

**Sonidos escritos, silencios leídos:
un recorrido transtextual a través de la literatura y el arte**

David Pérez*

Universidad Politécnica de Valencia

Resumen

El presente texto efectúa un análisis transdisciplinar sobre el silencio y su paradójica esencia. El recorrido planteado toma como referentes a autores y autoras vinculados con la literatura (Samuel Beckett), la poesía (Stéphane Mallarmé, Paul Celan, César Simón), las artes plásticas (Kasimir Malevitch), la música (John Cage) y la filosofía (Heráclito, Aristóteles, Sor Juan Inés de la Cruz, Nietzsche). A través de estas referencias se plantea la contradicción que supone tener que traicionar el silencio para poder hablar del mismo. Sin embargo, el texto asume que sin dicha traición el silencio no puede ser leído como tal. Finalmente, plantea la posibilidad e imposibilidad de la palabra como instrumento de conocimiento y comunicación.

Palabras clave: Silencio, sonido, comunicación/incomunicación, lenguaje y conocimiento, insuficiencia del lenguaje.

Abstract

The following text is an interdisciplinary analysis about the silence and its paradoxical essence. The route presented takes, as reference points, the work of different authors related to literature (Samuel Beckett), poetry (Stéphane Mallarmé, Paul Celan, César Simón), visual arts (Kasimir Malevitch), music (John Cage) and philosophy (Heracleitus, Aristotle, Sor Juana Inés de la Cruz, Nietzsche). Through these examples, it would be revealed the contradiction implicit in the fact of having to betray silence while talking about it. However, the text argues that without such a betrayal, silence cannot be read as such. The text finally suggests the possibility and impossibility of the word as an instrument of knowledge and communication.

Key Words: Silence, sound, communication/incommunication, language and knowledge, insufficiency of language.

Cada cultura genera una apreciación de la alteridad repleta de rechazos y aceptaciones que tejen, en función de prohibiciones y reglas, una tupida red de fobias y también de filias. Esta red de desprecios y admiraciones esconde no tanto una visión sobre el otro, como una mirada sobre nuestra propia identidad y sobre los elementos en que ésta se asienta. Para construirnos como grupo —es decir, para sabernos que somos y sernos propios— requerimos siempre de un extraño, ya sea bajo la figura de lo anómalo, lo monstruoso, lo bárbaro, lo extranjero, lo demente, lo mujer, lo niño... Sólo de este modo podemos volcar sobre ese concepto aquello que al estar situado fuera del nosotros nos permite, precisamente, ser nosotros y nosotras. Las

* Cita recomendada: Pérez, D. (2008). "Sonidos escritos, silencios leídos: un recorrido transtextual a través de la literatura y el arte" [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 3. Universitat de València [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.

fronteras no fijan tan sólo los límites de un espacio —haciendo que ese espacio sea tal—, sino que muestran, paradójicamente, la vulnerabilidad de un territorio, puesto que posibilitan que éste adquiera un sentido en función de la siempre acechante sinrazón externa. Trazando un afuera me constituyo como dentro; determinando lo foráneo, me digo como propio. De este modo, soy —o existo, por jugar con la afirmación cartesiana— no en tanto que pienso, sino en tanto que no soy o no existo. Es decir, sólo puedo ser desde el momento en que me configuro como uno frente a aquello que no es uno. La otredad afirma mi mismidad ya que sobre aquella proyecto los fantasmas que determinarían mi anulación como uno.

Este preámbulo puede resultarnos de interés en un primer momento para poner de relieve cómo cada cultura, al elaborar e imponer la semántica de sus conceptos, determina un sistema de preferencias, escalas y valoraciones. Ahora bien, a la par que ello sucede —y esto es sobre lo que ahora más deseamos incidir— la existencia de esta semantización social nos permite comprender cómo la imposición efectuada —aunque se pretenda definitiva— genera un permanente ámbito de tensiones dialécticas y entrecruzados solapamientos que se vinculan a cada uno de los campos sociales existentes y a los conceptos que en los mismos se utilizan, unos conceptos que, a través de su constante reelaboración, adquieren una plural y, en ocasiones, contradictoria significación.

Un buen ejemplo de esta ambivalente conceptualización lo encontramos en el caso del silencio, una extendida y recurrente noción que presenta una configuración no exenta de perplejidades y ambivalencias, y cuya más evidente paradoja viene determinada por el hecho de tener que fracturar la misma, es decir, de tener que romper con el propio silencio, para que éste pueda quedar dicho. Detenemos sobre esta fractura, sin embargo, no debe conducirnos a apreciación errónea alguna, ya que la misma no es exclusiva tan sólo de este concepto sino de nociones que, tal y como sucede con la de la muerte, nos están situando en el ámbito de un discurso colapsado y que nos excede desde el mismo instante en que, siendo ausencia y anulación de discurso —espacio de sobrepasamiento—, no puede ser leído ni interpretado (“La muerte —tal como afirmaba Epicuro en una de sus máximas— no tiene nada que ver con nosotros”¹⁵), ya que su mera formulación requiere palabra y vida, sentido y conciencia.

Para dejar constancia desde un primer momento de esta ambivalencia, vamos a partir de tres aportaciones procedentes de ámbitos y registros creativos diferentes (narrativa, música y poesía): todas ellas tienen como eje común su reflexión en torno al silencio y a la palabra, un eje a partir del cual vamos a articular el presente recorrido.

En 1949, dos años antes de la primera publicación de *Molloy*, Samuel Beckett tiene ya escrito *El innombrable*. Estos dos textos junto con *Malone muere* componen una conocida trilogía que

¹⁵ La sentencia de Epicuro, extraída de las denominadas “Máximas capitales”, señala textualmente: “La muerte no tiene nada que ver con nosotros. Pues el ser, una vez disuelto, es insensible, y la condición insensible no tiene nada que ver con nosotros” (Epicuro, 1999: 93).

unida a obras como *Esperando a Godot*, pieza teatral estrenada en enero de 1953, constituyen una de las referencias ineludibles de la literatura posterior a la Segunda Guerra Mundial y del propio siglo XX. Sin entrar ahora en un análisis pormenorizado de la aportación beckettiana, existe en la misma un permanente interés en torno no sólo al lenguaje y a su desposesión —es decir, en torno al yo y a su pérdida—, sino también en torno a la posibilidad e imposibilidad del habla. Esta tensión hace que en la obra de Beckett el silencio no suponga la anulación del pensamiento, sino la lógica consecuencia de un proceso a través del cual se tiende al despojamiento y desnudez más absolutos. El escritor asume, por ello, un permanente diálogo con el lenguaje —con el silencio— dirigido a mostrar no tanto cómo el lenguaje es utilizado por el autor —por el hablante—, sino cómo éste es dicho por el propio lenguaje. Nuestro ser es un ser de lenguaje que, alejado del lenguaje del ser, sabe que no puede decir aunque tenga que decir. Su destino es la palabra y su fracaso la misma. Cuatro referencias deseamos entresacar de *El innombrable* que permitan situar lo señalado:

Estoy, pues, obligado a añadir esto. Pero heme aquí, yo que estoy aquí, que no puedo hablar, que no puedo pensar, y que debo hablar (...) Pero no desespero de poder un día salvarme sin callarme. Y ese día, no sé por qué, podré callarme, podré acabar, lo sé (Beckett, 1971: 50-51).

Tengo que hablar, sin tener nada que decir, sino las palabras de los otros. Tengo que hablar, sin saber ni querer habla (Beckett, 1971: 65).

[T]ampoco noto eso, las palabras que caen, no se sabe dónde, no se sabe de dónde, gotas de silencio a través del silencio, no lo noto, no me noto la boca, no me noto la cabeza, ¿me noto la oreja? (Beckett, 1971: 145).

Sí, en mi vida, pues así hay que llamarla, hubo tres cosas: la imposibilidad de hablar, la imposibilidad de callarme, y la soledad, física desde luego, con eso tuve que arreglarme (...) En cuanto a creer que pronto voy a callarme por completo, no lo creo especialmente, lo creí siempre, como siempre he creído que no me callaría nunca, no puede llamarse creer a esto, son mis paredes (Beckett, 1971: 161-162).

Junto a Beckett, la segunda aportación sobre la que nos interesa incidir proviene del ámbito musical. Su autor es John Cage, quien publica en 1961 la primera edición en lengua inglesa de *Silence*. Para el compositor norteamericano —introdutor, entre un sinnúmero de experimentaciones, del piano preparado y de la música de acción, del *happening* y de la música aleatoria, de la multiplicación del sujeto compositor y de su disgregación, del zen y del *I Ching* aplicados al ámbito sonoro...— la música ya no responde a una ordenación de sonidos y silencios, tal y como tradicionalmente podía ser concebida. El rechazo a un planteamiento de esta índole deriva, en su caso, de la negación de uno de los términos en juego: el del silencio. La música sólo puede distribuir sonidos debido a la inexistencia física del silencio. De este modo, el sonido, concepto que en Cage se sitúa más allá del restrictivo término de música, no cesa porque el silencio jamás se ha producido verdaderamente. Como consecuencia de ello, el mundo es un sonido que deviene interminable y el compositor, un mero canalizador —o, si se prefiere,

un mero intérprete— de ese incesante murmullo que deriva de ese *ready-made* sonoro que es la propia realidad¹⁶. De sus esclarecedoras conversaciones con el musicólogo Daniel Charles destacamos dos afirmaciones:

Cuando descubrí a la India, lo que decía empezó a cambiar. Y cuando descubrí a Japón, cambió *el hecho mismo de decir algo*: no dije nada más. Silencio: puesto que ya todo nos comunica, ¿por qué querer comunicar? (Cage, 1981: 119).

El libro [Cage está aludiendo al citado *Silence*] fue armado antes de tener título. Cuando hebe recorrido, en esa etapa mi obra, o lo que había de ser mi obra, me pareció, que la experiencia que había tenido en la cámara anecoica de Harvard era un giro decisivo. Yo había pensado, real e ingenuamente, que existía de verdad el silencio. Pero nunca había intentado situar ese silencio, localizarlo. En consecuencia, nunca me había planteado la cuestión el silencio. Nunca lo había puesto a prueba. Jamás había investigado su imposibilidad. Cuando entré, por lo tanto, en ese cámara anecoica, esperaba realmente no oír nada. Y en el instante en que me oí a mí mismo producir dos sonidos, el de los latidos cardíacos y el de mi sistema nervioso en funcionamiento, quedé estupefacto. Eso fue para mí el giro decisivo (Cage, 1981: 136).

La última aportación que vamos a utilizar como punto de partida en nuestro discurso, proviene de la poesía y, en concreto, de la obra del poeta y escritor César Simón, profesor hasta su muerte —acaecida en 1997— en las aulas de la Facultad de Filología de Valencia. Para César Simón el ser humano se vertebraba en torno al silencio y al enigma, de ahí que su decir sea un decir extraño y sereno, cuyo sentido puede ser parcialmente detectado en el discurso de objetos y enseres, en el habla de habitaciones vacías y de visillos que el viento agita, en el lenguaje de una mecedora que al atardecer se balancea y en el declinar de ese sol de agosto que envuelve bajo su cegadora luz la calle detenida.

La poesía de César Simón nos sitúa en un espacio verbal en el que el silencio muestra más que el simple fracaso del lenguaje —algo que, como hemos visto, caracterizará a la literatura moderna posterior a Joyce y Beckett—, el reconocimiento del misterio. Desde esta perspectiva, y a pesar de que la palabra oculte, la misma puede sernos de valiosa utilidad —al menos en su vertiente poética— a la hora de formular lo incomprensible. Es decir, a la hora de hacer visible aquello que siendo fundamental no deja huella alguna. La vida se convierte en objetivo de una escritura que busca en ella no sólo lo indecible de un pensar que no sea pensar, sino también el callado asombro de un hablar que, aun reconociéndose como intensidad y palabra, no sea más que un decir, siquiera sea inseguro, en torno a la propia incapacidad de la palabra. Ésta acota desde sus plurales registros la tensión de lo que carece de nombre, una carencia que no denota

¹⁶ Es en 1913 cuando Marcel Duchamp, utilizando dos productos ya manufacturados, fija sobre un taburete de cocina una rueda de bicicleta. Dos años después de este primer *ready-made*, en torno a 1915, es cuando el propio Duchamp instaura el término. Aunque el *ready-made* comparte con técnicas como el *collage*, un interés por el objeto encontrado, su uso responde a una pretendida indiferencia visual que, ajena al buen o mal gusto, posibilita el desplazamiento de la obra hacia un ámbito verbal y/o conceptual. A su vez, este giro hace que la obra no surja ni como resultado de una manualidad ni como fruto de una efusiva expresividad. El material artístico se encuentra ya hecho —en tanto que viene dado al artista—, de ahí que Duchamp someta al objeto a un doble proceso de des y recontextualización.

incompletud, sino intensidad y presencia innominada. En esta escritura poética la palabra queda, por ello, suspendida, pendiente de un silencio y tendida en la propia contención de esa respiración que en la lectura permanece congelada. Veámoslo en “Qué luz hay en el cuarto” (Simón, 1997: 22)

Qué luz hay esta tarde,
qué luz. Y qué silencio,
qué claridad tranquila.
Y quien entra en la alcoba qué despacio.
Qué suave se desplaza
y qué inmóvil se queda respirando.

El silencio que aquí se constata es, como hemos apuntado, el silencio de las cosas. Se trata de un silencio tal vez inaudible, pero no por ello menos perceptible. Un silencio que, como sucede en “Este silencio” (Simón, 1997: 36), aun escapando a la muerte, a la misma concierne:

Este silencio que se escucha
al entrar en el cuarto,
y esta luz mortecina
¿qué son?
De muerte, aquí, no hay nada.
Es más allá, no el otro mundo,
no la otra vida.
Es estar todo ya lejano,
incluso la otra vida,
incluso el otro mundo.

Las tres reflexiones efectuadas (Beckett, Cage y Simón) constatan, desde su propia diversidad disciplinar, un hecho: decir el silencio —o, al menos, intentar decir la convención de su sugerencia— conlleva situarnos en un territorio de incertidumbres solapadas en el que nada puede dejar de hablar. A través de la palabra se busca decir y al hacerlo se sabe, tal y como ya sospechaba Jacques Derrida, que decir, aun siendo necesario, nunca es suficiente. A su vez, mediante la utilización de la palabra se intenta callar sabiendo que el silencio sólo puede ser tal cuando queda verdaderamente dicho. Y también escrito —siquiera sea en la constatación de su inviabilidad. De este modo, el silencio se convierte en una aspiración que sólo desde la sonoridad de lo material se configura con cuerpo y textura. Ante la inevitable constatación física de la imposibilidad silente, es decir, ante la imposibilidad de que nunca nada calle y que ello afecte hasta el sonsonete reiterado del pensar, lo que se pretende que reste sin voz se disuelve en un anhelo que siempre se formula desde el rumor de lo vivo. Con todo, este rumor perfila no sólo el contrastado cuerpo de un deseo que se sueña y la textura de una fisicidad que siempre suena, sino también los límites de un ambiguo espacio que se sospecha —o también se anhela— preciso en su indeterminación.

Ya en 1691, en pleno barroco hispanoamericano, sor Juana Inés de la Cruz formulaba con nitidez el sentido de esta paradoja a través de una expresión de corte casi wittgensteiniano, propia de la mejor tradición auspiciada desde la filosofía del lenguaje: “[D]e manera que aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir, para que se entienda que el callar no es no haber qué decir, sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir” (De la Cruz, 2004: 25).

En efecto, callar, guardar silencio resguardándonos de la palabra, no supone necesariamente no saber, sino, por el contrario, saber de la propia insuficiencia ante la urgencia de un decir que resulta difícil de ser articulado. Debido a ello, si queremos enfrentarnos al silencio tenemos que traicionar al mismo. Y traicionarlo supone, de entrada, reconocer que debemos no callar: no callar para poder decirlo. O planteándolo en otros términos: no callar para que, ensordeciendo los oídos, resuene aquello que no suena. De este modo, hemos de silenciar el silencio y oponer ruido al ruido. Y puesto que hemos de ir a todo ello, será conveniente que vayamos por partes. O, mejor aún, que vayamos hacia algo que siendo parte, contribuya a partirnos y a apartarnos, algo que al dividirnos nos multiplique, algo que, en cierto modo, permita traer a colación aquel viejo *koan* que planteaba el maestro zen a sus discípulos y que hacía alusión al sonido que producen unas palmadas dadas con una sola mano.

Callar, tal y como acabamos de señalar, conlleva asumir en determinadas ocasiones no la imposibilidad del decir, sino la necesidad de un decir de la imposibilidad. La mexicana Juana Ramírez de Asbaje, que adopta el nombre de sor Juana Inés de la Cruz cuando profesa en la orden de san Jerónimo, no calla para callar, sino que acalla con palabras lo que sin palabras ensordece su interior. Son tantas las voces que la habitan que, el hecho mismo de escucharlas todas, requiere de un decir sabio que espanta a la religiosa. Ella tan sólo se considera una humilde sierva que ama vivir en la celda de su convento rodeada del “sosegado silencio” de sus libros. Este silencio, sin embargo, no le libra del ataque que el entonces obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, lanza contra ella por considerarla pecaminosa, dadas sus destrezas y conocimientos, aspectos estos que quedan más que patentes en el hecho de haber tenido la osadía de abordar en su *Carta atenagórica* —escrita originariamente sin ningún tipo de intención pública— un tema teológico —el de las finezas de Cristo— inadecuado para monjas y en el que, además, se atreve a cuestionar a un *pater* reverendísimo como Antonio de Vieira. Ante el acoso sufrido, sor Juana Inés, remite a sor Filotea de la Cruz, quien en un principio era la destinataria de la carta causante de la discordia, una nueva carta —valiente a la par que comedida— a sabiendas de que la misma va representar una respuesta al señor obispo.

Sufrir en silencio el ataque recibido conlleva asumir un delito que no ha cometido (“Lo que sólo he deseado es estudiar para ignorar menos”(De la Cruz, 2004: 78)), delito que, a su vez, esconde una problemática de género que no puede pasarnos desapercibida: “¿[Q]ué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? Bien dijo Lupercio Leonardo, que bien se puede filosofar y

aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito” (De la Cruz, 2004: 60). Ante la situación en la que se ve envuelta, sor Juana Inés de la Cruz opta durante unos meses por guardar un prudente y recomendable silencio, hecho que deriva en parte de no desear “ruido con el Santo Oficio” (De la Cruz, 2004: 29). De este modo, frente al sonido de la represión y del castigo, la monja amonestada se parapeta tras la astucia de un cauteloso silencio. Pese a ello, la posición adoptada resulta a la larga incómoda, ya que a través de la misma se acepta la recriminación recibida, a la par que se legitima el ataque sufrido. Y si bien es cierto, como señala la propia sor Juana Inés que el silencio “es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar”, ello no constituye óbice alguno para que sea necesario a ese silencio ponerle “un breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga”, puesto que de no ser así “dirá nada el silencio, porque ése es su propio oficio: decir nada” (De la Cruz, 2004: 24).

La ambivalente naturaleza que define al silencio queda puesta de relieve por la autora mexicana. El silencio sólo puede ser leído si se escribe, es decir, si explicita su oculto sentido. Para que el silencio sea elocuente se necesita de del sonido de una voz, hecho que asimismo acaece con la imagen, puesto que ésta sólo puede ser leída desde la palabra. En este sentido, vemos imágenes porque leemos su código, oímos silencios porque escuchamos su escritura. La aparente espontaneidad con la que percibimos la imagen o el sonido, se asienta en un largo aprendizaje. Un curioso aprendizaje lleno de recovecos discursivos por medio de los cuales se articula el sonoro e invisible —o, si se prefiere, el callado aunque evidente— sentido de lo cultural.

La inevitabilidad de este aprendizaje, es decir, el carácter mediado que asume cualquiera de nuestras percepciones y que determina el establecimiento de jerarquías sensoriales —pensemos, por ejemplo, en el predominio de lo visual frente a lo táctil, olfativo y/o gustativo, o en el valor del sonido melódico, convertido en música, frente al sonido del rechazo reducido a ruido—, pone en evidencia el ideologizado sentido con el que los sentidos son conformados (Korsmeyer, 2002). Este hecho deja al descubierto cómo toda jerarquía traza por medio de sus desniveles las pendientes de una moral. De ahí que en el nivel lingüístico se oponga el vistazo frente a la mirada, el oír frente al escuchar, lo probado frente a lo degustado...

La necesidad que existe cuando se habla del silencio para que éste pueda ser conceptualizado como tal, reclama un adecuado discurso. Ésta será la preocupación que llevará a Stéphane Mallarmé a tener que guiar poéticamente al lector de esa nueva escritura que se gesta tras la publicación durante el mes de mayo de 1897 de *Un coup de dés*. El texto de Mallarmé requiere una nota previa —inútil, según su autor, para el lector inteligente— que, aunque el propio poeta considera redundante, ya que le gustaría que “no se leyera” o que fuera “rápidamente olvidada”, no por ello va a quedar omitida: “Me gustaría —escribe Mallarmé al inicio de su prefacio— que no se leyera esta Nota o que, vista rápidamente se la olvidase; al lector inteligente le enseña bien poca cosa situada más allá de su penetración” (Mallarmé, 1981: 131).

La aportación que introduce este autor queda básicamente circunscrita a la espacialidad del poema, puesto que Mallarmé disemina sus versos sobre la propia superficie del papel impreso haciendo que éste permanezca —en su propia integridad material— convertido en texto. Si hasta el momento en que se publica *Un coup de dés*, la lectura se consideraba desde lo escrito, a partir de ahora la escritura amplía su dimensión apoderándose también de su propio soporte. Todo se torna legible: la palabra y su espacio, la tinta negra de la escritura y el recorrido blanco de la mirada, la grafía que sobre el papel vive impresa y el intersticio vacío que impresiona desde el abismo de su interlinealidad.

Mallarmé es consciente de la novedad que aporta la introducción de lo que denomina “espaciamento de la lectura”. Ésta asume un renovado sentido: el silencio no es estrictamente silencio, sino espacio signifiante y significado, etéreo referente de un signo nuevo. Planteando la cuestión en otros términos: territorio codificado que también debe ser interpretado. Desde esta perspectiva, “[l]os «blancos», en efecto, asumen importancia; en primer lugar, sorprenden; la versificación exige, ordinariamente, como un silencio en derredor, al punto que un trozo lírico o de pocos pies ocupa, al centro, aproximadamente el tercio de la hoja: yo no transgredo esta medida, solamente la disperso” (Mallarmé, 1981: 131). La lectura, como consecuencia de lo señalado, se abre. Y al hacerlo se espacia y disemina. La misma surge como fruto de un movimiento que el propio espacio blanco resignificado permite, parafraseando a Mallarmé, “acelerar”, “amortiguar” y/o “escandir”.

Leer no se circunscribe ya a la palabra escrita: es la propia página la que es interpretada. Ésta “resulta, para quien quiere leer en voz alta, una partitura” (Mallarmé, 1981: 133), es decir, el espacio de una intervención en la que la unidad poética ya no viene delimitada por el núcleo de la versificación, sino por “la visión simultánea de la Página” (Mallarmé, 1981: 131). La lectura afecta a un todo: un todo que en su desplazamiento más que articular una escritura del todo, deviene un todo de escritura. Un todo, no cabe duda, que traza silencios y vacíos, que rebosa de blancos y espacios.

Sin embargo, el blanco —concebido como sinónimo del silencio— no sólo quedará circunscrito al ámbito poético. Pocos años después de la edición del texto de Mallarmé, los blancos asumirán el protagonismo de la obra del pintor suprematista Kasimir Malevitch, quien en torno a 1918 y a través de su *Blanco sobre blanco*, erige la “nada” en icono de una inmaterialidad no objetiva que más que ausencia, escribe “la esencia verdadera del ser en lo inobjetivo”, una esencia que “revela al hombre su «nada» liberada”. En este sentido, argumenta el artista soviético, lo que se considera *nada* “se presenta a la conciencia de la generalidad como inactividad, como vacío, y por este motivo es rechazada e incluso es considerada peligrosa para nuestra vida. En realidad, esta “nada” no significa el vacío, sino la acción en una esfera en la que el hombre no ha intentado penetrar hasta ahora” (Malevitch, 1999: 331-333).

Si la pintura había quedado atrapada por la ilusión del mundo, a partir de ahora se ocupa de mostrar la falsedad de la representación. La pintura escribe tan sólo lo inobjetivo —diciéndolo desde la simplicidad de una geometría construida por Malevitch con cuadrados negros y blancos— y, por ello, a través de esta escritura despojada de las *necesidades de la vida práctica*, anhela también el sentido de una trascendencia que, portadora de una pura verdad, queda vedada a las impurezas del lenguaje, ya sea en su dimensión verbal y/o en su vertiente plástica.

Como podemos observar, una aspiración especulativa —o, si se prefiere, un latido trascendental— que metafórica y simbólicamente se une al habla de la sabiduría, recorre el decir del vacío y del silencio. Ante este hecho surge una inevitable pregunta: ¿por qué el silencio detenta en nuestra cultura una carga semántica tan valorada? Si bien es cierto que el que calla otorga y que quien otorga asiente y obedece, el silencio suele quedar revestido de una apreciada y envidiable consideración. La sabiduría es parca en sonidos, como si admitiera el error que parece provocar la palabra, ese fracaso que muestra la torpeza de un pensamiento tan sólo vinculado a una racionalidad articulada desde lo verbal.

La cautela que suscita el habla se pone de manifiesto en el interés que siempre ha despertado el aforismo y el fragmento y, por ello, lo residual e incompleto. Si el oráculo de Delfos no ocultaba ni decía, o sea, no hablaba ni callaba, tal y como se afirma en uno de los fragmentos de Heráclito —del que, curiosamente, tan sólo poseemos los destellos de un pensar compuesto de añicos—, ello se debía a que tan sólo señalaba. El oráculo era tal, precisamente, porque su habla era reacia al habla y porque su refractario decir añoraba la precisión del silencio. A pesar de su cicatería verbal —o, quizás, gracias a ella—, Delfos gozaba de un asombroso prestigio en el antiguo mundo heleno puesto que mediante su apocado decir daba pistas y marcaba trazos, sugería signos e insinuaba indicios, murmuraba retazos y huía del establecimiento de discursos. Desde esta perspectiva, el discurso era, por el contrario, restringido patrimonio de quien interpretaba, es decir, privilegio exclusivo de quien transformaba la hermenéutica en nexos de sus horas y en texto de sus días.

El oráculo no establecía linealidades de razón, sino estallidos de sentido y retazos de significación. Algo similar, por otro lado, con lo que sucedía en el cielo. Y es que en la oscuridad de la noche todo cielo siempre ha escrito. Y lo ha hecho a un doble nivel: a través de la caligrafía luminosa de planetas y estrellas, y mediante el sonido armonioso del giro de las esferas. Si la hermenéutica de la escritura estrellada nos remite a la astrología, el giro de las esferas nos precipita a los dominios de una celeste escala musical. De este modo, lo que consideramos noche es únicamente el encerado en el que tras la puesta de sol se escribe con grafía temblorosa nuestro destino. A su vez, lo que llamamos silencio es tan sólo el sonido de una mecánica orbital, el incesante murmullo de un cosmos que ya los pitagóricos vieron pautado desde un orden geométrico hecho de arrullos y desplazamientos, de acordes y movimientos, de escalas y rotaciones.

Sin embargo, ahora que en las ciudades el cielo nocturno no existe, las estrellas ya no escriben. Por ello ya no leemos los astros ni interpretamos sus signos. Por ello, tampoco somos capaces de escuchar y olvidamos que el silencio recoge la infinita danza de unas ya oxidadas esferas. Con todo, no hemos de desesperarnos, ya que hasta el propio Aristóteles ponía en solfa las apreciaciones sonoro-orbitales de los pitagóricos. Así, en *Del cielo*, señalaba el citado filósofo:

“Algunos creen, en efecto, que el movimiento de cuerpos tan grandes [como los estelares] ha de producir necesariamente un sonido, ya que también lo producen los cuerpos próximos a nosotros, a pesar de no tener tan grandes masas ni moverse con esa velocidad. Ahora bien, al moverse el sol y la luna, así como los demás astros, tan considerables en número y tamaño, con tal velocidad, es imposible [en su opinión] que no se produzca un sonido extraordinariamente grande. Apoyándose en estas consideraciones y en el hecho de que sus velocidades, determinadas por sus distancias, guardan entre sí las mismas proporciones que las consonancias musicales, afirman que el sonido producido por el movimiento circular de los astros es armonioso. Pero, como parece ilógico que nosotros no oigamos este sonido, dicen que la causa de ello, es que el sonido está presente desde el momento en que nacemos, de modo que no se distingue del silencio que le es contrario, ya que el sonido y el silencio se distinguen por contraste. [Afirman que] del mismo modo que los herreros parecen no distinguir [el ruido que producen] debido a la costumbre, igual sucede con los hombres [respecto al sonido emitido por los astros]”¹⁷.

Sea como fuere, lo cierto es que el silencio —o, al menos, ese sonido que calificamos de tal— ha contado en nuestra cultura con un prestigioso predicamento. Tal y como hemos sugerido, la sabiduría es compañera de una declinante verbosidad. La prudencia de quien calla muestra no su insuficiencia, sino su sutil inteligencia. De este modo, el hecho de saberse certeros en el silencio —puesto que con el callar se ahoga el exceso de redundancia y se cauteriza la obsolescencia de un reiterado decir— pone de manifiesto la desconfianza que genera la palabra y la zozobra que acompaña a todo aseverar.

En esta certidumbre que remite al interés que en las últimas décadas ha suscitado el zen y el taoísmo, encontramos un anhelo de suspensión lingüística —de *deslogización* o atemperamiento del *lógos*— que, paradójicamente, se da desde el interior de una cultura que sólo se configura partiendo de la palabra y de la razón. Nuestro principio —nuestro *arkhé*, por utilizar la expresión griega— se sitúa en el verbo, en tanto que éste actúa como motor de razón. Ahora bien, que ello sea así no debe inducirnos a cometer un posible error: en el contexto griego al que aludimos, la noción de principio no posee connotaciones temporales, ya que la misma no es tomada por el hablante heleno desde una perspectiva cronológica, sino sustancial. El *arkhé*, por ello, ayudaba a determinar un fundamento, un punto de partida por medio del cual se buscaba delimitar el extremo de algo y, consiguientemente, su razón de ser y su correspondiente esencialidad. Un ejemplo múltiples veces citado de este uso lo hallamos en la versión griega del evangelio de Juan, texto que inicia su singladura —de raigambre estrictamente filosófica— con

¹⁷ Este fragmento aristotélico extraído de *De caelo* (B9, 290 b 12.) ha sido traducido por el profesor José García Roca, de la Universitat de València.

la conocida alusión al verbo como principio, es decir, al *lógos* —a aquello que en otros contextos ha recibido el nombre de razón— como *arkhé*, es decir, como elemento básicamente fundante.

La relación *lógos/arkhé* establece en nuestra cultura no sólo una prolífica vinculación, sino, tal y como hemos sugerido, la propia razón de ser de la razón, una razón que pone en evidencia el hecho de que si somos es porque el propio *lógos* nos dice en su diálogo consigo mismo. Sin embargo, al elaborar conceptualmente al mundo como verbo, la realidad deja de ser carne y aquello que vivo y sin nombre pudo haber surgido en su eterno devenir, sometido queda a la voluntad de un ser que, parafraseando al Nietzsche de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, en su locuaz soberbia fabula y se autoengaña, metaforiza y olvida. No cabe duda de que el lenguaje nos humaniza y, por ello, nos inventa y nos descubre. Sin embargo, recorrer y escudriñar esa invención —observar en ella todo aquello que al descubrir está cubriendo— supone reconocer que el destino del itinerario emprendido no se halla exento de claroscuros (Nietzsche, 1990).

Un nuevo silencio se cierne sobre la noche —ya sin estrellas— que acompaña al saber de nuestras luces. Un nuevo vacío se gesta en un espacio que ya no es blanco. Para hacer frente al mismo Paul Celan escribirá el poema “Fuga sobre la muerte”, incluido en su segundo libro (*Mohn und Gedächtnis*, 1952), un poema al que dará comienzo con un estremecedor verso destinado a recordar a quienes encontraron su tumba en el aire de los crematorios: “Negra leche del alba la bebemos al atardecer / la bebemos a mediodía y en la mañana y en la noche”. Mediante este poema Celan responde a Adorno y a su conocido cuestionamiento sobre la posibilidad de escribir poesía tras Auschwitz. Si bien es cierto que, tal y como ha señalado Günter Grass, las palabras de Adorno deben ser tomadas no tanto “como prohibición sino como criterio”, dado que parten, acaso por vez primera, de la consideración de Auschwitz “como cesura y quiebra irreparable en la historia de la civilización” (Grass, 1999: 19), ello no es óbice para que entendamos las mismas en su más profundo sentido. Adorno no está invitando al silencio, sino a la palabra. El suyo no es un discurso que refuta el decir, sino que lo fundamenta desde la persistencia de la memoria. Una memoria que combate la barbarie no sólo del olvido, sino del silencio. De un silencio que sólo puede ser cómplice si no queda articulado desde la contradictoria persistencia de la propia palabra.

Ante el poema de Celan, Adorno quedará enmudecido. Hallará en el mismo la respuesta posible a una imposible afasia: el rastro verbal que se enfrenta a una humanidad restada. La muerte no deja huella en un universo hecho de campos de concentración y crematorios: por ello, insiste el autor de “Fuga sobre la muerte”, “cavamos una tumba en el aire”, único espacio en el que la ignominia, siquiera sea paradójicamente, adquiere peso. Y también densidad. El peso de una memoria que no es la de un instante, sino la de un estado. La densidad de una palabra que se transforma en moralidad.

De este modo, la escritura del silencio sólo se resuelve en la contradicción que conlleva aceptar su paradójica razón de ser. Una razón a través de la cual se dice palabra que al ser dicha escribe que es. Una razón mediante la que se dice silencio que a la razón escapa y que sólo es tal si el propio silencio negado resta. Escribir, por tanto, conlleva decir que no se puede decir ni escribir, pero sólo enunciando la imposibilidad del hecho desde la facticidad de lo escrito. La relación que se genera a partir de esta contradicción aboca a la aceptación de una palabra y de un silencio que se saben fracturados y que sólo se pronuncian desde su propia intraducibilidad.

Bibliografía

- Beckett, S. (1971). *El innombrable*. Madrid: Alianza Editorial. Tr. cast. R. Santos Torroella.
- Cage, J. (1981). *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*. Caracas: Monte Ávila Editores. Tr. cast. L. Justo.
- Cage, J. (2002). *Silencio*. Madrid: Árdora Ediciones. Tr. cast. M. Pedraza.
- Simón, C. (1997). *Templo sin dioses*. Madrid: Visor.
- De la Cruz, J. I. (2004). *Carta a sor Filotea de la Cruz*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Epicuro (1999). *Obras completas*. Madrid: Cátedra, 1999. Tr. cast. J. Vara.
- González García, Á. et alii (1999). *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*. Madrid: Istmo.
- Grass, G. (1999). *Escribir después de Auschwitz*. Barcelona: Paidós. Tr. cast. M. Sáenz.
- Korsmeyer, C. (2002). *El sentido del gusto*. Barcelona: Paidós. Tr. cast. F. Beltrán Adell.
- Malevitch, K. (1999). "Inobjetividad y suprematismo". In: González García, Á. et alii (1999).
- Mallarmé, S. (1981). *Obra poética II*. Madrid: Hiparión. Tr. cast. R. Silva-Santisteban.
- Nietzsche, F. (1990). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos. Tr. cast. L. M. Valdés & T. Orduña.