

Edmond Jabès y Luigi Nono: *Découvrir la subversion*

Francisco Deco

Universidad de Cádiz

fjavier.deco@uca.es

Résumé

Dans cet article, nous étudions la relation entre *Le Petit Livre de la subversion hors de soupçon*, d'Edmond Jabès, et la pièce musicale *Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès*, de Luigi Nono, fondée sur des textes de cette œuvre. Dans un premier temps, nous étudions leurs caractéristiques en mettant en évidence les affinités esthétiques entre les deux créateurs. Puis nous analysons, à partir d'exemples concrets, la façon dont Nono a sélectionné, fragmenté et réordonné les mots de Jabès pour concevoir le texte de cet hommage.

Mots clés : Littérature du XX^e siècle ; musique du XX^e siècle ; relation entre textes.

Abstract

This article studies the relationship between *Le Petit Livre de la subversion hors de soupçon* de Edmond Jabès and the musical piece *Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès* by Luigi Nono, on texts from the author's above-mentioned work. Firstly it sets out to explain their characteristics at the same time as the areas of aesthetic affinity between the creators are explained. Following this, the way in which Nono selects, fragments and re-orders Jabès' words in the writing of this homage is analysed.

Key words: Twentieth century literature; twentieth century music; relationship between texts.

Découvrir la subversion

Luigi Nono compuso la pieza *Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès* entre finales de 1986 y octubre de 1987. Según los datos ofrecidos por la Fondazione Archivio Luigi Nono ONLUS de Venecia¹, su primera y única interpretación tuvo lugar en París, en el Théâtre National de Chaillot, el 5 de octubre de 1987, en el

* Artículo recibido el 27/10/2013, evaluado el 27/12/2013, aceptado el 14/01/2014.

¹ Cfr. <http://www.luiginono.it/it/luigi-nono/opere/decouvrir-la-subversion-hommage-a-edmond-jabes>.

marco del Festival d'Automne. Sus efectivos vocales e instrumentales comprendían: contralto, bajo, voz recitadora, flauta, trompa, tuba bajo y *live electronics*. Los intérpretes en dicha representación fueron: Susanne Otto, contralto; Christof Rausch, bajo; Evelyne Didi, recitadora; Roberto Fabbriciani, flauta; Giancarlo Schiaffini, tuba; Martin Walz, trompa; Experimentalstudio Heinrich Strobel Stiftung des Südwestfunks, *live electronics*. Luigi Nono, Hans Peter Haller, Rudolf Strauss, dirección de sonido; Bernd Noll, Rolf Pfaffle, técnicos de sonido. Los textos usados en la pieza están sacados del *Petit Livre de la subversion hors de soupçon* de Edmond Jabès, en francés y con frases traducidas al alemán.

En cuanto a la duración de la obra, algunas bases de datos como la del IRCAM² dan erróneamente 30'. La grabación que posee el CDMC³, realizada por Radio France el mismo día del estreno, es de 16 minutos y 19 segundos. Isabelle Gauchet Doris, responsable del servicio de documentación del CDMC, me ha comunicado que la grabación de Radio France es todo lo que el centro conserva. Joachim Haas, director de sonido de Experimentalstudio SWR, me ha señalado que en sus archivos tienen igualmente la versión de Radio France de 1987 con la misma duración (16'19") y que Jürg Stenzl le ha confirmado, de forma taxativa, que solo existe esa grabación, extremo, este último, corroborado por Claudia Vincis, directora del Archivo Luigi Nono de Venecia. El hecho de que acabe con un aplauso del público confirma tal duración sin posibilidad de duda.

En 1992 se decidió la retirada de la pieza del catálogo de Nono, publicándose luego un opúsculo de justificación (Stenzl y Haller, 1993) en tres lenguas (italiano, inglés y alemán) que terminaba con una declaración del Comité para la Edición de las obras del autor:

Il Comitato per l'edizione delle opere de Luigi Nono, costituito da Hans Peter Haller, André Richard, Jurg Stenzl, Alvis Vidolin e, per Casa Ricordi, Mimma Guastoni e Luciana Pestalozza, riunitosi il giorno 28 settembre 1992 a Milano, ha esaminato la situazione dei due lavori inediti di Nono, presenti nel catalogo delle opere, *Découvrir la subversion: hommage à Edmond Jabès* [...] e *Post-Prae-Ludium n. 3 "Baab-arr"* [...].

² Institut de recherche et coordination acoustique/musique, París (<http://brahms.ircam.fr/works/work/10784>).

³ Centre de documentation de la musique contemporaine, París (<http://www.cdmc.asso.fr>). Este organismo posee una grabación de la obra a disposición del público en sus locales, a la que he podido acceder. Su referencia es CAS CDMC006329 01.mp3. Este centro, creado en 1977, cuenta con el apoyo del Ministerio de Cultura francés y colabora con Radio France, que le aporta las grabaciones de música contemporánea realizadas por ella. Del mismo modo el centro dirige el *Portail de musique contemporaine* (<http://www.musiquecontemporaine.fr>) en cuya página web pueden escucharse online tres minutos de la obra.

Per quanto riguarda la prima composizione, il Comitato prende atto che l'esecuzione di Parigi è stata un'improvvisazione guidata da Nono su un catalogo di suoni precedentemente studiati con gli interpreti ed organizzati nell'esecuzione dal compositore stesso, secondo una propria idea compositiva, non ancora definita con una partitura. Nella stesura della partitura era consuetudine di Nono di intervenire e modificare quanto sviluppato nell'esecuzione (tra i tanti esempi storici, si ricorda in particolare quello di *Omaggio a Kurtág*). Sarebbe pertanto assolutamente arbitrario presentare una partitura ricostruita sull'esecuzione stessa. Ne consegue l'impossibilità di autorizzare nuove esecuzioni (Stenzl y Haller, 1993: 11).

Estamos, pues, ante una obra de unas características muy especiales: sin una verdadera partitura, ejecutada y grabada una sola vez y probablemente condenada a no ser interpretada nunca más⁴.

Para el estudio anteriormente citado (Stenzl y Haller, 1993: 6-10), Hans Peter Haller consultó una gran cantidad de documentos del músico⁵. Entre el material se encontraban las páginas de elaboración del texto, con frases en francés y en alemán (solo en francés para la recitadora) y con indicaciones para las tres voces en el micrófono y sus relaciones con los instrumentos. Nono usó el original francés de Jabès (1982) y una traducción alemana de la editorial Carl Hanser (Jabès, 1985). Hizo un esbozo de partitura general para el estreno con copias para los músicos. Las partes para los cinco solistas fueron ensayadas en septiembre del 87 en Friburgo y luego justo antes del estreno en París, pero «durante el concierto los solistas debían sobre todo improvisar, mientras el compositor desde su puesto de dirección del sonido guiaba [...] con gestos las diferentes entradas [...]» (Stenzel y Haller, 1993: 7). Haller expone que Nono primero agrupaba, para una composición, bloques de elementos, que en un segundo momento se combinaban e integraban de forma definitiva en la pieza. Estos bloques comportaban temas, timbres y voces, textos, etc. En el caso que nos ocupa, faltaban instrucciones sobre algo tan importante como las estructuras temporales: duraciones y sucesiones exactas para las voces e instrumentos. Esto fue suplido en la *première*, como se decía, con gestos del autor. Piensa el autor que Nono en realidad no había terminado la pieza el día del estreno y que se dio solo una aproximación (Stenzl y Haller, 1993: 8-10).

⁴ La prohibición no afectaría a la reproducción de la obra, pero extrañamente, ninguna casa discográfica ha publicado la grabación de Radio France hasta el momento (final de septiembre de 2013).

⁵ Cfr. también en la página web citada (<http://www.luiginono.it/it/luigi-nono/opere/decouvrir-la-subversion-hommage-a-edmond-jabes>) el apartado *sinossi*. El material demuestra que los primeros esbozos de la obra datan del otoño de 1986.

La relación entre Jabès y Nono

Es preciso indicar que desde 1975 se produce un muy claro aumento de las obras en colaboración de Edmond Jabès con otros artistas⁶, siendo en los años ochenta cuando el número de sus publicaciones ilustradas se multiplica⁷ y cuando encontramos la unión de la obra del poeta con la música: en 1980 se estrena *Quelques pages du Livre des Questions*, de Jean-Yves Bosseur⁸ y en 1987 el homenaje de Luigi Nono que comentamos.

Jabès escribió un texto dedicado a Nono con ocasión de la publicación por *Contrechamps / L'Âge d'Homme* de un volumen dedicado a la participación del músico en el mencionado Festival d'Automne de 1987 (AAVV, 1987), evento en el que se le consagraba un ciclo de tres conciertos. Estas páginas del poeta fueron reproducidas más tarde en la tercera parte del *Livre des marges, Bâtir au quotidien*, edición póstuma con ilustraciones de Antoni Tàpies (Jabès, 1997). Aquí Jabès afirmaba conocer la música de Nono desde los años cincuenta (época del *Canto sospeso*, también interpretado en el ciclo) y haberse encontrado personalmente con él solo en 1986:

C'était, il y a, déjà, un an. La première rencontre, chez moi, avec un homme qui portait en lui le silence de mille échos dénombrés, de mille voix proches ou lointaines mais toutes attendues. Nos regards disaient, sans avoir, vraiment, besoin de le dire, le chemin parcouru. Nous nous serrâmes, avec affection, la main. C'était comme si l'écriture, tout à coup recon nue, se fondait dans la musique (AAVV, 1987: 12).

Le chemin parcouru. Nono en esta misma publicación dedicó un texto al escritor (AAVV, 1987: 204), «Pour Edmond Jabès», donde, como en espejo, vuelve a aparecer el concepto del camino, esencial en ambos creadores: «j'écoute et m'anime // la possibilité non pas par d'impossibles réponses // mais par le 'parcours'». Las páginas de Jabès muestran claramente el nivel profundo de afinidad entre los dos artistas, centrada, sobre todo, en la emergencia de una condición intrínseca de soledad y de silencio:

⁶ Aunque ya en sus libros de los años 30 la idea de relación con la plástica estaba presente, desde esta fecha el número de ediciones ilustradas crece enormemente. En 1975 colabora con Antoni Tàpies, en 1976 con Raquel Lévy y en 1977 con Eusebio Sempere. Para una biografía de Jabès puede consultarse el libro de Didier Cahen (1991, 303-342) y del mismo autor «Écrire sa vie» (AAVV, 1999: 17-68).

⁷ Hasta 1991, año de la muerte de Jabès, aparecen las colaboraciones con Jean Degottex, 1982; Francesca Chandon, 1983; Antoni Tàpies, 1984; Jean Capdeville y Eduardo Chillida, 1986; Antonio Saura, 1989; Gisèle Celan-Lestrange, Denise Colomb y Olivier Debré, 1990; Francesca Chandon, Claude Garache y Caroline Richard, 1991.

⁸ Texto de Edmond Jabès. Soprano, piano, violín, viola, violonchelo, flauta, clarinete, trompeta, trombón, trompa. Duración: 18'. Interpretado por el Ensemble 2E2M, dirigido por Paul Méfano, en la Chapelle de la Sorbonne, París.

La relation au silence, chez Luigi Nono, est exemplaire. Elle est relation à l'infini, à l'impensable, si audacieuse, si risquée est sa recherche [...]. Ce qui est en jeu ici, c'est cette réponse de l'être à l'univers qui ne peut se traduire que par une question [...]. [Il s'agit de] désapprendre afin de n'être plus qu'écoute de l'infini où nous sombrons » (AAVV, 1987: 11).

Sobre el silencio como concepto articulador clave en la obra de Edmond Jabès dirá Francisco Jarauta (Jabès, 2006: 16): «desde el silencio es posible la cifra de la escritura, esa forma detenida del preguntar [...]. La escritura es entendida como alegoría de una esperanza y una herida. Ninguna escritura podrá ser el libro o el rostro del mundo. Su sentido se aleja y se pierde en los confines del silencio sobre los que apenas puede dibujarse un provisional paisaje [...]».

Me parece oportuno traer ahora a colación la definición que Barthes (1980: 9-11) había establecido, en un homenaje al cineasta Antonioni, de las tres virtudes de cualquier artista verdadero. En primer lugar situaba la vigilancia, entendida como la necesidad de ser moderno, de atender al desarrollo de la propia historia y a la evolución del mundo; luego, la sabiduría de no imponer sentido, sino de captar la vibración y el intersticio entre las cosas; en tercer lugar, la fragilidad del que se opone al poder y a la sociedad por la insistencia y calado de la mirada, sobre todo en una época como la nuestra en la que el arte no cumple una función social claramente definida. La consonancia entre estas ideas y las expresadas en el homenaje de Jabès al músico es llamativa: «Œuvre subversive de n'avoir cherché à exprimer que ce qui demeure caché au sein de ce qui s'exhibe [...]. Ces échos sont intérieurs. Il nous fait descendre profondément en nous pour les saisir dans leur extrême fragilité [...]. Ce grand compositeur a su transformer la force en faiblesse et la faiblesse en force» (AAVV, 1987: 12).

José Ángel Valente insiste, hablando sobre Jabès, en el carácter subversivo de toda palabra auténticamente poética, que habría que extender del mismo modo, *mutatis mutandis*, a un lenguaje como el de Luigi Nono: «parole clandestine qui se dérobe à la parole légitime, légitimée [...]. *Voyage au bout du possible*, selon l'expression de Bataille. Mais y aurait-il, y a-t-il une fin du possible? Edmond Jabès écrit: *Nous sommes liés par l'impossible*, c'est-à-dire –du moins nous le comprenons ainsi– par l'infinité absolue du possible» (Stamelman y Caws, 1989: 157-158). Y en juego de espejos deben recordarse aquí los *infiniti possibili* del noniano homenaje a Scarpa (*vid. infra*).

En una entrevista con Philippe Albèra de 1987 habla el músico sobre su relación con Jabès y sus intereses comunes:

La logique du discours est pour moi quelque chose de terrifiant. Le goût de la formulation, de la formule, provoque chez moi une réaction presque physique. D'où mon intérêt actuel

pour Edmond Jabès: ses paroles ont toujours de multiples significations, elles ne sont jamais univoques, la signification n'en est pas fixée une fois pour toutes. Musil parle aussi de cela: dans l'ensemble des possibles, on choisit souvent une solution, une voie, mais on abandonne du coup d'autres possibilités peut-être plus fécondes [...].

J'ai beaucoup discuté de cela avec Jabès, notamment à propos du chant synagogal, des chants arabes et hébraïques que j'ai beaucoup étudiés. Ces chants utilisent les micro-intervalles, comme Bartók l'avait déjà remarqué, et on les retrouve aussi dans les lamentations écrites après les pogroms. Tout cela est lié à la phonétique, à la façon de chanter. Il y a là un dynamisme des hauteurs, et non une hauteur statique comme dans le chant grégorien: les hauteurs sont sans cesse modulées, elles changent continuellement. Jabès me dit que, dans le chant hébraïque, on veut dans le même temps exprimer différents sentiments, vis-à-vis de la vie ou vis-à-vis des dieux disparus: il y a le moment de la disparition, le moment de l'amour, le moment de l'attente, le moment de la mémoire et de la nostalgie, le moment de la grande évocation, etc. Il est possible que l'oreille habituée à notre musique occidentale ne puisse pas sentir cela: c'est une question d'ouverture. Pour moi, il est très important maintenant d'ouvrir nos capacités d'écoute [...]. Il n'est plus question dès lors de bel canto, mais d'une utilisation beaucoup plus nuancée de la voix et des dynamiques [...]. Avec un son, on peut travailler peut-être une heure[...]. On peut différencier un seul son, même sans la *live electronics*, et on peut faire avec cela un discours, évidemment pas un discours à la Tolstoï ou à la Pavese..., c'est la pensée du canon énigmatique, où un élément peut être considéré en même temps selon différents points de vue; c'était le concept fondamental de la musique ou de la peinture des Flamands (AAVV 1987, 20)⁹.

Para Laurent Feneyrou (1999: 157) el concepto de subversión que vertebró el libro de Jabès adquiere un carácter casi mágico en Nono. Vuelve Feneyrou sobre el canto de las sinagogas para afirmar que se trata de un pensamiento musical interrogativo, especulativo y que, en este ámbito, no habría verdadero mensaje sin la realidad de cada interpretación en música que viene a otorgar un sentido a la escritura. Las referencias nonianas a este mundo son puestas en relación, como hemos visto, con la música flamenca, en particular con la segunda escuela franco-flamenca del siglo XV, la de Josquin des Prés, con el canon enigmático (no se indicaban las voces consecuen-

⁹ La entrevista también se halla reproducida en las ediciones de los escritos completos de Nono.

tes), con la libertad del contrapunto y el gusto por la simultaneidad y la disonancia de Jan van Ockeghem. La complejidad de las relaciones entre elementos de estos autores se unen al ejemplo, tan importante para Nono, de Webern y de su amigo y maestro Bruno Maderna. El pliegue y la repetición van creando igualmente el universo de la música del veneciano, que no es más que un camino, «un chemin qui n'achemine plus, maintenant les infinies possibilités du parcours et du questionnement [...]. Le chemin témoigne ici d'un possible qui est aussi impossible» (Feneyrou, 1999: 167). Hay una equivalencia evidente, como señala el musicólogo (*ibid.*), entre el desierto de Jabès y el mar de Nono.

Tras la crisis existencial del músico a mediados de los años setenta se abre una nueva fase de su creación marcada por el uso de la transformación del sonido en tiempo real (*live electronics*), por nuevas elecciones textuales (Hölderlin, Rilke, Jabès...), por el cambio de su compromiso político hacia nuevas formas centradas en la reflexión utópica. También por la importancia creciente acordada a los problemas espaciales¹⁰. La espacialidad, en un sentido amplio, fue siempre, en cualquier caso, una preocupación mayor de Nono, en tanto que valor compositivo. En la citada entrevista con Philippe Albèra, Nono se refiere a su concepción espacial de la música, que pone en relación con la coexistencia en una obra de zonas estructurales diversas: tiempos, líneas, colores, profundidades, ideas. Establece una comparación entre este interés y el ejemplo de uno de los pintores venecianos por excelencia (que además es influido, como él, por la realidad circundante de la ciudad de Venecia, con su mezcla de diversos estilos), Tintoretto, que tras la rígida perspectiva clasicista «rompe el centro a favor de una concepción policentrista», motivo en última instancia por el que el veneciano Vedova lo estudiará, del mismo modo que los venecianos Maderna y Nono estudiarán a Andrea y Giovanni Gabrieli y sus innovaciones espacio-auditivas en la Escuela de san Marcos. Como decíamos, para Nono, según sus propias palabras, «el espacio se convierte en un elemento compositivo» (AAVV, 1987: 19). En este sentido, F. Goffi-Hamilton (2006: 291) nos habla de la relación de Nono con el arquitecto veneciano Carlo Scarpa (su amistad comienza hacia 1950), de cómo este pudo influir en las inquietudes espaciales del joven músico y se refiere a una declaración de Nuria Schönberg Nono, hija del compositor austriaco y esposa de Nono, a propósito de la relación con el arquitecto: «Nuria [...] who participated on many occasions in their encounters, recalls the uncontained enthusiasm of Scarpa for the city of Venice, eloquently describing its architecture while walking through the city at night. She affirms that he widened Nono's horizons and inspired his unique approach to music, which makes space a central problem of musical composition». Nono, por otra parte, compuso en 1984 un hermosísimo homenaje a Scarpa, muerto unos años antes: *A*

¹⁰ Cfr. la biografía del músico en la página web de la Fondazione Archivio Luigi Nono, preparada por Angela Ida De Benedictis, editora de sus escritos: <http://www.luiginono.it/it/luigi-nono/biografia>.

*Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili*¹¹. Scarpa fue un arquitecto genial y atípico cuyo trabajo se funda principalmente en las ideas de articulación, ornamento y luz¹². En una creación scarpiana es fundamental la realidad viva de la mirada del arquitecto artista que ha buscado la mayor efectividad estética con el mayor equilibrio, más allá de cualquier *a priori*, al igual que en las composiciones de Nono lo esencial es el descubrimiento y no lo fijo, la vibración de la emoción constituyéndose.

En las obras de Nono de los años ochenta, el autor va incluso restando importancia al trabajo de fijación por la escritura para confiarse a la diversidad: «la dinámica, el tiempo, la repartición entre voces e instrumentos no son fijos» (Nono, *apud* AAVV, 1987: 19). Se trata de un *non finito* buscado, en conexión con un pensamiento que persigue la liberación de cualquier sistema (y que Jurg Stenzel pone en relación con el «pensiero debole» de estos años en Italia). La *live electronics* presente en las piezas de los ochenta colabora en esta búsqueda de libertad y de interiorización. El *harmonizer* que transforma el sonido y puede invertirlo, el *vocoder* que filtra y crea armónicos nuevos o el *halaphone* que regula espacialmente el sonido y lo puede hacer circular en un auditorio, entre otros aparatos y técnicas, permiten ir hacia lo desconocido, lo imprevisible. Dirá Stenzl (AAVV, 1987: 90): «introversion n'est pas nécessairement synonyme de retrait et de régression. L'univers de ce qui n'est pas assuré, du possible, de la multiplicité, de l'ouverture est venu remplacer les convictions défendues avec insistance, le oui et le non clairement tranchés [...]. Au centre, il n'y a plus seulement un but [...] mais le chemin qui y conduit, la recherche d'un chemin, une œuvre optimale, bref, une pensée libérée».

«Pour accéder à l'homme, pour accéder à soi et donc d'abord à l'autre en soi [...], il faut trancher, transgresser la limite [...] », dirá Didier Cahen a propósito del *Petit Livre de la subversion hors de soupçon* (Cahen, 1991: 265). En este torbellino de pensamientos del libro de Jabès, que parecen querer encadenarse al infinito en torno a

¹¹ Obra de unos nueve minutos. A las secciones habituales de la orquesta se suman una celesta y un arpa. El uso sistemático de un enérgico *col legno battuto* otorga enorme dramatismo a la pieza. Su primera interpretación fue en el Musikhalle de Hamburgo el 10 de marzo de 1985, por la Philharmonisches Staatsorchester Hamburg dirigida por Hans Zender.

¹² Para él, como afirma Sergio Los (2002: 26), los enlaces, los puntos de encuentro entre elementos de una construcción eran lo esencial de la arquitectura y, por ello, componentes aparentemente secundarios pueden llegar a convertirse en fundamentales. En este sentido, adquiere una gran importancia en sus obras el ámbito del ornamento, que será siempre abstracto, ligado a cierta artesanía industrial. La atención que Scarpa consagra a las escaleras y sus pasamanos, las ventanas y sus cortinajes, las puertas y sus formas variadas, las enmarcaciones, los tiradores, las rejas, las señalizaciones, etc., es en extremo sutil e inteligente y construyen la belleza. Su trabajo muestra, por un lado, el pensamiento del conjunto, pero al mismo tiempo la valoración del fragmento, como partición del espacio en secciones donde operan sus brillantes ideas compositivas. «El trabajo creativo de Scarpa se concentraba sobre todo en las complejidades locales, que aumentaban poco a poco su autonomía y su independencia de cualquier centro o jerarquía» (Los, 2002: 30).

unos pocos temas esenciales, donde los opuestos sirven de trampolín a nuevos saltos mentales, donde la intuición poética juega un papel fundamental en alianza con la racionalidad del discurso, en este magma, van surgiendo zonas cristalinas donde el pensamiento se transforma en fulguración. Jabès busca la iluminación por la palabra, en el espesor de la profunda sombra del vivir. No hay afirmaciones verdaderamente salvadoras, solo la apuesta por el libro, por el vocablo, por la creación que nos mantiene vivos y a veces nos da alas. En el libro de 1978 del que toma exactamente el título de este¹³, dice: «“Et qu’est-ce que la vérité, disait-il, sinon un mensonge éblouissant, diamant parmi les cailloux ?” Les chemins vers Dieu sont bordés de diamants» (Jabès, 1991: 194). La escritura como un modo de rodear de preguntas la nada. *Words, words, words*, indudablemente. Las interrogaciones fundamentales –por qué seguir escribiendo y viviendo– reciben solo la respuesta del nuevo libro haciéndose, en la ceguera. Las preguntas o los poemas se acumulan alrededor de las metáforas que nos han sido dadas: «Pour tout lieu, tu n’auras eu que l’espérance d’un lieu clément au-delà des sables : mirage du repos» (Jabès, 1982: 10). El concepto de subversión es tratado sobre todo al principio del libro¹⁴, quedando definido en la primera línea: «La subversion est le mouvement même de l’écriture : celui de la mort» (1982: 9). Es «pacto de futuro» (1982: 11) y apertura: «j’aurai, partout, abattu les clôtures, offrant à mes ouvrages, en plus de leur espace propre, l’infini d’un espace interdit» (1982: 10). Y «entrer en soi-même, c’est découvrir la subversion» (1982: 15). En uno de sus diálogos mínimos entre sabios o rabíes el poeta aclara que la subversión no reside en la afirmación sino en la pura interrogación (1982: 18-19). El hecho de escribir es en sí subversivo siempre que se haga desde la ascensión de la nada, de lo blanco: «la subversion du mot vis-à-vis du feuillet et du feuillet vis-à-vis du mot» (1982: 31). «On n’écrit jamais qu’aux confins imprécis de l’être» (1982: 38)¹⁵.

La relación entre los textos

Nono hace una selección radicalmente fragmentaria de este libro de fragmentos («– Pourquoi –lui demanda-t-il– ton livre n’est il qu’une succession de fragments ? – Parce que l’interdit ne frappe pas le livre brisé, répondit-il » [Jabès, 1982: 45]). En primer lugar y de manera principal, por la división de los pequeños textos de Jabès en secciones aún menores, eligiéndose, la mayoría de las veces, solo palabras o sintagmas. En segundo lugar, porque se decide, en alguna ocasión, una dicción que

¹³ *Le Soupçon. Le Désert*, de 1978 (incluido luego en el *Livre des ressemblances*). Como decimos, su segundo capítulo se titula «Le petit livre de la subversion hors de soupçon». No voy a detenerme ahora en el sentido de esta repetición (cf. Jabès 1982, 17).

¹⁴ El libro está dividido en tres secciones. La primera no es señalada y no lleva título, la segunda, la más extensa, se titula «Carnet» y la tercera, «Sable».

¹⁵ En tono más lírico dirá Jabès (1982: 44) sobre el lenguaje: «Notre âme est nid de voyelles [...]. *La parole est valleurse que la brise marine enivre. Ô désirs inassovis ! Ô imperdables voyages !*».

casi queda fuera de la captación por parte del espectador (el susurro y la voz baja son los procedimientos más usados en la recitación del texto). Las palabras pueden quedar ocasionalmente semi-ahogadas por el resto de voces e instrumentos. En todos estos casos se produce un cierto efecto de *décollage*, a la manera, en arte, de Rotella o Villeglé, a partir de la sorpresa de las fracciones que aparecen. El hecho de que se incluya el alemán en un contexto mayoritariamente francés colabora también a la construcción fragmentaria del sentido¹⁶.

Veamos ahora, con algunos ejemplos concretos, cómo Nono realiza la selección de su material lingüístico a partir del texto de Jabès. Nos centraremos (con una excepción) solo en el recitado francés.

Analicemos el comienzo, aproximadamente el primer cuarto de la obra (unos cuatro minutos), tomado de media página del subcapítulo «La question de la subversion» (1982: 18). Dice Jabès (las redondas son subrayados de Nono, *vide infra*):

La révolte d'une ombre précipite la venue de la lumière, comme l'illisibilité, dressée contre elle-même, nous prépare à la lisibilité parfaite.

Nous avons besoin de continuité, de ressemblance, de réciprocité, comme de pain frais.

L'homme est, pour l'homme, à la fois l'origine et son au-delà.

Il suffit d'un sourire pour arrêter une larme. Il suffit d'une larme pour briser, à jamais, le sourire.

« ce qui est subversif n'est pas forcément, ce qui se donne d'emblée pour tel mais, souvent, ce qui, au contraire, pour mieux agir sur êtres et choses contre lesquels il s'insurge, se range, sans réserve, à leur côté jusqu'à se réclamer d'eux.

« Ainsi le blanc fait basculer le blanc dans un abîme fatal de blancheur, en s'affirmant, à son tour, comme même blanc », disait-il.

Le Rien reste l'enjeu inconscient de la subversion.

Nono selecciona y reordena como sigue:

1'09" la révolte

1'20" avons

1'25" pour sourire

¹⁶ A propósito de las frases en alemán, éstas están sacadas en su mayoría de la primera parte del libro, donde se habla de manera más directa de la subversión. Cfr. las frases en francés y su versión alemana en el manuscrito del autor "Scelta di passi del *Petit Livre de la subversion hors de soupçon* (...) e da *Das kleine unverdächtige Buch der Subversion*, signatura 56.04.02 del Archivo Nono, donde se indican también las páginas donde éstas se encuentran en el original de 1982: 9, 10 (2), 11, 15 (2), 23, 33, 83, 86. Por otra parte, la mayor parte del texto es dicho por la recitadora en su lengua original, el francés.

2'00" le blanc la subversion
 2'25" la révolte pour sourire le blanc
 2'57" la subversion le blanc la subversion
 la révolte avons pour sourire
 3'30" la révolte
 avons
 la révolte avons pour sourire
 3'42" le blanc

El músico elige palabras aisladas a modo de claves que pueden funcionar bien en solitario («le blanc»), bien en secuencia (gramatical o aproximada como en «la révolte avons pour sourire») o en enumeración expresiva («la subversion le blanc la subversion»). La repetición juega un papel amplificador esencial. Así, Nono rompe completamente el discurso jabesiano cuyas ideas se difuminan para dejar paso a un nuevo texto hiperfragmentado con un sentido nuevo¹⁷, pero que, a pesar de ello, sigue íntimamente conectado al mundo de Jabès por el peso insoslayable, justamente, de las palabras clave.

En cuanto al modo de pensar la selección por parte de Nono puede ser revelador observar las páginas del *Petit Livre de la subversion* fotocopiadas y anotadas por el músico en 1986. En el libro editado con ocasión de la exposición en la Bibliothèque Nationale de France *Edmond Jabès. L'exil en partage* (mayo-junio de 2012), se reproducen algunas de estas, con una llamativa profusión de colores (a rotulador) y con dedicatorias y felicitaciones a Jabès. Entre ellas se encuentra la página número 18, el inicio del texto (Crasson, 2012: 120). Las anotaciones de Nono son las siguientes:

Arriba en verde con un círculo en azul: 3. comincia a "PRÉCIPITÉ!!!!" A la izquierda en rojo con algunos subrayados en verde y anotaciones laterales en azul: *Sento (?Si!) / più / vari / qualcosa / che si / muovono (suoni lontanissimi) / come forse / onde aperiodiche / che si precipitano / tra loro, COAGULANDO, lì tanti TEMPI / ECHI ASSENZE- / TENTATIVI- SPERANZE / ATTESE di altre / (QUALI) PRESENZE / POSSIBILI / ???* Esta última palabra va escrita en rojo, repasada en azul y subrayada en azul y verde. Al final, en rojo, encontramos: *sourire – arrêter – briser – larme – abîme DISAIT-IL / e TANTISSIME VOCI per 16 APRILE / Per Arlette et Edmond 1987 / 1988 / 1989 / 3789.*

Por otra parte, el texto de Jabès se encuentra subrayado en negro y amarillo dorado y en este mismo color unas flechas van uniendo palabras. Como indicábamos, son las palabras subrayadas en negro (salvo *forcément*) las que conforman el inicio del texto de Nono.

¹⁷ La discontinuidad fragmentaria se manifiesta también, en cierta medida, por el avance y retroceso en la selección de las páginas: 18, 47, 63, 31, etc.

La dislocación que se opera sobre el texto jablesiano siempre es creativa. Tomemos ahora como ejemplo la selección hecha sobre la página 63. El poeta dice:

« Perdre la nuit, c'est récolter une pensée.
 « la pensée retire le voile épais qui recouvre l'univers
 pour le remplacer par un autre si léger qu'on le devine à peine.
 « Nous ne percevons le monde qu'à travers la transparence de ce voile », disait-il.
 Ajoutant : « Et si ce voile était le langage ? ».

En Nono se diría que es el universo mismo el que se vuelve transparente, no el lenguaje o el pensamiento, y tal transparencia puede venir, también, del no-pensamiento, del hecho de perder el pensamiento, del extravío. Las posibilidades de sentido estallan y se expanden por la acción del músico sobre unos textos ya ampliamente abiertos. Dice el pasaje¹⁸, donde vuelve a operarse la misma técnica de *cut-up*:

5'21" perdre une pensée
 5'33" la pensée
 l'univers léger
 la transparence
 5'58" la transparence disait-il
 je pense ma pensée
 la pensée

Vayamos a la parte final de la obra, desde 11'15" hasta 16'19". En primer lugar (de 11'15" a 12'30"), aparece un cuadro de susurros de gran fuerza expresiva donde no siempre se logra entender claramente la recitación, emergiendo como retazos. Luego, a partir de 13'15" Nono retoma un texto que ya había usado para una sección anterior (8'43" a 8'57"), extraído de la página 37 del libro, en el que decide intercalar una frase en alemán, esta vez no cantada sino declamada, e igualmente fragmentada y repetida. Un efecto llamativo en esta última parte es el truncamiento de algunas expresiones francesas por la dicción entrecortada de la recitadora: *solit(ude)*, y *aurat(il)*, *pourrait(on)*, *écrit(ure)*. Queda así¹⁹ el texto de Nono:

13'15" peut-il
 l'écriture peut-il
 le geste
 es gibt allein
 den Ausweg

¹⁸ En la «Scelta definitiva di 9 passi del *Petit Livre de la subversion hors de soupçon* per l'esecuzione» (ms. del autor, signatura 56.04.04 del Archivio Nono) aparecen aquí unas pocas palabras más pero son imposibles de oír en la grabación o bien no fueron dichas.

¹⁹ No es imposible que alguna repetición ocasional, susurrada y confundida con los demás sonidos, no haya quedado reflejada.

*den Ausweg ins Unbekannte*²⁰

Ausweg ins Unbekannte

y aurait-il pourrait-il

13'45" a 14'40" l'écriture

es gibt allein

es gibt allein den Ausweg

le geste

l'écriture peut-il

ins Unbekannte

y aurait-il pourrait-on

y aurait-il

la solit...

es gibt allein

ins Unbekannte

l'écrit...

peut-il

y aurait...

pourrait...

es gibt allein den Ausweg ins Unbekannte

la solit...

es gibt allein den Ausweg ins Unbekannte

14'55" écrire disait-il

écrire

écrire

15'40" écrit...

l'écriture

16'19" Fin; 16'23" Aplausos

La captación del espíritu de la obra de Jabès en esta pieza, absolutamente subjetiva y original, es al mismo tiempo cercanísima. Dirá Nono: «Invece di ascoltare il silenzio, invece di ascoltare gli altri, si spera di ascoltare ancora una volta se stessi. È una ripetizione che diventa accademica, conservatrice, reazionaria» (Nono, 2007b: 243). Creo que, de hecho, puede afirmarse que el músico ha escuchado profundamente al poeta, tanto en el ámbito textual como a través de lo puramente musical.

No querría terminar este breve análisis sin expresar mi deseo de que esta obra sea cuanto antes recuperada en edición comercial, no solo porque se trata de una pieza magnífica sino también porque así saldría de la oscuridad y se renovarían los homenajes al escritor.

²⁰ *Il n'y a d'issue que dans l'inconnu.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (1987): *Luigi Nono. Festival d'Automne à Paris 1987*. Lausana - París, Contrechamps - L'Âge d'Homme.
- AAVV (1999): *Portrait(s) d'Edmond Jabès*. París, Bibliothèque Nationale de France.
- BARTHES, Roland (1980): « Cher Antonioni », *Cahiers du cinéma*, 311, 9-11.
- CAHEN, Didier (1991): *Edmond Jabès*. París, Belfond.
- CRASSON, Aurèle y Anne MARY [dirs.] (2012): *Edmond Jabès*. París, Hermann.
- FENEYROU, Laurent (1999) : «...Le silence infini de nos communes paroles... Edmond Jabès - Luigi Nono, une interprétation hébraïque», in G. Borio *et al.* (eds.), *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, Florencia, Olschki, 155-170.
- GOFFI-HAMILTON, Federica (2006): «Carlo Scarpa and the eternal canvas of silence». *Architectural Research Quarterly* 10 (3-4), 291-300.
- JABÈS, Edmond (1982): *Le Petit Livre de la subversion hors de question*. París, Gallimard.
- JABÈS, Edmond (1985): *Das kleine unverdächtige Buch der Subversion*. Munich, Carl Hanser Verlag.
- JABÈS, Edmond (1991): *Le Livre des ressemblances*. París, Gallimard.
- JABÈS, Edmond (1997): *Le Livre des marges III, esquisse. Bâtir au quotidien*. Saint-Clément-de-Rivière , Fata Morgana.
- JABÈS, Edmond (2006): *El libro de las preguntas*. Prólogo de Francisco Jarauta. Traducción de José Martín Arancibia y Julia Escobar. Madrid, Siruela.
- LOS, Sergio (2002): *Carlo Scarpa*, Colonia, Taschen.
- NONO, Luigi (2001): *Scritti e colloqui*, Milán, Ricordi.
- NONO, Luigi (2007a): *Écrits*. Ginebra, Contrechamps.
- NONO, Luigi (2007b): *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*. Milán, Il Saggiatore.
- STAMELMAN, Richard & Mary Ann CAWS (dirs.) (1989): *Écrire le livre : autour d'Edmond Jabès. Colloque de Cerisy-la-Salle*. Seyssel, Champ Vallon.
- STENZL, Jürg & Hans Peter HALLER (1993): *A proposito di «Découvrir la subversion : hommage à Edmond Jabès» e «Post-Prae-Ludium n° 3 'Baab-arr'» di Luigi Nono*. Milán, Ricordi.