

JOSÉ VICENTE SELMA
Universitat de València

El silencio. Entre la escritura musical y la poética

Recibido: 1/9/15. Aceptado: 25/1/16

Resumen: El silencio es un término de carácter físico-acústico pero que es integrado como factor esencial de la composición musical y de la palabra poética. Su significado se amplía a lo largo del siglo xx tanto en términos semánticos como en el horizonte de reflexión moral de obras diversas musicales o literarias acercándolo al horror, la nada, el vacío, el afuera, el sinsentido. El texto plantea un breve recorrido por esta doble naturaleza formal y ontológica del silencio en diversas obras esenciales de las artes en la modernidad.

Abstract: Silence is a term of a physico-acoustic character but integrated as an essential feature of musical composition and poetic word. Its importance is broadened throughout 20th century both in terms of meaning and on the horizon of moral reflection of various musical and literary works, bringing it closer to horror, nothingness, outness, and senseless. This text presents a brief itinerary through this double formal and ontological nature of silence in several essential artworks of modernity

Palabras clave: silencio, sinsentido, horror, nada, vacío, creación artística, poema, obra musical, absurdo, literatura.

Keywords: silence, non-sense, nothing, emptiness, artistic creation, musical work, absurd, literature.

¿Estamos saliendo de una era histórica de primacía verbal, del período clásico de la expresión culta, para entrar en una fase de lenguaje caduco, de formas pos-lingüísticas y, acaso, de silencio parcial?... Mi propia conciencia está dominada por la erupción de la barbarie en la Europa moderna, por la destrucción del humanismo centroeuropeo, tinieblas que surgieron del interior mismo de la civilización... de aquí el complejo milagro de la supervivencia del arte... El lenguaje es el misterio que define al hombre, el que lo arranca de los códigos de señales deterministas, de lo inarticulado, de los silencios que habitan la mayor parte del ser. Si por el silencio hubiera de retornar a una civilización progresivamente destruida, sería un silencio doble, clamoroso y desesperado por el recuerdo de la palabra. (George STEINER, 1966)¹

La puerilidad de la literatura ha sido creer que escoger determinada cantidad de piedras preciosas y ponerles nombre sobre el papel era hacer piedras o poemas preciosos pero la poesía consiste en crear... En sugerir, en evocar, poco a poco, un objeto, para mostrar un estado del alma. De ahí la oscuridad, el que yo mismo sea un solitario porque la actitud de un poeta en una época como esta es estar en huelga ante la sociedad, desechar los medios viciados que esta le ofrece. (Stéphane MALLARMÉ, 1891)²

Donde quiera que estemos lo que oímos es fundamentalmente ruido. Cuando lo ignoramos nos perturba. Cuando lo escuchamos, nos resulta fascinante... (John CAGE)³

“EL SILENCIO, el silencio”; “El horror, el horror”. La primera de estas frases tautológicas pertenece a un fragmento de la correspondencia de Rainer Maria Rilke, uno de los poetas centrales de la primera mitad del siglo xx, fallecido en 1927, tres años después de su compatriota Franz Kafka. La segunda frase pertenece a un sujeto ficcional y enigmático, Kurtz, cuya búsqueda por parte del protagonista vertebraba la novela *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad (*Heart of Darkness*, de 1899, tan solo un año anterior a la seminal e incomprensible *Lord Jim*, de 1900).

En el caso de Rilke la alusión al silencio podría establecerse en relación con su proceso de trabajo compositivo, bien expuesto en sus textos (corres-

¹ STEINER, G. 1982, *Lenguaje y silencio*, Barcelona: Gedisa, 13-15, 18.

² MALLARMÉ, S. 1977, *Poética de Mallarmé*, Madrid: Editora Nacional, 192.

³ ROSS, A. 2014, *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*, Barcelona, Seix Barral, 12 [la observación de John Cage, citada por Ross, pertenece a su texto *Silence*].

pondencias) sobre Cézanne o Rodin o en sus bien conocidas *Cartas a un joven poeta*. Sería necesario liberarse de todas las palabras de la tribu (en términos de Mallarmé o Valéry), de sus asociaciones o connotaciones, atender a la paciencia del árbol, para poder generar una *nueva* palabra poética, que ha pasado antes por la escucha del propio vacío interior y por el aparente vacío silente de la naturaleza (aspectos en los que Rilke dibuja su profunda herencia romántica). De una forma quizá más esencial la frase de Rilke alude a la dificultad de las palabras para expresar en el poema, como construcción imprevisible, pero especialmente meditada más tarde en su forma (Valéry), la ambigüedad de la existencia, la infinitud sorprendente de la noche, el callado fluir de las calles de una ciudad en la madrugada, el enigmático silencio del universo tan solo poblado de un Dios y de unos ángeles, quizá tan solo *imágenes* proyectadas por los sueños de los humanos (centrales en la poética del poeta, tan particular y visionaria como la de William Blake). Aquellos que pretenden poseer el don de la palabra o de la música (Orfeo), enfrentados ahora al silencio del cosmos o de la naturaleza.

El silencio *precede* a la palabra del poeta, como la página o el pentagrama en blanco (escrituras poético-musicales unificadas en Mallarmé) al fluir del texto o la composición musical, también el lienzo en blanco huérfano en su silencioso bastidor o la masa rocosa previa al martillo y los cinceles del escultor (Miguel Ángel, Rodin). En consecuencia, el mayor milagro del llamado *arte* parece ser la aparición desde la nada, el vacío, el silencio, de una *obra*, como un ser vivo aunque artificial, indómito e indescifrable y la pregunta inmediata sería quizá qué perderíamos si, desde estos materiales y lenguajes tan distintos, la *nada* en forma de renuncia, de no inspiración, de *tachado* retornara la intención creativa a su deriva y hueco originales:

Las artes se glorian de la creación, de la creatividad —declara George Steiner—. Estas encarnan otros mundos, mundos nuevos. Si fracasan, se afanan por llenar cada fisura de la realidad con sus medios performativos de re-creación y representación. A pesar de ello, también han conocido la provocación de no-ser. La nada y su contrapartida temporal, nunca... De esta manera la obra de arte, la poesía, lleva consigo el escándalo de su azar, la impresión de ser un mero capricho ontológico... El reto creativo es una afirmación de libertad, su existencia comporta implícita y explícitamente la alternativa de no existencia; podría no haber sido o podría haber sido de otra manera... ¿En qué sentido la libertad de no ser o de ser de otra manera es instrumental para el proceso creativo? Pues hay muchísimos más bocetos y maquetas que obras⁴

⁴ STEINER, G. 2011, *Gramáticas de la creación*, Barcelona, Mondadori, 37, 38, 137, 139.

Rilke no considera el silencio como un simple hábitat previo a la concentración creativa o como un mero universo de posibles referentes simbólicos del poema difíciles de evocar en su naturaleza esquiva a la expresión lingüística. Se pregunta, como otros tantos pensadores, poetas, artistas o filósofos desde finales del siglo XIX y con espacios culturales tan singulares como la Viena fin de siglo, sobre la adecuación o *disonancia* entre palabra y objetos; lenguaje y mundos posibles; sobre la frágil condición del creador que constantemente medita, a través de su propia obra (el arte piensa desde el mismo medio que *explora* expresivamente) sobre la necesidad y posibilidad de decir algo con sentido, algún sentido, o de renunciar tanto al sentido como al testimonio (algo singularmente complicado después de las dos guerras *apocalípticas* del siglo XX). Se trata de una cultura artística en quiebra consigo misma, rebelde y dubitativa que parece desconfiar tanto del lenguaje como del arte; tanto de las palabras como de los sonidos organizados en obras musicales; un horizonte de *escepticismos* epistemológicos que alcanza a Europa desde el opúsculo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (F. Nietzsche, 1873) a *La Carta a Lord Chandos* de Hugo V. Hoffmannsthal (1901). Todo aquello que parece *comunicarnos*, establecer vínculos entre los sujetos de una comunidad, se convierte en un pantano, lleno de sobre-entendidos y fórmulas; convenciones y lenguajes vacíos. Mejor callar, escucharse a uno mismo, escuchar el parloteo de los otros y de la discursividad moral o política convencionales. De aquí el sesgo airado de Karl Kraus, que convierte el periodismo en látigo social y cuyas meditaciones *fragmentarias* son especialmente significativas con respecto a un mundo que se hunde (desconfianza en el lenguaje; risa privada —de carácter irónico— sobre la supuesta interacción lingüística entre sujetos): “Gobierno el lenguaje de los otros —declara Kraus— pero en mí hace lo que quiere... ¡Que mi estilo aprese todo el alboroto de la temporalidad! ¡Que la posteridad sostenga mi estilo en su oído como una concha en la que un océano de fango hace música... Mi lenguaje es la prostituta universal a la que convierto en virgen pero cada línea, cada letra, puede tornarse en catástrofe. Por eso nunca está acabada mi obra y, cuando lo está, me hastía”.

Cada vez se necesitaba menos esfuerzo para exponer la duplicidad existencial de lo corrompido en el lenguaje común, para poner al descubierto la fragilidad de las palabras de la tribu.⁵ Para George Steiner (en dos textos centrales de 1961 y 1966 respectivamente, “El abandono de la palabra” y “El silencio y el poeta”, incluidos en su obra *Lenguaje y silencio*) la autoridad tradicional de la palabra y el ámbito del código verbal se han quebrado en la modernidad, dibujando, sin embargo, múltiples aspectos formales y ontológicos decisivos de

⁵ KRAUS, K. 1981, *Contra los periodistas y otros escritos*, Madrid: Taurus, 36, 145, 147.

la historia y el carácter del llamado arte *moderno*. El instrumento está gastado y ha cambiado de formas, en consecuencia los medios de artistas, poetas, escritores y compositores modernos están erosionados por la sociedad y la cultura de masas, necesitan *re-inventarse* a sí mismos y, sin embargo, en esta de-valoración del lenguaje que eleva la metáfora del silencio al primer plano de las angustias del artista, la misma palabra y el ámbito (experimental o poético-musical) del código acústico-verbal (órfico) desempeñan un papel decisivo donde pueden observarse reevaluaciones del callar tan significativas como las anteriores del hablar o escribir; pintar o componer: “El instrumento del que dispone el escritor moderno está amenazado por restricciones externas y por decadencia interna... sin embargo cabe recordar que también habría habido una re-evaluación del silencio: en la epistemología de Wittgenstein, en la estética poético-musical de Webern o Cage, entre muchos otros, en la poética de Samuel Beckett y que esta reevaluación es uno de los actos más originales y característicos del espíritu moderno”.⁶

La relación de Rainer Maria Rilke con la *ambigüedad*, límites y posibilidades del lenguaje humano, el más eminente y *olvidado*, en términos de Heidegger, el propiamente *poético*, traza conexiones tanto hacia detrás (Hölderlin, Baudelaire, Mallarmé, Stefan George) como hacia adelante (Paul Celan, Vladimir Holan, G. Benn, singularmente en sus poemas últimos). En sus magníficos *Poemas estáticos* de 1948, Gottfried Benn despliega la bruma del ocaso sobre el lenguaje de los hombres, antes presentado por Rilke: el carácter *insuficiente* de palabras y sonidos contaminados por la tribu (término que desde Mallarmé alcanza a Valéry, Eliot o Beckett) pero no solo allí, en la naturaleza, sino también en el desierto o en la agitación urbana, la desesperación es inconsolable o melancólica:

En la poesía las cosas fascinan místicamente a través de la palabra. La poesía es el monólogo del sufrimiento y de la noche... Ocaso de la vida... Pero el humano está consagrado a los cielos lejanos... El que desembarca debe volver al mar antes de la noche... Y otra vez oscuro, tremendo, sentir el espacio vacío en torno al mundo... Noche de la negritud de los pinos... Pero quien está solo, está también en el misterio, disperso, oculto y desnudo bajo una bóveda inexpugnable... Que lo confuso quede en silencio pues debes tomar tu silencio, conducirlo abajo, a la noche y al luto y a las rosas tardías... Luego dejarte caer⁷

⁶ STEINER, G. 1982, 78.

⁷ BENN, G. 1993, *Poemas estáticos*, Madrid: Libertarias.

Claramente esta sensación de *insuficiencia* de la palabra con respecto al mundo hunde sus raíces en el propio carácter menesteroso de las palabras, subrayado desde los místicos a los analíticos (con frecuencia reduccionistas) del lenguaje *ordinario* en el siglo xx. En Rilke la paradoja del silencio es que éste está pleno de *sentido* en la naturaleza, el cosmos o los animales pero nos hace temblar a los humanos al asociarlo con lo indecible, inexpresable, indecible o enigmático, aunque de forma significativa todos estos materiales (interrogantes) los integra Rilke ya en su poesía y correspondencia tempranas:

En la vieja casa, diviso Praga entera a la redonda; al fondo, silencioso y quedo el paso, para de largo la hora honda del crepúsculo. La ciudad se desvanece como detrás de una luna (1895)

Mi casa se halla entre el día y el sueño, donde enmudecen claras las campanas de la tarde, y las muchachas perplejas por los ecos extinguidos, se inclinan fatigadas ante su sonido, sobre el borde de la fuente... Quiero ser un jardín, en cuya fuente despierten muchos sueños, nuevas flores... y donde se duerman otras, a las soñolientas quiero en el sueño con mi silencio. Tú no tienes que entender la vida, Deja que los días te sucedan... (1898)

Si callase tan solo una vez todo, entonces podría en un pensamiento pensarte hasta tu orilla... Tú oscuridad, de la que yo vengo, te amo más que a la llama... (1899)⁸

Es difícil hablar del espíritu o del universo con las palabras de la tribu, un gran problema para Mallarmé, que opta por disolver el *sentido* convencional de palabras o fonemas en el sonido; el *significado*, en la compleja organización plástica y visual del poema/pentagrama poéticos. También Rilke aparece fascinado inicialmente por la alternativa plástica, visual y sonora del poema (en sintonía con el simbolismo o el modernismo) pero atenderá progresivamente a una reinención del pensamiento y de la expresividad humanos en una nueva lengua poética, dimensión que centra sus *Elegías a Duino* y quizá también los *Cuatro cuartetos* de Eliot. Sin embargo, como ya predicaran poetas tan distintos como Hofmannsthal o Valéry los nuevos tiempos parecen cerrar la escucha del propio yo o del lenguaje que utiliza convencionalmente (con la excepción de Celan o Beckett) a lo enigmático y parecen indiferentes a una reinención de la comunicatividad humana a través de las palabras. Leyendo de forma singular las *Duineser Elegien*, Susan Sontag recuerda que, para Rilke, en este periodo central y agónico de su creación y pensamiento poéticos se recomienda una aproximación al silencio que no excluye la posibilidad de una nueva palabra. Se

⁸ RILKE, R. M. 1977, *Teoría poética*, Madrid: Júcar.

trata de eliminar las sobrantes, no todas, porque el ser humano no es ni ángel ni muñeco (metáforas o figuras del propio Rilke); ni espíritu al margen del lenguaje, ni objeto meramente manipulable por él. El lenguaje necesita redescubrir su propia *castidad* para poder experimentar de nuevo, primero el mundo y luego las cosas, en consecuencia: “La redención del lenguaje (o sea, la redención del mundo mediante su incorporación a la conciencia) es una tarea larga e infinitamente ardua... El remedio de Rilke se encuentra a mitad de camino entre aprovechar el entumecimiento del lenguaje como institución cultural burda y cabalmente implantada y ceder al vértigo suicida del silencio total”.⁹

En algunos libros tempranos de George Steiner (que integran ensayos diversos tanto en *Extraterritorial* como en *Lenguaje y silencio*, obras a las que aludiremos más tarde) se subrayaba el carácter paradójico de que, en el mismo momento en que la cultura humanística y científica occidental asiste a una multiplicación inédita de las ciencias del lenguaje, de los lenguajes, se produjera un *doble* proceso de cuestionamiento del lenguaje humano y una inquietud ante la posibilidad de expresar no solo lo inefable (mística, zen, líneas geográficamente diversas para poner en crisis el propio lenguaje humano en su integridad), sino también las derivas y terrores del interior del sujeto y de sus quebradizas relaciones sociales. Susan Sontag, en 1967, también percibe algo de este signo paradójico pero significativo de la última modernidad y del incierto sentido del arte en la cosmópolis capitalista:

En la misma época en que se ha generalizado un alegato a favor del silencio del arte, un número creciente de obras de arte son muy locuaces... La exhortación contemporánea al silencio nunca ha reflejado exclusivamente un rechazo hostil del lenguaje. También implica un gran respeto por el lenguaje: por sus poderes, su salud pasada y los peligros que encierra actualmente para la conciencia libre. De esta valoración apasionada y ambivalente emana el impulso a favor de un discurso que parece ser simultáneamente irreprimible y extrañamente incoherente, dolorosamente reducido¹⁰

La misma preocupación preside algunos escritos centrales sobre el pensamiento y las prácticas Zen de A. Watts, Suzuki, Fromm o Borges (su *Introducción al Budismo* en colaboración con Alicia Jurado sigue siendo una pequeña obra maestra). En *El camino del Zen*, Alan Watts indicaba con sencillez y acierto:

⁹ SONTAG, S. 1984, *Estilos radicales*, 33.

¹⁰ SONTAG, S. 1984, 36.

El Zen es sobre todo una experiencia de carácter no verbal, inaccesible por medios puramente literarios o eruditos. Para saber lo que el Zen es, y especialmente lo que no es, no hay otra alternativa que practicarlo, experimentando con él en lo concreto para descubrir el posible sentido enigmático de las palabras que los expresan, pero los que saben no hablan y los que hablan no saben, cómo se indica en el entrenamiento del Zen rinzai... Sin embargo, para nosotros, el conocimiento humano es lo que un taoísta llamaría conocimiento convencional porque no creemos saber nada en realidad a menos de poder representárnoslo por medio de palabras o por algún otro sistema de por palabras o conceptos-signos convencionales como la notación matemática o musical que hemos convertido en códigos a aprender, estudiar y utilizar en sentidos con frecuencia muy limitados, basados en reglas, preceptos, técnicas, convenciones... Por el contrario, el taoísmo en concreto se interesa —como la poesía— por el conocimiento no convencional, por intentar comprender la vida directamente —quizá otra humana utopía— en lugar de prestar atención a los términos lineales y abstractos del pensamiento representativo... Por ello en las doctrinas budistas se insiste en la imposibilidad de capturar el mundo real con la red mental pre-establecida, de carácter escolar¹¹

El mundo occidental ha generado la confianza en la palabra y en su sospecha; ha separado el pensamiento (la lógica) del poema (la palabra); el verso (el discurso rítmico) de la fórmula matemática; la idea (o concepto genérico) de las sensaciones (siempre inmediatas y particulares), promoviendo una *esquizosemia* (Deleuze) entre sujeto y objeto; palabra y mundo vivida en otros horizontes geográficos con implicaciones epistemológicas y existenciales; artísticas y estéticas muy distintas a la nuestra. Algo se arrastra de todas estas derivas en el arte del siglo xx:

Para el escritor que intuye que está en tela de juicio la condición del lenguaje —declara en 1966 G. Steiner— que la palabra está perdiendo algo de su genio humano, hay abiertos dos caminos: tratar de que su propio idioma exprese la crisis general, de transmitir por él lo precario y lo vulnerable del acto comunicativo o elegir la retórica del silencio... No hay palabras para experiencias profundas. Cuanto más trato de explicarme menos me comprendo. Naturalmente no todo es imposible de decir con palabras, únicamente la verdad desnuda como sugieren entre otros Adamov, Ionesco o Beckett pues el lenguaje se venga de quienes lo mutilan... Pero en medio del abandono o de la huida de la palabra en la literatura, ha habido algunas brillantes operaciones de retaguardia¹²

¹¹ WATTS, A. 1971, *El camino del Zen*, Barcelona: Edhasa, 13, 23, 29.

¹² STEINER, G. 1982, 77.

Para Georges Steiner, nihilismos contemporáneos, surrealismos poéticos, existencialismos diversos, literaturas del absurdo, escepticismos radicales (Beckett, Breton, Artaud, Sartre, Ionesco, Wittgenstein, entre muchos otros) subrayan la débil interacción de origen cartesiano entre razón, subjetividad y lenguaje, siendo los herederos de ese amplio pasaje que en la segunda mitad del siglo XIX diseñó un horizonte de inquietudes sobre la autoreflexividad mediada por el lenguaje, las convenciones y las normas (lo que es visible desde Nietzsche a Mallarmé; desde K. Kraus a James Joyce; desde M. Blanchot a M. Foucault). También para Mallarmé y Valéry el yo y lo material son *ilusiones* del sujeto moderno, en consecuencia es en los silencios, vacíos, paradojas donde podría excavar el inquieto espíritu del arte, música, teatro, poesía modernos. Es obvio, siguiendo a Borges, que la interacción estética entre nihilismo y silencio adquiere sin embargo en otros paradigmas un sugestivo encuentro con la nada, que poco tiene que ver con la agitación formal, moral o política suscitada por las grandes guerras, espacios devastados pero fértiles para el despliegue de las diversas vanguardias históricas. En cualquier caso, al occidental la nada, el vacío, el silencio le parecen amenazas desplegadas desde el otro lado de los lenguajes, por el contrario en el ámbito de la mística occidental o del budismo oriental, cada yo debe asumir el disolverse en el no-ser para comenzar a ser algo de forma distinta, una metamorfosis dolorosa para los anclajes convencionales de la subjetividad, pero central en las exploraciones más arriesgadas de grandes creadores de nuestro tiempo:

Quien asiste a una danza o a una representación teatral, acaba por identificarse con los bailarines o con los actores; lo mismo le sucede a cada uno con sus pensamientos y acciones. Desde el nacimiento hasta la muerte, estamos continuamente vigilando a alguien y compartiendo sus estados físicos y mentales; esa íntima convivencia crea en nosotros la ilusión de que somos ese alguien... Por ello el empleo del *koan*, método para provocar el *satori* (percibir de golpe la posible respuesta a una adivinanza, chiste o paradoja) consiste en una pregunta cuya respuesta no corresponde a las leyes lógicas¹³

Mallarmé declaraba en una carta de 1865 que podríamos definirnos ante todo como formas vanas de la materia, pero lo suficientemente *sublimes* como para haber inventado a Dios, nuestra alma, las ideas y la propia materia, pero que esta singular y tremenda certeza interior constantemente cortocircuitaba la expansión de su creatividad textual (he descubierto la nada antes que la belleza; los glaciares antes que los bosques, indica). No en otro sentido se

¹³ BORGES, J. L. y JURADO, A. 1991, *Qué es el Budismo*, Barcelona: Emecé, 40, 136.

despliega la palabra teatral y narrativa de Samuel Beckett, especialmente desde 1950: el alma nada sabe del cuerpo y viceversa, en consecuencia el yo que usa las palabras es tan ficticio como la posibilidad de que las mismas palabras hablen del yo, sus convenciones y su vacío radical. Sin embargo tanto Mallarmé como Beckett siguen escribiendo; tanto Anton Webern o Ligeti componiendo extrañas obras. En algunos pasajes escogidos por nosotros de su ¿novela? *El innombrable* (1953) Beckett escribe:

Desesperar de todo... No solo voy a tener que hablar de cosas de las que no puedo hablar, sino también que ya no sé lo que no importa. Sin embargo estoy obligado a hablar. No me callaré nunca... No sé nada y en cuanto a pensar, pienso lo justo para no callarme, lo que no se puede decir que sea pensar... No puedo hablar de nada y, sin embargo, estoy obligado a hablar... Salgo del silencio para hablar, hablando estoy en él, si es que soy yo el que habla... ¿Qué decir del verdadero silencio?... No tengo explicaciones que dar, estoy abierto al vacío, la nada, el silencio, al borde del silencio, en medio del silencio... Seré el silencio pero hay que intentar algo con las palabras que quedan, ¿intentar qué?... Hay que seguir, hay que decir palabras, mientras me queden o me encuentren... Voy a seguir...¹⁴

Este lenguaje laberíntico, dubitativo, *nihilista*, que usa las palabras, el relato, las ficciones y al mismo tiempo las destruye, que está fascinado por el otro lado (el silencio, la nada, el enigma, la noche, el vacío) no es solo característico de escrituras extremas como la de Beckett sino también de múltiples obras de música o poesía contemporáneas (con las figuras eminentes en este último caso de poetas tan particulares como Paul Celan o José Ángel Valente) y de formas críticas del pensamiento discursivo especialmente beligerantes con las concepciones clásicas de los términos literatura o pensamiento filosófico como puede observarse en autores tan distintos por otro lado como Bataille, Blanchot o Foucault. Para este último el yo desaparece cuando la subjetividad no se siente asegurada en el discurso y éste parece quedar seducido no tanto por el retorno a alguna interioridad o por una ilusoria reinención del modelo referencial del lenguaje sino atraído hacia algo que no es meramente lo externo o lo prohibido sino lo extraño (el afuera en términos de Blanchot) como extraña ubicuidad del propio parloteo del lenguaje. La obra artística es así en Foucault un paseo por la línea, una experiencia de fronteras inconsolable entre el regreso y la mera transgresión, el cruzar el límite que no comporta ni felicidad ni aseguramiento perfectos:

¹⁴ BECKETT, S. 1966, *El innombrable*, Madrid: Alianza, 37, 56, 170, 182.

La transgresión salta y no deja de volver otra vez a saltar —declara Foucault en 1963— por encima de una línea que, de inmediato, tras ella se cierra... El pensamiento se atranca pues el límite no existe fuera del gesto que lo atraviesa y lo niega... La transgresión lleva el límite hasta el límite de su ser... No es la mera contraposición entre lo excluido y un espacio protegido... Por ello en nuestros días el lenguaje discursivo parece reducido al mutismo... El sujeto filosofante y el lenguaje filosófico mismo entregados a la posibilidad de la locura, su dispersión en el interior de un lenguaje que multiplica la cavidad de la subjetividad... Un tránsito a niveles diferentes de habla, a través de un desenganche sistemático con relación al Yo que acaba de tomar la palabra¹⁵

Tres años después de la publicación de estas líneas que sintonizan de forma especial con la actitud nihilista e interrogativa vertida en múltiples textos de Beckett con respecto a su actitud ante el lenguaje y siendo conscientes de que se redactan teniendo a la figura de Bataille (narrador y pensador extraño) como horizonte, Foucault desarrolla otro texto singular, en este caso dedicado a la indagación de la actitud ante el discurso de uno de sus maestros, Maurice Blanchot, cuyas obras narrativas y críticas (especialmente *El espacio literario*, publicado en 1957) habían fascinado de forma temprana al *autor* (que como Barthes o Ph. Sollers en la misma época cuestionan de forma significativa para la época tanto la figura *autor* como *escritor* o *artista* en beligerancia con el mercado de firmas y mercancías culturales de la burguesía tardía). Entre su “Prefacio a la transgresión” de 1963 y “El pensamiento del afuera” de 1966 (ambos textos publicados en la revista *Critique*) Foucault ha desarrollado vínculos entre la *transgresión* antes explicitada como algo más que un gesto de negación o rebeldía, como un inquieto habitar el límite de los lenguajes o discursos establecidos, lugar inhabitable e incierto de otro lado, y el *afuera*, noción desarrollada por Blanchot para cuestionar el supuesto régimen autónomo de la escritura o del pensamiento literarios, sus ingenuas conexiones con la expresión subjetiva. Transgresión y afuera se vinculan así en Foucault a una remodelación de lo que puede ser o no ser dicho, a una quiebra de las ilusiones de la interacción entre yo, subjetividad y arte. El texto de 1966 no es una mera interpretación u homenaje a la figura y la actitud ante la escritura de Blanchot, sino una exposición de principios que derivará en obras posteriores de Foucault como su *Arqueología del saber* o *El orden del discurso* (de 1969 y 1970, respectivamente).

¹⁵ FOUCAULT, M. 1996, *De lenguaje y literatura*, Barcelona: Paidós, 127, 131, 134 [el escrito al que pertenecen estas líneas, “Prefacio a la transgresión”, es un significativo y singular homenaje póstumo a Georges Bataille, fallecido en 1961].

Para Foucault (siguiendo a lo lejos a Mallarmé, central en su texto *Lenguaje y literatura*, de 1964) tanto el habla como el lenguaje son transitivos, frágiles, su medio es el desierto y la menesterosidad, en consecuencia: “El yo que habla se fragmenta, se desparrama y se dispersa hasta desaparecer en un espacio desnudo”, donde el sujeto que habla se descubre no-responsable de su propio discurso y rodeado del vacío que altera las ilusiones de referencia de su lenguaje; tanto el lenguaje ordinario, como el científico (verificacional) o el ficcional son frágiles. El sujeto se inunda del vacío que rodea y penetra al lenguaje, como el silencio y termina derramando, como los personajes de Beckett, palabras sin sentido, con el único sentido de ser derramadas, a su vez, en discursos. Por ello, afirma: “La literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo sino el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo; un ponerse fuera de sí mismo que pone al descubierto su propio ser. El sujeto de la literatura no sería tanto el lenguaje en su positividad, cuanto el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del habla”.

En consecuencia, frente a las ilusiones del lenguaje —especialmente opacas en el texto literario o en la obra de arte— solo permanece “la erosión indefinida del afuera”, no una palabra, sino apenas un murmullo o un escalofrío, más allá del silencio o del vacío (términos todos utilizados sugestivamente por Foucault). Pensando quizá tanto en Beckett como en los extraños relatos de Blanchot Foucault sugiere que: “La ficción consiste no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible. De ahí su parentesco profundo con el espacio... La ficción se anula en el vacío que desatan sus formas, un discurso sin conclusión ni imagen, sin argumento o afirmaciones, independiente de todo centro... Un discurso que vuelve el pensamiento hacia el afuera... Que escucha no tanto aquello que se pronuncia en su interior, cuanto el vacío que circula entre sus palabras”.

La interioridad es atraída, seducida fuera de sí (lo que es singularmente importante para el rechazo de las ilusiones de la subjetividad en la poesía contemporánea) y el lenguaje basado y rodeado por el vacío un *doble*, y no una extensión del habla del autor: “El afuera vacío de la atracción es tal vez idéntico a aquel otro, tan cercano, del doble... Desposee al sujeto de su identidad simple, lo vacía y lo divide en dos figuras gemelas aunque no superponibles, desposee el derecho a decir Yo y alza contra su discurso una palabra que es indisolublemente eco y denegación”. De esta forma entramos en una geografía incógnita donde no hay acuerdos o pactos entre subjetividad y lenguaje; entre interioridad y creación formal, tan solo fronteras (límites), duplicidades, transformaciones, dudas y vacíos, es el reino del afuera destacado en la obra de Blanchot como uno de los núcleos de la producción artística desde el romanticismo, quizá una versión melancólica e irresoluble de lo sublime negativo: “El

lenguaje no es ni la verdad ni el tiempo, ni la eternidad ni el hombre, sino la forma siempre deshecha del afuera, sirve quizá para comunicar en el relámpago de su oscilación indefinida, el origen y la muerte, día y noche a la vez”.¹⁶

Es singular y característico que algunos textos centrales sobre la interacción entre arte, literatura, música y silencio se publiquen en la década de los años sesenta del siglo xx, paradójicamente un momento de expansión de las interpretaciones formalistas y semióticas del discurso artístico. Este es el caso no solo de los textos de Foucault con brevedad anteriormente apuntados sino también de otros textos decisivos. Nos referimos a *Lenguaje y silencio* y *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*, ambos de George Steiner y publicados originalmente en 1976 y 1971, respectivamente (pero cuyos ensayos, salvo excepciones, pertenecen a la década citada), y de forma singular a un ensayo aún no superado de Susan Sontag, “La estética del silencio” (1967), que abre *Estilos radicales (Styles of Radical Will)*, de 1969) y al que hemos aludido con anterioridad en algunos pasajes de nuestro escrito. El texto de Sontag es un análisis sugestivo de la interacción entre las múltiples facetas de la metáfora del silencio en el arte moderno y las propias y quizá irresolubles crisis que éste debe asumir en un contexto social que lo idolatra a la vez que lo ignora. Si el arte *moderno* es problemático y autoconsciente de sus propias fracturas, las relaciones entre subjetividad, conciencia, lenguaje y comunicación derivarán en un pensamiento estético contradictorio pero existencial y ontológicamente esencial para comprender al sujeto moderno.

El segundo pasaje en el comienzo de mi discurso (la frase de Kurtz en la obra de Conrad de 1899) resaltaba la frecuente ineptitud de las palabras para expresar el horror, el vértigo de la existencia y de las sociedades (un asunto esencial en la poesía y la música del siglo xx). Podría de forma simple subrayarse que si la temporalidad y la historia son los grandes temas de las ciencias humanas en el siglo xix, el lenguaje y la interpretación los acompañan a lo largo de la primera mitad del siglo xx en las meditaciones más diversas. Recuperando esta extraña pareja, Rilke y Conrad, cómo puede el lenguaje o algún tipo de lenguaje (plástico, musical, matemático, simbólico) aspirar a evocar el silencio, el vacío, la nada como elementos singularmente extralingüísticos, por ello el silencio podría evocarse en términos estéticos como una contra-categoría: el silencio frente a la palabra y su emisión poéticas, el discurso musical, la libre organización plástica de una representación pictórica. De la misma forma la reactualización y relectura de lo sublime sumió en profundas dudas a las poéticas de lo bello basadas en la visibilidad, la organización, el orden o la armonía, o las poéticas de lo feo, lo ridículo y lo cómico a lo largo del siglo xix terminaron

¹⁶ FOUCAULT, M. 1989, *El pensamiento del afuera*, Valencia: Pre-Textos, 10, 27, 64, 80.

cuestionando el magisterio tradicional de lo trágico o lo serio, o las poéticas de lo fantástico invitaron en la segunda mitad del XIX a considerar como más temible las propias amenazas de la psique que los terrores o monstruos externos de modelos narrativos anteriores (entre Hoffmann y Maupassant, pasando por Poe). Quizá lo *poético* en la modernidad, desde el romanticismo, deba integrar palabra y silencio, formas y enigmas para exponer las múltiples contradicciones de la identidad y psique contemporáneas. Así lo expone en un breve pero bello ensayo Dieter Wellershoff:

Una experiencia poética podría definirse como un penetrar intensivo en un fenómeno impregnado de un sentido oculto... Todo puede ser así poético: una voz incomprensible en el cuarto de al lado, su silencio repentino, el ruido de un motor, la gota de agua de un grifo, un árbol que se mece, el reflejo de la luz en un tarro de cristal, unos tejados húmedos, una huida en la calle, un adorno incomprensible, una figura con un largo abrigo negro, un movimiento de cabeza, un cordón de teléfono, cualquier impresión de la naturaleza, cualquier objeto de uso diario. Pero, para que lo sea, se le debe arrancar de su relación corriente, nos debe aparecer más grande, más pequeño, más próximo, más lejano; debe surgir en relación o en momento no usual, iluminado cegadoramente o ensombrecido en el misterio y, ante todo, debe presentarse en su existir por sí, en su impenetrable complicidad que rechaza todo nuestro conocimiento. Las familiaridades han desaparecido y el objeto comienza a surgir partiendo de su restaurada extrañeza originaria para convertirse en cosa distinta. Trasciende al mundo de la facticidad unidimensional... La experiencia poética es un estado de actividad elevada de la fantasía, provocada por la falta de significación única en nuestro campo corriente de percepción y conocimiento... Se trata de la fuerza evocadora de la imprecisión artística y todas las estrategias producidas por la indeterminación poética generan algo necesariamente vital¹⁷

Pero si el silencio es una *contra-categoría* se manifiesta en artes muy diversas pero, de forma esencial, en el poema y en la composición musical como un curioso material fractal, ya que el silencio es, en primer término, un concepto de carácter físico-acústico que se integra formalmente en las propias posibilidades y mecanismos de la obra poética y musical, y se asocia con otros como el vacío en términos pictóricos o el afuera en términos de narratividad ficcional, histórica o autobiográfica. Me explico, tanto la poesía como la música, asociadas tradicionalmente al canto utilizan no solo palabras y sonidos, ritmos, timbres y pluralidad de técnicas formal/acústicas, sino *silencios* como

¹⁷ WELLERSHOFF, D. 1976, *Literatura y principio de placer*, Madrid: Labor, 45, 50, 51.

materiales precisos para destacar la súbita aparición secuencial de frases, imágenes o tonalidades, un aspecto especialmente explorado de forma temprana por Verlaine, Rimbaud y Verlainne, y por supuesto por Wagner, Richard Strauss, Schoenberg o Anton Webern. El silencio como parte de las formas (lo invisible como parte de lo visible). En consecuencia podría establecerse desde estas modestas indagaciones un *paisaje* semántico del término que solo deseaba inicialmente exponer en un breve pasaje histórico (Mallarmé, Debussy, Valéry), paisaje al que me he visto forzado a renunciar inicialmente para intentar aclarar mis propias ideas con respecto a lo que he definido de forma limitada y muy breve como una contra-categoría del lenguaje y de la estética, pero central para el pensamiento y la práctica de las artes del siglo xx (pienso en Adorno, Steiner, Cage, Tàpies y tantos otros, como S. Sontag).

A) Como acabo de destacar, el silencio es, en primer término, no debe olvidarse, un concepto que alude a la *física* del sonido, se destaca como *ausencia* de sonido pero es elemento central en la construcción formal —y dialéctica— de obras poéticas y musicales muy diversas. Sin embargo el lenguaje no se opone al sonido en términos radicales:

Tal como ha insistido John Cage —declara Susan Sontag— no existiría eso que llamamos silencio pues siempre ocurre algo que produce un sonido, llegamos a escuchar incluso en un espacio in-sonorizado los latidos del propio corazón, la circulación de la sangre por la cabeza, tampoco existe el espacio vacío y mientras el ojo humano mire, siempre habrá algo para ver... Para percibir el vacío hay que captar otras zonas del mundo como colmadas... El silencio nunca deja de implicar su opuesto ni de depender de la presencia de éste... El vacío genuino, el silencio puro no son viables, ni conceptualmente ni en la práctica... Son formas contradictorias del propio lenguaje pero en forma de protesta o de acusación¹⁸

B) Como extensión metafórica primera de esta dimensión *física* —en íntima relación con las observaciones previas— el *silencio* ha sido conectado con términos como el *vacío*, de claras resonancias perceptivo-visuales (también existenciales), así como, de forma más singular, con el *afuera*, en términos de Blanchot, aquello otro que *no es* el lenguaje, al que este difícilmente puede aludir, que rodea —e invade— la creación literaria y en ocasiones la cuestiona o desmorona: la página en blanco, la ceguera de la interpretación fuera —y dentro— del texto, lo indecible y que por ello mismo y de forma paradójica fundamenta la necesidad humana de narrar o describir el mundo (decirlo de forma reducida), aunque tales intenciones no vayan más allá de las fronteras

¹⁸ SONTAG, S. 1982, 18, 19.

del lenguaje ordinario literario, humanístico o científico con todas sus sofisticaciones pues siempre queda la duda venerable de si hay alguna correspondencia entre lenguaje y mundo, o si la que existe forma parte de un pacto social convencional y corrompido. También, obviamente con la *nada*, termino ontológico y lingüístico de larga tradición en la cultura occidental. Apelar al silencio, dibujar mi concepción del nihilismo, aspecto abordado por múltiples pensadores para los que aquí no tenemos espacio: Heidegger, Jünger, Severino, Volpi...

C) En un tercer segmento —vertiente al río del silencio— que partiría del anterior, el vacío en relación con el afuera (la abstracción pictórica o la novela experimental; el poema metafísico o la música más disonante o enigmática), junto a los aspectos formales, epistemológicos o hermenéuticos antes comentados, podría centrarse en torno al *rechazo* al habla, el rechazo del *ruido* (Mallarmé), la opción por la mudez que no cabe confundir con el abandono de la vida (aunque el suicidio *real* sea una de sus variables) sino con el abandono de la creación ante las dudas sobre el lenguaje y sus capacidades expresivas o comunicativas: la renuncia a hablar, componer, crear, con frecuencia hilvanadas a decepciones existenciales o a fracasos profesionales, pero también a decisiones personales y que emiten una figura del silencio en relación con el abandono de la palabra que tiene múltiples perspectivas en la modernidad burguesa especialmente (véase en un plano narrativo el *Bartleby* de Melville o *Un artista del hambre* de Kafka). “Voy a enclaustrarme en mí mismo, renunciando a toda publicidad que no sea la lectura a mis amigos... Cuando un poema esté maduro, por sí solo caerá”, declaraba Mallarmé ya en 1866.¹⁹

D) Un cuarto aspecto del silencio lo encuentro en la incapacidad de los lenguajes artísticos o de los sonidos musicales para expresar la multiplicación de los horrores e injusticias propios de la deriva histórica de las llamadas naciones o patrias civilizadas. Cómo expresar el horror (ya un tema en Conrad), la tortura, el calcinamiento programado de sujetos, casas, paisaje, obras, tradiciones que tienen el siglo xx su epifanía tecnológica y demográfica más espantosa. Cómo hablar del mal (desde Dostoievski a Auschwitz). No se trata de renunciar a la composición musical, al poema o la pintura, sino de *integrar* el horror y el enigma de la destrucción (y la desconfianza en el lenguaje o la cultura instituidos) a las propias obras, lo que con frecuencia produce obras desgarradas o fracturadas (a menudo de carácter breve, monosilábico, tartamudo) como algunas obras de cámara de Shostakovich o A. Webern, entre muchos otros, o poemas con la desesperación, urgencia y habla rota en Paul Celan o Alejandra Pizarnik.

¹⁹ Ver, para esta cuestión, PRON, P. 2014, *El libro tachado*, Madrid: Turner.

E) Una quinta dimensión igualmente relevante que las anteriores y especialmente relacionada con la previa o cuarta, reposaría no tanto en el contraste entre lenguaje y mundo, entre palabra y silencio acústico, o en el abandono de la palabra, sino en la dimensión inquietante y prescriptiva de la prohibición de palabras y sonidos en dimensión comprensible según qué situaciones o punitiva e incomprensible en otras. Tenemos el mandato escolar tradicional de callarse; la invitación a callarse del aposentador de un espectáculo; la obligación de callarse en un ritual religioso o político; la necesidad de callarse cuando se supone que alguien cuenta algo importante y, de otro lado, la legítima opción por callarse renunciado a una conversación aburrida o un discurso considerado estúpido por un sujeto. Es obvio que todas estas situaciones son incomparables ya que podría considerarse natural el respeto a los semejantes o los intérpretes en un acto artístico público o considerarse respetuoso dejar hablar a un semejante antes de intervenir (costumbre ya perdida en múltiples circos mediáticos) o invitar al silencio en términos en atención a un maestro, clase, recital, etc. La *reducción* de ruido y voces tiene una cierta justificación en estos casos, pero deseo destacar no tanto la invitación como la *imposición* del silencio que caracteriza ciertos procedimientos o contextos: la moralidad punitiva de la enseñanza tradicional; el carácter ceremonial de ciertos actos de índole con frecuencia ideológica, que imponen, no invitan al silencio. Imponer silencio es así o puede ser tanto una invitación a la escucha como un cierre radical del derecho a hablar, expresarse en libertad.

F) Por último, en este apresurado horizonte semántico que sugiero cabría recordar el silencio como una de las formas conductuales básicas de la llamada conducta *civilizada* pero también integrada en los manuales de astucia (cortesía) que caracterizan desde Castiglione hasta la combinatoria entre hablar y observar en Gracián. El silencio como forma de sigilo y pre-observación de la conducta física o lingüística de los semejantes para intervenir con inmediata posterioridad en nombre propio y quizá con mayores expectativas, suerte o fortuna en nuestras previas intenciones de diálogo o comportamiento sociales. Norbert Elías o Pierre Bourdieu han escrito trabajos muy sugestivos en esta línea entre la sociología y la praxis moral. No debería dejar de lado la extensa literatura psicológico-social que ha terminado asociando el silencio ocasional con la *incomunicación* (impuesta o elegida por los sujetos) o con la *impotencia* psicológica para expresarse o comunicarse, preocupación de la que deriva una amplia bibliografía sobre las formas de comunicación o *incomunicación* humanas, que no tenemos espacio aquí para abordar.

Todas estas observaciones en torno a seis o siete lecturas del silencio (que en absoluto reducen el paisaje semántico/conceptual o hermenéutico del término) no deberían hacer olvidar mis modestas y quizá nada originales propuestas

de mi discurso (moduladas originalmente sobre música y poema) que se abría con dos lacónicas y tautológicas frases de Rilke y de Conrad: 1) el silencio es la ausencia de sonido o de lenguaje humano en la naturaleza pero también puede implicar la ausencia de *sentido* en el lenguaje o las acciones humanas más diversas, la lucha *con* el lenguaje para obtener mayor expresividad o efecto. 2) El silencio, como el lenguaje, son temas eminentes y obsesivos de una forma singular en la civilización moderna, junto a la proliferación de las *ciencias* del lenguaje, la proliferación de modelos hermenéuticos basados en la sospecha múltiple sobre el propio lenguaje. 3) El silencio puede ser y es rentabilizado en la construcción de diversos discursos artísticos, de forma sobresaliente en poesía y música aunque no de forma exclusiva, si bien su naturaleza acústica (de no acústica) no ha impedido que el término se despliegue metafóricamente desde la poesía simbolista o la música impresionista en zonas imprevistas pero significativas tanto del ámbito plástico como del compromiso y testimonio personal y social de los artistas, también de sus renunciaciones o aislamientos; de sus dudas y vacíos creativos.

En modo alguno, por tanto, el silencio es un material apresable por el lenguaje, el sentido o la supuesta comunicación humanas. Intentar expresar con palabras u obras musicales el silencio de la noche, de las ciudades o de la historia no es en absoluto un absurdo, pretender haberlo hecho en alguna forma es ciertamente interpretable. De aquí que la problemática del lenguaje en términos lingüísticos y con relación al silencio pueda investigarse con la misma fertilidad que la poesía mística o simbolista; la hermenéutica escéptica de Wittgenstein o Freud, o el acercamiento a modelos no bélicos entre lenguaje, silencio y mundo especialmente destacable en formas de pensamiento y experiencia no occidentales como el budismo zen. Con respecto a la importancia de la música, del silencio, del vacío en el post-simbolismo (entre las palabras y obras de Mallarmé y Valéry) muchas cosas quedan por decir, pero quizá en otra ocasión referiré tan solo algunas de ellas que pueden llegar a contradecir la definición misma de poesía que Gadamer hereda de Valéry (la inusual reunión de sonido y sentido), ya que la poesía moderna —y gran parte de la música del siglo xx, como subraya acertadamente Alex Ross en *El ruido eterno*— se caracteriza por la utilización enfática de los silencios y las fragmentaciones; por la violación sistemática de los referentes habituales de las palabras o las asociaciones convencionales de los sonidos o de las frases musicales; por la combinatoria azarosa de los sonidos o palabras; por la ruptura con una idea pre-concebida de sentido o significado; por la búsqueda de nuevas resonancias y efectos tímbricos y acústicos; por la renovación, quizá gracias al poema y la obra musical, de formulas —transitivas— de interrogar *estéticamente* todo aquello que se nos escapa.

Un breve fragmento de Jean Michel Maulpoix para terminar, aunque nuestras modestas indagaciones deberían ampliarse hacia la problemática modernista de la interacción entre nihilismo, escepticismo y figuras múltiples del silencio en las artes; hacia el afuera (Blanchot) o la transgresión (Foucault) que han puesto en *deriva* nuestras ilusiones de felicidad en el sentido, algún sentido, de los lenguajes, también de sus escrituras y formas (aunque sea imposible dejar de hablar o de crear, en términos de Steiner o de Beckett): “Me gusta ir por el cielo donde se pierden las horas, donde se deshacen los ritmos. Subir muy arriba con un libro... Son otras formas de pasos sobre la nieve, esos tránsitos en el azul por encima de las nubes... Pero pasos, partidas y regresos constituyen los movimientos de la vida. Ir, venir y tomar el paso pegado a lo que escapa, como sumergirnos en agua viva... Nuestro tránsito terrestre, un espacio de líneas en fuga, escalonamientos, proximidades, y alejamientos variables... Cosido de deseos y de sueños”.²⁰ Maulpoix, uno de los más eminentes poetas europeos contemporáneos recrea en estas líneas (heredero, obviamente de autores anteriormente citados tan diversos como Mallarmé, Rilke o Benn) la interacción entre paisajes, líneas de fuga, silencios, expectativas y dudas existenciales, todos ellos materiales combinables de forma quebradiza en la obra de arte moderna. Callar, hablando; decir, sin ilusiones de decir nada; investigar la vida a través de la creación artística sin concepciones previas de comprensión o de sentido. Seguir hablando, seguir creando, como el *Innombrable* de Beckett invitaba a desarrollar en las formas más complejas del modernismo, entre música, narración y poema. El resto es silencio.

²⁰ MAULPOIX, J. M. 2010, *Pasos sobre la nieve*, Barcelona: La Garúa libros, 101, 105.