



tsantsa
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

UCUENCA

FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº14 Diciembre de 2023

«Allende el blanco plano de la música»: Mark Rothko y Samuel Beckett en la música de Rebecca Saunders

«Beyond the flat white of music»: Mark Rothko and Samuel Beckett on the music of Rebecca Saunders

ANTONI GONZALO CARBÓ
Universitat de Barcelona (España)
antonigonzalo@ub.edu

Recibido: 15 de junio de 2023
Aceptado: 20 de noviembre de 2023

133

RESUMEN:

No es casualidad que sean los mundos de Mark Rothko y Samuel Beckett los que inspiren el universo sonoro de la compositora Rebecca Saunders (Londres, 1967): una nada última o vacío religa la obra de los tres creadores. Tanto en la creación literaria (Mallarmé, Beckett, Celan), donde se produce la disolución de la escritura y del hablante mismo, como en la composición musical (Boulez, Sciarrino, Saunders), donde el sonido se desvanece hasta su completa reintegración en el silencio originario, la blancura es una imagen recurrente para designar la Realidad última. Esta albura omnipresente, es la geografía del proceso de autodisolución del individuo en la blancura omnímoda de lo absoluto. Saunders reitera la importancia que en la composición contemporánea tiene el silencio como lienzo sobre el que los sonidos se disuelven, alcanzando tan bellos colores, texturas y grados de presencia en su camino hacia la nada: «mancha [blanca] en el silencio».

PALABRAS CLAVE: Rebecca Saunders, Mark Rothko, Samuel Beckett, nada, vacío.

ABSTRACT:

It is no coincidence that it is the worlds of Mark Rothko and Samuel Beckett that inspire the sound universe of composer Rebecca Saunders (London, 1967): an ultimate nothingness or emptiness links the work of the three creators. Both in literary creation (Mallarmé, Beckett, Celan), where the dissolution of writing and of the speaker himself takes place, and in musical composition (Boulez, Sciarrino, Saunders), where sound fades away until its complete reintegration into the original silence, whiteness is a recurrent image to designate the ultimate Reality. This omnipresent whiteness is the geography of the process of self-dissolution of the individual in the all-embracing whiteness of the absolute. Saunders reiterates the importance of silence in contemporary composition as the canvas on which sounds dissolve, reaching

such beautiful colours, textures, and degrees of presence on their way to nothingness: «stain [white] in the silence».

KEYWORDS: Rebecca Saunders, Mark Rothko, Samuel Beckett, Nothingness, Void.

* * * * *

1. Introducción

Partimos de una significativa imagen en blanco y negro que pertenece a la serie fotografías que Bruce Davidson tomó de Samuel Beckett durante el ensayo de *Esperando a Godot* (1952) en Nueva York, en el único viaje del escritor dublinés a Estados Unidos en el verano de 1964 [Figura n. 1]. En esta imagen vemos a Beckett que permanece de pie, en medio de la oscuridad, frente al librito abierto de la obra teatral sobre una silla. La luz incide con tal fuerza deslumbradora sobre sus páginas que nada del texto entrevemos: «“eine übermässige Klarheit”, es decir, “claridad desmesurada”, [...] *oscura* [...] inefable claridad» (Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*; Cacciari, 2004, pp. 48-53). Solo alba luz, «la oscuridad que es alba y mediodía» (Beckett, 1990, p. 41), «[los ojos] que son totalmente blancos», «Tan blanco. [...] Desierto» (Beckett, 1986, pp. 12, 29), solo blanco como Nada, el lugar donde Nadie (*Niemand*) tiene lugar. En la obra en cuestión, sus personajes esperan en vano la llegada de ese Godot, acerca del cual nada sabemos. Imaginario melancólico del *absconditus*, el Innombrable, el «Ausente de la historia» (Certeau, 1973).



Figura n. 1. Samuel Beckett. Nueva York, 1964. © Bruce Davidson/Magnum Photos

En este sentido, como ejemplo significativo de la plasmación del nihilismo metafísico en la creación musical contemporánea podemos introducir aquí la figura de la compositora británica Rebecca Saunders (Londres, 1967), una de las más destacadas compositoras de nuestro tiempo. Rebecca Saunders, que vive y trabaja en Berlín, que estudió composición en la Universidad de Edimburgo con Nigel Osborne y con Wolfgang Rihm en Alemania, está considerada como una de las compositoras más originales de su generación [Figura n. 2]. Su música ha sido reconocida con varios premios prestigiosos. Rebecca Saunders ha tomado la literatura de Samuel Beckett –que tan relevante ha sido entre los compositores contemporáneos (Morton Feldman, György Kurtág, Heinz Holliger, Stefano Gervasoni)– como uno de sus referentes más significativos a lo largo de su carrera. En las composiciones de Rebecca

Saunders el discurso se enriquece con una tímbrica muy cuidada, abierta a ámbitos sonoros propios de la improvisación. En sus obras concibe el material como una sucesión de objetos sonoros concisos, secos, interrumpidos por periodos de silencio meticulosamente cuidados. Aquí, el silencio se convierte en un elemento tan importante como las propias notas. La relevancia de los sonidos sostenidos, la fisicidad del sonido, está en sintonía con el último Giacinto Scelsi (Andlington, 1999, p. 52). En la música de Saunders hay una gran presencia de técnicas extendidas y ruidos, pero la progresión armónica tiene, asimismo, una presencia importante. El ruido y la armonía se complementan en una extensión recíproca, a modo de una *coincidentia oppositorum*. Siempre se mueve Saunders entre instrumentos que permiten amplias resonancias, reverberaciones: clarinete bajo, violonchelo, contrabajo. *Blaauw* (2004), para trompeta de doble campana / 11', *Blue and Gray* (2005), para dos contrabajos / 9', y, sobre todo, la excelente *Stirrings Still* (2006) –composición homónima de *A vueltas quietas* (1989), el último relato del escritor irlandés (Beckett, 2004)–, para cinco concertistas: flauta contralto, oboe, clarinete en La, crócalos y piano / 11', y *Stirrings Still II* (2008), para seis concertistas: flauta contralto, oboe, clarinete en La, crócalos, piano y contrabajo / 13', son perfectos ejemplos de una música que se mueve entre registros extremos, que prefiere el choque de sonoridades para crear atmósferas densas: «Constantes murmullos, armónicos dobles, microintervalos y un uso muy calculado del espacio y del tiempo, dan una sensación de expansión inmaterial al sonido, de transubstanciación de la música en un silencio muy elocuente.» (Yáñez, 18 de noviembre de 2008). La sustancia del discurso de Saunders no anda lejos, en muchos momentos, de la de Morton Feldman. No es casualidad que sean los mundos de Mark Rothko y Samuel Beckett los que inspiren su universo sonoro. En una entrevista reciente Saunders reconoce, en términos similares a los de Salvatore Sciarrino, que la música nace en el silencio y muere en el silencio (cf. Losseff y Doctor, 2007; Ergal y Finck, 2010; Feneyrou, 2013; Wolf y Bernhart, 2016; Haselböck, 2020, pp. 20-36):

— Aprecias particularmente la literatura de Samuel Beckett, que afirma una relación particular con el silencio y el habla. — Descubrí el trabajo de Beckett en 1995 o 1996 y me impresionó mucho. Debemos tener cuidado cuando hablamos de silencio, la palabra puede ser mal entendida. No hay música sin silencio: la pieza debe comenzar en silencio y terminar en silencio; sin silencio no tenemos un punto de referencia sonoro. Leer o escuchar a Beckett genera niveles de tensión, momentos de sorpresa, que son muy útiles a la hora de crear una estructura formal. (Merlin, 2023)

En otra entrevista anterior con la compositora (Chavarria-Aldrete, 2017), a propósito de su obra *Vermilion (Bermellón)* (2003), para clarinete en sib, guitarra eléctrica y violonchelo / 17', Saunders hace referencia a la importancia de la relación timbre-color (Klangfarbe) tiene en el conjunto de su obra (Andlington, 1999, p. 52) –*The Under Side of Green* (1994), para clarinete, violín y piano; *Into the Blue* (1996), para clarinete, fagot, violonchelo, contrabajo, piano y percusión; *Cinnabar* (1999), para violín, trompeta y conjunto; *Albescere* (2001), para doce instrumentos y cinco voces; *Chroma (I-XIX)* (2003-13), para doce a dieciséis concertistas; *Vermilion* (2003), para clarinete, guitarra eléctrica y violonchelo; *Blaauw* (2004), para trompeta de doble campana; *Crimson* (2004-05), para piano; *Blue and Gray* (2005), para dos contrabajos; *Caerulean* (2011), para clarinete bajo; *Alba* (2014), para trompeta y orquesta; *White* (2015, revisada en 2016), para solo de trompeta de doble campana– y, como el escritor dublinés, a la significación de los silencios y pausas que habitan en la dinámica interior de sus obras – *Stirrings Still I* (2006), *Stirrings Still II* (2008), *Stirrings* (2011), para nueve intérpretes: flauta alto, clarinete en La (sistema Boehm), oboe, crócalos (octava superior con 2 arcos para

violonchelo), piano (piano de cola), arpa, violín, violonchelo (IV scordatura), contrabajo (con cinco cuerdas, V scordatura) /16'; *Still* (2011), para violín y orquesta, 21'; *Still / Aether / Alba* (2020). En dicha entrevista Saunders explica asimismo la relevancia del silencio en su obra:

La obra es una serie de gestos, que cada uno de ellos emerge del silencio y desaparecen de nuevo en el silencio. [...] Y luego hay una enorme cantidad de silencio, con música muy delicada. [...] Y me tomó bastante tiempo lo que yo llamaría en cierta manera cómo los silencios son percibidos [...]. Así que sí, es una obra que explora qué tipo de silencios se pueden usar entre los gestos. (Chavarria-Aldrete, 2017)

2. La «voz de un tenue silencio» (*qôl dēmāmāh daqqāh*) y el agujero negro sin color

Esta relación simbólica de los colores y el silencio la encontramos en un pasaje visionario de la tormentosa y fascinante primera novela de Samuel Beckett, *Dream of Fair to Middling Women* (*Sueño con mujeres que ni fu ni fa*), su discurso primigenio, su texto más personal e íntimo. Lo que Belacqua, su protagonista, trasunto del propio Beckett, quiere, básicamente, es habitar su oscuro mundo interior, navegar a sus anchas por sus pensamientos, escapar a las exigencias de la vida y ser feliz en su tristeza, todo ello resumido en el genial y omnipresente concepto de «uterotumba», «su uterotumba y su estética de inaudibilidades» (Beckett, 2011, pp. 151, 171): este retrotraerse en el propio yo. «Hábleme del *Libro de los muertos* egipcio.» (Beckett, 2011, p. 197); «éxtasis de la desintegración» (Beckett, 2011, p. 224).

Quiso decir que era un *mystique* malogrado [*mystique raté*], pero siempre se quedaba en puertas de dar con *le mot juste*. [...] Su sanctasancctorum, por así decir [...]. El arca y el propiciatorio se han hundido, la Sejiná [la *Šēkīnāh*, la «Presencia divina» en la mística judía] se ha esfumado, los querubines se ahogan. (Beckett, 2011, pp. 222, 223)

En esta deslumbrante y a ratos tortuosa novela, Beckett esboza el germen de lo que muchos años más tarde llegaría a ser su proyecto literario, la desnudez despojada de la palabra: «La experiencia del lector tendrá lugar entre las frases, en el silencio, le será comunicada en los intervalos, no en los términos del enunciado» (Beckett, 2011, p. 297). En el pasaje que acabamos de citar, Beckett, hace referencia al *sancta sanctōrum* vacío, como en otras ocasiones a un silencio que parece de origen bíblico. En efecto, tras su travesía por el desierto, el profeta hebreo Elías llegó al monte Horeb donde recibe una teofanía que marca un cambio radical en las manifestaciones de Yahvé, el cual deja de mostrarse a través de huracanes, terremotos y rayos, como en las teofanías de las divinidades cananeas, para hacerlo mediante la novedosa «voz de un tenue silencio» (*qôl dēmāmāh daqqāh*), «la voz de un silencio/sonido imperceptible», una visión invisible, tenuemente clara, una voz sutil y silenciosa, hablada en silencio: «Entonces Yahvé pasó y hubo un huracán tan violento que hendía las montañas y quebraba las rocas ante Yahvé, pero en el huracán no estaba Yahvé. Después del huracán, un terremoto, pero en el terremoto no estaba Yahvé. Después del terremoto, fuego, pero en el fuego no estaba Yahvé. Tras el fuego, la voz de un tenue silencio (*qôl dēmāmāh daqqāh*)» (1 Re 19:10-12). El susurro oscila entre el habla y la falta de habla, ya que es un acto verbal, pero que, sin embargo, permanece inaudible, excepto para la persona a quien se comunica directamente:

El verbo *damam*, «guardar silencio», «enmudecer», «no abrir la boca», posee también el significado de «morir», «dejar morir», «perecer» (Jeremías 8,14; 25,37; 51,6), al igual que el sustantivo *dumā* recoge el sentido figurado de *sheól* o infierno, en expresiones como «habitar (דמך) (en el (reino del) Silencio» del citado verso (salmo 94,17), o

«descender al Silencio» del salmo 115,17 [...]. El término *demama* (דממא), «silencio», ha sido traducido desde antiguo por «brisa» (גממא) – «la voz (*qol*) de una brisa (גממא) suave»– [...]. Sin embargo, el término significa «silencio» y la secuencia de voz (*qol*) y el silencio (*demama*) son decididamente paradójicos, como corresponde al lenguaje místico. Por ello se puede pensar que el texto no compara la presencia de Yahvé con una suave brisa del desierto, sino que expresa una experiencia significada por el silencio de Dios. Tras la referencia a «la voz de un tenue silencio», prosigue el texto: «Entonces oyó [Elías] una voz que le decía: [...]». De modo que, más que contrastar voz y silencio, los textos de las teofanías bíblicas acaban conjugando estos dos elementos que resultan ser igualmente teofánicos. Desde esta teofanía en el desierto en la que Yahvé habla en el silencio, hasta los textos de los esenios del desierto en Qumrán, el silencio resuena imperceptible en los escritos bíblicos y en el culto del templo de Jerusalén. [...] El espacio natural para el silencio litúrgico es un lugar sagrado vacío de toda imagen. La negación de lo acústico acompaña al vaciamiento del espacio visual. El *Debir* o *Sancta sanctorum* del templo de Jerusalén era un cubo vacío –al menos en el período posterior al Exilio–. [...] El Santo de los Santos israelita no contenía otra representación que la del «trono vacío» de Yahvé [...]. La desnudez de la *Rothko Chapel* de Houston es –me parece– el equivalente moderno, y judío, del *Debir* bíblico: desnudez del espacio vacío y silencio. El arte abstracto es búsqueda de lo absoluto dentro de la más genuina tradición anicónica. (Trebolle, 2008, pp. 226, 276-277)

En ese contexto, Jacques Derrida comenta que el rasgo característico del santuario interior en el tabernáculo y el templo era que en el centro no había nada, un espacio vacío. La nada que yace en el centro sagrado, secreto (hebreo: *sōd*), que es el misterio (arameo: *raza*; μυστήριον) judío, «el misterio dentro del silencio» (*raza bi-lehišu*) (Wolfson, 2008, p. 98), el «umbral de un misterio [...] un núcleo intangible y, tal vez, sagrado» (Berio, 2019, p. 111):

Ciertamente, al ser sensibles a la ausencia de toda forma sensible, los judíos intentaron producir un objeto que en cierto modo diera lugar y figura a lo infinito. Pero dicho lugar y dicha figura tienen una estructura singular: esta encierra su vacío en sí misma, no alberga sino su propio desierto interiorizado. No abre a ningún sitio, no encierra nada, no contiene más tesoro que la nada: un agujero, un espaciamiento vacío, una muerte. [...] De ahí la sorpresa ingenua del no judío cuando [...] después de tantos rodeos rituales para acceder al centro secreto, no descubre nada – nada más que la nada. Ni centro, ni corazón, un espacio vacío, nada. [...] Nada más que un agujero negro o una mirada profunda, sin color, sin forma y sin vida. (2015, pp. 59-60)

Tal como bien apunta, en este sentido, Georges Didi-Huberman, este vacío primordial es el que da sentido a la obra de arte monocroma como expresión de una ausencia originaria: «El *Sancta Sanctorum* está verdaderamente vacío. [...] Si algo sagrado ha sido reinterpretado, lo habrá sido para obligarnos a reconocer la evidencia: es delante del vacío, o más bien del vaciamiento, como mejor se accede a lo sagrado.» (2014, pp. 48-49). Un silencio (*tacet*) terminal común, último, aniquilador. Un silencio último, primordial, así pues, no un mero mutismo, constituye el telón de fondo del conjunto de la obra beckettiana. No es el parloteo de quienes, verdaderamente, no tienen nada que decir, sino, como apuntó certeramente Bernard Dort, la única forma de manifestar que no tienen nada que decir, esto es, la expresión no de una vacuidad sino de la relación existente entre quien habla y esa vacuidad de la que habla. El silencio, un silencio supra-ontológico, es la clave de bóveda que religa la obra de Rothko, Beckett y Saunders. Tal como acertadamente resume Jenaro Talens:

Queda como alternativa callarse. No hay alternativa, pues, en el mutismo, sino en el silencio. No ocurre como en el discurso místico, que, al rebasar el lenguaje como algo insuficiente, se resuelve en un silencio entendido como serenidad. [...] Así es como hay que entender lo que dice *El innombrable*, «las palabras que caen, no se sabe de dónde, no se sabe de dónde, gotas de silencio a través del silencio». [...] El silencio [...] no es ya el hueco entre dos palabras sino la palabra verdadera que surge entre murmullos incesantes, repetitivos y vacíos, sobre los escombros de un lenguaje en descomposición (Beckett, 1987, pp. 13, 14)

Nada. Nada. Salmos o plegarias a Nadie. Páginas blancas escritas en luz por el Desconocido, como el oro de los iconos como vestigio de lo invisible. En la simbología cristiana, el color blanco en forma de una luz esplendente y cegadora representa a Dios. Su brillo hace al Creador invisible. El Maestro Eckhart, a partir de Act 9:8, recuerda que «Saulo vio la Nada» (*nihil videbat = sach er niht = ein niht*). *Dô er sach niht, dô sach er got*, ver la nada, es ver a Dios (*Sermo* 279,1; Givone, 2009, pp. 90-91). «Nada es más real que nada», dice Malone (Beckett, 1969a, p. 25), citando «al de Abdera» (Demócrito). Porque cada uno es Nadie si nada posee. Una frase de Samuel Beckett puede trenzar la relación de nuestros tres autores: «la ausencia absoluta de lo Absoluto» (1978, p. 142). Estamos hablando de dos creadores –Mark Rothko y Samuel Beckett– que han hecho de su obra tardía una vía apofática basada en las negaciones (απόφασις), un desistir del lenguaje, una desertización del lenguaje, un fracaso en cuanto a las posibilidades de la imagen y de la palabra. El propósito –«Comment dire»– siempre es callar. Primer y último propósito. La nada, en la senda de Rothko y la escritura del despojo de Beckett, es un concepto clave en la obra de Rebecca Saunders (Nonnenmann, 2020, pp. 52-70). Esta *via negationis*, está presente en un significativo tríptico nihilista de la obra de nuestra compositora en el cual nos vamos a detener: *Still* (2011), para violín solista y orquesta / 21'; *Void* (2013-14), para dúo de percusión y orquesta / 19', y *Alba* (2014), para trompeta solista y orquesta sinfónica / 23'. Desaparecer a sí mismo en la blancura abisal de lo impropio. Negación originaria. La nada es origen, principio, término hacia lo que todo tiende, abismo omnívoro y final. «En suma, el principio de las cosas, y de Dios mismo, es la nada», escribía Leopardi en *Zibaldone* el 18 de julio de 1821 (1991, p. 1341; cf. Givone, 2009, pp. 185, 187).

La vía negativa de degradación, de pérdida, de desposeimiento, seguida por Beckett a lo largo de su dilatada obra, ya está presente en el pintor abstracto Mark Rothko (1903-1970). El artista estadounidense de origen judío ha sido un referente constante en la trayectoria de Rebecca Saunders. Rothko nos ofrece la extraña y dolorosa delicia de sus vastos espacios de veladuras haciendo aflorar en la superficie del lienzo su blancura original, de tal forma que ella parece participar ahí todavía de lo invisible [Figura n. 2]. Según una conjetura de la Escuela de Nueva York, Rothko aspiraba a pintar nada menos que el rostro de Dios (Rose, 29 de noviembre de 2008): «Como sucede en la antigua idea de Dios, la abstracción misma, en su desnudez, no se puede percibir de manera directa» (Rothko, 2010, p. 105). Aunque era un judío laico, como Barnett Newman, tenía que ser consciente de que todo lo que se sabe sobre el Dios hebreo del Antiguo Testamento es que su «semblante brilla». Para captar ese resplandor milagroso, Rothko experimentaba constantemente con materiales y técnicas para crear la ilusión de que la luz emanaba desde el interior de la pintura, que tenía vida y respiraba. Rothko aplicaba colores fugitivos en una mezcla única de su propia cosecha sobre un lienzo sin imprimación que actuaba como una fuente de luz que se filtraba a través del color. Un crítico ha escrito que Rothko estaba buscando «un signo último», «un arte absoluto»: «sus depurados cuadros afirmaban el *ego* depurado [...] Cada obra era una prueba de la aproximación de la mente a cero [...]». Su pintura

era «un ritual de la autopurificación» (Rosenberg, 1973, pp. 100-108). Y otro: aspiraba a «un contenido panteísta»; «La pasividad e impersonalidad del pincel de Rothko y el diseño reductor [...] sugieren un deseo por su parte de que el espectador abandone al yo activo» (Sandler, 1970, pp. 175, 183). Un tercero: su arte era «una búsqueda presentada [...] en términos del vacío [...]». El resultado lógico sería un lienzo en blanco [...] que estaría lleno, una ausencia que sería rica» (O'Doherty, 1982, pp. 154, 155, 156, 157, 165, 166). Rothko dotaba de una especial significación al juego de luz y cromático entre la imprimación del lienzo y las primeras capas pictóricas. Como ya sucedía en el procedimiento de un artista que fue inspiración para él, William Turner, se trataba en ambos casos de que la luz se filtrara a partir del fondo del cuadro, desde el interior de la pintura, como para dar a entender así un movimiento de alumbramiento mediante el cual lo invisible emerge a la superficie de lo visible (Rose, 2008). Rothko, del que no se puede decir que fuese un pintor que menospreciase el color, afirmaba:

No me interesan las relaciones de color o de forma o de cualquier otra cosa [...]. Me interesa solamente expresar las emociones humanas fundamentales –tragedia, éxtasis, melancolía, y demás–, y el hecho de que muchas personas se emocionen y lloren ante mis cuadros prueba que puedo comunicar con esas emociones humanas básicas. Las personas que lloran ante mis pinturas están teniendo la misma experiencia religiosa que yo tuve cuando las pinté. Y si tú, como dices, te sientes movido únicamente por sus relaciones de color, entonces es que no las entiendes. (Rodman, 1957, pp. 93-94)

Así, en un pasaje del *Sēfer ha-Zōhar* (*Libro del Esplendor*, 1:16a), el *magnum opus* de la mística judía del siglo XIII, *qōl dēmāmāh daqqāh* se identifica con *tōhū* (hebreo: ‘desierto’, ‘baldío’, ‘lugar vacío’, la nada = *Void* en Saunders), el ‘caos’ primordial (*tōhū wābōhū*, Gén 1:2), «el lugar que no tiene color (*gawwān*) ni imagen (*diyōqna*)», lo que «no está contenido en el secreto de la imagen» (*we-lo itkelilu be-raza de-diyōqna*) (Wolfson, 2008, p. 97). *Tōhū // hōšek* (lit. ‘tinieblas’, ‘oscuridad’), ‘caos // oscuridad’ (Job 12:24-25), desolación; *’ên ’ôr* [sin luz] (Jer 4:23). En este sentido, los cuadros de Rothko no son sólo sombras proyectadas por una poderosa y secreta fuente de luz, sino la propia luz que brota de las tinieblas: la «luz negra» (*nēhora’ ukmāh*). «*Tienen –decía– su propia luz interior. Interior, oculta, del otro lado de su sombra visible.*» (González García, 1989, p. 116). Es probable que esta fuese la razón por la que Rothko oscureció la gama brillante de sus primeros cuadros de estilo *colour field*, prefiriendo trabajar con la gama de los colores tierras oscuras, negro y gris, para evitar que sus cuadros fueran apreciados simplemente por sus propiedades decorativas. Este recurso a hacer del color gris –i.e., «las tinieblas como luz» y «la luz como tinieblas»– una *via negationis* del color *per se*, aparece asimismo en otros grandes creadores del siglo XX. En este sentido, el título de la composición de Saunders *Blue and Gray* (2005) está sacado del cuadro homónimo de Rothko del año 1962 [Figura n. 2]. En el texto del programa de dicha obra, Saunders (2005) lo ilustra con las definiciones del gris de los tratados del color de Wassily Kandinsky –«el gris es insonoro e inmóvil» (1972, p. 87)– y de Derek Jarman –«gris ceniza» (2017, p. 92):

[...] Marco conceptual de referencia a la composición, asociada a una oscuridad hecha visible y a sus espacios de resonancia. Dos contrabajos de cinco cuerdas exploran sus instrumentos para crear dos planos cromáticos diferenciados –como los lienzos de Rothko–, entre los cuales fluye una poderosa energía que no rehúye elementos melódicos, fricciones y rangos tonales extremos, un vibrato marcadísimo, además de cierto juego de ecos y planos muy atractivo. (Yáñez, 18 de noviembre de 2008)



Figura n. 2. El *sancta sanctōrum*: lugar sagrado vacío de toda imagen (Mark Rothko, *Blue and Gray*, 1962. Óleo sobre lienzo, 193 x 175 cm. © Fondation Beyeler, Riehen/Basilea).

Rothko confirma que su pintura cromática se dirige progresivamente hacia el acromatismo, en el tránsito de lo tangible a lo inteligible: «He creado un lugar. No son pinturas.» (Ashton, 1983, p. 155). «Sin color.» (Rodman, 1957, p. 95). Esta pintura ‘acromática’ a la que hace referencia es una idea similar al «negro» concebido como «ausencia de color» en la obra pictórica de Ad Reinhardt. En la misma preocupación acromática, Rebecca Saunders escribe en el texto del programa de su composición *White* (2015, revisada en 2016): «En pintura, el blanco es el color acromático más extremo, brillante y claro hasta la luminosidad absoluta, desprovisto de todo matiz y grisura.» (Saunders, 2015). En ambos casos, lo irrepresentable quiere decir lo que sólo se puede «representar» por medio de la ausencia de forma o figura, pero también, en un segundo grado de des-representación, por la sustracción misma del color, por la pintura uniforme, acromática. Sólo así puede hacerse de la experiencia creadora un camino de acercamiento a la Realidad más allá de toda dualidad: «La ausencia de color no es, sin embargo, mera ausencia, sino que es al mismo tiempo una presencia oculta. [...] Esta *ausencia* de forma es la *presencia* de lo divino sin forma.» (Taylor, 1992, p. 87).

3. La desertificación del lenguaje

Llegamos aquí al segundo referente principal de la música de Rebecca Saunders: la desertificación del lenguaje en la escritura de Samuel Beckett (1906-1989). El conjunto de la obra literaria del escritor dublinés sería seguramente su mejor expresión contemporánea. «In the absolute absence of the Absolute» [En el de la ausencia absoluta de lo Absoluto] (Beckett, 1978, p. 142); «un desierto en el desierto [...] ese último desierto» (Derrida, en Derrida y Vattimo, 1996, p. 34). En el transcurso del año 1984-1985, Michel de Certeau investiga los textos místicos, esencialmente de los siglos XVI y XVII, pero también ciertos textos contemporáneos, como otras tantas tentativas de una ciencia el creer, huellas de una posible inteligencia del otro. Certeau dedica una serie de sesiones de trabajo a Marguerite Duras y a Samuel Beckett como exponentes de una singular vía negativa (Buci-Glucksmann, 1987, p. 171). El Hombre noble, el hombre privado de sí mismo, sin cualidades, nada particular, por medio de una κένωσις radical, debe *vaciarse* hasta alcanzar una Nada efectiva (Sholl y Maas, 2017). En *Der Mann ohne Eigenschaften* (*El hombre sin atributos*) de Robert Musil, es «ese vacío que es el alma [...] la pasión mística de Ulrico y de su hermana» (Blanchot, 1969, p. 157), y en *El innombrable* de Samuel Beckett, es «el lugar donde Nadie tiene lugar» del innombrable (Cuesta Abad, 2006, p.

117), el hombre sin atributos e innominable está privado de sí mismo (Blanchot, 1969, pp. 159, 160, 163, 164, 170; Clément, 1994). Esperando a Godot, a un *deus absconditus*, que es sólo Luz. «Éxtasis blanco», en palabras de Michel de Certeau (2006, pp. 313-316), es decir, esa labor de vaciamiento que se debe proseguir hasta en los límites más extremos con el fin de realizar el acto de ver que es devorador, que encuentra en la blancura lo que excede a cualquier división y en el éxtasis lo que mata la conciencia hasta «una muerte iluminada». El ver supone pasar por el no ver nada, como escribe Mallarmé en «Épouser la notion», otra figura de la melancolía moderna que atraviesa personalmente una profunda crisis durante la cual dice cruzar la nada y cuya lengua poética trata de traducir en discurso este vaciamiento: «y es preciso que / no exista nada para que / yo la abraze y / crea totalmente // Nada – nada –» (Richard, octubre-diciembre 1964, pp. 633-644). La visión mallarmeana de la página blanca reopera en cierto modo el paso del libro a lo sagrado. La relación entre la universalidad y el monocromo es ilustrada con similar humor poético por la observación de Mallarmé de que el poema perfecto sería una hoja de papel en blanco que, no conteniendo nada (en acto), lo contendría todo (potencialmente) (*Le Mystère dans les lettres; Brouillons du «Coup de dés»*; 1998, pp. 279-280, 403). El blanco es el color de un enigma. El silencio da sentido a la palabra, así como el espacio blanco a la escritura, de acuerdo con Mallarmé, quien reflexiona sobre él en varios pasajes de sus *Divagations* y que lo convierte en presencia significativa en «Un coup de dés» (Blanchot, 2002, pp. 143-144).

El silencio es el ámbito donde desaparece toda comunicación verbal, pero es el único adecuado para escuchar las cosas esenciales. El exilio de Dios, su retiro u ocultación, temporal o definitiva, adquiere en la escritura de Beckett las imágenes recurrentes del desierto, del polvo, de la ceniza. Como frase lapidaria de esta vía negativa, esta reflexión suya: «Al término de mi obra, sólo queda polvo: lo nombrable». Se trata, en definitiva, de una larga y ardua tarea de desprendimiento de todo atributo. Toda la trayectoria que cubre la escritura beckettiana puede describirse como la historia de un lento e inexorable proceso de degradación, de pérdida, de desposeimiento. «Para que el silencio exista es preciso que las palabras lo digan. Y ese decirlo, no es ya un significado, sino un murmullo cada vez más apagado» (Jenaro Talens, en Beckett, 1978, pp. 9, 12); «el silencio discursivo de lo que es imposible decir, pero no por ello se deja de decir» (Ibáñez, 2004, p. 184). La vía de Beckett y Saunders conduce a una geografía terminal, última, que es la de la blancura abisal, la de lo absoluto y la de la criatura disolviéndose, aniquilándose en lo infinito. Se trata de una inmersión de la condición creatural en una Realidad inaprehensible e innominable, «último desierto que atravesar», que liquida el mundo de la contingencia (cf. Taylor, 1992, pp. 269-307). En esta senda de autodisolución de los sentidos externos «la blancura va aumentando» de forma imparable e irreversible, hasta provocar un deslumbramiento y una ceguera que constituyen la verdadera apercepción, con los párpados cerrados, de la luz otra (Beckett, 1978, pp. 16-17). En efecto, se empieza a ver en la claridad o en la oscuridad absolutas, de la misma forma que la música verdadera emerge del silencio: «La blancura. Cada año un poco más. Tanto vale decir cada instante. Por todas partes a cada instante la blancura va aumentando. [...] El silencio se hace música infinitamente lejana [...]» (Beckett, 1990, pp. 101, 113). En *Mal visto mal dicho* de Beckett se habla de una mujer ya anciana que habita en una cabaña situada en el centro de un espacio de un kilómetro de diámetro, y vaga por la superficie de este espacio, de una blancura de piedra caliza, atraída por un monolito que sin dificultad podemos relacionar con un monumento funerario (1990: 106-107). En medio de la blancura abisal, la desaparición de la necesidad del ver: «Aunque no fuese más que a la vista de lo que tiene de inacabada su blancura.» (1990, p. 125). Asimismo, en *Pour finir encore* se hace referencia a esta «blancura que descifrar», «último desierto que atravesar» (Beckett, 1976, p. 13). El conjunto de la obra literaria de Beckett parece fundado sobre una teología negativa

(Baldwin, 1990; Buning, 1990; Wolosky, 1995, pp. 90-134; Bryden, 1997; Buning, 1999; Buning et al., 2000; Parrott, 2003, pp. 91-104) orientada hacia la Nada originaria y el Silencio primigenio. Tal como sostienen varios autores, estamos ante la presencia de lo sagrado velado a través de la vía negativa (Ergal y Finck, 2010, pp. 26-27).

Una pareja estética apofática o *via negationis* recorre la obra de Samuel Beckett y Rebecca Saunders. Esta Nada o vacío último, Nada absoluta (Severino, 1990; Givone, 2009), está presente en la creación de la música clásica contemporánea: Giacinto Scelsi, Heinz Holliger, Salvatore Sciarrino (Feneyrou, 2013). Estamos, sin embargo, ante una Nada que muestra una y otra vez su potencia, su presencia, y que, lejos de anular toda escritura, le permite a pesar de todo, convertirse en el centro de la escritura misma. Escritura de ausencia y sobre la ausencia. Sin embargo, de esa ausencia terrible Mallarmé consigue extraer, a lo largo de toda su obra, la «Noción negativa» de la Nada, lo que podría llamarse un saber de la Nada desértica, «la potencia de lo negativo» (Blanchot, 2002, p. 96). Rebecca Saunders es otro ejemplo de este interés de la música clásica contemporánea por reflejar el sonido inaudible de la nada o el vacío originarios. «Lo que Beckett sostiene es que el vacío no es algo que hay que superar y conjurar mediante los signos, sino que es eso que da sentido a los signos, es el borde sobre el cual los signos adquieren valor y significación.» (Ibáñez, 2004, p. 153). Tal como la propia compositora reconoce en una entrevista, sus tres composiciones –*Still*, *Void*, *Alba*– constituyen un tríptico sobre el silencio (*Still*), la Nada o el Vacío (*Void*) y la blancura última (*Alba*) basado en las obras de Samuel Beckett (Yáñez, 24 de enero de 2023). Así se descubre en la composición, ya mencionada aquí, titulada *Void* (2013-14), para dúo de percusión y orquesta / 19'. *Void* trata, en realidad, de las más extremas dialécticas de opuestos: sonidos extremadamente agudos, a través del metal, en instrumentos de percusión, y sonidos extremadamente graves. Tal como nuestra compositora escribe en el texto del programa:

void /vɔɪd. C13 F. *vuide* + *voider*, L. *vacare* + *vocītus*. Vacuos, desierto, desprovisto [*devoid*]. Ausente, desaparecido, vacío [*empty*]. Una pérdida de, boquiabierto y sin. [...] “Y habrá un día aquí, donde no hay días, aquí que no es un lugar, originado por la imposible voz el infactible ser, y un comienzo de día, en que todo será silencioso y vacío y oscuridad, como ahora, como pronto cuando todo haya acabado, cuando todo esté dicho, dice ella, murmura.” [Beckett, 1971, p. 73]. Debajo de la superficie del silencio se encuentra una cacofonía de sonido y ruido, un potencial infinito para revelar y hacer audible. El acto de componer desvela, hace visible: tira suavemente del frágil hilo sonoro, extrae fragmentos de color de las profundidades, aprovecha el momento y deja brotar el sonido desde la estasis del silencio imaginado. (Saunders, 2013/14)

A este deslumbramiento ciego, labor de vaciamiento, absoluta κένωσις, Juan de la Cruz lo llama «blancura tan levantada, que disgrega la vista de todo entendimiento...» (*Noche*, II:21:3-4); Mallarmé: «blanca agonía», «puro destello» («Le vierge ...»); «el Abismo / blanqueado» («Un coup de dés...») (1998a, pp. 161, 482); Paul Celan: «Y aún más blancura. / Invisible» (*De umbral en umbral*); «El silencio se hizo [...] una pausa, un blanco, un vacío» («Diálogo en la montaña») (1999, pp. 104, 483-484); Marguerite Duras: «estrépitos de blancura» (*El mal de la muerte*) (1984, p. 29); Jacques Derrida: «A través de todas las superficies sobreimpresas de blanco sobre blanco [...]» (1975, p. 294); Michel de Certeau: «éxtasis blanco», «escatología blanca» (2006, pp. 313, 315).

4. La infinidad de pura luz blanca de vaciedad significativa

Una fotografía de Rebecca Saunders, obra de Astrid Ackermann, muestra a la compositora junto a las hojas de sus partituras colocadas de forma muy ordenada sobre las paredes blancas: blanco sobre blanco [Figura n. 3]. Se diría que esta fotografía refleja muy bien la escritura o la música blanca de Samuel Beckett.



Figura n. 3. Rebecca Saunders junto a sus partituras. © Astrid Ackermann [libre de regalías].

Asimismo, ilustra la composición de Rebecca Saunders, ya referenciada aquí, titulada *Alba* (2014), para trompeta solista y orquesta sinfónica / 23'. El título explora tanto el concepto de «blancura» (luminosidad) en la música y en el poema «Alba» de Beckett, perteneciente a la colección *Echo's Bones*, un poema en el que cada palabra va acompañada de su «sombra». En el texto del programa, Saunders se refiere a la prosa de Beckett, y esa idea se filtra en su música en una partitura que presenta erupciones volcánicas junto a mesetas heladas:

alba L. fem. de *albus* «blanco», de la raíz PIE [raíz protoindoeuropea] **albho-* «blanco», *albe* OE. Al pintar el color acromático brillante y ligero más extremo hasta el punto de absoluta luminosidad. Desprovisto de sombra y gris, el blanco es notablemente ardiente, el color de la furia. Alba es la obra final de una serie de tres conciertos: *Still*, *Void* y *Alba*. Cada título define una condición o estado de ausencia en relación con el sonido, el espacio y el color, respectivamente, y cada uno hace referencia a un texto de Samuel Beckett. Tomado de la colección *Echo's Bones*, *Alba* es un poema intensamente lírico. Beckett pesa todas y cada una de las palabras y su sombra, su eco. Este poema termina anhelando los breves e intensos textos en prosa escritos al final de su vida - su prosa profundamente reducida, casi esquelética, tanto despiadadamente directa como exquisitamente frágil. (Saunders, 2014)

La escritura poética (Mallarmé, Beckett) o musical (Scelsi, Saunders), no menos que los virtuosos de la contemplación en la Cristiandad patristica y medieval, se sumergen en «*le blanc infini*», la infinidad de pura luz blanca de vaciedad significativa (*blanc* significa las dos cosas) (Steiner, 1989, p. 269). Mallarmé ve un silencio (es decir un término con valor acústico) en derredor del verso, representado por los «blancos» (es decir un término con valor visual) de la página que ocupan dos tercios de la misma; el poeta no cree transgredir con su nueva tentativa esa medida sino solo dispersarla; sin embargo, hábilmente está combinando en su teoría poética *visión* y *resonancia*. Y aquí viene lo importante, pues ésas son, entre otras, las dos intenciones del poema: la visual y la musical (Bonney, 1986, pp. 96-98). Es éste igualmente el horizonte de la música blanca de Beckett («vertiéndose en blancura y en música a través de la ceguera»,

«ciego y con la música y la blancura», 2011, p. 217) y de la composición «Alba» de Saunders. En efecto, en «El misterio de las letras», Mallarmé afirma que la página en blanco certifica el silencio (1998b, p. 252). En relación con esta estética de la vaciedad, en «La música y las letras» Mallarmé habla de «una atracción superior como de un vacío» y también de «dotarlas [las cosas] de resplandor, a través del espacio vacante» (1998b, p. 389). Mallarmé conoce y quiere la proximidad de lo imposible, la inminencia del silencio. 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». Como ejemplo, dos líneas de un célebre soneto (1998a, p. 165): «Aboli bibelot d'inanité sonore, /.../ Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.» [Abolido bibelot de inanidad sonora /.../ con el único objeto de que se honre la Nada.]. Inanidad sonora, un sintagma muy eficaz por el hecho de que se trata de un cliché y de una cita literaria a propósito de palabras vacías que se remonta al latín (*inania verba*). La inexistencia semiótica del objeto cuya existencia se afirma en la descripción y se traspone en una mímesis de la misma Nada filosófica (*con que la Nada se honra*), rematada con un juego de palabras que corona el conjunto, pues, en francés, le *Néant s'honore* puede confundirse con su homófono *le néant sonore* (Benoit, 2007, p. 11). Nada sonora. El silencio penetra en sus poemas por medio de las cosas «calladas» (es decir, «aniquiladas») y por medio de un lenguaje que con los años va siendo cada vez más escueto en cuanto al vocabulario y más ligero en cuanto a la musicalidad: «sobre el plumaje instrumental / la tañedora del silencio.» «*Sainte*» («Santa») (Mallarmé, 1998a, p. 121); «Este blanco conflicto unánime //...// en hueca nada musicante» «*Une dentelle s'abolit...*» («Un encaje queda abolido...») (1998a, p. 183). Esta música nunca escuchada es una música *del silencio*. Pues, tal como apunta Maurice Blanchot: «Que lo que se escribe resuene en el silencio, haciéndolo resonar mucho tiempo, antes de retornar a la paz inmóvil en la cual el enigma vela todavía.» (2015, p. 52). En la línea de Mallarmé, el poeta Yves Bonnefoy, en *Début et fin de la neige* (*Principio y fin de la nieve*), hace referencia a «une blancheur d'abîme» [una abismal blancura] de las páginas del libro sobre las cuales sólo hay «indescifrables signos» (1993, p. 49). Estas páginas blancas, espacio virgen, constituyen, como en Mallarmé, una Nada autorreferencial: «Je recherche surtout, dans la blancheur» [Busco, sobre todo, en la blancura] (1993, p. 65). «Sur le vide papier que la blancheur défend» [sobre el papel vacío que custodia su albura], «*Brise marine*» («Brisa marina») (Mallarmé, 1998a, p. 75); «creuse blancheur un rien» [una nada en la oquedad de su blancura], «*Le Nénuphar blanc*» («El nenúfar blanco») (1998a, p. 381).

Como en la escritura de Mallarmé, en la de Samuel Beckett la blancura es a su vez expresión de esta Nada última (Ross, 1997, pp. 267-277). Así queda escrito en una pieza en prosa corta de 1963 titulada *Imagination morte imaginez* (*Imaginación muerta imagina*), en la cual se imagina una geografía blanca donde todo se extingue. El escritor dublinés nos presenta la muerte como la vida pensada a través de su imaginación. Beckett nos describe en esta obra el vasto e interminable mundo, blanco en su extensa blancura. Esta albura omnipresente, este paisaje blanco monocromo de inusitada luz, es, como en la escritura de Robert Walser, la geografía del proceso de autodisolución del individuo (*Lessness, Sans, Lösigkeit*), en este mundo que se diluye en la blancura omnimoda de lo absoluto: «[...] y no hay que soñar con encontrar nuevamente este punto blanco perdido en la blancura, [...] en el más profundo de los negros porque sí, o la gran blancura inmutable [...]» (1969c: 68). En *Bing* (1965), es el blanco sobre blanco: «Cuerpo desnudo blanco fijo invisible blanco en blanco. [...] Casi blanco fija faz silencio dentro.» (1969c: 73, 75). Beckett se imagina a sí mismo por medio de una escritura disolviéndose en el silencio. En *Molloy* se acerca a la página en blanco mallarmeana: «[...] sería preferible, es decir, por lo menos igual de bueno, borrar los textos que emborronar los

márgenes, cubrirlos hasta que todo sea blanco y liso [...]. Entonces se dejaron oír de nuevo los murmullos. Restablecer el silencio [...]» (1969b, p. 17). Beckett afirmaba que, entre todos los colores, prefería el blanco; es decir, el color sin color. Los personajes de Beckett son *Lessness* (*sans* [sin], 'sin-idad'), blancos restos, en la medida en que, resumiendo todas las existencias, parece que tampoco existen. La música inscrita en el silencio también está asociada a este color (Catanzaro, 1992, pp. 45-51). En 1981 Beckett describió a André Bernold su deseo de encontrar «una *sombra vocal*, [...] una voz que sea una sombra. Una voz blanca» (Bernold, 1992, p. 108). En *Dream of Fair to Middling Women* (*Sueño con mujeres que ni fu ni fa*) se puede encontrar un capítulo significativamente titulado «Alba», en el cual encontramos dos pasajes exquisitos en los que se hace referencia a la relación entre la música, la blancura y la ceguera:

[...] Música plana e insulsa, alba de luz intemporal. [...] Vertiéndose en blancura y en música a través de la ceguera sobre el entendimiento incapaz. [...] Ciego y con el entendimiento vuelto en filo plegado de seda, ciego y con la música y la blancura, apariencias en las veladuras de mi entendimiento. (Beckett, 2011, p. 217)

La mejor música, según el autor de *Sueño*, es «la que dejaba de oírse tras unas pocas notas... el objeto que se hace invisible ante nuestros ojos, por así decirlo, es mejor y más brillante» (*apud* Cronin, 2012, p. 118). La conjunción de la música / voz «blanca» con la sombra ocurre en ambos casos (Bryden, 1997, pp. 279-288; Bryden, 1998, pp. 21-46; Laws, 2013, pp. 115-117). Todo ello está resumido en una línea del poema en inglés de Beckett titulado «Alba» que forma parte de la colección *Echo's Bones* (*Los huesos de Eco*): «beyond the white plane of music» [allende el blanco plano de la música] (Beckett, 2000, p. 65). En «*Cenizas*. Obra para radio», Beckett repite la imagen de un «mundo completamente blanco», vinculado al silencio y las cenizas (Beckett, 1987, p. 109). Esta geografía blanca es frecuente en las obras de Beckett. En su escritura de olvido, despojamiento, deshacimiento y desaparición, la blancura constituye una imagen recurrente vinculada al vacío y al silencio último. Así, en su escrito en prosa *Mal vu mal dit* (*Mal visto mal dicho*):

El silencio se hace música infinitamente lejana [...]. Llamados blancos. [...] Muros blancos. Ya era hora. Blancos como el primer día. [...] Cuestión de asegurar al ojo un ángulo de visión suficiente sobre el hermoso blanco más elevado que a primera vista mal vista. Qué vacío el espacio en adelante. (Beckett, 1990, pp. 113-114, 117)

El «aura de silencio» adorniano no se limita al campo musical y se proyecta asimismo en la creación literaria. El silencio que recorre la obra de Samuel Beckett (Chesney, 2013; Bindeman, 2017, pp. 113-122; Gould, 2018, pp. 57-92) sería su mejor reflejo de entre los escritores tratados por el filósofo alemán (Adorno, 2003, pp. 85, 293; 2004, p. 182). Adorno concluye su ensayo «Intento de entender *Fin de partida*» con dos significativos pasajes de la obra teatral de Beckett que tienen el denominador común del silencio (Adorno, 2003, p. 310). En un texto breve de Beckett titulado *Sans* (*Sin*), la privación que el mismo título evoca alcanza la tan largamente buscada desposesión: «ni un ruido nada mueve», «al fin ningún recuerdo», «silencio ni un suspiro», «sin salida», «sin tiempo», «sin relieve», etc. (Beckett, 2000, p. 32). En este sentido, en composiciones como *Shadow* (2013; estudio para piano solo, 9') y *Dust* (2017/18; para percusión solista, 25-28'), Rebecca Saunders deriva las sonoridades hacia una disolución final en la nada:

Dust [...] con un gran mimo en el manejo de las resonancias que nos vuelve a poner en las claves estéticas de *Shadow*, mostrando la importancia que en la composición

contemporánea tiene el silencio como lienzo sobre el que los sonidos se disuelven, alcanzando tan bellos colores, texturas y grados de presencia en su camino hacia la nada. (Yáñez, 1 de marzo de 2021)

Sus precedentes en la escritura lírica los hallamos en la página en blanco de Mallarmé o en las dos páginas vacías que cerraban el poemario original de Giacinto Scelsi, cuya música roza el infracromatismo. Tanto en la hueca Nada sonora de la poesía de Mallarmé, como en la escritura de la Nada de Beckett, omnipresente en las composiciones de Rebecca Saunders, resuena la «escritura blanca» de la que nos habla Maurice Blanchot a propósito de Beckett: «[...] la cual nunca se oye porque [...] sólo quien le impone silencio prepara las condiciones de la audición» (Blanchot, 1969, p. 235). «Allende el blanco plano de la música». En ese proceso de adelgazamiento y disolución continuos la palabra o el sonido (Mallarmé, Scelsi, Beckett, Sciarrino, Saunders), «hueca nada musicante», «una nada en la oquedad de su blancura» (Mallarmé) —espectro, piel o polvo—, se sitúa tan cerca de la ausencia, del definitivo silencio. La blancura de los lirios (san Juan de la Cruz) o el nenúfar blanco (Mallarmé): una pareja dejación, dejarse aniquilar, cesión a lo absolutamente Otro. Silencio «lacerado», en palabras de Rebecca Saunders. Samuel Beckett, Rebecca Saunders: «mancha [blanca] en el silencio». Una voz sigue hablando donde solo queda polvo o ceniza, en el límite apagado de lo nombrable, como tenue susurro a la escucha de lo inaudible: «silence tel que ce qui fut» [silencio como el que existió] (Beckett, 2000, p. 185); «el infinito silencio, el silencio *del infinito*» (Cacciari, 2004, p. 32). «*E silentio, ad silentium, per silentium!* Del silencio al silencio, a través del silencio» (Jankélévitch, 2005, p. 200).

5. Conclusiones: «charcos gris-corazón: / dos / bocanadas de silencio»

El *sancta sanctorum* está verdaderamente vacío. La presencia ante nosotros puede ser la de un ciego o la de un mudo. «La densidad de la ausencia de Dios, el límite de presencia en esa ausencia, no es un giro dialéctico vacío». En efecto: «Se encuentra en las parábolas de Kafka, en las denominaciones del Gólgota en el *Final de partida* de Beckett, en los Salmos a Nadie de Paul Celan [...] el Malone de Beckett [que] se tambalea hacia la nulidad» (Steiner, 1989, p. 278). El «Ausente de la historia» (Michel de Certeau) es la sombra de toda presencia. En efecto:

Lo que importa es ese desierto inmutable e inmaterial [...]. Lo largo, lo insosteniblemente largo de esta colosal bóveda del vacío y la oscuridad, esta cúpula que pesa, que traga, que absuelve y eterniza. Este vacío es mi verdadera morada, esa oscuridad es mi universo real. [...] Silencio que es mi voz, mi única voz, ciegos que son mis ojos, mis únicos ojos [...] Y, sin embargo, más que el infinito o la idea de un principio supremo, lo incomprensible para el hombre es: la idea de la NADA, la ausencia. (Le Clézio, 2010, pp. 239-249)

A lo largo del presente análisis, se ha procurado poner de manifiesto que los tres creadores que nos ocupan —Mark Rothko, Samuel Beckett y Rebecca Saunders— conciben que, ya sea la imagen anicónica (Rothko), la palabra clausurada (Beckett) o bien el sonido suspendido entre dos silencios (Saunders), nacen de la nada originaria y en el nada primordial se reintegran. El color no es únicamente color en su sentido formal o perceptivo y los cuadros de Rothko tienen una existencia material altamente energética que vela su horizonte espiritual. La pintura «sin color» de Rothko tiene en el blanco de Beckett —i. e., el color sin color, un deslumbramiento ciego o visión con los ojos cerrados—su réplica anicónica de desprendimiento y sacrificio (*Lessness, Sans, Lösigkeit*) absolutos. Se ha contrastado aquí el interés que el color

adquiere en la trayectoria musical de Rebecca Saunders, que tiene en la obra pictórica de Rothko un referente clave. La imagen sólo es concebible como una forma de ruina de la visión interior, del ver puro. La percepción física exterior, el mero ver, fracasa siempre en la imagen como representación. La única alternativa es la apertura de la visión, la visión redimida con los ojos cerrados, la mirada sin imagen, el ver sin percepción, la apercepción interior. La actitud anicónica de Rothko y su búsqueda de la pintura «sin color», como el *dēbîr* o *sancta sanctorum* (*qōdeš ha-qōdāšîm*, ׀ִשְׁרָרֵהּ שְׁרָרֵהּ), así lo testimonian. La desertificación de la imagen (Rothko) es completada con el aniquilamiento de la escritura, los escombros de un lenguaje en descomposición (Beckett), como el sonido en su ineludible reintegración en el silencio ensordecedor o el vacío primigenio (Saunders). Decir la nada exige una tarea no de mutismo sino de silencio, vaciamiento y aniquilación. Las pinturas tardías de Rothko, sumidas en la penumbra de los pigmentos tierras, grises y mezclas de tonos umbríos, o con la apertura al rojo (de la sangre, del sacrificio) contrastan con la omnipresencia del blanco en la escritura de Beckett. Pero el propósito es común a ambos: la vía a lo absoluto o a lo innombrable, exige una tarea melancólica de ruina o de pérdida; no una simple renuncia, sino una renuncia a la propia renuncia, o absoluta κένωσις:

[...] Una voz sigue hablando más allá de las ruinas. [...] En el vacío, [todos estos textos] avanzan sin interrupción, cada vez más neutros, más escuetos, más breves y se instalan en los límites de lo indecible. [...] Las palabras asumen el pesado deber de decir la nada. (Jenaro Talens, en Beckett, 2000, p. 31)

El arte con su capacidad de proyectar las formas hacia la invisibilidad (Rothko), o el lenguaje hacia el silencio (Beckett). Rothko y Beckett, en una pareja senda terminal, llegan a un mismo «punto cero» (Adorno, 1980, p. 49): no se posee, se desposee. Este es el grado cero a partir del cual puede plantearse de nuevo la tarea de ver algo (Rothko), de decir algo (Beckett) o de escuchar algo (Saunders). Rothko erige un templo vacío cuyas paredes desnudas están cubiertas de pinturas anicónicas (la Capilla Rothko). Beckett hace de la ceguera, la visión con los ojos cerrados, el paisaje níveo, el desierto blanco o el horizonte de cenizas una geografía del silencio absoluto. El sacrificio absoluto de desapego y renuncia a la propia voluntad, puede dirigir al hombre sin atributos a aceptar la voluntad de Dios como Nada. La obra tardía de Rothko y de Beckett se dirige de forma inexorable, respectivamente, hacia una imagen o una palabra en los límites de lo representable o mostrable y de lo decible, en el umbral de lo inefable. Como para Webern, Scelsi o Sciarrino, la música de Saunders tiene su fuente en el silencio del origen, al cual vuelve transformada. Según el compositor Luciano Berio, se trata de «un silencio del tiempo en un tiempo de silencio, vacío y abierto, en los límites del delirio místico [...] una especie de grisura retiniana de la conciencia musical» (2019, p. 89). La ascesis de la imagen o la parquedad de la palabra en Rothko y Beckett le sirve a Saunders de referente para hacer de la música un cabo, una lengua de tierra que penetra en el mar, entre dos océanos de silencio. El silencio de origen bíblico, el soplo inaudible que escucha Elías, parece estar presente en la obra de Rothko y de Beckett. Saunders contempla este mismo silencio primigenio, pero ya desde una óptica claramente secular. La desertificación del lenguaje en la escritura de Beckett, Duras y Celan, parece remitir a una *via negationis* propia de la teología negativa, pero ya en una geografía posmetafísica. Punto límite de la expresión de lo irrepresentable: véase en particular en la escritura-cinematógrafo de Bresson y Duras. Silencio de Dios (Rothko), Innombrable (Beckett), *Niemand* (Celan). Con el término *still* (Rilke, Eliot, Beckett, Saunders; cf. Ergán y Finck, 2010, pp. 169-182) se inicia el desafío de una nueva experiencia numinosa para llegar a lo que T. S. Eliot llama *the still point of the turning world* [el

punto muerto (inmóvil, silencioso) del mundo en su vuelta] (2016, p. 87). La ausencia de Dios experimentada como una nada misma se convierte en el comienzo de una nueva experiencia para encontrar a Dios más allá de Dios, más allá de sus nombres y sus representaciones simbólicas. El rico cromatismo de la obra postrera de Rothko se dirige, paradójicamente, hacia el «sin color», para representar la forma anicónica, forma sin forma, o supra-forma de la Faz inefable e irrepresentable. En la poesía de Rilke –así en el poema «*Der Ölbaum-Garten*» («El Huerto de los Olivos»), «follaje gris / gris él también», desolador en su ausencia de Dios– es «el gris, que es una especie de coloración original de los colores, al cual también ellos retornan» (Winkelvoss, 2004, p. 253). El gris es el otro color relevante de la luz-ceniza de Beckett: «Todo está gris. [...] Negro claro» (Beckett, 1986, p. 37). Es el gris terminal presente en los dos últimos años de vida de Rothko (los lienzos con negro sobre gris de 1969-1970 y con marrón sobre gris de gran formato sobre papel). Como en el gris claro sobre gris oscuro del cuadro *Blue and Gray* de Rothko, en la escritura de Beckett (*Para acabar aún*) el cielo o el último desierto es de polvo ceniciento, «alba gris», «luz gris»: «Polvo gris hasta perderse de vista bajo un cielo gris sin nubes y de repente o poco a poco allí donde sólo polvo posible esta blancura que descifrar. [...] Último desierto que atravesar.» (1997, p. 106). Es, asimismo, la decoloración progresiva de la escritura que caracteriza la poesía de madurez de Celan (Weissmann, 2000, pp. 107 ss.), para quien también el cielo interior es gris: «el cielo, gris-corazón, ha de estar cerca.» (Celan, 1999, p. 128). En Beckett, los colores (blanco en *Bing*, «gris ceniza» en *Sin*) asumen el pesado deber de aludir al no-lugar (*Sin*), de decir la nada, el silencio absoluto: «Ruinas esparcidas confundidas a la arena gris ceniza refugio cierto. [...] Silencio ni un soplo mismo gris en todo tierra cielo cuerpo ruinas.» (1997, p. 92). A su vez, en *Fin de partida*, es ceniza la luz: «Conocí a un loco que creía que había llegado el fin del mundo. Pintaba. Lo apreciaba. Solía ir a visitarle al asilo. [...] Sólo había visto cenizas. Sólo él se había salvado. (*Pausa.*) Olvidado.» (1986, p. 48). También en «*Cenizas. Obra para radio*», Beckett repite la imagen de un mundo completamente blanco, vinculado al silencio y las cenizas, luz grisácea: «Cenizas sólo. (*Silencio.*) [...] Mira hacia fuera, mundo completamente blanco, gran angustia, ni un ruido aparte de las cenizas, brasas que se extinguen, ese ruido, esos resplandores [...]» (1987, p. 109). Dos cuerpos autosacrificados en la luz grisácea del estudio (Rothko) y en el fondo sombrío de las aguas del Sena (Celan): «charcos gris-corazón: / dos / bocanadas de silencio.»; «(— color día-gris, / de / los vestigios de aguas de fondo —); «sobre la soledumbre negro grisácea.»; «gris sobre gris de la sustancia. //...// Silente (*Still*)» (Celan, 1999, pp. 128, 149, 212). De nuevo la blancura asociada al mutismo y el gris a la extinción, tal como indican los dos últimos versos, líneas que quedan separadas asimismo por un espacio en blanco que remite a la ausencia en forma de silencio ensordecedor que irrumpe de forma abrupta en el último verso del primer poema. El poema en cuestión de Celan, «*Sprachgitter*» («Reja de lenguaje»), perteneciente al poemario del mismo título, acaba con estas dos cortantes líneas donde el silencio ahoga la voz, pero no el canto o el himno silencioso: «zwei / Mundvoll Schweigen» (Ergal y Finck, 2010, pp. 243-258). En efecto: «Celan busca dentro del silencio. Pone su oído en la frontera de ese otro mundo: aquí viene un sonido del lado de Hölderlin.» (Carson, 2020, p. 160). Rebecca Saunders, en la línea de Giacinto Scelsi, encuentra en el sonido una matriz cromática con la cual elevarse desde el fondo sin fondo del sonido hundido en el magma gris umbrío, *Alba* del silencio.

6. Bibliografía

- Adorno, Th. W. (1980). *Teoría estética*. Taurus.
- Adorno, Th. W. (2003). *Notas sobre literatura*. Akal.
- Adorno, Th. W. (2004). *Teoría estética*. Akal.
- Andlington, R. (1999). «The Music of Rebecca Saunders. Into the Sensuous World». *The Musical Times*, 140(1868), pp. 48+50-56 <https://doi.org/10.2307/1004495>
<https://www.jstor.org/stable/1004495>
- Ashton, D. (1983). *About Rothko*. Oxford University Press.
- Baldwin, H. L. (1990). *Samuel Beckett's Real Silence*. Penn State University Press.
- Beckett, S. (1969a). *Malone muere*. Lumen.
- Beckett, S. (1969b). *Molloy*. Lumen.
- Beckett, S. (1969c). *Residua*. Tusquets.
- Beckett, S. (1971). *Textos para nada*. Tusquets.
- Beckett, S. (1976). *Pour finir encore et autres foirades*. Minuit.
- Beckett, S. (1978). *Detritus*. Tusquets.
- Beckett, S. (1986). *Fin de partida*. Tusquets.
- Beckett, S. (1987). *Pavesas*. Tusquets.
- Beckett, S. (1990). *Manchas en el silencio*. Tusquets.
- Beckett, S. (1997). *Relatos*. Tusquets.
- Beckett, S. (2000). *Obra poética completa*. Hiperión.
- Beckett, S. (2004). *A vueltas quietas*. La Uña Rota.
- Beckett, S. (2011). *Sueño con mujeres que ni fu ni fa*. Tusquets.
- Benoit, É. (2007). *Néant sonore. Mallarmé ou la traversée des paradoxes*. Droz.
- Berio, L. (2019). *Un recuerdo al futuro*. Acantilado.
- Bernold, A. (1992). *L'Amitié de Beckett 1979-1989*. Hermann.
- Bindeman, S. L. (2017). *Silence in Philosophy, Literature, and Art*. Brill, Rodopi.
- Blanchot, M. (1969). *El libro que vendrá*. Monte Ávila.
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Editora Nacional.
- Blanchot, M. (2015). *La escritura del desastre*. Trotta.
- Bonnefoy, Y. (1986). Mallarmé: La musique de l'intellect. En C. Samuel (Dir.), *Éclats/Boulez* (pp. 96-98). Éditions du Centre Pompidou.
- Bonnefoy, Y. (1993). *Principio y fin de la nieve*. Hiperión.
- Bryden, M. (1997). Sounds and Silence: Beckett's Music. En M. Buning, M. Engelberts, y S. Houppermans (Eds.), *Samuel Beckett: Crossroads and Borderlines. L'œuvre Carrefour/ L'œuvre limite* (pp. 279-288). Rodopi.
- Bryden, M. (Ed.). (1998). *Samuel Beckett and Music*. Clarendon Press.
- Buci-Glucksmann, Ch. (1987). Effets d'ombre: le dernier séminaire. En L. Giard (Dir.), *Michel de Certeau* (pp. 169-178). Éditions du Centre Pompidou.
- Buning, M. (1990). Samuel Beckett's Negative Way. Intimations of the 'Via Negativa' in his Late Plays. En D. Jasper, y C. Crowder (Eds.), *European Literature and Theology in the Twentieth Century: Ends of Time* (pp. 129-142). Macmillan.
- Buning, M. (1999). The Play of Negativity in the Beckettian Text. En B. Steward (Ed.), *Beckett and Beyond*. Proceedings of the "Beckett and Beyond" conference held in Monaco, 1991 (pp. 32-40). Colin Smythe.
- Buning, M., Engelberts, M., y Kusters, O. (Eds.). (2000). *Beckett and religion; Beckett, aesthetics, politics / Beckett et la religion; Beckett, l'esthétique, la politique*. Rodopi.
- Cacciari, M. (2004). *Soledad acogedora. De Leopardi a Celan*. Abada.
- Carson, A. (2020). *Economía de lo que no se pierde. Leyendo a Simónides de Ceos con Paul Celan*. Vaso Roto.
- Catanzaro, M. (1992). «Musical Form and Beckett's Lessness», *Notes on Modern Irish Literature*, 4, pp. 45-51.
- Celan, P. (1999). *Obras completas*. Trotta.
- Certeau, M. de. (1973). *L'absent de l'histoire*. Mame.
- Certeau, M. de. (2006). *La debilidad de crear*. Katz.

- Chavarria-Aldrete, B. (2017). Entrevista/Interview Rebecca Saunders [en línea]. [Fecha de consulta: 02 de enero de 2023]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_aelD1yA4q8.
- Chesney, D. M. (2013). *Silence Nowhen. Late Modernism, Minimalism, and Silence in the Work of Samuel Beckett*. Peter Lang.
- Clément, B. (1994). *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*. Seuil.
- Cronin, A. (2012). *Samuel Beckett. El último modernista*. La Uña Rota.
- Cuesta Abad, J. M. (2007). Aut: out. El dilema de Beckett. En J. Jiménez Heffernan (Ed.), *Tentativas sobre Beckett* (pp. 93-119). Círculo de Bellas Artes.
- Derrida, J. (1975). *La disseminación*. Fundamentos.
- Derrida, J. (2015). *Clamor*. La Oficina.
- Derrida, J., y Vattimo, G. (Eds.). (1996). *La religión*. PPC.
- Didi-Huberman, G. (2014). *El hombre que andaba en el color*. Abada.
- Duras, M. (1984). *El mal de la muerte*. Tusquets.
- Eliot, T. S. (2016). *Cuatro cuartetos; La roca; Asesinato en la catedral*. Lumen.
- Ergal, Y.-M., y M. Finck (Comps.). (2010). *Écriture et silence au XX^e siècle*. Presses Universitaires de Strasbourg.
- Feneyrou, L. (Dir.). (2013). *Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino*. Centre de documentation de la musique contemporaine.
- Givone, S. (2009). *Historia de la nada*. Adriana Hidalgo.
- González García, Á. (noviembre-diciembre 1989). El silencio de Rothko se exagera. *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, 281, 108-117. Recuperado de: El silencio de Rothko se exagera - Dialnet (unirioja.es).
- Gould, Th. (2018). *Silence in Modern Literature and Philosophy. Beckett, Barthes, Nancy, Stevens*. Springer International Publishing, Palgrave Macmillan.
- Haselböck, L. (2020). «Wie klingt die Stille?». Klangräume und Klangdramaturgie bei Rebecca Saunders. En U. Tadday (Ed.), *Rebecca Saunders. Musik-Konzepte* (pp. 20-36). Neue Folge, IV, 188/189.
- Ibáñez Fanés, J. (2004). *La lupa de Beckett*. Antonio Machado Libros.
- Jankélévitch, V. (2005). *La música y lo inefable*. Alpha Decay.
- Jarman, D. (2017). *Croma. Un libro de color*. Caja Negra.
- Kandinsky, W. (1972). *De lo espiritual en el arte*. Barral.
- Laws, C. (2013). *Headaches among the Overtones. Music in Beckett / Beckett in Music*. Rodopi.
- Le Clézio, J.M.G. (2010). *El éxtasis material*. Adriana Hidalgo.
- Leopardi, G. (1991). *Zibaldone di pensieri*. 3 vols. Garzanti.
- Losseff, N., y Doctor, J. (Eds.). (2007). *Silence, Music, Silent Music*. Ashgate.
- Mallarmé, S. (1998). *Œuvres complètes*. Gallimard.
- Mallarmé, S. (1998a). *Stéphane Mallarmé en castellano II. Poesías seguido de Otras poesías / Anécdotas o poemas / Igitur / Una jugada de dados*. Pontificia Universidad Católica de Perú.
- Mallarmé, S. (1998b). *Stéphane Mallarmé en castellano III. Divagaciones, seguido de Prosa diversa / Correspondencia*. Pontificia Universidad Católica de Perú.
- Merlin, A. (2023). Rebecca Saunders : la musique à fleur de peau. Entretien par Arnaud Merlin. [en línea]. [Fecha de consulta: 22 de junio de 2023]. Recuperado de: <https://www.ensembleintercontemporain.com/fr/2023/06/rebecca-saunders-la-musique-a-fleur-de-peau/>.
- Nonnenmann, R. (2020). Musik um Nichts. Rebecca Saunders' Traditionen, Routinen, An- und Widersprüche. En U. Tadday (Ed.), *Rebecca Saunders. Musik-Konzepte* (pp. 52-70). Neue Folge, IV, 188/189.
- O'Doherty, B. (1982). *American Masters. The Voice and the Myth*. Dutton.
- Parrott, J. (2003). 'Nothing Neatly Named': The Beckettian Aesthetic and Negative Theology. En M. Buning, M. Engelberts, S. Houppermans, y D. de Ruyter-Tognotti (Eds.), *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. Three Dialogues Revisited / Les Trois dialogues revisités* (pp. 91-104). Rodapi.

- Richard, J.-P. (octubre-diciembre 1964). Mallarmé et le rien, d'après un fragment inédit. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 64(4), 633-644.
- Rodman, S. (1957). *Conversations with Artists*. Capricorn Books.
- Rose, B. (2008). ¿Pintó Mark Rothko la faz de Dios? [en línea]. [Fecha de consulta: 1 de mayo de 2023]. Recuperado de: <http://linea-e.com/2009/rothko/>.
- Rosenberg, H. (1973). *The De-definition of Art*. Collier Books.
- Ross, C. (1997). "Toute blanche dans la blancheur": La prédominance de la métaphore blanche dans l'écriture beckettienne. En M. Buning, M. Engelberts, y S. Houppermans (Eds.), *Samuel Beckett: Crossroads and Borderlines. L'œuvre Carrefour/ L'œuvre limite* (pp. 267-276). Rodopi. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/25781226>.
- Rothko, M. (2010). *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Síntesis.
- Sandler, I. (1970). *The Triumph of American Painting*. Harper and Collins.
- Saunders, R. (2005). *Blue and Gray*. [en línea]. [Fecha de consulta: 02 de enero de 2023]. Recuperado de: <https://www.rebeccaanders.net/blue-and-gray>.
- Saunders, R. (2013/14). *Void*. [en línea]. [Fecha de consulta: 02 de enero de 2023]. Recuperado de: <https://www.rebeccaanders.net/void>.
- Saunders, R. (2014). *Alba*. [en línea]. [Fecha de consulta: 02 de enero de 2023]. Recuperado de: <https://www.rebeccaanders.net/alba>.
- Saunders, R. (2015). *White*. [en línea]. [Fecha de consulta: 02 de enero de 2023]. Recuperado de: <https://www.rebeccaanders.net/white>.
- Severino, E. (1990). *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica: Leopardi*. Rizzoli.
- Sholl, R., y Maas, S. van. (Eds.). (2017). *Contemporary Music and Spirituality*. Routledge.
- Steiner, G. (1989). *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Destino.
- Taylor, M. C. (1992). *Disfiguring. Art, Architecture, Religion*. University of Chicago Press.
- Trebolle, J. (2008). *Imagen y palabra de un silencio. La Biblia en su mundo*. Trotta.
- Weissmann, D. (2000). La couleur u-topique du dernier Celan. Autour du recueil posthume *Zeitgehöft*. En M. Costantini, J. Le Rider, y F. Soulages (Dir.), *La couleur réfléchie* (pp. 105-119). L'Harmattan.
- Winkelvoss, K. (2004). *Rilke, la pensée des yeux*. Presses Sorbonne Nouvelle.
- Wolf, W., y Bernhart, W. (Eds.). (2016). *Silence and Absence in Literature and Music*. Brill.
- Wolfson, E. R. (2008). Murmuring Secrets: Eroticism and Esotericism in Medieval Kabbalah. En W. J. Hanegraaff, y J. J. Kripal (Eds.), *Hidden Intercourse. Eros and Sexuality in the History of Western Esotericism* (pp. 65-110). Brill.
- Wolosky, Sh. (1995). *Language Mysticism. The Negative Way of Language in Eliot, Beckett, and Celan*. Stanford University Press.
- Yáñez, P. (18 de noviembre de 2008). Rebecca Saunders, la incansable exploradora. *Mundoclásico.com* [en línea]. [Fecha de consulta: 24 de enero de 2023]. Recuperado de: <https://www.mundoclasico.com/articulo/12017/Rebecca-Saunders-la-incansable-exploradora>.
- Yáñez, P. (1 de marzo de 2021). Solo (1) Rebecca Saunders. *Mundoclásico.com* [en línea]. [Fecha de consulta: 24 de enero de 2023]. Recuperado de: <https://www.mundoclasico.com/articulo/34422/Solo-1-Rebecca-Saunders>.
- Yáñez, P. (24 de enero de 2023). «Mi música es increíblemente precisa» Rebecca Saunders. *El compositor habla* [en línea]. [Fecha de consulta: 24 de enero de 2023]. Recuperado de: https://www.elcompositorhabla.com/es/noticias/rebecca--saunders_3404.zhtm.