

## Olivier Messiaen y Pablo d'Ors: una relación en la escucha atenta de la plegaria

Olivier Messiaen and Pablo d'Ors: a relationship in the attentive listening of the prayer

Raúl Fernández Sánchez-Alarcos  
Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

**Resumen:** Este trabajo, desde el análisis de las obras del compositor Olivier Messiaen y del escritor Pablo d'Ors, pretende llevar a cabo un estudio de naturaleza interartística que cabe en el marco teórico de la Literatura Comparada. A partir de algunas referencias de la cultura occidental en torno a cómo la poesía y la música han tratado históricamente el problema de la plenitud del sentido, se analizan algunas obras de los autores citados, para destacar, en primer lugar, su contenido religioso y espiritual y, en segundo, el carácter vanguardista e innovador de sus respectivos lenguajes artísticos. Por último, y frente a la abolición de los vínculos tradicionales y el nihilismo propio de la modernidad, se destaca que tanto Messiaen como d'Ors tienen en común la propuesta de una poética de la afirmación o de la luz.

**Palabras clave:** Olivier Messiaen, Pablo d'Ors, crítica interartística, música, novela contemporánea.

**Abstract:** This article analyzes a body of works from the composer Olivier Messiaen and the writer Pablo d'Ors that carry out an inter-artistic study that fits into the theoretical framework of Comparative Literature. Based on some references of Western Culture about how poetry and music have historically dealt with the conflict related to the fullness of meaning, this study emphasizes, first, the religious and spiritual content of their masterwork and, second, the avant-garde and innovative character of their respective artistic language. Finally, their works confront the abolition of traditional ties and the nihilism of modernity, proving that both authors, Messiaen and d'Ors, have a similar proposal in common, the poetics of affirmation or light.

**Key words:** Olivier Messiaen, Pablo d'Ors, interartistic criticism, music, contemporary novel.



Antes de la caída, Adán puso nombre a “toda bestia del campo y toda ave de los cielos” (*Gen*, 2-19). Este nombrar primigenio constituye, para Miguel de Unamuno, la suprema manifestación irracional y divina de la poesía, pues su objeto es cantar, como un mantra, el nombre sin atributos: “... cantarlo solo y desnudo, sin epíteto alguno, es repetirlo una y otra vez, como sumergiéndolo en su contenido ideal y empapándose en él sin añadido” (1995: 145). Pero después de la caída, el hombre, por su pecado, fue castigado y se vio enfrentado con los límites de la palabra según nos cuenta la mitología hebrea y clásica al tratar de Babel, Orfeo o Marsias (Steiner, 2000: 56-78). Desde Homero, cabe entonces al poeta la heroica empresa de recuperar la resonancia, apenas perceptible, del canto adánico.

Tamaña labor, por la propia condición restrictiva del lenguaje, lleva al poeta a estados de melancolía y desesperanza o puede inducirlo a caer en la tentación de convertirse en un creador fáustico. Por ello, nos dice Steiner, “... es necesario que el lenguaje tenga sus fronteras, que colinde con otras tres modalidades de afirmación –la luz, la música, el silencio– que dan prueba de una presencia trascendente en la fábrica del universo” (2000: 60).

### **Luz, música y silencio**

Estas modalidades afirmativas son complejas, pues cobran plena significación en sus modos de ser contrarios. Al tener una doble apariencia tienen trato con la ambigüedad y la paradoja: la luz y la sombra, el vacío y lo creado, hablar o guardar silencio, la declaración o la inefabilidad... Parece que el ser humano asciende solo a la afirmación desde el fondo de su antónimo. Y desde la suspensión del saber racional, pues todo signo afirmativo viene precedido de un estado de asombro.

Las más ricas metáforas de la cultura occidental se han configurado en torno a estas modalidades. Han calado tan profundamente en el pensamiento humano que su sentido universal ha pervivido hasta nosotros en un permanente proceso de actualización, siempre abierto e inagotable.



En la *Divina comedia*, para poder hablar de los círculos del cielo el poeta invoca la ayuda de Apolo. Habrá de reconocer con ciencia escolástica, al comienzo del primer canto del *Paraíso*, que frente a la luz celestial no es posible con la razón natural hablar de Dios: “Trashumanarse referir *per verba* no se puede” (1999: I, vv. 70 y 71, 520)<sup>1</sup>. Así, Dante debe poner a prueba, no sin desasosiego, la facultad referencial del lenguaje simbólico y es entonces cuando, escribe Steiner, “escuchamos la plegaria en la sintaxis” (2000: 62). En la cultura cristiana, el símbolo de la luz representa el *logos*, la plenitud de sentido de la palabra, que redime al hombre y a su decir limitado. Así lo proclama el Nuevo Testamento de san Juan que, frente al Antiguo, “... sitúa a Dios en cercanía misericorde para con los hombres haciéndoles habitar en la luz” (González de Cardedal, 2015: 318)<sup>2</sup>. No es de extrañar, por tanto, que en torno a la luz y su contrario se haya elaborado la mejor literatura de tradición mística. Ejemplo moderno de esta tradición lo encontramos en un breve poema de José Ángel Valente, que traigo aquí a colación porque tiene que ver con la música y, claro es, con la poesía:

Caían uno a uno los telones  
falsos de la memoria  
hasta llegar a la medida  
nueve del Lacrymosa.  
Después  
no había nadie en las gradas vacías  
y tú aplaudías solo  
el desfile infinito  
de tantas sombras luminosas. “*Requiem*” (1989: 35).

“La medida nueve del Lacrymosa” es el punto donde Mozart dejó incompleto el *Requiem*. Después, él mismo sigue oyendo, solo, ya muerto y entre

---

<sup>1</sup> “... porque la débil penetración de la humana inteligencia no puede fijar su mirada en el resplandor centelleante de la luz si no es robustecida por la justicia de la fe” (San Agustín, 1956, p. 133).

<sup>2</sup> “En el principio existía la Palabra, la Palabra estaba junto a Dios, y la Palabra era Dios. Ella estaba en el principio junto a Dios. Todo se hizo por ella y sin ella no se hizo nada. Lo que se hizo en ella era la vida y la vida era la luz de los hombres, y la luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la vencieron (Jn 1, 1-5).



las sombras, la música que no pudo acabar y aplaude (Fernández Sánchez-Alarcos, 2000: 19-24). Siguiendo la mejor tradición mística, el binomio luz/oscuridad (“sombras luminosas”) revela de nuevo su fecunda proyección trascendental y su mutua interdependencia, tal como lo expresa también Pablo d’Ors: “... como toda oscuridad es el mejor anuncio de la luz, la máxima infelicidad viene siempre anunciada por un momento de brillo y apogeo” (2013: 210 y 211).

En el sistema filosófico de Eugenio Trías, el ser humano, en su modo de ser afirmativo y trascendental, es *el ser del límite que se recrea*, entendido límite no como carencia o limitación, sino de forma positiva, en el sentido que tenía en la Roma clásica el *limes* como “... un territorio susceptible de ser habitado y cultivado” (2014: 183). Para Trías, la música, como el arte en general, manifiesta especialmente la condición fronteriza del hombre entre el existir y su proyección escatológica. José Bergamín, al tratar sobre la “estructura secreta de la poesía”, sostenía que ésta tiene un centro místico o misterioso que colinda con una zona metafísico-moral y con otra que el ensayista denominaba “mágico-musical” (1981: 195).

Desde la antigüedad clásica, la música de las esferas representa el orden concertado del universo. Recoge esta idea el Humanismo neoplatónico del Renacimiento a través de la concepción del hombre como microcosmos. En su estado de dignidad, el hombre reproduce la armonía musical que rige en el firmamento, pues “Alma y cuerpo son música...” (Rico, 1970: 179). Fray Luis de León glosa esta idea, al tratar sobre el nombre de Cristo, “Príncipe de Paz”, cuyo sentido se comprende a la vista del cielo concertado:

Quando la razón no lo demostrara, ni por otro camino se pudiera entender cuán amable cosa sea la paz, esta vista hermosa del cielo que se nos descubre agora, y el concierto que tienen entre sí aquestos resplandores que luzen en él, nos dan dello suficiente testimonio” (1997, 404).

Del mismo modo que “... la cuerda en la música, debidamente templada en sí misma, haze música dulce con todas las demás cuerdas sin disonar con ninguna...” (1997: 416 y 417) el hombre bien acordado “... consuena con Dios y dize bien con los hombres y, teniendo paz consigo mismo, la tiene con los



demás.” (1997: 417). Aquí la música sirve de símil, pero Fray Luis dirá lo mismo en verso bajo la impresión de la “música extremada” del organista ciego Francisco Salinas:

A cuyo divino son  
el alma, que en olvido está sumida,  
torna a cobrar el tino  
y memoria perdida  
de su origen primera esclarecida.<sup>3</sup>

Este pensamiento clásico perdurará hasta finales del siglo XVIII, que es cuando se verifica un cambio de paradigma. Con las teorías expresivas del Romanticismo se verá en la música el arte ideal para expresar el sentimiento del artista, al no depender de un lenguaje articulado dotado de significado previo. La música dejó de considerarse un arte mimético, para valorarse sobre todo por su capacidad de conmover al oyente, de influir en la disposición del espíritu. Se modificó así el precepto horaciano *ut pictura poesis*, emblema clásico de la literatura. A partir de entonces será la música, y no la pintura, el arte de referencia de la poesía (M. H. Abrams, 1975: 162-173).

El principio romántico de la subjetividad absoluta, que rige la vocación narcisista del escritor moderno, encuentra en la música, por tanto, su correlato perfecto cuando se trata de aflorar el difuso dominio de la voz interior. En este sentido, el Romanticismo forja la conciencia estética moderna, ligada al concepto de vivencia, a través de un rico caudal de metáforas e imágenes que fusionan o equiparan música y poesía (Gadamer, 1975: 90-129). En un célebre pasaje de la leyenda *Maese Pérez el organista*, Bécquer describe así los efectos sublimes de la música:

Cantos celestes como los que acarician los oídos en los momentos de éxtasis, cantos que percibe el espíritu y no los puede repetir el labio, notas sueltas de una melodía lejana que suenan a intervalos, traídas en las ráfagas del viento [...]; coros de serafines sin ritmo ni cadencia, ignota música del cielo que sólo la imaginación comprende, himnos alados que parecían remontarse al trono del Señor como una tromba de luz y de sonidos..., todo lo expresaban las cien voces del órgano, con

---

<sup>3</sup> Sería, en sentido cosmológico, la música que, por celestial, es la opuesta a la que representa el mito de las Sirenas, cuyo canto hechiza al hombre y lo arrastra hacia las tinieblas (Morales y Marín, 1984).



más misteriosa poesía, con más fantástico color que lo habían expresado nunca (1997: 311).

Música sublime que escucha el espíritu por el oído, pero que no lo puede glosar el labio por el habla, que se ve así reducido al silencio. Pues, ¿cómo decir lo inefable? Resta hablar, como decía fray Juan de la Cruz, en “dichos de amor de inteligencia mística” que no se pueden entender ni explicar con la razón (1999: 50), pero que, paradójicamente, se afanan por articularse a través del lenguaje, aunque sean indecibles. Michel Certeau, al hablar de la experiencia mística, situó esta cuestión en su justo lugar, que no puede ser otro que el del discurso. El lenguaje manifiesta una limitación que conlleva, al mismo tiempo, un decir implícito potencialmente eficiente:

El lenguaje no es pues un intruso en la experiencia; y el silencio no es lo que está más allá del lenguaje, está en el lenguaje. Es la verdad del lenguaje: *lo indecible está en lo que es dicho*. ¡No que la palabra diga lo indecible como tal! Sino que se ‘ex-plica’ (se despliega) en todas esas palabras que no son él (en Salin, 2017: 164).

### **Las modalidades de afirmación en Olivier Messiaen y Pablo d’Ors**

En este trabajo vamos a ver cómo, desde una perspectiva comparada, la música de Olivier Messiaen, por un lado, y las novelas de Pablo d’Ors, por otro, se enfrentan con la cuestión de la verdad del lenguaje, enunciada por Certeau. Cómo hablan, por tanto, de la luz y del silencio, de lo inefable, de la ausencia, en suma, de Dios. Veremos que esta expresión tiene, en la mayoría de los casos, la forma de plegaria, es decir, de ruego, súplica y petición.

Entramos en el espacio de las relaciones interartísticas y en un dominio teórico que afecta muy posiblemente a la literatura comparada (Guillén, 2005: 127). Relaciones que, por otra parte, siempre han seducido a los poetas y han sido objeto de materia artística. Entramos en el campo de las percepciones sensoriales y, por ende, en el campo retórico de la sinestesia y del oxímoron.

Un compositor como Charles Ives se interrogó sobre la legitimidad de plantear esta clase de vínculos:



¿Qué tanto está cualquiera justificado, sea un erudito o un lego, para expresar o tratar de expresar en términos musicales (en sonidos si se quiere) el valor de cualquier cosa, material, moral, intelectual o espiritual, que usualmente se expresa en términos diversos de los musicales”? (1982, 21).

Esta pregunta retórica, nos enfrenta a un problema teórico de difícil solución (pues no se trata solo aquí del *Lied* o del libreto escrito para una ópera), que nos lleva a la reflexión sobre las experiencias extremas del lenguaje artístico de carácter trascendental. Las relaciones entre la música y la literatura pueden darse de formas muy diversas: cuando el compositor y el escritor buscan su inspiración respectivamente en un motivo literario o musical, o cuando el historiador de la música, el filósofo o el músico escriben sobre música o ejercen la crítica musical. Pero más allá de estas relaciones más convencionales caben otras de mayor calado, a las que haremos referencia en este ensayo y que tienen más que ver con las relaciones entre la música y la literatura basadas no tanto en la sugerencia recíproca, de impresiones, sensaciones o conceptos, como en la posibilidad de crear obras susceptibles de ser comunicables en términos interlingüísticos. Me refiero al propósito del compositor de escribir una partitura sobre la base de la prosodia del lenguaje o al del escritor cuando se propone traspasar a la escritura los efectos de la música.

Este texto tiene por objeto analizar algunos aspectos de la obra de Olivier Messiaen y Pablo d'Ors, desde su confesada religiosidad, con el fin de examinar algunos nexos sobre la base de recursos formales, temas y motivos literarios y musicales que son fronterizos de la luz, la música y el silencio. Las obras de Messiaen y de d'Ors pueden entenderse como un arduo y personal ejercicio de reflexión teológica y espiritual, a través de la música y la literatura, que persigue, como fin último, manifestar el estado unitivo del que hablaba el pensamiento místico. Estado en el que “...cuerpo y espíritu han abolido toda relación dual para sumirse en la *unidad simple*” (Valente, 2008: 284).

Esta unidad simple es el lugar/no lugar por excelencia del oxímoron y la sinestesia, pues es en ese lugar fronterizo donde las potencias naturales de la percepción dejan paso, o se confunden, con las potencias espirituales, como explicó San Juan de la Cruz al tratar de glosar el misterio que se encierra en “la música callada” y “la soledad sonora” (1999: 175).



Es preciso remarcar que en Messiaen y d'Ors la vocación artística es correlativa a la búsqueda espiritual. Esto los lleva a seguir caminos innovadores y respectivamente divergentes desde el punto de vista de la creación artística. Messiaen compone su música para alabar los signos sensibles y misterios (los Sacramentos, los dogmas, etc.) que en la religión católica muestran la acción de Dios en el hombre, pero lo hace con un lenguaje musical vanguardista, muy personal, y ajeno a lo que convencionalmente se entiende por música religiosa, ya sea clásica o posconciliar. D'Ors, por su parte, práctica más bien una novela de aprendizaje: *El estupor y la maravilla*, *Lecciones de ilusión*, *El amigo del desierto*, *El olvido de sí* o su última novela, *Entusiasmo*, tratan de procesos complejos que culminan en un descubrimiento o revelación; pero su escritura no está doctrinalmente mediatizada por su condición de sacerdote, sino por el genuino impulso de la creación poética. En este sentido, sus novelas, que se apartan de los procedimientos narrativos de la novela tradicional, entroncan con la tradición de la novela modernista<sup>4</sup>, sobre todo europea, que entiende la novela como arte que sirve, al igual que la poesía y la música, para la expresión creativa de la subjetividad.

La música y la literatura tienen, en los casos que nos ocupan, un claro denominador común: proponer una visión luminosa del mundo. Sobre el músico francés escribe Carlos Eymar: "Más que por el sentimiento trágico y la condición oscura, dolorosa y pecadora del hombre, Messiaen está dominado por el sentimiento de la alegría y la esperanza" (2006: 664). Del mismo modo, podemos decir que la narrativa dorsiana se presenta al lector como el contrapunto positivo de la novela moderna (o "posmoderna") que se escribe, sobre todo, con el fin de ofrecer una visión desencantada del ser humano desde la desvalorización del propio concepto de ficción (Gómez Trueba, 2013 y 2017). En una reciente entrevista, Pablo d'Ors sentencia: "No hay literatura de la luz. No hemos enamorado del mal. Conviene conocer las sombras, claro, pero no quedarse

---

<sup>4</sup> Sobre esta configuración taxonómica me parece muy esclarecedora la propuesta crítica de Nil Santiáñez y a ella me remito (2002: 87-135). Los criterios para calificar la novela como modernista o posmoderna son muy variados, lo que hace que su definición sea, por el momento, bastante inestable (Pozuelo Yvancos, 2004: 36-52; Navajas, 2016: 31-55).





entrampado o enganchado en ellas. Es más difícil ver la luz que ver lo oscuro, ver la luz exige entrenamiento” (2020: 4). Esta visión luminosa en ambos autores se explica por su forma de buscar la verdad, la luz. Lo que diferencia a Messiaen y d'Ors de los pensadores negativos de la modernidad es su modo de preguntar. La filosofía de nuestro tiempo, por una parte, rehúye cualquier principio de autoridad y, por otra, parece excluir de la pregunta filosófica cualquier posible respuesta con el fin de preservar de modo absoluto “el carácter inquisitivo del filosofar” (Pieper, 1981: 133). La diferencia en el modo de preguntar de Messiaen y d'Ors radica en que en la plegaria la pregunta es, en realidad, una respuesta: una respuesta a la llamada permanente de Dios a cada persona. Esa llamada, que se percibe en el vacío y en el silencio, es casi siempre ininteligible, por eso la respuesta asume la forma de la plegaria.

En definitiva, la música de Messiaen y la literatura de d'Ors se gestan sobre la base de un principio de autenticidad en el que el arte es manifestación de la vivencia espiritual. Más allá de los referentes religiosos y culturales, en ambos casos la fuente de la creación artística es la misma: el deslumbramiento no razonado y luminoso ante las cosas creadas. A este respecto, escribe d'Ors: “Tanto el arte como la meditación nacen siempre de la entrega; nunca del esfuerzo. Y lo mismo sucede con el amor. El esfuerzo pone en funcionamiento la voluntad y la razón; la entrega, en cambio, la libertad y la intuición” (2013: 45)<sup>5</sup>.

### **Deslumbramientos**

La concepción que tiene Messiaen de la música religiosa se aleja de las modalidades tradicionales de este tipo de música. No tiene que ver con la música litúrgica ni con la música religiosa compuesta por los grandes compositores de la tradición clásica occidental, como Bach o Mozart. Messiaen confiesa que su aproximación a lo sagrado tiene que ver más con una forma de música en la que “... il y a la percée vers l'au-delà, vers l'invisible et vers l'indicible, qui peut se faire à l'aide du son-couleur et se résume dans la

---

<sup>5</sup> Esta cita procede de *Biografía del silencio* –uno de los acontecimientos editoriales más sorprendentes de la literatura española actual por su inusitada recepción– donde d'Ors recoge, en forma de ensayo, las ideas fundamentales de su pensamiento.



sensation d'éblouissement" (Massin, 1989: 57)<sup>6</sup>. *L'éblouissement*, el deslumbramiento o asombro son el germen del pensamiento, en el que el hombre sabio, en su anhelo de abrirse *vers l'au-delà*, reconoce su profunda ignorancia:

En el asombro hay un quedarse inerme ante algo, algo que sea visto y que se creía conocido pero que en un instante se muestra como absolutamente nuevo, dejando al que lo contempla en una especie de ceguera y de mudez. No hay palabra en el asombro, tan sólo el silencio y, a lo más, una exclamación. El asombro es pasmo, el pasmo que se da cuando se vislumbra algo insólito, pero que es aún más puro y fecundo cuando se produce ante algo de sobra conocido y que de repente se presenta como nunca visto (Zambrano, 1989: 99).

En *El olvido de sí*, d'Ors recrea unas memorias apócrifas de Charles de Foucauld. Por la elección del asunto, es la novela en la que el motivo del deslumbramiento adquiere notas más religiosas. La aventura espiritual de Foucauld es, en este sentido, claramente excéntrica. El cénit de su peregrinaje concluye, espacialmente hablando, en el desierto del Sahara y en las regiones montañosas del Assekrem en Argelia. Paisajes sublimes y, por ello, inhóspitos. *De los cañones a las estrellas* es una obra de Messiaen compuesta en 1974 que se inspira en los grandes Cañones de Utah. Obra de alabanza, de contemplación, geológica y astronómica que, desde las simas más profundas y oscuras de la tierra, se despliega hasta las estrellas del firmamento. Según refiere su propio autor, la obra nace de un sentimiento de temor: "C'est un vaste amphitéâtre s'abaissant vers un gouffre profond [...] la grandeur de ce site m'a inspiré un sentiment analogue à la crainte" (1989: 186). Pero este sobrecogimiento es el requisito previo de la alabanza. Para explicarlo Messiaen recurre a una cita de Ernest Hello: "Le remplacement de la peur par la crainte ouvre une fenêtre sur l'adoration" (1989: 186). *De los cañones a las estrellas* traza, pues, el itinerario que va de la zozobra del alma a su admiración gozosa del universo; es decir, de las tinieblas a la luz. En la parte sexta de la obra

---

<sup>6</sup> Todas las citas de Messiaen que se recogen en este trabajo proceden del libro de Brigitte Massin (1989), en el que su autora incluye una larga entrevista con el compositor.



(“Llamada interestelar”) se escucha un escalofriante solo de trompa dirigido al vacío: “Les cris éclatent dans le silence [...] le cor rejoint son origine première: la trompe de chasse. Ses appels se font de plus en plus rauques et déchirants, pas de réponse. Les appels tombent dans le silence... Dans le silence, il y a peut-être une réponse qui est l’adoration” (1989: 81). En el silencio puede haber una respuesta que es la adoración; es decir, para Messiaen el silencio se puede transformar en posibilidad de abertura hacia Dios si es, como en este caso, un silencio elocuente.

En *El olvido de sí* se da una situación parecida, que complementa muy bien el sentido de la “Llamada interestelar” de Messiaen, su carácter de plegaria. Foucauld siente en el desierto sahariano el sagrario vacío y, por ende, la ausencia de Dios: “... porque también yo estaba vacío y hueco, sin una voz que resonara dentro de mí, sin Dios” (2013: 252 y 253). El personaje experimenta angustiada la soledad y el abandono extremos: “¡Cuánto aterra constatar el vacío que somos! ¡Cuánto asusta comprobar que vivimos en casas, sí, pero no en las paredes, sino en el espacio vacío que queda entre una pared y otra! Vivimos en el vacío, ésa es la casa, nuestra casa” (2013: 253). Pero ese vacío puede ser elocuente si aprendemos a escucharlo. Entonces la ausencia de Dios no se compensa o mitiga a través de la *diversión* (eso solo alejaría el problema, que es lo que significa en latín *divertere*: ir en dirección opuesta), se resuelve, por el contrario, con la *conversión* que consiste en reconocer y asumir el vacío:

Hay algo dentro de nosotros que no queremos que resuene, y huimos espantados cuando lo hace. Sin embargo, nada hay en el mundo tan necesario como ese sonido. ¡Ah, la nada! No sé qué es, pero hay que ser nada para que Dios pueda entrar en el corazón. La soledad y el silencio son los campos de cultivo de la fe y, diría más, el silencio y la soledad son los campos de cultivo en que se fragua eso que llamamos ser humano (2013: 253).

Por esa vía de la carencia absoluta, el personaje se enfrenta a la aparente contradicción de una negación positiva: “el olvido de sí”. La llamada interestelar de Messiaen y la búsqueda de Foucauld encuentran sentido en la no respuesta,



es decir, en el silencio<sup>7</sup>. Tras su descubrimiento, el hermano del desierto escribe en sus memorias lo siguiente: “La nada es necesaria para la creación. La nada es el meollo de la experiencia mística porque (la) nada es Dios” (2013, 254)<sup>8</sup>. Con este juicio sorprendente, d’Ors da un giro radical a la ontología negativa que caracteriza al pensamiento moderno (Salin, 2017: 174-178). Así, finalmente, d’Ors llega al mismo punto que Messiaen: la pregunta sin respuesta no conduce al nihilismo, sino a la posibilidad de sentido, pues si con la comunión Foucauld participaba de la cercanía de Dios “... mediante la adoración, en cambio, celebraba que estaba lejos. Sí, la adoración del Santísimo no es más que la celebración de la distancia de Dios” (2013: 307).

Para llegar a este descubrimiento, el sujeto debe pasar por una fase de purgación que es padecimiento espiritual y corporal, inherente al verdadero proceso de conocimiento. Refiriéndose a Teresa de Ávila, escribe José Ángel Valente: “No hay experiencia espiritual sin la complicidad de lo corpóreo” (2008: 284). Por eso el memorialista apócrifo escribe: “Conocemos cuando lo conocido nos estigmatiza” (2013: 235). Sobre su única ópera escrita, Messiaen señala: “Dans *Saint François* il y a une imbrication étroite entre douleur et joie. Mais là où la douleur est presente, là où elle est la plus grande, j’ai toujours placé un chant d’oiseau” (1989: 193). El canto del pájaro es imprescindible en toda la música del compositor, pues simboliza el entendimiento angélico. En la ópera, el ángel músico (acto II, cuadro 5) expresa así este entendimiento, que procede de la *Suma Teológica* de Santo Tomás (1989: 197): Dios nos deslumbra por exceso de verdad. La música nos lleva a Dios por defecto de Verdad (“Dieu nous

---

<sup>7</sup> Como también lo encuentra la llamada que Charles Ives hace en su célebre composición *La pregunta sin respuesta* (*The Unanswered Question*). Aquí es un solo de trompeta el que, junto a las cuerdas que tocan un *tempo largo*, por siete veces hace una llamada a la que las maderas parecen no dar respuesta satisfactoria.

<sup>8</sup> Estética que podemos relacionar con las poéticas de la modernidad que, desde la secularización de la teología y la metafísica, remiten la plenitud de sentido a una experiencia imaginaria del origen primigenio. Así, en estas palabras de Edmond Jabès, que José Ángel Valente hace suyas y traduce: “No es posible escribir sin hacer callar primero las palabras que nos agitan. La página blanca es un silencio impuesto. Sobre este fondo de silencio se escribe el texto (...). Palabra virgen de toda palabra; palabra de antes y después de la palabra. Sólo ella obsesiona al escritor.” (2006: 671).



éblouit par excès de vérite. La musique nous porte à Dieu par défaut de vérité<sup>9</sup>). Antes de expirar (acto III, cuadro 8) San Francisco canta este verso: Música y poesía me han conducido hacia Ti: por imagen, por símbolo y por defecto de verdad (“Musique et Poésie m’ont conduit vers Toi: par image, par symbole, et par défaut de Vérité”).

En mi opinión, creo que tanto la música de Messiaen como la escritura de d’Ors ponen el énfasis creativo en la adoración hecha plegaria –a que mueve el deslumbramiento– como forma de manifestación de la distancia de Dios, o, lo que es lo mismo, como forma de expresar la distancia que nos separa de la plenitud del sentido (por defecto de Verdad). De ahí la necesidad, en Messiaen y d’Ors, de experimentar nuevas de formas de expresión, musicales o literarias. La modernidad de sus respectivas obras responde a una conciencia estética basada, por tanto, en la distancia de su objeto de adoración y conocimiento. Aportan al campo artístico y literario, en el que prevalecen formas de arte preestablecidas por la demanda comercial, una mirada deslumbrada y luminosa del mundo, una forma vocacional y excéntrica de estar en el mundo.

## Espacios

Messiaen y d’Ors establecen una profunda relación con el espacio cargada de significación. Merece la pena remarcar las afinidades y las diferencias respecto al tipo de lugares donde discurren las obras de estos creadores. Pablo d’Ors encabeza prácticamente todas sus novelas con una lista de *Dramatis personae* y de “Escenografías”. Con ello quizá se quiera, por una parte, enfatizar la naturaleza ficticia de la escritura como arte de la representación; y, por otra, presentar las novelas en orden a un plan perfectamente trazado. Estos paratextos en la obra de d’Ors son profusos y tienen, diría yo, algo de escolásticos. La improvisación y el azar no tienen cabida en el proceso creativo. Tampoco lo tienen en lo que respecta a la obra de Messiaen; ésta también

---

<sup>9</sup> Cito por la grabación: *Saint François d’Assise*, ópera en 3 actes et 8 tableaux. Poème et Musique d’Olivier Messiaen. Direction musicale Seiji Ozawa, Radio France-France Musique, 1983.



responde a una detallada planificación. Salvo el *Catálogo de pájaros*, el resto de sus composiciones parten casi siempre de una fuente doctrinal precisa, que se explicita en la edición de la música y en los programas de mano de los conciertos. Con todo, el paratexto esencial de Messiaen es el catálogo; lejos de ser un simple documento, representa la plasmación de una trayectoria vivida: “Des catalogues, Olivier Messiaen en a ainsi dressé toute sa vie: catalogues liturgiques, catalogues de rythmes, catalogues de sons-couleurs...” (1989: 140).

Dentro del conjunto de las respectivas obras de Messiaen y d'Ors, la ópera *San Francisco* y *El olvido de sí* tienen un carácter excepcional. Son las únicas que sus autores dedican a dos personajes históricos que consagraron su vida a Dios: San Francisco de Asís y el Beato Charles de Foucauld. Por otra parte, es la única ópera que compuso Messiaen y, hasta la fecha, es, junto a *Entusiasmo*, la única novela de d'Ors con una temática cristiana explícita. Por su carácter teatral, en *San Francisco* se establece una dialéctica entre el espacio y el personaje similar a la que se da en *El olvido de sí* y otras novelas de d'Ors, como *El estupor y la maravilla*, *Lecciones de ilusión* o *El amigo del desierto*. Podríamos explicar esta dialéctica con palabras de Michel de Certeau: “El orante no ora solamente en el medio de las cosas, sino con ellas” (2006: 40 y 41). Y creo que podemos entender “en el medio de las cosas” como esas ‘escenografías’ en las que acaecen las peripecias espirituales de los personajes. Son espacios cultivados y fecundados, no traspasados, donde se encuentra el conocimiento espiritual. Por eso los personajes están irremediabilmente ligados a ellos, como un monje lo está a su celda. Son los espacios signados por la vida de Francisco de Asís y Foucauld, convertidos hoy en lugares de peregrinación.

Músico y novelista tienen una concepción temporal del espacio muy acusada. Por su oficio, más acusada en el músico si cabe:

La musique est un perpétuel dialogue entre l'espace et le temps, entre le son et la couleur, dialogue qui aboutit à une unification: le Temps est un espace, le son est une Couleur, l'Espace est un complexe de temps superposés, les complexes de sons existent simultanément comme complexes de couleurs” (1989 : 112).

Esta concepción espacio-temporal está al servicio de una percepción maravillosa



de la naturaleza y del misterio. Su lenguaje musical lo expresa en la intensidad de los sonidos, la variedad de timbres y acentos, la contraposición y superposición de *tempos* diferentes, la presencia de nuevos instrumentos como las ondas Martenot, el Eolífono (máquina del viento) o el Geófono (máquina de arena), y también –sobre todo en la obra *Meditaciones sobre el misterio de la Santa Trinidad*– en la intención de crear un lenguaje musical para comunicar lo incomunicable, “... j'ai essayé de construire un langage communicable, musical en son principe, qui permette d'exprimer l'inexprimable” (1989: 185)<sup>10</sup>. En muchas obras de Messiaen, como en la parte tercera de *Tres pequeñas liturgias de la presencia divina* (“Salmodia de la ubicuidad del amor”) y como, sobre todo, en el cuadro 6 de *San Francisco* (“El sermón de los pájaros”), la orquesta alcanza cotas de intensidad y densidad que rallan el paroxismo por la variedad de ritmos y acordes entrelazados<sup>11</sup>. Pero, cómo cantar la eternidad (lo sucesivo es simultáneo para Dios), sino a través de la supresión “... du temps, de ses barrierès, de ses divisions” (1989: 165).

En *De los cañones a las estrellas*, escuchamos, en los primeros compases, el Eolífono (parte I, “El desierto”). El desierto es el espacio espiritual por antonomasia de Dios por ser un lugar-no lugar. Sobre la significación del desierto en Messiaen, Carlos Eymar nos recuerda que los escritos de Ernest Hello estuvieron muy presentes en la gestación de esta obra:

El desierto es el símbolo de este vacío del alma que permite escuchar la conversación interior del Espíritu. Messiaen cita una frase de Ernest Hello: «Aquel a quien tratamos de encontrar es inmenso; es preciso estar liberado de todo para dar hacia él los primeros pasos... húndete en el desierto de los desiertos». Ya aquí, en este primer abismo del desierto, escuchamos la voz de un *sirli* del Sahara, una voz pura y superaguda, rodeada del silencio (2006: 669).

---

<sup>10</sup> “Messiaen elabora un auténtico alfabeto musical de la A a la Z, que toma como base la convención utilizada en Alemania y el mundo anglosajón de establecer las siguientes equivalencias: A = La, B = Si bemol, C = Do, D = Re, E = Mi, F = Fa, G = Sol y H = Si. Messiaen ha seguido su propio método para completar, a su manera, el resto del alfabeto, agrupando las restantes letras por su forma de producción fónica” (Eymar, 2006: 662). Otro caso similar, proveniente del *jazz*, lo encontramos en la obra maestra de John Coltrane, *A love supreme*, en la que las líneas melódicas del saxo tenor siguen las cadencias del lenguaje de la oración en la que se inspira (Kahn, 2004: 148).

<sup>11</sup> Sobre el sermón de los pájaros señala su autor: “C'est un travail redoutable, que je ne regrette pas, car même si c'est une folie, le résultat est merveilleux! J'ai cherché et obtenu un grand fouillis organisé dont je ne connais pas d'équivalent dans la musique contemporaine” (1989: 200).



Parafraseando las palabras de Certeau, citadas más arriba, podríamos decir que, en *De los cañones...*, el silencio no es lo que está más allá del canto del pájaro (el *sirlí*) y del viento; el silencio está (se despliega) en el canto del pájaro y en el viento que habitan el desierto. Así lo describe Foucauld en sus memorias apócrifas, desde una dimensión cósmica semejante a la que transmite la música en *De los cañones...*:

Quien no haya visto la altiplanicie del Assekrem nunca podrá hacerse cargo de este paisaje lunar por mucho que se lo explique. Aquí se tiene la impresión de estar fuera de la tierra, en otro mundo [...]. La erosión eólica con que el tiempo ha modelado estas rocas es el mejor espejo de esa otra misteriosa erosión con que Dios ha erosionado mi alma, dura también como una roca [...]. Aquí es como si uno fuera el primer hombre del mundo, el último. Como si no hubiera existido jamás otra cosa que el silencio y ese cielo rojo que parece que va a prender fuego a la tierra cada atardecer. En estas alturas, los atardeceres nunca han dejado de emocionarme. Porque es al atardecer cuando el viento del Assekrem, diferente a cualquier otro, comienza a soplar (2013: 342 y 343).

Pero ese Eolífono ya había sonado antes en la novela de Pablo d'Ors. En *El amigo del desierto*, su protagonista alcanza también un estado de despersonalización o anulación, como el de Foucauld, cuando deja de pensar en el desierto para, simplemente, contemplarlo (Varo Varo, 2019: 100). Y en esa contemplación, como en la poética musical de Messiaen, se percibe el poder creador de la naturaleza como maravilla:

El viento ha soplado esta noche de tal modo que en la arena han aparecido espléndidos dibujos que, inconsciente de su potencia creadora, esa misma arena ha borrado para transformar enseguida en otros aún más fugaces y hermosos (2009: 134).

Para terminar, en Messiaen y d'Ors los motivos habituales del lenguaje místico, el silencio, la ausencia, no se traducen en nostalgia o quiebra definitiva de un centro de sentido, como se da, por lo general, en el arte y la literatura de la modernidad. Sus respectivas obras se orientan lejos de las poéticas de la negación y de los textualistas natos de la posmodernidad (Rorty, 1996). Entonces, abolidos los grandes discursos de la metafísica y de la teología, ¿desde dónde se puede sostener un discurso de la afirmación? En el caso de Messiaen, desde luego, desde su confesada profesión de fe en Dios y desde la





creación de una música cuyo lenguaje excéntrico declara frente al espectáculo de la creación la magnificencia divina<sup>12</sup>. Por lo que respecta a Pablo d'Ors, podríamos decir otro tanto, pero con un matiz importante que lo diferencia del primero. En la tradición eremítica y contemplativa, el desierto o el monasterio apartado se constituyeron en lugares privilegiados de la experiencia mística. Sin embargo, en la poética de d'Ors, el deslumbramiento puede acaecer también en cualquier sitio y ante cualquier cosa por insignificante que sea esta en su apariencia. En este sentido, podríamos afirmar que las novelas de d'Ors representan un decir místico, pero en lenguaje ordinario<sup>13</sup>. En esta sublimación de lo común, lo primordial es la categoría ontológica que se otorga a lo que aparece ante la vista. Además del sentido corriente que el hombre da a las cosas, estas pueden tener un sentido insólito que se manifiesta según cómo las cosas se contemplan. En su novela *El estupor y la maravilla* (también en *Lecciones de ilusión*, en buena parte) se desarrolla esta idea a través de la historia de un curioso personaje, vigilante de un museo de pintura, que vive *mirando* todo lo que le rodea. Descubrirá a lo largo de su vida, aparentemente anodina, que la realidad que contempla se vuelve, en la escucha atenta y silenciosa, más profunda y digna de admiración. Entonces, todo lo percibirá estéticamente, hasta lo más nimio, "... descubrí el asombroso mundo de lo pequeño, donde se oculta, sin ninguna duda, el misterio de todo lo visible y lo invisible" (2018: 177). A partir de ese descubrimiento, el vigilante se deslumbrará ante todo lo que le rodea. Cualquier cosa o circunstancia adquieren de repente una nueva e insólita dimensión: el gesto de un visitante frente a un cuadro, una pequeña mancha del techo, el vuelo de una mosca, un pliegue de su pantalón... De esta forma, d'Ors parece querer decir al hombre moderno que no se deje seducir por patetismos románticos, ávidos de experiencias, en los que se confronta la realidad, pero no se la llega a ver nunca del todo. Basta con mirar con atención y amor cualquier

---

<sup>12</sup> Lenguaje excéntrico en el sentido que Charles Ives otorga a la música cuando escribe: "Aquel que ha escuchado una melodía musical teme que pueda hablar sólo de manera extravagante" (1982: 77).

<sup>13</sup> En esta cuestión, debemos señalar la influencia de Michel de Certeau en el pensamiento dorsiano: "... se trata de mantener un discurso que indica el misterio, la alteridad, 'el exceso', 'lo que desborda', sin buscar decirlo, y sin recurrir al vocabulario de la metafísica y de la teología." (Salin, 2016: 182).



cosa –mirar simple, primario– para que esta se aparezca en todo su esplendor, para que surja el “estupor y la maravilla”.

En conclusión, Messiaen y d'Ors constituyen sus obras como plegarias que son recreación de la luz, la música y el silencio como modalidades de afirmación frente al decir limitado del hombre, que, sin embargo, no ha perdido su capacidad de asombro y deslumbramiento ante todas las cosas creadas. Eso que aparece ante la vista, por obra de la contemplación espiritual y estética, se carga de sentido, aunque se trate de un sentido relativo. Lo que aquí se dirime, en última instancia, es la legitimación plausible del conocimiento poético frente al saber científico.

Pero lo que diferencia a Messiaen y d'Ors, no tanto ya de la ciencia metódica, sino del pensamiento de la modernidad, es su modo de preguntar. En la oración espiritual la pregunta es una respuesta esperanzada a una llamada divina incansable que no admite réplica ideológica, positiva o pragmática. La plegaria en Messiaen y d'Ors deviene, por ello, poesía musical y literaria. De ahí que sus obras perciban y reflejen, de forma luminosa, el carácter misterioso de la realidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABC CULTURAL (2020). “Si no sabes cuál es tu pasado, no puedes vivir tu presente. No sabes quién eres” [entrevista de J. F, Serrano Oceja a Pablo d'Ors], 1.106, 4 de enero, pp. 4-6.
- ABRAMS, M. H. (1975). *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona: Seix-Barral.
- AGUSTÍN DE HIPONA (1956). *Obras de San Agustín, Tratado sobre la Santísima Trinidad*, t. V, Madrid: BAC.
- ALIGIERI, Dante (1999). *Divina comedia*, Madrid: Cátedra, Letras Universales.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1997). *Rimas y Leyendas*, Madrid: Espasa-Calpe.
- BERGAMÍN, José (1981). *Al fin y al cabo. Prosas*, Madrid: Alianza Tres.
- CERTEAU, Michel (2006). *La debilidad de creer*, Buenos Aires: Katz Editores.
- CRUZ, Juan de la (1999). *Declaración de las canciones que tratan del ejercicio de amor entre el alma espiritual y el esposo Cristo: (Cántico Espiritual)*, ed. crítica de Paola Elia, Aquila: Textus.
- D'ORS, Pablo (2009). *El amigo del desierto*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- D'ORS, Pablo (2013). *El olvido de sí*, Valencia: Pre-Textos.
- D'ORS, Pablo [2012] (2013). *Biografía del silencio*, Madrid: Siruela.



- D'ORS, Pablo [2007] (2018). *El estupor y la maravilla*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- EYMAR, Carlos (2006). "Olivier Messiaen y su búsqueda espiritual", *Revista de Espiritualidad*, 65, 645-681.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ-ALARCOS, Raúl (2000). "Enajenación y símbolo: de Horacio a José Ángel Valente, pasando por Erasmo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 600, pp. 19-24.
- GADAMER, Hans-Georg (1975). *Verdad y método*, Salamanca: Ediciones Sígueme.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2013). "Las nuevas tecnologías en la última novela española: fabulaciones apocalípticas y estéticas de corta y pega". En *Actas del XLVIII Congreso Internacional de la AEPE*. Valladolid: Campus Encuadernaciones, pp. 25-48.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2017). "Sobre la estética de la impostura: se buscan falsificadores de la novela actual", *Artes del ensayo*, 1, pp. 23-42.
- GONZÁLEZ DE CARDEDAL, Olegario (2015). *Cristianismo y mística*, Madrid: Trotta.
- GUILLÉN, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso: una introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets.
- IVES, Charles (1982). *Ensayos ante una sonata*, México: Universidad Autónoma de México.
- KAHN, Ashley (2004). *A love supreme y John Coltrane*, Barcelona: Alba editorial.
- LEÓN, Luis de (1977). *De los nombres de Cristo*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid: Cátedra.
- MASSIN, Brigitte (1989). *Olivier Messiaen. Une poétique du merveilleux*, Aix-en-Provence: Alinea.
- MORALES Y MARÍN, José Luis (1984). *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid: Taurus.
- NAVAJAS, Gonzalo (2016). *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Calambur.
- ORTEGA Y GASSET, José (2014). *Meditaciones del Quijote*, ed. facsímil, Madrid: Alianza, Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, Fundación Residencia de Estudiantes.
- PIEPER, Josef (1981). "Filosofar hoy, o la situación de la filosofía en el mundo actual", *Anuario Filosófico*, 14, pp.117-134.
- POZUELO YVANCOS, José María (2004). *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península.
- RICO, Francisco (1970). *El pequeño mundo del hombre. Varía fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid: Castalia.
- RORTY, Richard (1996). "El idealismo del siglo XIX y el textualismo del XX". En *Consecuencias del pragmatismo*. Madrid: Tecnos, pp. 217-240.
- SALIN, Dominique (2017), "Michel de Certeau y la cuestión del lenguaje", *Revista de Espiritualidad*, 303, 161-185.
- SANTIÁÑEZ, Nil (2002). *Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Crítica.
- STEINER, George (2000). *Lenguaje y silencio*, Barcelona: Gedisa.
- TRÍAS, Eugenio (2014). *El hilo de la verdad*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.



- UNAMUNO, Miguel (1995). *El canto adámico*, en *Obras completas, II*, Madrid: Biblioteca Castro-Turner, pp. 143-146.
- VALENTE, José Ángel (1989). *Al dios del lugar*, Barcelona: Tusquets.
- VALENTE, José Ángel (2006). “Jabès por Jabès”. En *Obras completas I. José Ángel Valente. Poesía y prosa*. Andrés Sánchez Robayna (ed.), Barcelona: Galaxia Guttember/Círculo de lectores, pp. 667-680.
- VALENTE, José Ángel (2008). “Teresa de Ávila o la aventura corpórea del espíritu”. En *Obras completas II. José Ángel Valente. Ensayos*. Andrés Sánchez Robayna (ed.), Barcelona: Galaxia Guttember/Círculo de lectores, pp. 284-290
- VARO VARO, Alonso (2019). “La condición fronteriza en *El amigo del desierto* de Pablo d’Ors”, *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 17, 81-103.

Fecha de recepción: 4 de marzo de 2020

Fecha de aceptación: 5 de mayo de 2020