momentos revelados por el azar en una tensión entre la composición y el accidente, un azar controlado, por así decirlo, como el que se encuentra en la obra de Cage. Richter escuchaba la música de Cage mientras trabajaba



en estas pinturas y las tituló en honor al compositor. Durante mucho tiempo ha estado interesado en las ideas de Cage sobre el sonido ambiental y el silencio, y ha citado con aprobación su declaración «y no nada que decir [...] Lo que se requiere es silencio [...] y estoy diciéndolo»<sup>32</sup>. Richter también se siente atraído por el rechazo de la intuición de Cage, así como por la aleatoriedad total, planificando sus composiciones a través de estructuras y procedimientos de azar. Si bien no existen vínculos directos entre ninguna obra en particular de esta serie y cualquier composición de Cage, algunos críticos han sugerido afinidades entre los enfoques de ambos creadores y entre el flujo constante en la música de Cage y el espacio creado por las pinturas de Richter. El pintor compara su proceso con la música, que comunica algo diferente a un relato verbal. Esta es quizás la razón por la que la serie *Cage* está más allá de nuestra comprensión, del lado de lo in-visible e in-audito.

A través de su aproximación al budismo, John Cage toma como referencia el silencio absoluto (sán.: *tūṣṇīṃ* = 'murmurando en silencio'). El blanco es el color predominante de la serie *Cage*, así como la ecuación blanca = silencio absoluto = la Nada en el sentido de la plenitud absolutamente indiferenciada del Ser (*Mu*), «Vacío» o Realidad no condicionada, podría definir el sentido último de la música de Cage. En la voz del poeta *haiku*: «blanco en lo blanco»<sup>33</sup> «nieve sobre la nieve»<sup>34</sup>. El poeta pasa el tiempo esperando la blancura de las flores, que no dura nada, y pensando en la blancura de la luna, que es eterna y es intocable. Entre lo efímero y lo eterno, entre lo mínimo y lo inmenso, no le queda sino el tiempo, que pasa. Nieve que se acumula y es blancura y silencio, ausencia y no-materia. La blancura y el silencio son símbolos de la iluminación (*wu*, *sambodhi*, *satori*).

En febrero de 1951, Cage escribió e interpretó la exultante *Lecture on Something* ('Conferencia sobre algo') ante los artistas de la Escuela de Nueva York. Luego apareció, en mayo de 1952, *Lecture on Nothing* ('Conferencia sobre nada'), que comienza con «Estoy aquí y no hay nada que decir», frase que vibra con las paradojas de la condición humana. Fundamentalmente, ¿qué se puede decir? Nada. ¿Y qué es esa nada? «No tengo nada que decir y estoy diciéndolo», continúa *Lecture on Nothing*. Esta frase abre la creatividad de la condición humana: ir a ninguna parte; no lograr nada; pero actuando de todos modos. El «nada» de *Lecture on Nothing* tiene sus raíces en una profunda enseñanza budista: «la no-posesión de nada», «Nada más que nada»<sup>35</sup>, la Nada originaria (*sūnyatā*). El zen contempla la «Gran Muerte» (jap.: *daishi*) donde el hombre se olvida de sí mismo —la expresión de Dōgen «mente y cuerpo caído»— mediante un círculo (*ensō*) cuyo interior está completamente vacío (jap.: *mu*; ch.: *wu*). El vacío: el olvido perfecto<sup>36</sup>.

2008, p. 96-99 (*Bach*), p. 121-127, 147-152 (*Cage*); R. STORR, *Gerhard Richter*, p. 75-76 (*Bach*), 78-79 (*Cage y Bach*, Museo Ludwig, Colonia, 2008).

<sup>30</sup> R. STORR, *Gerhard Richter*, p. 81.

<sup>31</sup> Dietmar ELGER, Hans Ulrich OBRIST (eds.), *Gerhard Richter. Writings 1961-2007*, Nueva York, D.A.P./Distributed Art Publishers, 2009, índice s.v. «Cage, John».

<sup>32</sup> J. CAGE, *Escritos al oído*, p. 60-61.

<sup>33</sup> Matsuo BASHŌ, *Sendas de Oku*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 17.

<sup>34</sup> Fujiwara no Teika, *Hana wo machi*, en Aurelio ASIAIN (ed., trad. y coment.), *Luna en la hierba. Medio centenar de poemas japoneses*, Madrid, Hiperión, 2007, p. 80-81.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>36</sup> D. CHARLES, «Glose sur Meister Duchamp», p. 453.

<sup>37</sup> K. GANN, *No Such Thing as Silence. John Cage's 4'33''*, p. 103-106.

<sup>38</sup> Shizuteru UEDA, «Silencio y habla en el budismo zen», Óscar PUJOL, Amador VEGA (eds.): *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, Madrid, Trotta, p. 13-14.

<sup>39</sup> Pierre Albert CASTANET, Nicola CISTERNINO (eds.), *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*, La Spezia, Luna, 1993, p. 17.

<sup>40</sup> B. W. JOSEPH, «Blanc sur blanc. Robert Rauschenberg et John Cage», p. 5-31.

<sup>41</sup> Cf. Alexandra MUNROE (ed.), *The Third Mind. American Artists Contemplate Asia, 1860-1989* (catálogo de exposición, Guggenheim Museum, 2009), Nueva York, Guggenheim Museum, 2009.

<sup>42</sup> Declaración hecha en una entrevista con Hubert Crehan. *Apud* Barbara ROSE, «Los significados del monocromo», V. VARAS, R. RISPA (eds.): *Monocromos*, p. 55.

Richter suelta el control, liberando la superficie de una pintura, de modo que la pintura se carga con un incidente accidental. Crea ausencia por erosión. Estos seis cuadros no son los únicos en los que el artista sigue este proceder, aunque se encuentran entre los más elocuentes. Cage centró su trabajo en el azar, el borrado de sí mismo, según la concepción zen difundida por Daisetz Teitaro Suzuki, su maestro en budismo zen<sup>37</sup>, del «no-yo», «carente de ego» (pāli: *anattā*, sán.: *anātman*), mostrándolo así a los artistas reunidos a su alrededor: Robert Rauschenberg y Jasper Johns primero; luego, innumerables otros. Es la senda del *autoborrarse* («Bórrate»), autoanulación, que ya el pintor Mark Tobey había emprendido bajo el influjo ascético de sus viejos amigos Teng K'uei y Takizaki, camino de *aniquilamiento* que le condujo a la «escritura blanca».

En el fondo, de lo que se ocupa el zen es del yo verdadero. Bajo yo verdadero, el zen entiende «el yo sin yo (vacío de sí mismo)». [...] Según el zen, lo que nos importa es despertar de la inversión del yo a la verdad del sí mismo, liberarnos del sí mismo cerrado, encadenado por el yo, y acceder al sí mismo libre que dice con desprendimiento de sí mismo: yo soy yo al no ser yo<sup>38</sup>.

En efecto, el lenguaje de la mística renana medieval del Maestro Eckhart del «dejar» (*lâzen*), del «dejamiento» o «desprendimiento» (*gelâzenheit*), en sentido de haberlo dejado todo y dejarse a uno mismo, del total «abandono» (*renuntiare*) y el «desasimiento» o «ser separado» (*abegeschcheidenheit*), el des-devenir o sacar del interior el sí-mismo, puede estar próximo a la ἀφαίρεσις de Plotino, el «¡abandona todo!» de las *Enéadas* (VI 7, 35-37). Tal como apunta John Cage, hablando del insigne compositor y poeta italiano Giacinto Scelsi, en conversación con el compositor Aldo Brizzi (Nueva York, abril 1991):

Lo más interesante para mí acerca de la música de Scelsi es la concentración en un solo tono o en una situación de tono muy limitada. De modo que se asemeja a la «escritura blanca» de Mark Tobey en el arte. Es una situación en la que la atención está tan concentrada que las diferencias de minutos se hacen *visibles*, en el caso de Tobey, y, en el caso de Scelsi, *audibles*.<sup>39</sup>

El mismo Cage pone en relación su obra silenciosa *4'33''* con manifestaciones análogas en otros ámbitos artísticos, como la serie de pinturas blancas y negras de Robert Rauschenberg<sup>40</sup> y la obra *Zen for Film* (1965, 16 mm, 20') de Nam June Paik<sup>41</sup>. Rauschenberg describió sus pinturas monocromas en términos de «silencio», «restricción», «ausencia», «nada», y «el punto donde un círculo empieza y acaba»<sup>42</sup>. En consonancia, el tiem-

po musical en su máxima desnudez, en el cual Cage encuentra una duplicidad y claroscuro, es algo así como el blanco-y-negro (de dichas pinturas de Rauschenberg) que abre toda la gama cromática del sonido: la dualidad del sonido y del silencio. Según Cage, devoto estudiante del budismo, un entorno de apariencia blanca podía evocar la contemplación del zen. La preocupación de Cage por el silencio se extiende también a sus grabados, y se encuentra especialmente presente en *On the Surface* de 1981, donde se evoca la «escritura blanca» de Mark Tobey. La «escritura blanca» de Tobey, con el humor de la caligrafía «trazo de hierba» china, apareció por primera vez en 1935, tras la estancia del artista en un monasterio zen en Japón. La visión mallarmeana de la página blanca vuelve a operar en cierto modo el paso del libro a lo sagrado.

En los rituales taoístas de establecimiento de un área sagrada, la ceremonia final consiste en la instauración o colocación de los *Cinco Escritos Reales* (*an zhenwen*), espontáneamente revelados cuando la creación del universo. En las liturgias que evoca Kristofer Schipper en su bello libro *El cuerpo taoísta*, esos cinco escritos «reales», «cósmicos» o «sin imágenes» están representados por hojas de papel virgen, por páginas blancas, puesto que la santidad de los símbolos es tal, que un ser humano, incluso un gran maestro taoísta, no sabría trazarlos: «Son ellos, los instauradores de la tradición litúrgica, los que trazarán los signos sagrados invisibles para nuestros ojos»<sup>43</sup>. Asimismo, en la historia de la pintura japonesa hallamos lo que se conoce como la «inscripción sobre papel en blanco» (*haku-shi-san*), que consiste en dejar el papel absolutamente vacío y en escribir encima únicamente algunos versos destinados a interpretar la pintura que se supone debería estar debajo. Se dice que este curioso tipo de «pintura blanca»<sup>44</sup> fue inaugurado por el maestro de té japonés Yōken Fujimura, de finales del período Tokugawa. Pero llegar a tales extremos, inevitablemente, conduce al suicidio de la pintura en cuanto pintura. Pues mientras se dependa de los medios gráficos, no se puede *no* dibujando nada evocar estéticamente la visión de la Vacuidad de Laozi o de la Nada (*śūnyatā*) del budismo mahāyāna<sup>45</sup>. «Cuando una vez se le preguntó a Ike-no Taiga (1723-1776), un pintor japonés representativo del período Edo: “¿Qué encuentra más difícil en la pintura?”. “Dibujar un espacio blanco en el que no esté representado absolutamente nada; esto es lo más difícil de realizar en la pintura” fue la respuesta»<sup>46</sup>. Esta afirmación permite entender mejor la Vacuidad absoluta blanca de *On the Surface*, de John Cage.

Para los compositores de principios del siglo xx, el silencio se convirtió en una herramienta de composición. Schönberg, Berg y Webern confirmaron unos años más tarde la dirección tomada por sus antecesores y allanaron el camino a Cage y Scelsi. El silencio era para ellos una forma introspecti-

<sup>43</sup> Kristofer SCHIPPER, *El cuerpo taoísta*, Barcelona: Paidós, 2003, p. 132.

<sup>44</sup> Cf. Vera LINHARTOVÁ, *Sur un fond blanc. Écrits japonais sur la peinture du IX<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, París, Le Promeneur, 1996.

<sup>45</sup> T. IZUTSU, *Hacia una filosofía del budismo zen*, p. 200.

<sup>46</sup> *Apud ibid.*, p. 214.

<sup>47</sup> Mathieu SCHNEIDER, «*A silentio ad silentium*. Essai d'une typologie des silences dans la musique du début du XX<sup>e</sup> siècle», Yves-Michel ERGAL, Michèle FINCK (comp.): *Écriture et silence au XX<sup>e</sup> siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p. 272-273, 289-294.

<sup>48</sup> T. S. ELIOT, «Burnt Norton», I, v. 27, *Cuatro cuartetos*, T. S. ELIOT, *Poesías reunidas 1909-1962*, Madrid, Alianza, 1978, p. 192.

<sup>49</sup> T. S. ELIOT, «The Dry Salvages», V, vv. 27-8, *Cuatro cuartetos*, T. S. ELIOT, *Cuatro cuartetos, La roca y Asesinato en la catedral*, Barcelona, Lumen, 2016, p. 121.

<sup>50</sup> Cf. Nicky LOSSEFF, Jenny DOCTOR (eds.), *Silence, Music, Silent Music*, Aldershot, Hampshire, Burlington, VT, Ashgate, 2007; W. WOLF, W. BERNHART (eds.), *Silence and Absence in Literature and Music*.

<sup>51</sup> Cf. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *De la musique au silence. 2. Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1976; *id.*, *La música y lo inefable*, Barcelona, Alpha Decay, 2005.

<sup>52</sup> Dujka SMOJE, «L'audible et l'inaudible», Jean-Jacques NATTIEZ (dir.): *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 1 (*Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*), [Arlés], Actes Sud, Cité de la musique, 2003, p. 284-285.

va de penetrar el sonido y alcanzar lo que los románticos ya estaban buscando: la esencia indescriptible de la música<sup>47</sup>. Anton Webern hablaba de una música «apenas audible» (*kaum hörbar*), T. S. Eliot de «la música no oída [*unheard music*, 'callada música', cf. san Juan de la Cruz, F. Mompou] oculta entre los arbustos»<sup>48</sup>, «[...] música tan profundamente escuchada / que no se oye en absoluto [...]»<sup>49</sup>. El silencio es una idea clave en la música de Mahler, Debussy, Scriabin, Varèse, Mompou, Messiaen, Cage, Nono, Kurtág, Takemitsu, Gubaidúlina, Sciarrino, Hosokawa...<sup>50</sup>, así como en la poesía de Hölderlin (György Ligeti, Luigi Nono, György Kurtág, Hans Zender, Wolfgang Rihm), Mallarmé (Giacinto Scelsi, Zender [*Jours de silence*, 1987-1988]), Rimbaud, Rilke (Kurtág, Gubaidúlina), Michaux (Scelsi, Zender, Wolfgang Rihm), Beckett (Feldman, Kurtág, Gervasoni), Jabès (Nono), Celan (Kurtág, Heinz Holliger)... Así, lejos de ser un sinónimo de la nada, en la obra de Nono el silencio es la vibración de un ausente, su vacía aparición: el Silente. Esta «música del silencio», del «silencio audible»<sup>51</sup>, recorre la obra de los compositores Bernd Alois Zimmermann (*Stille und Umkehr*, 1970) y Sofiya Gubaidúlina (*Stimmen... Verstummen...*, 1986). Tal como bien resume la musicóloga Dujka Smoje:

Las voces importantes de las tendencias dominantes en la música del siglo xx cubren otra corriente, subterránea, que va hacia el mismo objetivo, pero por el camino opuesto, explorando todo lo que rebasa el campo sonoro y las zonas al borde del silencio. En los albores del siglo, a partir de Debussy y Scriabin, luego Schönberg y Webern, el movimiento continuará de manera discontinua, pero sin interrupción, con las generaciones de la posguerra hasta hoy: Cage, Nono, Xenakis, Ligeti, Stockhausen, Pärt, por mencionar solo los más visibles. Toda una cadena de músicos, tendencias, escuelas, confesiones fusionadas, que tocan con los sonidos velados, los matices atenuados, los sonidos armónicos, la polifonía virtual, el contrapunto oculto, el juego de los números, las ilusiones sonoras, los espacios vacíos y, sobre todo, el silencio. A su vez, la música se abre a la incertidumbre, a la expectativa, a lo no-dicho, a la elipsis, para encontrar en ello otra concepción de la obra. Los campos de lo inaudible, entre el silencio y lo inaudito, son también signos de un profundo cambio de sensibilidad, tanto como de la concepción misma de la música<sup>52</sup>.

Esta concepción de una música que contrapone una narración silenciosa es eminentemente moderna. El propio Cage distinguió dos tipos de sonidos: por un lado, los sonidos notables e intencionales; por otro, los sonidos no calificados y no intencionales. En segundo lugar, dijo: «aparecen en la música escrita como silencios, abriendo así las puertas de la música a los



sonidos del ambiente»<sup>53</sup>. Si las premisas de Cage y Mahler son diferentes, en el caso de Cage, los sonidos no calificados conducen a los sonidos del entorno y en Mahler los sonidos no calificados preexisten a la composición de una obra, se unen en la idea de una música existente *más allá* del silencio. Para Cage, se localiza con mayor precisión en el silencio mismo, mientras que, en las sinfonías de Mahler, la voz silenciosa está en la música. En la obra de Cage, el silencio está dentro de la música; de hecho, es su totalidad, porque incluye todos los sonidos posibles<sup>54</sup>. En su libro *Silence*, Cage sostiene que, aunque no se produzca ningún sonido, «siempre hay algo que escuchar». El compositor sostiene aquí que el silencio absoluto, como el espacio o el tiempo vacío, no existe. Incluso encerrados en una cámara completamente insonorizada, explica el compositor, seguimos escuchando la pulsación sonora, aguda o grave, respectivamente, de la circulación de la sangre y del sistema nervioso. «Siempre hay algo que escuchar». En esta idea de connotaciones filosóficas reside el sentido de *4'33''*, sin duda, la obra más célebre y controvertida de Cage. Escrita para cualquier formación instrumental, esta pieza consiste en un fragmento de cuatro minutos y treinta y tres segundos en el que nada se ejecuta; el intérprete o intérpretes permanecen sin tocar sus instrumentos durante el tiempo indicado en el título de esta partitura de pentagramas vacíos. Conceptualmente análoga a las pinturas blancas de Rauschenberg, esta obra de Cage da al concepto silencio un nuevo significado: ya no se trata de una ausencia de sonido en el sentido acústico, sino de la ausencia de un sonido emitido intencionadamente por un sujeto. *4'33''* (en notación proporcional) es una de las tres versiones de la partitura de la «pieza silenciosa» de Cage, una composición musical interpretada por primera vez en 1952 por el pianista David Tudor en Woodstock (Nueva York)<sup>55</sup>. Notación musical para significar tres períodos de silencio, esta versión está compuesta por una serie de líneas verticales que representan visualmente la duración de cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio. Durante el estreno de la pieza, Tudor se sentó en silencio a su piano, abriendo y cerrando la tapa del teclado para marcar la progresión de los tres movimientos. El público esperó con anticipación a la actuación, pero sus expectativas de un concierto convencional se desvanecieron. Y en la partitura el pianista, que permanece todo el tiempo con el piano cerrado, convertido (también él) en espectador, solo lee, al comienzo de cada movimiento: «Tacet» («Callad»)<sup>56</sup>. Imperativo de silencio:

Sobre el silencio absoluto no es posible hablar [Wittgenstein]. Para corresponder al silencio absoluto (quizá mejor «des-callar»), no basta simplemente con callar. Sobre el silencio absoluto solo puede hablar el silencio absoluto, es decir, en la forma de ese silencio que no permite en absoluto

<sup>53</sup> J. CAGE, *Silencio*, p. 7-8.

<sup>54</sup> M.-Ch. FORGET, «Du mu-tique à l'objectal: la notion de silence chez John Cage», p. 89-94.

<sup>55</sup> Cf. K. GANN, *No Such Thing as Silence. John Cage's 4'33''*.

<sup>56</sup> Cf. Giovanni POZZI, *Tacet. Un ensayo sobre el silencio*, Madrid, Siruela, 2019.

<sup>57</sup> Shizuteru UEDA, *Zen y filosofía*, Barcelona, Herder, 2004, p. 115.

<sup>58</sup> Cf. Daisetz T. SUZUKI, *El zen y la cultura japonesa*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 107; S. UEDA, *Zen y filosofía*, p. 153, 177.

<sup>59</sup> En el primer *happening* del Black Mountain College, Cage actuaba desde arriba de una escalera leyendo en voz alta textos del Maestro Eckhart. Cf. K. LARSON, *Where the Heart Beats...*, índice s.v. «Eckhart, Meister».

<sup>60</sup> Apud Alois M. HASS, *Maestro Eckhart. Figura normativa para la vida espiritual*, Barcelona, Herder, 2002, p. 82.

<sup>61</sup> Pascal QUIGNARD, *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, Barcelona, Andrés Bello, 1998, p. 133-134.

hablar al habla. También el Maestro Eckhart conoce el silencio absoluto, desde un cierto punto de vista, cuando se refiere no solo al silencio del alma [...], sino también el fondo de Dios, donde Dios deja de ser, es decir, donde Dios calla.<sup>57</sup>

Como pieza musical que no puede ser controlada por el compositor y que es necesariamente diferente cada vez que se interpreta, 4'33'' también ejemplifica el interés de Cage en utilizar el azar como estrategia compositiva. Claramente influido por la concepción budhista del auto-despertar, más allá tanto del deseo como del no-deseo, para estar libre de apegos, donde no hay ni ego ni cosas<sup>58</sup>, Cage propone una pieza en la que ni el compositor, ni el intérprete, ni el director de orquesta aportan nada voluntariamente. Otro concepto clave presente en 4'33'' es la «interpenetración» derivada de un silencio integrador, en el que los sonidos no intencionales del ambiente constituyen el único material audible. La pieza de Cage es un espacio (o, más exactamente, un fragmento de tiempo) reservado a los acontecimientos accidentales; una obra con unas características sonoras únicas, irrepetibles y forzosamente efímeras (aunque existen grabaciones de la pieza, Cage solo concebía 4'33'' en el ámbito del directo). Cage, atento a la teología negativa de Eckhart<sup>59</sup>, suscribiría las palabras de Pascal Quignard a propósito del místico renano que sostenía que [*Gott ist*] *ein Nicht* ('[Dios es] una Nada'), puesto que ÉL es un ser meta-óntico y una nihilidad meta-óntica [*ein überseiendes Sein und eine überseiende Nichtheit*]<sup>60</sup>:

Eckhart comenta: «Además, para que la voz se deje oír y grite en tu corazón, construye en tu corazón el desierto donde grita. Conviértete en desierto. Escucha el desierto del sonido». Es el primer argumento que Eckhart propone. Eckhart propone un segundo argumento: «Oír supone el tiempo. Si oír supone el tiempo, oír a Dios es no oír nada». «No escuches nada.» «Apártate de la música.»<sup>61</sup>

Eckhart profesaba la radical desnudez y salida de sí, el alma vacía (*le-dic*). La pobreza o muerte del espíritu (*anima anichilata*) es una de las formas más puras de negación. Se trata de vaciar el alma, de convertirla en una «cámara anecoica», como la que Cage visitó en la Universidad de Yale, de manera que nos sintamos invadidos de silencio. Esta geografía blanca —nieve sobre nieve, blanco sobre blanco (Mallarmé, P. Celan, M. Blanchot, E. Jabès, O. Paz, Y. Bonnefoy...)— constituye una u-tópica o a-tópica por excelencia, lugar del no lugar: «*eine übermäßige Klarheit*» («una desmesurada claridad»; Robert Musil, *El hombre sin atributos*), es decir, la claridad

sin sombras, que carece de pausas y solamente es capaz de resplandecer. El lenguaje puede alcanzar la claridad solamente cegándose, claridad totalmente indecible que es la huella sin rastro de la *oscuridad* constitutiva de la Ausencia:

En la perfecta *kénōsis* de la palabra, las palabras mismas ya no son sino «gotas de silencio a través del silencio». [...] Deberá [El Hombre noble<sup>62</sup>] *vaciarse* hasta alcanzar una Nada efectiva, y, en esa *kénōsis* radical, no aceptar otra cosa que la pura y desnuda posibilidad de la claridad que es indecible<sup>63</sup>.

Cage y Rauschenberg se conocieron en la galería de Betty Parsons en 1951, después de que el compositor descubriera la serie de pinturas blancas y negras que el artista había expuesto en sus salas: *White Painting (Seven Panels)* [*Pintura blanca (Siete paneles)*], 1951. Cage quería adquirir alguno de sus lienzos, no solo por la impresión que le habían causado, sino porque aquellos lienzos vacíos le animaron a llevar a cabo un proyecto que desde hacía un tiempo meditaba. Cage ya había comprobado en la «cámara anecoica» de la Universidad de Yale que el silencio absoluto no existía. En total silencio se seguían oyendo los ruidos del propio cuerpo, y por lo visto, como acababa de comprobar viendo los lienzos de Rauschenberg, la misma experiencia podía replicarse a nivel visual: tampoco había tal cosa como el vacío absoluto. En los lienzos monocromos del artista se veían los brillos, las sombras, el polvo, la suciedad del ambiente. Los lienzos en blanco de Rauschenberg eran el equivalente pictórico del silencio en la música. Esa blancura poluta, aquel percutido que el trasiego diario y aleatorio dejaba en la tela, le sirvieron de inspiración a Cage para componer *4'33''* en 1952, durante su tercera estancia en el Black Mountain College. Esta emblemática obra en principio iba a ser significativamente titulada *Silent Prayer*. Pero es este un rechazo que solo se hizo posible cuando el músico arrojó las partituras al mar para que el agua diluyera el espacio de lo musical. Proceso de extinción que también lleva a término la obra de Richter borrando continuamente la escritura pictórica en un proceso de autodisolución hasta el blanco.

## 2. «El blanco plano de la música» (Beckett), «una sonoridad muy blanca» (Holliger)

Esta dimensión inaudible está presente en el conjunto de la obra musical de Heinz Holliger, como antes lo había estado en la música tardía de Schönberg y Nono. Como para György Kurtág, compositor al que admira y del

<sup>62</sup> Cf. «el verdadero hombre sin rango», Lin Chi I Hsüan (?-866, jap. Rinzi Gegen). T. IZUTSU, *Hacia una filosofía del budismo zen*, p. 16.

<sup>63</sup> Massimo CACCIARI, *Soleidad acogedora. De Leopardi a Celan*, Madrid, Abada, 2004, p. 64, 71.

<sup>64</sup> Pierre MICHEL, «Le silence comme élément concret ou symbolique de la composition musicale depuis Anton Webern dans les pays germaniques», Y.-M. ERGAL, M. FINCK (comp.): *Écriture et silence au XX<sup>e</sup> siècle*, p. 301-303.

<sup>65</sup> Cf. Luigi NONO, *Écrits*, Ginebra, Contrechamps, 2007, p. 664-666.

<sup>66</sup> Philippe ALBÈRA, «"… L'âile de l'ange, lourde d'invisible…" Sur *Scardanelli-Zyklus*», Heinz HOLLIGER: *Textes, entretiens, écrits sur son œuvre*, Ginebra, Contrechamps, 2007 [1996], p. 183, 186, 188, 190; Roman BROTBECK, «Scardanelli et l'/d'après Scardanelli. Les cercles poétiques de Heinz Holliger», *ibid.*, p. 198-199.

que reconoce que «cada nota que escribe es esencial», la escritura de Friedrich Hölderlin (*Scardanelli-Zyklus* [1975-1991], para flauta solista, orquesta de pequeño formato, cinta magnetofónica y coro mixto, sobre los últimos poemas de Hölderlin), Samuel Beckett (*Come and Go / Va et vient / Kommen und Gehen* [1976-77], ópera de cámara para 9 voces de mujer, 3 flautas, 3 clarinetes y 3 violas según una obra de teatro corta del escritor dublinés descrita como *dramaticule*; composición dedicada a Pierre Boulez) y Paul Celan (*Psalm* [1971], para 16 voces a capela, según *Die Niemandrose* ['Rosa de nadie'] de Paul Celan; obra dedicada a la memoria de Nelly Sachs, Paul Celan y Bernd Alois Zimmermann) constituye un referente esencial. Preocupado por los casos de locura y por las actitudes visionarias, con frecuencia Holliger adapta en sus obras textos de Hölderlin (*Scardanelli-Zyklus*), Trakl (*Drei Liebeslied*), Walser (*Schneewittchen*), Beckett (*Come and Go*) y Celan (*Psalm*). Las dos óperas de cámara, *What Where* y *Come and Go*, está basadas en otros tantos textos del autor de *Esperando a Godot*. A principios de los noventa Holliger termina su creación más ambiciosa, *Scardanelli-Zyklus* (1975-1991), un conjunto de piezas inspiradas en Hölderlin que le afianza definitivamente como uno de los grandes compositores de la escena internacional. Como es sabido, la poesía de Hölderlin y la estética del fragmento están muy presentes en la música clásica contemporánea<sup>64</sup>. Una de las referencias más tempranas es la de Wolfgang Rihm con su *Hölderlin Fragmente* (1976-1977) para voz y piano, anterior incluso al ahora célebre cuarteto de cuerda de Luigi Nono *Fragments – Stille, an Diotima* (1979-1980)<sup>65</sup>. Además de *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin* (1982) para coro mixto a capela, de György Ligeti, explorando los microintervalos, una de las etapas importantes en esta recepción del trabajo de Hölderlin en los países germanos se encuentra en la ya citada *Scardanelli-Zyklus*<sup>66</sup>. Con esta obra, Holliger quiere expresar el dilema interior en el que se debate Hölderlin, ya perdido para la vida «normal», que se refugia en sí mismo y que, tanto en sus versos como en sus ademanes, se comporta con una sorprendente sencillez, rayando en el infantilismo; es el dilema, en definitiva, de quien traspasa los límites de la lucidez para entrar en el umbral de lo desconocido. Holliger parte de unas estructuras musicales (el canon, el coral) totalmente asumidas: la claridad del clasicismo. A medida que avanza la obra, se desgranán ante el oyente multitud de materiales que por su carácter insólito (las campanas de la sección «Glocken-Alphabet», las masas instrumentales de «Der Ferne Klang» y «Ad marginem» —transmisoras de un apagamiento del sonido muy semejante al que se percibe en las obras de Morton Feldman—, el canon de «Der Sommer II», donde el tempo musical está marcado por la pulsación de cada uno de los siete cantantes), por su cuestionamiento continuo y su sus-



pensión temporal, nos lleva a una experiencia directa con los demonios que atormentan al autor de *Hyperion*: «El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona». A partir de la poesía tardía de Hölderlin, Holliger crea una «música paralizada» — «no me toques», según sus propias palabras—, una blancura casi inaudible basada en un universo sonoro espectral plagado de sombras, las que rodean al artista que opta por la senda del retiro ascético y del silencio.

Gran importancia tiene en su catálogo la voz y el texto poético, donde una vez más ratifica su interés por los artistas marginales, como el propio Robert Walser. Recordemos que *Schneewittchen* (*Blancanieves*) es una ópera de 1998 sobre el pequeño drama en verso del mismo título de Robert Walser, escritor muerto en la blancura perfecta de la nieve suiza tras veinte años de silencio en un remoto hospital psiquiátrico. En esta obra Walser contempla «la nieve fantasmagóricamente blanca»<sup>67</sup>. Precisamente, a propósito de *Scardanelli-Zyklus*, Holliger habla de «la sonoridad del coro a cappella, como en la música antigua, sin ningún vibrato, una sonoridad muy blanca, una entonación absolutamente pura», basada en la «poesía muy pura de Hölderlin», «de una calma interior extrema, pero al mismo tiempo también como una música paralizada», «de extremo *pianissimo*». Esta «sonoridad muy blanca» parece ser una trasposición de los versos de Walser: «Con nitidez se posan los sonidos / [...] / Muy silenciosa y blanca»<sup>68</sup>. En su novela *Der Gehülfe* (*El ayudante*), Walser alude a un silencio vinculado a la blancura: «¡Qué silencio! [...] rutilante blancura de la nieve», «refulgente blancura»<sup>69</sup>, un blanco absoluto<sup>70</sup>. La blancura de la nieve le obsesiona, como una premonición sin duda. Walser querría cubrirse con ella, desmesurada claridad, para hacerse él también invisible y mudo: manto de silencio. La nieve, añade, es «símbolo del silencio». Como en la poesía de Celan (*Schneebett*) o Bonnefoy (*Début et fin de la neige*), en la escritura de Walser la nieve, la «blancura cegadora», es una instancia primordial de la desaparición de sí; esto es, de reintegración en el silencio: «Reina el silencio. La nevada ha cubierto de nieve cada sonido, cada ruido, cada tono y cada eco. Solo se escucha el silencio, el mutismo [...]»<sup>71</sup>. A Walser le serena un mundo monocromo. El blanco es como un murmullo. La muerte en la nieve es un motivo recurrente en los poemas de Celan. La pantalla a oscuras de *Branca de Neve* de Monteiro, la pantalla en blanco de *Die große Stille* de Gröning, la «sonoridad muy blanca» de Holliger o la «música que ha perdido el elemento sonoro» de Sciarrino (*Cantare con silenzio*, 1999), extinguiéndose en el silencio blanco (*Esplorazione del bianco I-III*, 1986) o negro (*Infinito nero. Estasi di un atto*, 1998), tienen un horizonte de sentido común: lo indecible, irrepresentable o inaudible, el «aura de silencio» de Adorno. Con relación a *Scardanelli-Zyklus*, Holliger dice que «este

<sup>67</sup> Robert WALSER, *Poemas. Blancanieves*, Barcelona, Icaria, 1997, p. 10.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>69</sup> Robert WALSER, *El ayudante*, Madrid, Siruela, 2001, p. 199, 200.

<sup>70</sup> Heinz HOLLIGER, *Scardanelli-Zyklus*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=IZ9m5634Wjo> [consulta: 29-03-2020].

<sup>71</sup> Robert WALSER, «Nevada» (1917), *Lo mejor que sé decir sobre la música*, Madrid, Siruela, 2019, p. 93.

<sup>72</sup> *Apud* Jaime FERREIRO ALEMPARTE, *España en Rilke*, Madrid, Taurus, 1966, p. 278-279.

<sup>73</sup> Theodor W. ADORNO, *Escritos musicales V*, Madrid, Akal, 2011, p. 689.

<sup>74</sup> Rainer Maria RILKE, *Elegías de Duino*, Barcelona, Lumen, 1980, p. 29, 31.

<sup>75</sup> Cit. Enzo RESTAGNO (ed.), *Nono*, Turín, Edizioni di Torino, 1987, p. 61.

<sup>76</sup> Cf. Otto LORENZ, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin – Rilke – Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1989.

<sup>77</sup> George STEINER, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 1982, p. 77-78.

<sup>78</sup> María ZAMBRANO, *Obras completas*, 8 vols. en 9 t., Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011-, vol. IV, t. 2, p. 188, 192.

<sup>79</sup> Stéphane MALLARMÉ, *Poesías*, seguido de *Otras poesías / Anécdotas o poemas / Igitur / Una jugada de dados [Stéphane Mallarmé en castellano II]*, Lima, Pontificia Universidad Católica de Perú, p. 482, 501, 75.

poema [de Hölderlin] parece como [si estuviera] detrás de un vidrio que impide el contacto directo» con las cosas y los sonidos (*vid.* n. 1). La flauta, que era el instrumento de Hölderlin, en *Scardanelli-Zyklus* se convierte por ello en un instrumento significativo.

«El reverso de la música [...] el más secreto silencio» (Rilke)<sup>72</sup>, los coros apenas audibles desde el otro lado del vidrio (Holliger) nos conducen al oratorio interior de lo inaudible. «Allí donde la música enmudece»<sup>73</sup>. En sus *Elegías de Duino* (I, vv. 53-4, 59), Rilke escribe: «Voces, voces [*Stimmen. Stimmen*]. Oye, corazón mío, como solo antaño / oían los santos / [...] / la noticia ininterrumpida, que se forma de silencio [*Stille*].»<sup>74</sup> «En mi cuarteto [*Fragmente-Stille, an Diotima*] —afirmaba Nono— hay silencios a los que están asociados, silenciosos y no pronunciados, fragmentados de los textos de Hölderlin y destinados a los oídos interiores de los ejecutantes<sup>75</sup>.» El silencio de Hölderlin ha sido considerado, por Luigi Nono y Claudio Abbado entre otros, no como la negación de su poesía sino, en cierto sentido, como su culminación y como la manifestación de su lógica soberana<sup>76</sup>. En palabras de George Steiner:

[...] Así como los intervalos silenciosos forman parte integral de una composición de Webern, así los vacíos de los poemas de Hölderlin, especialmente en los últimos fragmentos, parecen indispensables para la culminación del acto poético. [...] Esta revaluación del silencio —en la epistemología de Wittgenstein, en la estética de Webern y de Cage, en la poética de Beckett— [...]. El manierismo de la palabra no dicha, de la música no oída [...]<sup>77</sup>.

Es lo que Mallarmé, en *Un coup de dés...* («Una jugada de dados...»), denomina «el Abismo / blanqueado» («*l'Abîme / blanchi*») y María Zambrano, en términos muy similares, «el abismo de la blancura», el «desierto primero»<sup>78</sup>. En palabras de Mallarmé, en su observación a dicho poema: «Les “blancs”, en effet, assument l'importance, frappent d'abord [...]» [‘Los “blancos”, en efecto, asumen importancia; en primer lugar sorprenden [...]’]. En 1866, treinta años antes de componer *Un coup de dés*, Mallarmé evoca en *Brise marine*: «Sur le vide papier que la blancheur défend» [‘sobre el papel vacío que custodia su alburas’]<sup>79</sup>. Para Mallarmé el poema perfecto es una página blanca que, aun no conteniendo nada (realmente), contiene todo (potencialmente). El silencio es el ámbito donde desaparece toda comunicación verbal, pero es el único adecuado para escuchar las cosas esenciales.

Asimismo, Celan se pregunta en unas líneas de *Schneepart (Parte de nieve)*: «¿Qué cose / en esta voz? ¿Qué / cose esta / voz / de este lado y del otro? // Los abismos están comprometidos con el blanco». El poeta repite el verso de su poema *Flügelnacht* (‘Noche ala’) en el que demanda más

claridad: «*Schnee. Und mehr noch des Weißen. // Unsichtbar*» (‘Nieve. Y aún más blancura. // Invisible’), pues, según otro poema —«*Wir, die wie der Strandhafer Wahren*» (‘Nosotros, como la arenaria verdaderos’)—, «*eingetan ist uns / sein Weiß*» (‘penetrado nos ha / su blancura’)<sup>80</sup>. Esta luz blanca se identifica notablemente con la luz divina, que se describe como la prenda divina<sup>81</sup>. «*Gelobt seist du, Niemand*» (‘Alabado seas tú, Nadie’) en el poema *Psalm* (‘Salmo’). Rosa de Nadie (*Niemand*), la Nada (heb.: ‘*ayin*’) de Dios como «No»<sup>82</sup>. «“Nadie”: aislado en el tercer verso, este pronombre pronuncia el nombre del Uno cuyo nombre no debe ser pronunciado»<sup>83</sup>. Pero la composición de Holliger centra su atención en ese Nadie (*Niemand*) – Nada (‘*ayin*’) y el canto sin palabras (*lautlos*) inaudible (*unhörbar*). La realidad que anima y supera todas las cosas no puede ser aprehendida o nombrada, pero invocando a ‘*ayin*, el místico es capaz de aludir a lo «Infinito» (‘*Ēyn-sōf*), el ‘*āleḥ* inefable. En este sentido, en la ya mencionada composición *Psalm* de Heinz Holliger, tal como anota el musicólogo alemán Clytus Gottwald:

La prohibición judía de nombrar el nombre de Dios antaño describió el espacio en el cual el inaprehensible debía ser aprehendido. Celan piensa esta idea hasta sus últimas consecuencias: lo que está prohibido nombrar no existe; el Santo de los Santos está vacío. [...] Cuando el texto de Celan alcanza claramente su mayor densidad, con la palabra *Niemand* (‘Nadie’), la música de Holliger se aleja en lo inaudible: los cantantes se reducen a imitar la palabra. Desde este punto central del silencio se desarrolla la música de Holliger. Lo que Stockhausen alguna vez imaginó con la nueva versión de *Punkte*, a saber, usar el sonido para delimitar los contornos del silencio, Holliger lo ha llevado a cabo de forma más radical.<sup>84</sup>

En la escritura de Beckett, que tan importante es entre los compositores contemporáneos (Feldman, Kurtág, Holliger, Gervasoni), la blancura es a su vez expresión de esta Nada última<sup>85</sup>. Así queda escrito en una pieza en prosa corta de 1965 titulada *Imagination morte imaginez*, en la cual se imagina una geografía blanca donde todo se extingue: «[...] y ya ni soñar con volver a encontrar ese punto blanco perdido en la blancura, [...] en el negro total, o en la gran blancura inmutable [...]»<sup>86</sup>. Este anihilamiento blanco de sí también está presente en la versión cinematográfica de *Impromptu de Ohio* (1982), en la que un mismo personaje duplicado en escena escucha las palabras leídas por él mismo. El desvanecimiento del lector y el fundido final a blanco enfatiza la dimensión del «ningún sonido»<sup>87</sup>. Beckett se imagina a sí mismo por medio de una escritura disolviéndose en el silencio. En *Molloy* se acerca a la página en blanco mallarmiana: «[...]

<sup>80</sup> Paul CELAN, *Obras completas*, Madrid, Trotta, 1999, p. 356, 104, 440.

<sup>81</sup> Moshe IDEL, «Torah: Between Presence and Representation of the Divine in Jewish Mysticism», Hava TIROSH-SAMUELSON, Aaron W. HUGHES (eds.): *Moshe Idel. Representing God*, Leiden, Boston, Brill, 2014, p. 39.

<sup>82</sup> Joseph DAN, «Paradox of Nothingness in the Kabbalah», Amy D. COLIN (ed.): *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium / Internationales Paul Celan-Symposium*, Berlín, Nueva York, Walter de Gruyter, 1987, p. 359-363; Daniel C. MATT, «*Ayin*: The Concept of Nothingness in Jewish Mysticism», Robert K. C. FORMAN (ed.): *The Problem of Pure Consciousness. Mysticism and Philosophy*, Nueva York, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 121-159.

<sup>83</sup> John FELSTINER, *Paul Celan. Poeta, superviviente, judío*, Madrid, Trotta, p. 239.

<sup>84</sup> Clytus GOTTWALD, «*Psalm*, de Heinz Holliger», H. HOLLIGER: *Textes, entretiens, écrits sur son œuvre*, p. 265.

<sup>85</sup> Cf. Ciaran ROSS, «“Toute blanche dans la blancheur”: La prédominance de la métaphore blanche dans l’écriture beckettienne», *Samuel Beckett Today / Aujour’hui*, vol. 6, núm. 1, 1997, p. 267-277.

<sup>86</sup> Samuel BECKETT, *Residua*, Barcelona, Tusquets 1969, p. 68.

<sup>87</sup> Samuel BECKETT, *Pavesas*, Barcelona, Tusquets, 1987, p. 285.

<sup>88</sup> Samuel BECKETT, *Molloy*, Barcelona, Lumen, 1969, p. 17.

<sup>89</sup> Mary CATANZARO, «Musical Form and Beckett's *Lessness*», *Notes on Modern Irish Literature*, núm. 4, 1992, p. 45-51.

<sup>90</sup> Samuel BECKETT, *Obra poética completa*, Madrid, Hipérior, 2000, p. 65.

<sup>91</sup> André BERNOLD, *L'Amitié de Beckett 1979-1989*, París, Hermann, 1992, p. 108.

<sup>92</sup> Samuel BECKETT, *Dream of Fair to Middling Women*, Nueva York, Arcade, 1993, p. 181-182.

<sup>93</sup> Cf. Mary BRYDEN, «Sounds and Silence: Beckett's Music», Marius BUNING, Matthijs ENGELBERTS, Sief HOUPPERMANS (eds.): *Samuel Beckett: Crossroads and Borderlines. L'œuvre Carrefour/ L'œuvre limite*, Ámsterdam, Atlanta, GA, Rodopi, 1997, p. 279-288, *id.*, «Beckett and the Sound of Silence», Mary BRYDEN (ed.): *Samuel Beckett and Music*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 21-46; Catherine LAWS, *Headaches among the Overtones. Music in Beckett / Beckett in Music*, Ámsterdam, Nueva York, Rodopi, 2013, p. 115-117.

<sup>94</sup> Salvatore SCIARRINO, «La couleur du son», L. FENEYROU (dir.): *Silences de l'oracle*, p. 41-46.

<sup>95</sup> Salvatore SCIARRINO, *Origine des idées subtiles. Réflexions sur la composition*, París, L'itinéraire, 2012, p. 32.

<sup>96</sup> Marco ANGIUS, *Come avvicinare il silenzio. La musica di Salvatore Sciarrino*, Roma, Rai Libri, 2007, p. 41.

sería preferible, es decir, por lo menos igual de bueno, borrar los textos que emborronan los márgenes, cubrirlos hasta que todo sea blanco y liso [...]. Entonces se dejaron oír de nuevo los murmullos. Restablecer el silencio [...]»<sup>88</sup>. Beckett afirmaba que, entre todos los colores, prefería el blanco; es decir, el color sin color. Los personajes de Beckett son *lessness*, blancos restos, en la medida en que, resumiendo todas las existencias, parece que tampoco existen. La música también está asociada a este color<sup>89</sup>. En un verso de su poema «Alba», leemos: «allende el blanco plano de la música»<sup>90</sup>. En 1981 Beckett describió a André Bernold su deseo de encontrar «una *sombra vocal*, [...] una voz que sea una sombra. Una voz blanca»<sup>91</sup>. En *Dream of Fair to Middling Women* (*Sueño con mujeres que ni fu ni fa*) se puede encontrar un pasaje corto y exquisito que se refiere al «plano de música blanca, [...] aún música blanca y plana, alba de luz intemporal. [...] Es el florete del alba y el regalo de la ceguera»<sup>92</sup>. La conjunción de la música / voz «blanca» con la sombra ocurre en ambos casos<sup>93</sup>.

### 3. «*Dal nulla al nulla*»: Salvatore Sciarrino

Esta «voz blanca», «música blanca» de la escritura de S. Beckett y R. Walser, de la música de J. Cage y H. Holliger, recorre la obra del compositor italiano Salvatore Sciarrino. La música de Sciarrino está compuesta por pequeños grupos de eventos microscópicos que forman un timbre global que, a menudo, se ha comparado con el blanco<sup>94</sup>. «El blanco es *casi* el símbolo de un mundo donde todos los colores, como todos los principios y sustancias físicas, han desaparecido. Es un gran silencio que nos parece absoluto»<sup>95</sup>. El compositor siciliano reduce el sonido hasta el susurro por medio de la dinámica musical *crescendo dal nulla, diminuendo al niente, dal nulla al nulla*<sup>96</sup>:

Han pasado cuarenta años desde que, con un simple artificio de notación, encontré la manera de representar este principio: ° <> °, un cero al principio y uno al final del opuesto, horquillas convergentes, con el objetivo de expresar la nada que genera el sonido, a la que vuelve brillando.<sup>97</sup>

Tres concisas composiciones de 1986 para música solista de Sciarrino sondean la sonoridad del blanco absoluto: *Esplorazione del bianco I*, para contrabajo (7'); *Esplorazione del bianco II*, para flauta, clarinete bajo, guitarra y violín (5'); *Esplorazione del bianco III*, para batería de jazz (1'). En su escrito *Il suono e il tacere* ('El sonido y el silencio'), Sciarrino habla sobre la importancia que tiene en su música cuando el sonido y el silencio se confunden:



Al dedicarme a la composición, siempre he querido llevar el fenómeno sensorial a límites extremos y contradictorios. Uno de ellos es la percepción de lo imperceptible en sí, hasta el punto en el que el sonido y el silencio se confunden. [...] La transición gradual silencio-sonido-silencio es la piedra angular sobre la que descansan todas mis construcciones; la inestabilidad que une y separa los tres momentos se eleva al rango de principio. Espejo de la verdad donde todo nace y muere, el sonido nace y muere. [...] Hay, en las apariciones sonoras, un instante indiscernible, que es el último instante silencioso y el primer instante sonoro. Y hay, cerca de la desaparición del sonido, un instante imposible de definir que contiene la última vibración antes del silencio. Todavía celebra, esta pregunta, el misterio del nacimiento.<sup>98</sup>

En este sentido, en la cosmogonía y antropología espiritual tántricas, el cuerpo-espíritu habitado por la palabra-vibración fónica sutil, el *nāda*, es tanto la condensación de la vibración fónica original —la de la Palabra suprema (*vāc*)— como un sonido que va desde lo inaudible a lo audible, o de lo audible a la disolución de todo sonido en el silencio del absoluto, si se considera el movimiento en sentido inverso<sup>99</sup>. Sciarrino contempla de forma parecida una «transición gradual silencio-sonido-silencio», pues «hay, en las apariciones sonoras, un instante indiscernible, que es el último instante silencioso y el primer instante sonoro. Y hay, cerca de la desaparición del sonido, un instante imposible de definir que contiene la última vibración antes del silencio». Asimismo, en la tradición semítica, Louis Massignou alude a la coincidencia de «la intención» y «la entonación», que es ante todo una forma de «hacer resonar» (*intonare*) el silencio, «*infra-canto*», «*“sonido cero” [hamza]*, pura apertura de la garganta», pues «la música precede y prosigue [al lenguaje] emergiendo del silencio»<sup>100</sup>.

La dimensión espacial trifásica espacio en blanco-verso-espacio en blanco característica de la poesía de la «abolición» de Mallarmé, tiene su réplica en la dimensión temporal trifásica silencio(nada primordial)—sonido—silencio(nada primordial), *i.e.*, inaudible—audible—inaudible, o en sentido inverso, «AUDIBLE—NO—AUDIBLE»<sup>101</sup>, de las composiciones de Sciarrino. En su música encontramos una paradoja, y es que el silencio solamente puede ser expresado mediante el sonido. «Hueca nada musicante» es un verso de Mallarmé que contempla una Nada sonora inaudible, un útero primordial de silencio. El propósito del compositor siciliano es también «imaginar una música que ha perdido el elemento sonoro». En este sentido, el poeta Tao Yuanming (m. 427), copioso bebedor de «vino [que] guarda sabores insondables»<sup>102</sup>, ebrio de lo que no ha bebido, con su tazón y su copa de bambú siempre vacíos, acostumbraba a llevar siempre un laúd chino (*p'i-pa*) sin cuerdas que utilizaba para tocar melodías silenciosas: «Me conformo con

<sup>97</sup> Salvatore SCIARRINO, *Carte da suono (1981-2001)*, Roma, Palermo, Cidim-Novecento, 2001, p. 204.

<sup>98</sup> Salvatore SCIARRINO, «Il suono e il tacere», *Aduanze straordinarie per il conferimento dei Premi A. Feltrinelli*, IV / 3 (2004), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2004, p. 65-70; mecanografiado por Salvatore Sciarrino (con adiciones escritas a mano). Trad. del ital. de Grazia Giacco y Laurent Feyrou, disponible en <https://www.ensembleintercontemporain.com/fr/2020/05/le-son-et-le-silence> [consulta: 29-05-2020].

<sup>99</sup> Cf. Madeleine BIARDEAU, *Théorie de la connaissance et philosophie de la parole dans le brahmanisme classique*, La Haya, Mouton, 1964, índice s.v. *nāda*, *śabda*, *vāc*.

<sup>100</sup> Louis MASSIGNON, *Parole donnée*, Paris, Seuil, 1983 [1962], p. 342, 346.

<sup>101</sup> Cita que se remonta a 1987 aparecida en L. Nono, *Écrits*, p. 687. En esta cita, Luigi Nono entrelaza las influencias de las diferentes culturas y pensamientos que invaden a Sciarrino, así como los principios psico-acústicos que le permiten organizar su pensamiento y música según su propia modificación de la percepción del tiempo y del espacio y su prominencia hacia una ecología de la escucha. Esta cita también aparece, igualmente toda en mayúsculas, en el inicio de S. SCIARRINO, *Origine des idées subtiles. Réflexions sur la composition*.

<sup>102</sup> Tao YUANMING, *Memoira de un huerto con durazneros en flor*, Takna-Perú, Sana-torio, 2013, p. 41.

<sup>103</sup> Pierre RYCKMANS, «Poesía y pintura. Aspectos de la estética china clásica», en *El Paseante*, núm. 20-22, Madrid, Siruela, 1993, p. 141-142.

<sup>104</sup> T. YUANMING, *Memoria de un huerto con durazneros en flor*, p. 21.

el sabor que yace / en el corazón del laúd, / ¿para qué empeñarme en oír el sonido de las cuerdas?» Su residuo visible (o audible), no es más que «la huella precaria, dejada al azar en la nieve, por un cisne salvaje»:

Se ha dicho que, para la filosofía china, lo Absoluto se manifiesta solo en hueco, y puede definirse solo por su ausencia. [...] En este sentido, los espacios en blanco de la pintura, los silencios del poema o de la música, constituyen su parte activa, el elemento que hace que la obra sea «operativa». [...] Lo que realmente cuenta es la experiencia en sí, siendo la obra una consecuencia accidental de ésta, su efecto secundario, su residuo visible (o audible), no es más que «la huella precaria, dejada al azar en la nieve, por un cisne salvaje». Ésa es la razón por la cual la sustancia material de la pincelada, o la sustancia sonora de la nota musical, se ven, en ocasiones, aligeradas, afinadas, para desvelar mejor el gesto que las origina y que las sobreentiende (en caligrafía y pintura, la pincelada se carga entonces de una cantidad de tinta deliberadamente insuficiente, de manera que, en el papel, el trazo parezca «rasgado» por espacios blancos que realcen su dinamismo interno. Esta técnica se denomina *feibai*, o «blanco volante»). También la literatura posee esos «espacios en blanco» que tan pronto sirven de articulación para la composición, como permiten que el poema sugiera la existencia indecible de un más allá del poema. En cierta medida, la literatura occidental también conoce estos dos usos del vacío: al ofrecer a Vita Sackville-West «su obra más hermosa», bajo la forma de un volumen espléndidamente encuadernado, con todas sus páginas en blanco, Virginia Woolf nos proporcionó un buen ejemplo de esa segunda función. En cuanto al vacío, utilizado como técnica de composición, Proust identificó sutilmente esta práctica en Flaubert: «En mi opinión, lo más bello de *La educación sentimental* no es una frase, sino un “espacio en blanco” [...] gracias al cual Flaubert libera por fin (a la novela) del parasitismo de las anécdotas y escorias de la historia».<sup>103</sup>

Mallarmé conoce y quiere la proximidad de lo imposible, la proximidad del silencio. El silencio penetra en sus poemas por medio de las cosas «calladas» (es decir, «anonadadas»). La «Santa» de Mallarmé tañe *sin viejo* sándalo y *sin viejo* libro. Pero ¿toca efectivamente algo? Se diría que más bien permanece en silencio, «tañedora del silencio». Nada sonora. «Toda gran obra nace del silencio y vuelve a él» (François Mauriac); «una música que nace en el silencio y vuelve al silencio» (Salvatore Sciarrino). Ya lo había sentido el poeta Tao Yuanming en una forma de oratorio interior de lo inaudible: «Presto atención pero ni un sonido se escucha / y frente a mis ojos una extensión puramente blanca»<sup>104</sup>. Así, nos podemos preguntar: «¿Por qué el oído es la puerta de aquello que no es de este mundo?»<sup>105</sup>

Llegamos aquí a la cuestión del valor activo del vacío: se trata no solo de los espacios en blanco de la pintura, sino también de los silencios de la música, del más allá de las palabras del poema. El blanco es el color de un enigma. El «blanco» es siempre simultáneamente vacío y plenitud a la vez, signo precursor de un invisible en este punto inconcebible y denso que puede ser percibido como una ausencia, pero también don de luz total e inmediato, espectáculo de golpe absoluto de todos los posibles realizables. Tal es el enigma. Pierre Boulez, que explica cómo la imagen de Mallarmé del «*blanco del papel; significativo silencio que no es menos hermoso de componer que los versos*» le animó a buscar equivalentes musicales<sup>106</sup>, plantea a su vez preguntas fundamentales sobre la naturaleza del discurso musical de Webern y sobre el sentido del silencio en su música<sup>107</sup>. Nos conduce al silencio, al blanco. Sciarrino, que con frecuencia encuentra referentes en la tradición plástica (Kandinsky, Burri...), se aproxima así a la pintura monocroma blanca: K. Malévich, R. Rauschenberg, L. Fontana, P. Manzoni, R. Ryman, C. Twombly... «La gran blancura inmutable». La pantalla cinematográfica a oscuras de *Branca de Neve* (2000, João César Monteiro), la pantalla en blanco de *Die Große Stille* (2005, Philip Gröning), el «*canto sospeso*» de Luigi Nono, silencio del canto, canto del silencio, el «blanco plano de la música» del verso de Beckett, la «sonoridad muy blanca» de Holliger, o las composiciones de Sciarrino en las cuales procura «imaginar una música que ha perdido el elemento sonoro», extinguiéndose en el silencio blanco, tienen un horizonte de sentido común: el cuadro monocromo, la palabra no dicha, la música no oída, el oratorio de lo inaudible. El gran cineasta portugués Manoel de Oliveira dejó escrito del realizador luso João César Monteiro y de la muerte en la nieve de Robert Walser en su filme *Branca de Neve* (2000):

Espíritu [...] sin la impureza de la palabra que, según decía Régio en su obra *A Salvação do Mundo*, cuando un tercero roba el libro del profeta que escribió el Quinto Evangelio, y viendo todas las páginas en blanco se volvió hacia el profeta, acusándolo de fraude, éste expuso perentoriamente el significado de esas páginas en blanco: «Toda palabra corrompe el Espíritu». [...] Solo el Espíritu puede ser puro. Todo lo demás nació bajo el signo de la impureza del que la muerte nos limpiará. También esto acaba por estar presente en esta película de João César Monteiro, justamente cuando nos muestra a su actor, caído muerto, sobre la nieve blanca, símbolo de la pureza.<sup>108</sup>

*Qôl dēmāmāh daqqāh*, 'voz sutil del silencio' (1 Re 19:12). John Cage había dejado escrito: «Por eso intentamos susurrar.»<sup>109</sup> Es el matiz más característico que define el pensamiento de Sciarrino: el *crescendo dal nulla* y *dimuendo al niente* en el mismo elemento, que significa inicio desde la

<sup>105</sup> P. QUIGNARD, *El odio a la música*, p. 70.

<sup>106</sup> Pierre BOULEZ, *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 1984, p. 144.

<sup>107</sup> Pierre BOULEZ, *Hacia una estética musical*, Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 357.

<sup>108</sup> Manoel de OLIVEIRA, «César Monteiro. Cineasta deontológicamente ejemplar», diciembre 2004, disponible en [http://www.elumiere.net/especiales/oliveira/01\\_web/12\\_carta\\_monteiro.php](http://www.elumiere.net/especiales/oliveira/01_web/12_carta_monteiro.php) [consulta: 03/05/2020].

<sup>109</sup> J. CAGE, *Escritos al oído*, p. 142.

<sup>110</sup> S. SCIARRINO, *Origine des idées subtiles. Réflexions sur la composition*, p. 32.

<sup>111</sup> Ricciarda BELGIOJOSO, «Aux limites du silence. À l'écoute de Luciano Berio, Luigi Nono et Salvatore Sciarrino», *Lettere Italiane*, vol. 66, núm. 1, 2014, p. 86-87.

<sup>112</sup> *Corpus Hermeticum*, tratado XIII, en *Textos herméticos*, Madrid, Gredos, 1999, p. 211, 215.

<sup>113</sup> S. SCIARRINO, *Carte da suono (1981-2001)*, p. 163.

<sup>114</sup> Cf. Pietro MISURACA, «Salvatore Sciarrino. The Sicilian alchemist composer», *Interdisciplinary Studies in Musicology*, núm. 12, 2012, p. 73-89; Gianfranco VINAY, «Salvatore Sciarrino: l'invitation au silence», *Résonance*, núm. 15, 1999, disponible en <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01160994> [consulta: 29-03-2020].

<sup>115</sup> L. WITTGENSTEIN, *Tractatus...*, p. 5.

<sup>116</sup> Giacomo LEOPARDI, *Cantos*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 232-233.

<sup>117</sup> Cf. Anne-Marie CHRISTIN, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Lovaina, Peeters, Vrin, 2000.

<sup>118</sup> Pascal QUIGNARD, *Vida secreta*, Madrid, Espasa Calpe, 2004, p. 50, 118, 173.

nada, realizando una transición lo más sutil posible desde el aire hasta la aparición del sonido, para finalizar otra vez en la nada. Sciarrino nos lleva al silencio, al blanco. Pero, «el silencio no está vacío. Quien sabe escuchar captura todas las imágenes, así como el blanco contiene los colores»<sup>110</sup>. Las perspectivas de escucha se invierten<sup>111</sup>. Harpócrates-Horus, con el dedo sobre sus labios, prescribe discreción a sus devotos<sup>112</sup>: «símbolo de silencio hermético»<sup>113</sup>. El silencio como espacio para la resonancia interior de la música, como el secreto de una alquimia sonora insondable<sup>114</sup>: «De lo que no se puede hablar hay que permanecer en silencio» (*darüber muß man schweigen*), palabras últimas del *Tractatus* de Wittgenstein citadas en la composición de Sciarrino *Un'immagine di Arpocrate (Su frammenti di Goethe e Wittgenstein)* (1974-1979), para piano y orquesta con coro. Ya en el prólogo del *Tractatus* se dice: «Cabría acaso resumir el sentido entero del libro en las palabras: lo que siquiera puede ser dicho, puede ser dicho claramente, y de lo que no se puede hablar hay que callar (*darüber muß man schweigen*).»<sup>115</sup> Los valores están fuera del mundo y no pueden ser expresados. Aquí tenemos lo místico: asombrarse de que exista lo que existe. Esta composición de Sciarrino está concebida como un larguísimo bordón, siempre ejecutado en *pianissimo*, que sirve de fondo sonoro continuo a lo largo de toda la pieza. Un silencio a la vez físico y cosmológico, como los «*silenzi, e profondissima quiete*» ('silencios, y hondísimas quietudes') que Leopardi evoca en su poema *L'infinito*<sup>116</sup>.

#### 4. Palabras finales

En el presente artículo se ha procurado hacer un viaje a través de la «poética del blanco»<sup>117</sup> en el arte contemporáneo, por medio de la asociación de este color con el silencio (Kandinsky y el silencio absoluto, Cage-Richter y el silencio de la Nada, Sciarrino y el silencio hermético y de Wittgenstein), con lo inaudible, de forma transversal a través de los campos del dibujo de carga poética (Claudio Parmiggiani), la pintura abstracta de lo irrepresentable (Barnett Newman, Gerhard Richter), la poesía que enmudece (Robert Walser, Paul Celan, Samuel Beckett, Yves Bonnefoy) y la música del silencio (John Cage, Heinz Holliger, Salvatore Sciarrino). En todos estos casos, el arte se muestra como el ámbito de pervivencia de lo sagrado en la sociedad secular contemporánea por medio de una estética negativa o apofática como expresión de lo divino. Tal como nos recuerda Pascal Quignard, se trata de un «Silencio hospitalario» inefable, indecible, inexpresable, místico (*μύω*, 'cerrarse' [v. gr. los ojos, las heridas, etc.]): «El verdadero silencio es un espacio en blanco que puede interrumpir el silencio mismo.»<sup>118</sup>

Como el Schönberg tardío de *La escala de Jacob*, Beckett contempla la figura del ángel como mensajero del silencio del misterio: «Entonces podrán callarse, sin tener que temerle a un silencio molesto, de muerte según se dice, por donde pasan los ángeles [...]. Las palabras que caen, no se sabe dónde, no se sabe de dónde, gotas de silencio a través del silencio [...]»<sup>119</sup>. A su vez, en *Molloy* Beckett repite la expresión «silencio absoluto»<sup>120</sup>.

La Voz sin voz de *El innombrable* es quizás la de Dios, de Jesús, del Verbo, como en la última parte de la novela, cuando la narración se convierte en una larga oración final, construida sobre un verbo infinitivo (el verbo «seguir», en particular). Todo le da al texto de Beckett un carácter sagrado, casi divino, en lo que, sin embargo, sigue siendo un conocimiento del dolor y la abyección, del sufrimiento, como un cuestionamiento entre Job y Yahweh. *El innombrable* es Dios, sobre todo, el Dios oculto de la escritura de lo indecible que quiere ser la escritura de Dios, la duda y la negación de Dios [...]. Un «Gran Silencio» [*Die große Stille*, 2006, dir. Philip Gröning] sagrado ha entrado en la obra de Beckett, quien ahora preside la liturgia de toda escritura ficticia, un «silencio de zarza que separa las palabras», un «castillo de sonidos y silencio, dictado por el oído deslumbrado», tal como Michèle Finck escribe [...]»<sup>121, 122</sup>

Paul Celan nunca abandonó la esperanza en lo que llamó el Dios oculto del poema y sus poderes poéticos aún escondidos de expresión futura: «uno hace algo comprensible a través del no decir; el poema sabe *argumentum ex silentio*. Hay una elipsis que no se debe confundir con un tropo o una simple sofisticación estilística. El dios del poema es indiscutiblemente un *deus absconditus* (*Der Gott des Gedichts ist unstreitig ein deus absconditus*).»<sup>123</sup> La escritura enmudecida de Beckett, Celan y Bonnefoy, que está por decir lo indecible, así como la música en el *limes* con lo inaudible de Satie, Scelsi, Cage, Nono, Kurtág, Holliger y Sciarrino, que erigen un oratorio interior para la música no oída, son la expresión contemporánea de esta *via negativa*<sup>124</sup>: «*comment dire*» (Beckett); «*canto sospeso*» (Nono – Cacciari), «*then no sound*» ('luego ningún sonido')<sup>125</sup> (Beckett – Kurtág); «allende el blanco plano de la música» (Beckett), «una sonoridad muy blanca» (Walser – Holliger). «Punto blanco perdido en la blancura». «Gotas de silencio a través del silencio».

Antoni Gonzalo Carbó  
Universitat de Barcelona  
antonigonozalo@ub.edu  
<https://orcid.org/>  
0000-0002-1760-1764

<sup>119</sup> Samuel BECKETT, *El innombrable*, Barcelona, Lumen, 1966, p. 67, 81.

<sup>120</sup> Samuel BECKETT, *Molloy*, Barcelona, Lumen, 1969, p. 36, 199.

<sup>121</sup> Michèle FINCK, *L'Ouïe éblouie*, Montélimar, Voix d'encre, 2007, p. 85 y 9.

<sup>122</sup> Yves-Michel ERGAL, «Au cœur d'un tel silence», Y.-M. ERGAL, M. FINCK (comp.): *Écriture et silence au XX<sup>e</sup> siècle*, p. 19.

<sup>123</sup> Paul CELAN, *Der Meridian: Endfassung – Entwürfe – Materialien*, Fráncfort d. M., Suhrkamp, 1999, p. 86-87.

<sup>124</sup> Cf. Marius BUNING, «Samuel Beckett's Negative Way. Intimations of the 'Via Negativa' in his Late Plays», David JASPER, Colin CROWDER (eds.): *European Literature and Theology in the Twentieth Century: Ends of Time*, Londres, Macmillan, 1990, p. 129-142; *id.*, «The Play of Negativity in the Beckettian Text», Bruce STEWARD (ed.): *Beckett and Beyond*. Proceedings of the "Beckett and Beyond" conference held in Monaco, 1991, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1999, p. 32-40; Jeremy PARROT, «'Nothing Neatly Named': The Beckettian Aesthetic and Negative Theology», Marius BUNING [et al.] (eds.): *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*. Three Dialogues Revisited / Les Trois dialogues revisités, Ámsterdam, Nueva York, Rodapi, 2003, p. 91-104.

<sup>125</sup> S. BECKETT, *Obra poética completa*, p. 123.



## EL BLANCO INAUDIBLE:

G. RICHTER [*CAGE 1-6*]; H. HOLLIGER [*SCARDANELLI-ZYKLUS*]; S. SCIARRINO [*UN'IMMAGINE DI ARPOCRATE (SU FRAMMENTI DI GOETHE E WITTGENSTEIN)*]

En *Über das Geistige in der Kunst (De lo espiritual en el arte)*, Wassily Kandinsky afirma que «el blanco suena como un silencio que de pronto puede comprenderse». Esta frase es citada por el compositor italiano Salvatore Sciarrino (Palermo, 1947) para expresar el sentido último de su música: «una música que ha perdido el elemento sonoro», «una música que nace en el silencio y vuelve al silencio», «*dal nulla al nulla*». El presente artículo analiza la importancia que el color blanco revisita en la creación contemporánea para expresar simbólicamente el silencio absoluto, lo inaudible, una alquimia sonora insondable, reflejado en los campos de la pintura abstracta —Gerhard Richter [*Cage 1-6*, 2006], serie de pinturas inspiradas en el silencio de John Cage— y la música —Heinz Holliger [*Scardanelli-Zyklus*, 1975-1991], sobre el silencio del Hölderlin tardío; Salvatore Sciarrino [*Un'immagine di Arpocrate (Su frammenti di Goethe e Wittgenstein)*, 1974-1979], composición que contempla el silencio último del *Tractatus* de Wittgenstein: «De lo que no se puede hablar hay que callar».

Palabras clave: silencio absoluto, arte contemporáneo, blanco inaudible, Gerhard Richter, John Cage, Heinz Holliger, Salvatore Sciarrino

## EL BLANC INAUDIBLE:

G. RICHTER [*CAGE 1-6*]; H. HOLLIGER [*SCARDANELLI-ZYKLUS*]; S. SCIARRINO [*UN'IMMAGINE DI ARPOCRATE (SU FRAMMENTI DI GOETHE E WITTGENSTEIN)*]

A *Über das Geistige in der Kunst (De l'espiritual en l'art)*, Wassily Kandinsky sosté que «el blanc sona com un silenci que de sobte hom pot comprendre». Aquesta frase és citada pel compositor italià Salvatore Sciarrino (Palermo, 1947) per a expressar el sentit últim de la seva música: «una música que ha perdut l'element sonor», «una música que neix en el silenci i retorna al silenci», «*dal nulla al nulla*». Aquest article analitza la importància que el color blanc té en la creació contemporània per a expressar simbòlicament el silenci absolut, allò inaudible, una alquímia sonora insondable, reflectit en els camps de la pintura abstracta —Gerhard Richter [*Cage 1-6*, 2006], sèrie de pintures inspirades en el silenci de John Cage— i la música —Heinz Holliger [*Scardanelli-Zyklus*, 1975-1991], sobre el silenci del Hölderlin tardà; Salvatore Sciarrino [*Un'immagine di Arpocrate (Su frammenti di Goethe e Wittgenstein)*, 1974-1979], composició que contempla el darrer silenci del *Tractatus* de Wittgenstein: «D'allò de què no es pot parlar, cal guardar-ne silenci».

Paraules clau: silenci absolut, art contemporani, blanc inaudible, Gerhard Richter, John Cage, Heinz Holliger, Salvatore Sciarrino

## THE INAUDIBLE WHITE:

G. RICHTER [*CAGE 1-6*]; H. HOLLIGER [*SCARDANELLI-ZYKLUS*]; S. SCIARRINO [*UN'IMMAGINE DI ARPOCRATE (SU FRAMMENTI DI GOETHE E WITTGENSTEIN)*]

In *Über das Geistige in der Kunst (On the Spiritual in Art)*, Wassily Kandinsky states that «white sounds like a silence that can suddenly be understood». This phrase is cited by the Italian composer Salvatore Sciarrino (Palermo, 1947), to express the ultimate meaning of his music: «a music that has lost the sound element», «a music that is born in silence and returns to silence», «*dal nulla al nulla*». This article analyses the importance that the colour white has in contemporary creation to symbolically express absolute silence, the inaudible, an unfathomable sonorous alchemy, reflected in the fields of abstract painting —Gerhard Richter [*Cage 1-6*, 2006], series of paintings inspired by the silence of John Cage— and music —Heinz Holliger [*Scardanelli-Zyklus*, 1975-91], about the silence of the late Hölderlin; Salvatore Sciarrino [*Un'immagine di Arpocrate (Su frammenti di Goethe e Wittgenstein)*, 1974-79], a composition that contemplates the ultimate silence of Wittgenstein's *Tractatus*: «Whereof one cannot speak, thereof one must be silent».

Keywords: absolute silence, contemporary art, inaudible white, Gerhard Richter, John Cage, Heinz Holliger, Salvatore Sciarrino

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

# MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

