

El legado de John Coltrane: «Paz en la tierra»

The Legacy of John Coltrane: «Peace on Earth»

ALBERTO CIRIA

Instituto de Filosofía Reinhard Lauth (España)

recibido: 31.07-2019

aceptado: 04.08.2019

RESUMEN

«Paz en la tierra», además de ser testimonio de tal vida en la «nube de luz», es una invitación a compartirla, una invitación remitida precisamente a quienes todavía no estamos en esa trascendencia, de modo que esta pieza tanto nos comunica un deseo referido a nosotros como nos hace extensiva la cordialidad de la que ya goza quien nos la dedica.

PALABRAS CLAVE

TRASCENDENCIA; CUADRATURA; PAZ; JOHN COLTRANE

ABSTRACT

«Peace on earth», in addition to being a testimony of such a life in the «cloud of light», is an invitation to share it, an invitation recently sent to those who are not yet in that transcendence, so that this piece communicates to us desire referred to us and extends us the cordiality enjoyed by those who dedicate it.

KEYWORDS

TRANSCENDENCE; QUADRATURE; PEACE; JOHN COLTRANE

I. LOS AÑOS POSTREMOS

EN LA MÚSICA DE JOHN COLTRANE (1926-1967), cósmica y espiritual y en ambos sentidos profundamente religiosa, el universo en su conjunto se nos presenta estratificado en un triple nivel: la tierra, la atmósfera, el cosmos. Música telúrica es «*To be*» (1967), música atmosférica es *Espacio viviente* (1967), música cósmica es *Espacio interestelar* (1967).

Claridades. Revista de filosofía 11 (2019), pp. 235-250

ISSN: 1889-6855 ISSN-e: 1989-3787 Dl.: PM 1131-2009

Asociación para la promoción de la Filosofía y la Cultura (FICUM)

La tierra hace de sí misma y, en forma de atracción y de peso, mantiene la pertenencia a ella de lo hecho sin abandonarlo a la intemperie. La atmósfera es el medio que, al ser surcado, permite elevarse despegando. Volar no es romper con el centro de atracción gravitatoria: es asumirlo, cargarlo sobre sí para alzarlo. El cosmos es el vacío sin formas ni límites donde, suelto de todo, vaga a la deriva lo nudamente corpuscular.

Con este triple nivel de la creación cósmica se corresponde un triple nivel en el hombre: sangre (organismo), voz (alma), espíritu. Para el hombre, la tierra es el espacio para ser, la atmósfera es el espacio para agradecer y el cosmos es el espacio para ofrendar haciendo renuncia. Música sanguínea, es decir, cruda y cruenta, es *Om* (1965), que nosotros escuchamos precisamente como asilvajamiento y primitivismo. Música neumática, es decir, atmosférica y anímica, es «Salmo» (1965). Música espiritual, que se vuelve a sí misma afónica para dar expresión a otros, más aún, para que el ser ontológico se convierta en expresión, es *Expresión* (1967).

Los dos primeros niveles son materiales, pero sólo el primero es meramente natural, mientras que los pasos respectivos a los dos niveles siguientes sólo suceden tras sendas resoluciones. Después de que ella lo ha hecho de sí, en el hombre la tierra se hace sangre. Para agradecer aquello de lo que ha sido hecho, el hombre hace ahora a la tierra, hecha primero sangre en sí mismo, voz. Esa voz, que elevando la tierra al asumirla y cargar con ella se transmite en un vuelo por la atmósfera, es específica de cada alma humana. El vuelo de la voz es cántico y alabanza, es decir, agradecimiento. La conversión de sangre en voz en que consiste el agradecimiento sucede a una *grata resolución reconociente* de la que la tierra, siendo ella lo agradecido, forzosamente no participa. Música del acto de tomar esta primera resolución es «Resolución», y música de su cumplimiento es «Reconocimiento», los dos primeros movimientos de *Un amor supremo* (1964), acaso el disco más emblemático de John Coltrane. Música del estado anímico gozoso y agradecido que sucede al cumplimiento de esta primera resolución es *Primeras meditaciones* (1965).

Pero el hombre no sólo puede hacer en sí mismo voz a la tierra de la que está hecho: una vez que tiene su voz propia, también puede ofrendarla a aquello que no la tiene y de lo que él no está hecho, sino que encuentra fuera de sí mismo, quizá porque lo siente como propio y hermano, pero también incluso aunque no lo sienta como formando parte de él, para re-

sarcir una injusticia en otro. Para ofrendar su voz debe hacer renuncia de ella. El sitio de esa renuncia es el vacío cósmico, pues en él el sonido, al no transmitirse, queda abortado en un continuo borboteo o escape sonoro. Como ser natural, el hombre no puede respirar, ni por tanto sobrevivir, en el vacío de las infinitudes siderales. Pero, aunque naturalmente no sobreviviría, enteramente más allá de lo que él es por naturaleza, por su espíritu puro sí tiene la medida de esa infinitud. Música de la infinitud espiritual humana hecha a la medida de la infinitud cósmica es *Cosmic music* (1966), un disco dedicado a «el oceánicamente Amado». Su tercer movimiento, «*Reverendo King*», está dedicado a Martin Luther King, que fue precisamente quien dio su voz a los negros para que ellos gritaran las injusticias silenciadas.

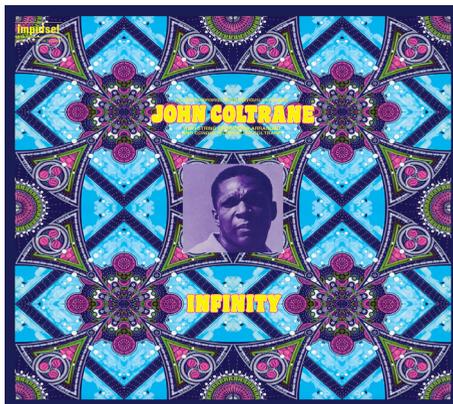
Sólo en la atmósfera hay música: en la tierra hay génesis sonora, ruidos sin desarrollar, y en el cosmos hay extinción fónica, silencio.

En la infinitud vacía de los espacios cósmicos el espíritu puro, hecho a lo infinito, puede encontrarse con lo nudamente corpuscular, hecho al vacío. Pero un encuentro tal no asumirá ninguna forma de intercambio y quedará por parte de lo corpuscular en mero choque o acribillamiento, y por parte del espíritu en mera constatación. Esto es lo que escuchamos en *Regiones interestelares* (1967).

Como ser natural dotado de alma el hombre puede «perseverar» surcando la atmósfera. «Perseverancia» es el tercer movimiento de *Un amor supremo*. Pero no sobreviviría una instalación permanente y ni siquiera prolongada en el vacío. Sin embargo, llevando su naturaleza hasta ese estrato último donde la atmósfera linda con el vacío, en esa juntura donde la esforzada e incesante génesis fónica es constantemente abortada en una extinción simultánea, el hombre puede cumplir en momentos dados actos extremos, puramente espirituales, de *ardua resolución votiva*. Música del acto de tomar esta segunda resolución es «*Ogunde*», y música de su cumplimiento es «Ofrenda», ambas piezas incluidas en *Expresión* (1967), que de hecho es el disco postremo de John Coltrane. Por último, música del estado espiritual extenuado y visionario que sucede al cumplimiento de esta segunda resolución es «Manifestación» (1966), donde el restallante silencio del saxofón deja espacio a la visión de un universo transfigurado en sus tres estratos, disueltos ahora unos en otros.

II. LOS AÑOS PÓSTUMOS (1972)

Tras la muerte del saxofonista en 1967, su viuda Alice Coltrane publicó algunos discos póstumos a partir de material de estudio y grabaciones inéditas. Uno de estos discos póstumos es *Infinito* (1972).



1

Alice Coltrane remezcló piezas de discos anteriores agregándoles un fondo de acompañamiento de cuerda que ella misma compuso y en el que además toca el arpa.

La primera pieza del disco lleva por título «Paz en la tierra». Coltrane la grabó en vivo en 1966 durante los conciertos de su gira japonesa, meses antes de morir. Si «Alabama» (1963) es una pieza compuesta bajo la conmoción causada por un atentado del Ku-Klux-Klan en el que murieron cuatro niñas, «Paz en la tierra» conmemora a las víctimas de Hiroshima y Nagasaki.

El disco se completa con versiones remezcladas de estas otras tres piezas: «Espacio viviente», del disco homónimo de 1965; «Júbilo», del disco *Primeras meditaciones*, grabado en 1965 y editado póstumamente en 1977; y «Leo», del disco *Espacio interestelar* de 1967. *Espacio viviente* alude a la atmósfera; «Júbilo» alude al sentimiento que acompaña a los actos de agradecimiento y alabanza y que deriva de las respectivas resoluciones que preceden a dichos actos; y «Leo», que es el nombre de una constelación

1 Imagen de la portada disponible en red en: <https://www.universal-music.de/john-coltrane/musik/infinity-181307>, consultada el 17.07.2019, aniversario del fallecimiento del saxofonista. En este artículo los títulos de los discos se escriben en cursiva y los títulos de las piezas entre comillas.

estelar, así como *Espacio interestelar*, aluden al vacío cósmico. El disco entero *Infinito* viene a ser un testimonio de vida en una trascendencia en la que se ha superado la diferencia entre atmósfera envolvente y vacío cósmico ilimitado. El medio propio de esa trascendencia, un medio tan fluido y animado (en el doble sentido de neumático y viviente) como la atmósfera a la vez que tan inmaterial e inhóspito para organismos como el vacío, se puede denominar metafóricamente «nube de luz». «Paz en la tierra», además de ser testimonio de tal vida en la «nube de luz», es una invitación a compartirla, una invitación remitida precisamente a quienes todavía no estamos en esa trascendencia, de modo que esta pieza tanto nos comunica un deseo referido a nosotros como nos hace extensiva la cordialidad de la que ya goza quien nos la dedica. Desde luego la invitación no nos llega de un recién llegado ni de un neófito, sino de alguien que, aunque no es originario de ese ámbito, ya lleva suficiente tiempo ahí —pongamos unos cinco años— como para sentirse perteneciente a él.

En la portada del disco vemos una fotografía en blanco y negro de John Coltrane. Se nos antoja la típica estampa de un difunto que se coloca en su lápida o en la cruz de su sepulcro. La fotografía está enmarcada en el centro de una composición de motivos y ritmos geométricos, hecha a base de círculos que se interseccionan formando arcos y paralelas que se entrecruzan formando cuadrados. Sobre un fondo azul celeste, esas formas están coloreadas, con predominio de rosas, verdes y grises en toda su gama de matices. En esa explosión de formas y colores, en esas geometrías oníricas y en esos delirios geométricos captamos un estilo que identificamos como marcadamente setentero y que nos revela la fecha de edición del disco. El tipo de letra y el color del título y los créditos del disco nos confirmarán esa impresión. Pero si observamos la portada en su conjunto nos parecerá estar contemplando las vidrieras coloreadas de un ventanal gótico y tendremos la impresión de que la fotografía de Coltrane está insertada en el centro de un rosetón. En las intersecciones de círculos y cuadrados nos será fácil reconocer geometrías típicas de vidrieras. El azul celeste del fondo de la portada nos corroborará la sensación de estar contemplando un rosetón.

Cuando la atmósfera se inunda de luz nos hace visible el firmamento en el azul celeste. La luz tiñe de azul el aire para hacernos visible el cielo, mientras que ella misma permanece invisible. La luz solo se nos vuelve

visible cuando, al atravesar las vidrieras teñidas, se colorea de sus tonos.

Solo vemos el azul celeste como fondo de un rosetón si lo contemplamos desde dentro de la iglesia. Tomando la portada del disco como una vidriera, si realmente la contemplamos desde dentro es que, desde su imagen enmarcada, Coltrane parece mirarnos desde el otro lado. O quizá, más que desde el otro lado, desde la propia superficie envidriada del rosetón, donde la luz invisible que viene del otro lado se colorea para pasar adentro.

La fotografía de Coltrane, al engarzarse en la vidriera, pasa a formar parte de ella y a compartir su constitución y su esencia. ¿Qué es, pues, una vidriera?

La vidriera es la superficie que, al ser atravesada por la luz —que hace visible a costa de ser invisible—, la visibiliza tiñéndola de sus colores. La vidriera tiene su espesor. Y en ese espesor ella queda también bañada, empapada e inundada de luz, para luego verterla, rezumarla y chorrearla. Aislándola del espacio interior de la iglesia y de la atmósfera externa, la vidriera es en su espesor una esponja de luz. Esa esponja no sólo está sumergida en la luz como en su medio, igual que el pez nada suspenso en el agua o el ave vuela suspensa en el aire. La esponja, además de estar suspensa en su medio, lo ha absorbido y está penetrada y llena de él. Estando empapada de su medio, flota dentro de él habiendo asimilado su densidad, y luego, cuando la sacamos, nos lo escurre. Más que filtros de luz, las vidrieras son esponjas lumínicas que al salirse de su baño de gloria la rezuman y nos la vierten encima en forma de chorros de luz visible.

En *Espacio interestelar*, «Salmo» y «Paz en la tierra» el saxofón, respectivamente, se asoma al umbral del vacío cósmico, planea por ese medio envolvente que es la atmósfera y alternativamente se sale de la desbordante nube de luz para revolotear a su alrededor rezumándola y se vuelve a sumir en ella.

En *Espacio interestelar* escuchábamos en la percusión la contundencia de lo nudamente corpuscular, que en el vacío cósmico sólo se hace sentir como choque y con lo que no cabe entablar ningún intercambio.

En «Salmo» escuchábamos los tres instrumentos de acompañamiento configurando un medio de partículas dispersas sin consistencia suficiente para sostener ni para chocar, pero sí con la densidad necesaria como para permitir volar y planear por él a quien por su parte entabla con él un juego de fuerzas, pesos y resistencias, como el pájaro en el aire.

Sin hacer por sí mismo ese juego dinámico que exige invertir energía el pájaro caería. Lo mismo el pez en el agua: se hundiría o subiría a flote. En el caso de la esponja, al quedar empapada y llena de agua asume su densidad, y entonces es la propia agua la que le permite pender dentro de sí sin dejarla caer. Si ahora el agua sube de nivel, hace ascender a la esponja sin que ésta tenga que invertir energía. El agua es para la esponja un medio denso y consistente que ella puede sentir, pero también un medio mullido, que en lugar de hacer presión sobre la esponja se amolda a su forma. Y finalmente es un medio que, además de rodear y amoldarse, se filtra empapando el espacio interior pero sin deteriorarlo, de modo que lo bautiza dejándolo incólume y salvo. Cuando extraemos la esponja el agua se escurre de ella.

En «Paz en la tierra» el acompañamiento lo constituye un grupo de cuerda. En cuanto a la emisión de sonido, la diferencia básica entre la cuerda y los instrumentos que completan el cuarteto clásico de jazz es que, cada uno a su modo, estos tres instrumentos suenan a partir de percusiones puntuales que luego resuenan. El piano suena cuando el martillo golpea la cuerda, el contrabajo cuando la cuerda es punzada (como es habitual en el jazz, en «Salmo» no se emplea el arco) y la percusión al ser batida. En la cuerda, sin embargo, cuyo sonido no se genera por percusión sino por frotamiento, la emisión sonora es continua.

El grupo de cuerda que interpreta el fondo musical de esta pieza incluye un arpa, tocada por Alice Coltrane. Con sus arpeggios y escalas ascendentes y descendentes el arpa va atravesando en uno y otro sentido el medio de la cuerda, a veces para sobresalir y a veces para volver a sumergirse en ella. Así hace ver que el fondo de cuerda es permeable y traspasable. Pero como la propia arpa forma parte del grupo instrumental, ese medio, además de permeable y traspasable, es filtrante y traspasante.

El saxofón está inmerso en ese medio que forman cuerda y arpa. Al estar inmerso, es sostenido y mantenido dentro de él, y cuando el medio se eleva el saxofón es alzado conjuntamente. A su vez, también el medio está inmerso en el saxofón tras haberlo traspasado e inundado. Cuando por un momento el saxofón sobresale, percibimos cómo de él se escurre, exfiltra e irradia el medio que tanto lo envuelve como lo penetra, igual que vemos la luz envolviendo, inundando y filtrándose por la vidriera.

Conocemos representaciones pictóricas de santos y vírgenes que son

alzados al cielo por una nube que tienen bajo sus pies. En la representación pictórica la nube aparenta sostenerlos desde abajo, pero no los soporta como un pedestal: si así fuera, esas figuras serían elevadas al alzarse la nube, pero ellas mismas tendrían que mantenerse de pie soportando su propio peso sobre la nube a modo de base. Ellos no hacen ningún esfuerzo, no ya para elevarse, sino ni siquiera para mantenerse erguidos sobre la nube: no vemos sus pies apoyados con firmeza, sino caídos y relajados. Sus cuerpos transfigurados irradian luz.

En estas representaciones la nube nos sugiere la elevación al cielo y la instalación en él. Conocemos las nubes como masas gaseosas, y por tanto envolventes y acogedoras al tiempo que ingravidas, que immaculadas se elevan y surcan los cielos. Sin embargo, el verdadero medio donde esas figuras santas están inmersas no es la nube, sino la luz, la cual no sólo las envuelve, ni menos aún se limita a sostenerlas por debajo, sino que las traspasa. Como si fueran esponjas de luz, esos seres santos están bautizados y colmados de luminosidad, están transfigurados, y nosotros vemos la luz tanto abrazándolos y acogiéndolos como filtrándose para llenarlos y rebosarlos y luego irradiarse desde ellos sobre nosotros.

Esa luz de los bienaventurados, envolvente, filtrante e irradiante (como la propia música), que contemplamos en representaciones pictóricas de ascensiones y en las vidrieras de los ventanales, es la que en «Paz en la tierra» escuchamos en la formación de cuerda y arpa de la que el saxofón está empapado e inundado: la cuerda aporta continuidad y envolvimiento, y el arpa produce tanto porosidad y permeabilidad como filtración y penetrabilidad. A un mismo tiempo está el saxofón inmerso en esa formación instrumental y penetrado de ella, la cual, por su parte, tanto lo envuelve como lo traspasa. Cuando ella asciende, portándolo desde dentro de él mismo el saxofón es alzado, sin necesidad de hacer esfuerzo para ser elevado ni para mantenerse erguido dentro de ese alzamiento. Pero cuando el saxofón quiere, puede asomarse primero, casi desperezándose como quien sale de un sueño o una visión, para saludarnos o dedicarnos el gesto de una mirada o una sonrisa. Y luego puede volar sobresaliendo por un momento de la nube de luz, revoloteando por encima y alrededor de ella. Cuando esto sucede, el medio que antes se filtró ahora lo vemos escurriéndose y salpicándonos desde el saxofón retozante en su vuelo, igual que cuando nos colocamos bajo la luz filtrada por las vidrieras somos teñidos de sus

colores. Al cabo de su gozoso revoloteo, el saxofón vuelve a sumergirse en su nube de luz enmudeciendo.

A diferencia de orbitar siguiendo un curso al que el satélite está irrecusablemente fijado, revolotear es moverse libremente alrededor de un centro con el que se desea guardar distancia pero con el que no se puede anular la referencia, de modo que la distancia misma, en lugar de ser mero alejamiento, se constituye en propio vínculo. A veces el revoloteo surge de la dependencia de un centro que no permite ser contactado porque el propio contacto resultaría destructivo o rehusado. Así revolotea la polilla alrededor de la luz o el enamorado en torno a la muchacha adorada. Pero el revoloteo también puede ser el movimiento de un ser que, perteneciendo en principio a un medio que lo incuba y acoge, por un momento prefiere hacer prevalecer su libertad y ejercerla y, sin renegar nunca de su medio, probarse a sí mismo en su autonomía, siempre con el beneplácito y la complacencia del medio, que primero lo ha dejado libre. Así juguetean los cachorros o se ensayan las crías bajo la mirada inactiva pero atenta de la madre.

III. EL CORO DE LOS BIENAVENTURADOS EN LA DIVINA COMEDIA DE DANTE

La palabra «perversidad» procede del latín *vertere*, «invertir». Lo perverso es una inversión de lo salvífico y lo satánico es una inversión de lo santo. En *La divina comedia* esta inversión se muestra mediante alegorías espaciales. El infierno es una absorción, y estar condenado es ser absorbido hacia abajo. Por eso los condenados, una vez absorbidos, no pueden salir ya del infierno, tal como sentencia el frontispicio: «Dejad, los que aquí entráis, toda esperanza». El purgatorio es un ascenso, pero no un «ser elevado» de manera pasiva como en una ascensión, sino un ascender por propio esfuerzo. El cielo es una irradiación, y más que una irradiación que se desborda sobre uno, una irradiación hacia la que uno es atraído y portado. La salvación es un ser elevado hacia una irradiación.

Reconocemos la forma absorbente de lo infernal, como inversión de la forma irradiante de la naturaleza espiritual, en las respectivas estructuras de los paisajes avernales y celestiales y en los procesos de los recorridos que Dante describe en su poema.

El infierno se nos presenta como una sucesión de círculos concéntricos

inscritos unos dentro de otros y cada vez más profundos. Al tiempo que son progresivamente más estrechos, están también cada vez más subdivididos. Por ellos se va descendiendo a lo largo de un recorrido en espiral, como por una gigantesca escalera de caracol cónica invertida.

El cielo se nos presenta como una sucesión no de círculos, sino de esferas asimismo concéntricas, con un centro común inmóvil. Estas esferas celestiales no son inscritas: son circunscritas, progresivamente rebasándose unas a otras, proyectadas centrífugamente, a la vez enlazadas, traspasadas y sobrepasadas por los rayos de luz emitidos desde el centro. ¿Cuál es la diferencia entre círculo y esfera? Como concentración, el círculo significa reducción a la bidimensionalidad. Como irradiación, la esfera significa que la emisión sobrepasa toda dimensión que pudiera encerrarla: no porque carezca de dimensiones, sino porque no queda contenida por ellas. Por eso las esferas celestiales no encierran los rayos, las emisiones, sino que más bien son traspasadas por ellos. El centro se ve interior a las esferas cuando es observado desde fuera, desde la perspectiva de quien va ascendiendo y remontando las irradiaciones en dirección al centro. Pero fuera de esta perspectiva externa y propia del alma que es elevada, según el sentido de sus rayos el centro no es por sí mismo interior a las esferas, sino que más bien las esferas son exteriores al centro. Si el fondo del infierno es una concentración agónica de los círculos, las esferas celestes son una irradiación salutífera del centro.

A su vez, con estas estructuras respectivamente concéntrica e irradiante de los círculos infernales y las esferas celestiales se corresponden dos formas de conocimiento: la reflexión y la visión.

En su recorrido descendente, Dante se sirve de unos guías e intérpretes que lo conducen y le explican: Virgilio y los propios condenados. A uno y otros va haciendo preguntas y con todos ellos va entablando diálogos, donde le explican el sentido de lo que progresivamente va viendo. Dante avanza en su recorrido descendente a través de los círculos concéntricos por pasos. Lo que le va saliendo al encuentro, ya sean paisajes o almas, son fenómenos monstruosos, grotescos, suprarreales, que sólo a través de explicaciones cobran un sentido comprensible y que sólo a través de presentaciones ganan rostros identificables.

El recorrido ascendente no es una procesión: es una elevación. No avanza por pasos marcados y numerados –como numerados están los cír-

culos del infierno—: avanza sin solución de continuidad, por una atracción desde lo alto. Ha dejado atrás a sus interlocutores: Virgilio y las almas de los condenados. Su guía es ahora Beatriz. Ella no le explica el sentido de lo que va viendo: los paisajes y los seres celestiales se le evidencian en imágenes apocalípticas. Esas imágenes no se van comprendiendo por mediación de explicaciones: destellan como revelaciones evidenciadas por la fuerza de su luminosidad propia. No hay una mediación para esa evidencia, algo así como una «evidencia de la evidencia», a través de la cual las visiones sean comprendidas: bañadas en la luz, las visiones dejan de ser signos que haya que comprender y se hacen significados que, a modo de fulgores o irradiaciones, imponen su verdad a la contemplación.

«Igual que el geómetra se entrega por entero
a la búsqueda de la cuadratura del círculo, sin encontrar
con su pensamiento ese principio que anda buscando,
así estaba yo ante esta nueva visión:
quería ver el modo y el sitio
en que la imagen se unía al círculo.
Pero no estaban mis alas hechas para ello,
si no fuera porque un fulgor
golpeó mi mente, satisfaciendo sus ansias».

(*Paraíso*, Canto XXXIII, 133-141)

Antes de que Dante pueda apercebirse, Beatriz ha regresado a su sitio en el coro de los bienaventurados. Y sonriéndole desde ahí, ahora lejana, le regala una última mirada antes de fundirse definitivamente «en la fuente incesante».

Hay una diferencia fundamental entre el poema de Dante y la pieza de Coltrane. Igual que el *Apocalipsis*, el poema es un relato escrito en pasado de una revelación hacia la que una vez se fue elevado. Las nubes son metáfora de la fuerza que ha elevado al poeta, y la base de esa metáfora es que las nubes son masas gaseosas envolventes capaces de ascender y que nosotros ubicamos en el cielo. La pieza de Coltrane no es el relato de una revelación: es la revelación misma que desciende en presente sobre nosotros cada vez que la escuchamos. La nube es aquí metáfora del baño de

luz que nos envuelve e inunda por todas partes, y la base de esa metáfora es que también conocemos la nube como masa gaseosa llena de luz y envolvente que tan pronto desciende sobre nosotros para envolvernos como vuelve a elevarse.

Mientras que en el disco *Transición* (1966) el recorrido de «Transición» y la palabra de «Bienvenida» se reparten aún entre dos movimientos separados, es como si en «Paz en la tierra» Dante, que hizo el viaje y nos lo relata, y Beatriz, que sale a recibir, estuvieran indisociadamente unidos en una única persona.

Aquí ha quedado atrás la diferencia entre tierra, atmósfera y cosmos, igual que en el bienaventurado ya no hay diferencia entre ser, alma y espíritu. La tierra es la materia de la que estamos hechos y el principio del cual despegamos al crecer y emanciparnos. La atmósfera es el medio que nos permite asumir y cargar con el principio del que hemos sido hechos, lo cual es, en sentido físico, volar, y en sentido anímico, agradecer. El cosmos es el vacío infinito que nos da la medida de nuestro espíritu. El bienaventurado no está hecho de nube, pero comparte su constitución. Es elevado por la nube, al tiempo que puede desprenderse de ella y revolotear a su alrededor. Encuadrado en el campo de gracia y traspasado de la irradiación, que él constantemente absorbe, contiene y exfiltra, queda filialmente unido al foco de emisión, que más que como un espacio infinito se siente y se nombra como una «fuente incesante», como un foco eterno.

Preludiada por la «Vigilia», las «Oraciones» y las «Meditaciones» de *Transición* (1966), esta *asunción* desde el universo cósmico hasta la nube de luz celeste es cantada en otros dos discos de 1966 de revelador título: *Ascensión* y *Barco solar*.

IV. EL CÍRCULO

La luz es metáfora del espíritu por su naturaleza irradiante. La irradiación es un modo de propagación donde toda pretendida fijación del alcance ha sido ya rebasada, un modo de propagación indefinible según su alcance. Se derrama, por así decirlo, gratuitamente, sin dar admisión ni determinar, justamente porque no está en función de un alcance que determine un adentro suyo. No dependiendo de ninguna consecución, ninguna carencia ni ninguna indeterminación sumen al foco en un recorrido. Así es como se propaga la luz: no por circunferencias concéntricas cada

vez mayores, porque en la circunferencia prima la fijación del alcance: el perímetro. Tampoco por línea recta: más bien, el rayo de luz nosotros sólo lo vemos o lo obtenemos por interposición en el campo de irradiación de un filtro externo, por ejemplo las nubes. La recta es una filtración de la irradiación. Irradiación significa que la emisión prima sobre el alcance; que el logro de objetivos, la repercusión, la recepción, no cuenta sobre la emisión. No es que la irradiación no tenga alcance, sino que el alcance no importa. Toda delimitación del territorio, toda fijación de la repercusión, todo balance, es falaz. La luz da espacio sin tener dentro. La reflexión no define la emisión. La irradiación no conoce formas, no conoce plazos.

La diferencia entre emisión y alcance, que puede consistir tanto en una sobreabundancia y excedencia del emitir sobre todo mérito y repercusión constatables como en una constatación de repercusiones de la emisión ahí donde ya no cabe percibir su campar, se puede llamar «gracia». Gracia es una desproporción entre emisión y alcance. Hecho de gracia, el espíritu «recoge donde no esparció y cosecha donde no sembró».

Si la irradiación no encuentra obstáculos, se propaga homogéneamente en todas direcciones. El trazado de esa propagación homogénea es la circunferencia, cuyos puntos equidistan todos del foco porque en ninguna parte han topado con resistencia alguna que entorpeciera la emisión. Pero sabiendo que en la irradiación la delimitación siempre llega demasiado tarde porque, primando la emisión sobre el alcance, éste siempre ha sido ya rebasado, la circunferencia deja de ser expresión de lo que encierra, y el círculo pasa a ser expresión de lo que se propaga traspasando todo límite y filtrándose por todo obstáculo sin sufrir ningún desgaste que, más que desfigurar una forma previa suya, le diera por vez primera una forma que antes no tenía.

Igual que la irradiación no encuentra resistencias y traspasa limpia y puramente lo bañado, por ese mismo motivo lo deja intacto e incólume, entero y salvo.

V. EL CUADRADO

Así como diferenciamos la circunferencia del círculo, no tenemos dos palabras para designar el cuadrado como figura y el cuadrado como superficie. Sí sabemos que la cuadratura es una propiedad del cuadrado o de lo cuadrado, igual que la circularidad es una propiedad del círculo. Si la cuadratura es una propiedad, entonces no hay cuadrado porque hay cua-

dratura, sino que hay cuadratura porque hay cuadrado. La cuadratura no hace al cuadrado, sino que el cuadrado hace a la cuadratura.

¿Y qué hace al cuadrado?

Hacer cuadrado se llama cuadrar. Cuadrar es ajustar los ángulos rectos, ya sea en sentido propio o metafórico, como cuando en el servicio militar teníamos que cuadrarnos, esto es, adoptar la forma. Los ángulos rectos definen las líneas que a su vez delimitan el espacio, y situar en ese espacio se llama encuadrar. Cuadrar es hacer el sitio, y encuadrar es darlo, establecer la pertenencia y la correspondencia a ese sitio. Primero es el cuadramiento, y luego el encuadramiento. Hay sitios que están ahí ya hechos y dados, presentes de antemano, donde luego podemos dar sitio haciendo pertenecer ahí. ¿Pero qué pasaría si hubiera un sitio que no estuviera dado antes de la pertenencia a él, un sitio que estuviera definido y delimitado justamente por relaciones de pertenencia y correspondencia? ¿Si en lugar de definir el cuadrado en función de los ángulos rectos lo definimos en función de las paralelas, esas rectas que se juntan en el infinito, es decir, en un límite simbólico? Entonces el sitio no estaría dado de antemano, sino que hacer el sitio consistiría en asignarlo. En tal caso, el cuadramiento sería una consecuencia del encuadramiento.

VI. LA CUADRATURA DEL CÍRCULO

Encuadrar es asignar un sitio, tanto si el sitio estaba ya hecho y sólo después se ubica en él como si el sitio queda hecho por vez primera al ser asignado. Según el caso, el cuadrado habrá hecho posible el encuadramiento o el encuadramiento habrá hecho el cuadrado. Estos dos casos los tenemos porque como cuadrado designamos tanto el perímetro como el área del rectángulo equilátero.

El círculo es la expresión de la irradiación que no conoce resistencias. A partir de aquí, la diferencia entre circunferencia y círculo, entre perímetro y área, nos permite tomar el círculo como la superficie donde se encuentra aquello que, habiendo quedado expuesto a la irradiación, ha sido penetrado por ella sin haber ofrecido resistencia ni refracción, pero que, correlativamente, tampoco ha quedado alterado por haber sido traspasado. Justo por este motivo la ubicación en el campo de irradiación no puede representar ningún encuadramiento, ninguna asignación de sitio, ya que a causa de la pureza y limpieza del traspaso ningún sitio ha quedado trazado,

designado ni asignado.

La cuadratura del círculo es la propiedad esencial de aquello que tanto envuelve acogiendo, haciendo sitio, ubicando e instalando, como traspasa y se filtra dejando incólume y salvo; aquello que al bañar de su irradiación convierte ese baño en un encuadramiento y la inclusión en el campo de gracia en una asignación de sitio. Pero si la irradiación traspasa puramente dejando intacto e incólume, ¿cuándo se convierte en una ubicación? ¿Cuándo lo irradiado ha quedado encuadrado? Cuando había dejado de ser incólume antes de ser irradiado, de modo que después de serlo ha quedado reintegrado en su entereza. Cuando estaba vulnerado, dañado, deteriorado, o en sentido moral, cuando había sufrido una degradación. La irradiación, volviéndolo a dejar incólume y salvo al filtrarse limpia y puramente, se convierte entonces en una sanación, es decir, en una salvación. Salvar no es aquí reparar: es restituir a lo deteriorado el estado de entereza. Así vemos a los mártires en los iconos portando sus vulneraciones.

En *La divina comedia* el coro de bienaventurados se representa alegóricamente como una rosa mística, y el sitio en que cada bienaventurado queda ubicado al haber sido sanado, el nicho del salvado dentro del campo de gracia, se representa como cada uno de los pétalos. Vemos la corola de la rosa como una emisión de fulgores desde el pistilo, cuyas múltiples intersecciones, delineadas en su particularidad pero indeterminables en su conjunto, son los pétalos. En el poema dantesco esos nichos son designados como semicírculos. En efecto, los pétalos dentro de la corola se ven como arcos, formas geométricas que resultan de circunferencias cortadas por secantes: así se expresa que esos nichos, trazados y asignados cuando las almas vulneradas vuelven a ser hechas incólumes por el baño de emisión que las deja sanadas haciendo de sus deterioros enterezas, siguen estando atravesados de los rayos de la irradiación.

La cuadratura del círculo es una denominación geométrica de la gracia como acogida en una irradiación.

VII. UN MENSAJE PÓSTUMO DE PAZ

Infinito es un disco póstumo. Lo escuchamos como una noticia que alguien nos envía después de haber muerto. En la portada vemos la fotografía del saxofonista difunto enmarcada en un fondo de círculos que se superponen y paralelas que se interseccionan formando cuadrados, a

modo de la vidriera de un rosetón. Los créditos, con el título del disco y el nombre del músico, están en amarillo, que por ser claro y difuso es el color con el que nosotros –y sobre todo los niños– pintamos y visualizamos la luz. Encuadrada en la vidriera y ocupando su nicho asignado, la imagen de Coltrane, y en ella el propio Coltrane, comparte la constitución del vidrio: por el lado de fuera es bañado y envuelto de luz; en su espesor queda inundado, traspasado y rebosante de ella; y hacia el lado de dentro la filtra e irradia sin retenerla. El fondo de la fotografía es violeta: azul celeste teñido de negro de luto. El cielo lo vemos como un fondo azul porque nosotros estamos en este otro lado de la vidriera. Desde ella la imagen nos mira, desapegándose brevemente de su estar absorbida y absorta, sumergida y cautivada en el baño de luz, para dirigirnos por un momento su atención y dedicarnos una mirada. Así se nos aparece Coltrane póstumamente, como el nuncio de un mensaje que, estando hecho de luz y no de palabras, es puramente musical, pero que en su propio fulgor nos resulta inteligible y evidente sin mediaciones.

En la escena de la Natividad, «Paz en la tierra» son palabras de Dios que proclaman los ángeles. ¿Son los ángeles mensajeros que nos retransmiten palabras divinas que a ellos les llegan ya pronunciadas? Quizá sean esponjas bañadas en el silencio divino que, al rezumarlo sobre nosotros, e igual que la vidriera hace visible la invisible luz, nos convierten el aparente mutismo de Dios en mensaje audible: una voluntad de paz en la tierra.

ALBERTO CIRIA es doctor en filosofía y director del *Instituto Filosófico Reinhard Lauth*.

Líneas de investigación:

Filosofía española y alemana

Publicaciones recientes:

- Ciria, A. «Hannah Arendt», *Claves de razón práctica* 263 (2019), 167-187.
- Ciria, A. «Tango de homenaje a Carlos Saura», *Claves de razón práctica* 262 (2019), 158-169.

Dirección electrónica: aciria@hotmail.com