

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES  
PROGRAMA DE DOCTORADO EN ARTE:  
PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

EL SILENCIO COMO LÍMITE  
COMPRENSIVO, COGNITIVO Y ESTRUCTURAL:  
*UNA LECTURA ESTÉTICA EN TORNO  
AL ARTE CONTEMPORÁNEO.*

---



---

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:  
**ROCÍO GARRIGA INAREJOS**

DIRIGIDA POR:  
**DR. VICENTE PONCE FERRER**  
**DR. MIGUEL MOLINA ALARCÓN**

VALENCIA, JULIO 2015





## AGRADECIMIENTOS

Caminar el horizonte que es esta tesis doctoral no hubiera sido posible sin la ayuda de mis directores: Miguel Molina, quien *me tendió la mano* hace siete años y que desde entonces ha sido para mí, maestro: en la creación, la investigación, la docencia, el trabajo en equipo... y todo lo demás; y, Vicente Ponce, quien también hace siete años, *me vio* y, desde entonces *no hemos dejado de mirarnos*, hoy más. Siento una profunda admiración y un enorme respeto por los dos en lo profesional y en lo personal porque, aunque el afecto, la ilusión, la sensibilidad, el humor y la pasión *no se enseñan*, sí que *se comparten*.

Les agradezco a mis padres todo su apoyo, la inmensa confianza que tienen en mí y el regalo más grande que me han hecho, que son mis hermanos.

A mi compañero, Álvaro Terrones le debo *el broche de cierre* a este trabajo: su participación en la imagen que *lo abre*, en la mostración de mi obra, y su haber estado ahí en el momento preciso.

Agradezco además a Marina Pastor y a Ginés López Montalbán haber desencadenado todo este proceso; y a Carmen Marcos, como también a ellos, cuidarme.

Al *Laboratorio de Creaciones Intermedia* por todos los proyectos que hemos realizado juntos, a David Le Breton y a Peter Seddon, supervisores de mis estancias de investigación. A la *Universitat Politècnica de València* y al *Ministerio de Educación y Ciencia* por las becas concedidas para sufragar este trabajo y mi formación. Y a todas aquellas personas que han contribuido al aumento de este camino, que son muchas; esperando que sepan reconocerse en este espacio que dejo abierto a sus nombres:

No puedo sentirme más afortunada.



# ÍNDICE

RESUMEN (CASTELLANO) .....	9
ABSTRACT (ENGLISH).....	11
RESUM (VALENCIÀ) .....	13
INTRODUCCIÓN.....	18
INTRODUCTION .....	34
<b>CAPÍTULO 1.</b>	
<b>MARCO HISTÓRICO CULTURAL. ESCUCHAR EL PASADO PARA COMPRENDER EL PRESENTE: LA CUESTIÓN DEL SILENCIO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.....</b>	<b>48</b>
1.1. Cómo abordamos la noción de silencio. ....	50
1.2. El silencio en torno a la Primera Guerra Mundial: apreciaciones sobre el ambiente sociocultural antes y después de la contienda.....	58
1.3. La guerra exige una nueva estética: el lenguaje, el silencio y los lenguajes del arte. ....	72
1.4. Segunda Guerra Mundial: motivos para su análisis. ....	96
1.5. Conclusiones: el silencio como límite. ....	106
<b>CAPÍTULO 2.</b>	
<b>EL SILENCIO COMO LÍMITE COMPRENSIVO.....</b>	<b>110</b>
2.1. Observaciones en torno al silencio y su instrumentalización. ....	112
2.2. Trauma y silencio: el límite en sus excesos. ....	132

2.3. Sobre el silencio paralizante y otras perspectivas alternativas que lo presentan como objeto de acción y comunicación. ....	146
2.4. El valor del silencio: un fenómeno expansivo que hace posible la trasgresión del límite en la re/presentación artística de vivencias extremas. ....	164
2.5. Conclusiones: a qué nos referimos cuando hablamos del silencio como límite comprensivo. ....	186
2.6. El silencio como límite comprensivo en el arte contemporáneo: <i>una lectura</i> .....	190

**CAPÍTULO 3.  
EL SILENCIO COMO LÍMITE COGNITIVO..... 246**

3.1. Observaciones en torno al silencio y al conocimiento. ....	248
3.2. Comprensión y silencio: entre el límite y los excesos. ....	260
3.3. El silencio como vehículo de transformación y de expresión en el misticismo. ....	270
3.4. Líneas de pensamiento y prácticas asociadas con el silencio del misticismo. ....	294
3.5. El silencio: un valor que <i>dice mostrando</i> . ....	314
3.6. Creación de mundos con sentido: el silencio y su conexión con el hecho estético. ....	328
3.7. Conclusiones: a qué nos referimos cuando hablamos del silencio como límite cognitivo. ....	342
3.8. El silencio como límite cognitivo en el arte contemporáneo: <i>una lectura</i> . ....	346

**CAPÍTULO 4.  
EL SILENCIO COMO LÍMITE ESTRUCTURAL..... 402**

4.1. Observaciones en torno al silencio: lenguaje, comprensión y construcción de la realidad. ....	404
--	-----



4.2. Sobre el lenguaje, el silencio y la comunicación. ....	416
4.3. Afecciones de estructura: el silencio llama al silencio.....	430
4.4. Silencio y expresión artística: un uso del silencio que es forma y más allá de su/la forma.....	442
4.5. Conclusiones: a qué nos referimos cuando hablamos del silencio como límite estructural. ....	470
4.6. El silencio como límite estructural en el arte contemporáneo: <i>una lectura</i> . ....	474
<b>OBRA REALIZADA.....</b>	<b>524</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>578</b>
<b>CONCLUSION ..... </b>	<b>584</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA.....</b>	<b>591</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....</b>	<b>599</b>
RECURSOS EN LÍNEA.....	636
<b>ÍNDICE DE FIGURAS.....</b>	<b>641</b>



## RESUMEN (CASTELLANO)

### EL SILENCIO COMO LÍMITE COMPRENSIVO, COGNITIVO Y ESTRUCTURAL: *UNA LECTURA* ESTÉTICA EN TORNO AL ARTE CONTEMPORÁNEO.

En síntesis, la presente tesis estudia la noción de silencio como límite de acuerdo con el impacto producido por las dos guerras mundiales del siglo XX con el objetivo principal, de comprobar, la relevancia del papel que esta visión de silencio tiene para la producción artística contemporánea de las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI. Para ello dividimos su exposición en cuatro partes: estudio y toma de posición respecto al silencio, *silencio como límite comprensivo*, *silencio como límite cognitivo* y *silencio como límite estructural*.

Esta investigación es el resultado de un intento de estudio sistemático de la noción de silencio en el que trabajamos dialécticamente destacando, de nuestra metodología, la *reducción* de lo particular a lo general para después operar deductivamente, comprobando que tal globalidad revierte de nuevo en la especificidad. De acuerdo con ello, en la primera parte estudiamos por qué es más aconsejable tratar de acercarnos a la noción de silencio desde un punto de vista general y abierto; aceptando y tratando de integrar el exceso del que es partícipe, comprendiendo que los límites que se le asocian son tan volubles como volubles puedan ser los contenidos que lo *informan*. Observamos, además, que tomar el impacto de la Gran Guerra como *primer espacio de definición* para el tratamiento del silencio como límite, no solo nos permite mantener, sino también fundamentar esos tres terrenos que postulamos afectos al silencio: *el silencio como límite comprensivo*, *el silencio como límite cognitivo* y *el silencio como límite estructural*. En las tres siguientes partes de nuestro estudio nos situamos en el marco histórico y cultural de la segunda posguerra y mostramos como en aquel momento se consolida *el segundo espacio de definición* del silencio como límite y, por ende, el esclarecimiento de sus ejes de tal manera que, en la segunda, tercera y cuarta partes, resolvemos en qué consisten los espacios denominados: *como límite comprensivo*, *como límite cognitivo* y *como límite estructural*

mostrando, durante tal proceso, algunas de las manifestaciones artísticas que contribuyen a su configuración y que luego se hacen evidentes en el contexto del arte contemporáneo.

Como aplicación práctica de esta tesis doctoral también presentamos la producción artística propia desarrollada al respecto en sus últimos apartados. Con los resultados obtenidos, tanto en el proceso de investigación como en el de nuestra práctica artística —que hemos aportado como enfoque teórico-práctico en el que se engloba la noción de silencio en las tres vertientes que presentamos, hallamos que la importancia de la noción de silencio es innegable para la producción artística contemporánea; localizando sus raíces en el despliegue que esta *experimenta* durante los dos primeros tercios del siglo XX.

La implicación de la noción de silencio es notoria en los más variados *lenguajes* de las artes y en todos los estadios que atraviesa la configuración de la obra plástica: como actitud creativa, como tema de trabajo y como principio receptivo. Algo que, por otra parte, también tenemos la oportunidad de experimentar, mediante la práctica propia, en la producción y exhibición de nuestro trabajo artístico.

PALABRAS CLAVE: silencio, límite, comprensivo, cognitivo, estructural.

## ABSTRACT (ENGLISH)

### SILENCE AS UNDERSTANDING, COGNITIVE AND STRUCTURAL LIMIT: AN AESTHETIC READING ON CONTEMPORARY ART.

In short, this thesis studies the concept of silence as limit of agreement after the impact caused by the two World Wars of the 20th century with the main objective of verifying the relevance of that role for the contemporary artistic production of the last decades of the 20th century and beginning of the 21st. In order to reach that objective, we have divided the exposition into four parts: study and taking a stance as concerns silence, *silence as understanding limit*, *silence as cognitive limit* and *silence as structural limit*.

This research is the result of an attempt of systematically studying the notion of silence where we worked dialectically, being the most important aspect of our methodology, the *reduction* of what is particular to what is general, so as to operate deductively later, checking that such globality goes back again to specificity. According to that, in the first part we have studied why it is more advisable to approach silence from a general, open point of view, accepting and trying to integrate the excess which it is part of, understanding that the limits which are associated to it are as unpredictable as the limits which *inform* it. Moreover, it is observed that, taking the impact of World War I as a *first space of definition* for the treatment of silence as limit, not only allows us to keep, but also to lay the foundations of those three fields which we consider linked to silence: *as understanding limit*, *as cognitive limit* and *as structural limit*. In the three following parts of our study we place ourselves inside the historical and cultural frame of the second post-war period, and we show how then *the second space of definition* of silence as a limit is consolidated, and as a result, the clarification of its core ideas in such a way that, in the second, third and fourth parts, we solve what the so called spaces consist of: *silence as understanding limit*, *silence as cognitive limit* and *silence as structural limit*. Throughout this process we will show some of the artistic manifestations which contribute to their configuration and which later become evident in the context of contemporary art.

As a practical application of this doctoral thesis we are also presenting our own artistic production developed around it in its last sections. With the results obtained, both in the process of investigation and in that of our own associated artistic production, we find that the importance of the concept of silence is undeniable for contemporary artistic productions, and we have located its roots in the display *experimented* by the concept of silence during the two first thirds of the 20th century.

The implication of the concept of silence is evident in a great variety of *languages* of the arts and all the stages of the configuration of a plastic work of art: as a creative attitude, as a working topic and as a receptive principle. Something which, on the other hand, we also have the chance to experience by means of our own practice, in the production and exhibition of our artistic work.

KEY WORDS: silence, limit, understanding, cognitive, structural.

## RESUM (VALENCIÀ)

### EL SILENCI COM A LÍMIT COMPRENSIU, COGNITIU I ESTRUCTURAL: *UNA LECTURA* ESTÈTICA AL VOLTANT DE L'ART CONTEMPORANI.

En síntesi, la present tesi estudia la noció de silenci com a límit d'acord amb l'impacte provocat per les dues guerres mundials del segle XX amb l'objectiu principal, de comprovar, la rellevància del paper que aquesta visió de silenci té per a la producció artística contemporània de les últimes dècades del segle XX i principis del segle XXI. Amb aquesta finalitat dividim la seua exposició en quatre parts: estudi i presa de posició respecte al silenci, *silenci com a límit comprensiu*, *silenci com a límit cognitiu* i *silenci com a límit estructural*.

Aquesta investigació és el resultat d'un intent d'estudi sistemàtic de la noció de silenci en el qual treballem dialècticament fent palesa de la nostra metodologia la *reducció* d'allò particular a allò general per després operar deductivament, i comprovar que aquesta globalitat reverteix de bell nou en l'especificitat. D'acord amb això, en la primera part estudiem per què és més aconsellable tractar d'acostar-nos a la noció de silenci des d'un punt de vista general i obert, acceptant i tractant d'integrar l'excés de què és partícip, comprenent que els límits que se li associen són tan volubles com volubles puguen ser els continguts que *informen*. S'observa, a més, que prendre l'impacte de la Gran Guerra com a *primer espai de definició* per al tractament del silenci com a límit, no tan sols ens permet mantenir, sinó també fonamentar eixos tres terrenys que postulem afectes al silenci: *el silenci com a límit comprensiu*, *el silenci com a límit cognitiu* i *el silenci com a límit estructural*. En les tres següents parts del nostre estudi ens situem en el marc històric i cultural de la segona postguerra i mostrem com en aquell moment es consolida *el segon espai de definició* del silenci com a límit i, consegüentment, l'esclariment dels seus eixos de tal manera que, en la segona, tercera i quarta parts, resollem en què consisteixen els espais denominats: *com a límit comprensiu*, *com a límit cognitiu* i *com a límit estructural*. Tot mostrant durant aquest procés algunes de les manifestacions artístiques que contribueixen a la

seua configuració i que després es fan evidents en el context de l'art contemporani.

Com a aplicació pràctica de la present tesi doctoral també presentem la producció artística pròpia desenvolupada en els seus últims apartats. Amb els resultats obtinguts, tant en el procés d'investigació com en el de la nostra pràctica artística associada, trobem que la importància de la noció de silenci és innegable per a la producció artística contemporània tot localitzant els seus arrels en el desplegament que la noció de silenci *experimenta* durant els dos primers terços del segle XX.

La implicació de la noció de silenci és notòria en els més variats *llenguatges* de les arts i en tots els estadis que travessa la configuració de l'obra plàstica: com a actitud creativa, com a tema de treball i com a principi receptiu. Quelcom que, per altra banda, també tenim l'oportunitat d'experimentar mitjançant la pràctica pròpia, en la producció i exhibició del nostre treball artístic.

PARAULES CLAU: silenci, límit, comprensiu, cognitiu, estructural.







*Écoute mon silence avec ta bouche*

Manuel Altolaguirre (1).

# INTRODUCCIÓN

Según una convención probada, *el exergo* juega con la cita. Citar antes de comenzar es dar el tono, dejando resonar algunas palabras cuyo sentido o forma deberían dominar la escena. Dicho de otro modo, el exergo consiste en capitalizar dentro de una elipse/elipsis. En acumular por adelantado un capital y preparar la plusvalía de un archivo. Un exergo viene a almacenar por anticipado y a pre-archivar un léxico que, a partir de entonces, debería hacer la ley y *dar la/el orden*, aunque no sea más que contentándose con nombrar el problema, es decir, el asunto. Hay ahí una función del exergo instituyente y conservadora a la vez: violencia de un poder (*Gewalt*) que a la vez establece y conserva el derecho, diría el Benjamin de *Zur Kritik der Gewalt*. Se trata aquí, a partir del exergo, de la violencia del archivo mismo *como archivo, como violencia archivadora*.

*Jacques Derrida (2).*

Pero, como todo lo que importa, este conocimiento ni está a la vista, ni se entrega fácilmente.

*Chantal Maillard (3).*

Así comenzó la investigación que presentamos, atraídos por la oscuridad de un tema que desconocíamos totalmente y del que solo teníamos la intuición de su promesa. En *El Libro de las Horas* Rilke escribió:

“... oscuridad de la que yo desciendo,  
te amo más que a la llama  
que al mundo pone límites”<sup>1</sup>.

¿Cómo poder decantarse por un tema del que apenas nada se sabe y mantenerse firme en ello afrontando la sobreexigencia que supone el hecho de comenzar de cero una tesis doctoral? Dos anécdotas *cargadas*.

La primera: cuando nos llamó la atención, por desconocimiento de lo que había pasado, que se guardaran en lugar de uno cinco minutos de silencio en un acto conmemorativo y de denuncia. Esto sucedió poco después de defender nuestro primer trabajo de investigación, que trataba sobre el tiempo.

La segunda: cuando nos vimos cubiertos por una lluvia de papeles de colores que terminaron depositándose en el suelo, sobre la nieve, destacándose vivamente los tonos y sus textos —«SILENCE», «CHUT!!! LES VOISINS DORMENT»—; estábamos en Estrasburgo con motivo de una estancia de investigación para la tesis.

Como podrá fácilmente deducirse, comenzamos nuestro trabajo realizando un estudio previo para introducirnos en la cuestión del silencio. Pronto nos dimos cuenta de su *ubicuidad*, que sentíamos como un incentivo estimulante pero, en ocasiones, como efecto de una relación parasitaria pues, cuanto más nos adentrábamos en el silencio, más sencillo fue distinguir entre aquella documentación que *verdaderamente* constituía una fuente de estudio y aquella otra que tan solo mencionaba el término por su obvia evocación poética o que abordaba el tema de modo superficial.

Uno de los primeros planteamientos a los que llegamos, en relación a la *forma* que habría de tener nuestro trabajo, fue que en él sería necesario incluir una *presentación* en la que se hicieran algunas

---

<sup>1</sup> RILKE, R. M. 1989. *El libro de las Horas*. Edición bilingüe. Traducción y prólogo de Federico Bermúdez-Cañete. Barcelona: Editorial Lumen, pp. 26-29.

observaciones en torno a cómo íbamos a tratar la noción de silencio lo que, por otra parte, exigía una toma de posición, la primera de las serias apuestas que tendríamos que ir jugando según fuera avanzando nuestro estudio. Asumimos, en primer lugar, realizar un tratamiento positivo del silencio, no *informarlo* de modo negativo como habitualmente se ha ido haciendo hasta ahora. De acuerdo con ello, el trabajo que presentamos parte de una consideración del silencio en la que son más valorados *los procesos que desencadena y las direcciones que apunta*, entendiendo que el silencio cumple así con esas distinciones que han llevado a otros términos a ser considerados bajo el calificativo de *horizonte de posibilidades*. En el caso particular del silencio, esa búsqueda proyectiva se ejerce en torno a la mostración de espacios abiertos. Espacios que siempre estarán destinados a la comprensión, a la elaboración de las emociones y al ejercicio del pensamiento; algo que descarta, en primera instancia, un tratamiento conceptual del silencio.

Por otro lado, sabido es para quienes se han interesado en ello, que el silencio es una cuestión abrumadora, desbordante; y, para los que han ido más allá, que en la gran mayoría de los casos o está en relación con los límites o se termina apostando por su potencial como elemento comunicativo. El mantenimiento de tal diferencia ha sido la tónica general y es cierto que el silencio ha sido abordado siguiendo tal eje en el despliegue de su totalidad, pero en su estudio como elemento comunicativo no ha sido tratada en profundidad su *pertenencia* al campo de las artes, y menos todavía, la complejidad del papel que el silencio desempeña en el arte contemporáneo: el silencio ha sido enfocado de manera monográfica subordinado —desplazando con ello su importancia como *categoría*— a las prácticas de uno o varios artistas.

Se hizo urgente, pues, afrontar el desafío de dar voz a este tema que, bajo nuestro punto de vista, solo podía ser abordado desde el acercamiento a las posiciones descritas. No existe razón aparente para que el límite y la comunicación se presenten escindidos o, cuanto menos, contrariándose, más bien consideramos que ambos motivos *viven* en la medida en que son partícipes el uno del otro. Desde todo ello surge nuestra investigación: por la necesidad de presentar la importancia que la noción de silencio demuestra tener en la producción artística contemporánea evidenciando el despliegue que tal noción *experimenta* durante los dos primeros tercios del siglo XX.

Tratar de resolver lo expuesto exigirá, en primer lugar, tomar posición respecto a la cuestión del silencio con el fin de precisar el punto de vista desde donde mantenernos respecto a un tema de trabajo tremendamente amplio y de perfiles inciertos; una vez precisado esto, será necesario examinar, en segundo lugar, la validez de tales aspectos verificando su aplicación desde el impacto de la Gran Guerra para mostrar después que es entonces cuando se *prefigura* la importancia del silencio como límite dados el sentir y la expresión sociales y culturales. *Completado* lo precedente, cuya elaboración tiene el propósito de hacer comprender no solo que el fenómeno del silencio no se produce de forma aislada sino que aflora con fuerza porque se cultiva pausadamente, será pertinente abordar un tercer objetivo, que tratará de hacer constar, mediante *diagnóstico*, cómo el silencio se consolida, estética y culturalmente, con motivo de la segunda posguerra, examinando los aspectos sociales que promueven que esto suceda y —siendo este nuestro cuarto propósito— comprobando cómo tal enfoque se expande a los *lenguajes* expresivos de las artes. De acuerdo con ello alcanzar nuestro quinto objetivo exigirá evidenciar que el silencio como límite, en las tres acepciones que le asignaremos: *comprensivo*, *cognitivo* y *estructural*, es el reflejo de una situación tendente a la superación en la que el papel de las artes es fundamental para transgredir y elaborar positivamente tales limitaciones; y, finalmente, afrontaremos el *último* de nuestros cometidos, en el que cabrá verificar que la importancia de la noción de silencio es clave para la producción artística contemporánea no como tendencia, sino como *estética*.

Tal y como advierte Edward W. Said:

“La idea de un comienzo, el acto de comenzar implica necesariamente un acto de delimitación, un acto por el que algo se separa de una gran masa de material y se extrae de ella para que represente y sea un punto de partida”<sup>2</sup>.

Entendiendo, pues, que en toda investigación es necesaria la artificialidad que supone delimitar para comprender las complejidades que se abordan, asumimos la necesidad de ponernos en situación con la primera de las exigencias de tales procesos: la metodología.

---

<sup>2</sup> SAID, E. W. 2010. *Orientalismo*. Presentación de Juan Goytisolo. Traducción de María Luisa Fuentes. 4ª ed. Barcelona: Debolsillo, p. 39.

Nuestra investigación es el resultado de un intento de estudio sistemático de la noción de silencio en el que trabajaremos dialécticamente, *reduciendo* lo particular a lo general para después operar deductivamente, comprobando que tal globalidad revierte de nuevo en la especificidad. La primera de sus fases ha sido la familiaridad respecto a la noción de silencio, que acometimos desde ámbitos diversos; un proceso para el que necesitamos dos años de trabajo, del 2009 al 2010. Desde el inicio de esta fase activamos dos alertas en el buscador *Google* asociadas a las siguientes palabras clave: «silencio», «arte»; y «silencio», «cultura», «social» y recibimos automáticamente en el correo electrónico, hasta el día de hoy, todas aquellas noticias publicadas en la red que albergaban en su contenido las palabras citadas. En este momento de la investigación manejamos los recursos bibliográficos pertenecientes a las bibliotecas integradas en la *Universitat Politècnica de València*, la *Universitat de València*, la *Universidad Autónoma de Madrid* y la *Universidad Marc Bloch de Estrasburgo* (Francia), donde realizamos nuestra primera estancia de investigación, en el *Laboratoire Cultures et Sociétés en Europe* (MISHA), bajo la supervisión de David Le Breton y con una beca bajo el marco para la *Formación de Profesorado Universitario* (FPU) que otorgaba el *Ministerio de Educación* en el año 2009 como apoyo a la realización de la tesis doctoral. Lo que es reseñable de este periodo de la investigación es que no descartamos las contribuciones de otros campos de pensamiento; algo que, aunque *a priori* parezca exceder el área que nos es propia, no pudimos ignorar por dos razones: porque es desde una visión poliédrica como entendemos las artes y porque pronto pudimos observar que nuestro tema podía y debía trabajarse con mayor profundidad en otros discursos como los de la antropología, la lingüística, la filosofía, la crítica literaria...

Con el manejo de toda esa información accedimos directamente a una segunda fase de documentación y análisis más precisos, que se desarrolló a lo largo del año 2011, momento en el cual nos fue concedido un traslado temporal a centro extranjero por el *Ministerio de Educación*, y estancia que realizamos en el *Centre for Research & Development* (CRD) de la *Universidad de Brighton*, bajo la supervisión de Peter Seddon. Este periodo de trabajo, transcurrido en Inglaterra, fue uno de los más determinantes en el desarrollo de nuestro tema, pues allí nos dedicamos, casi con exclusividad, a la documentación relacionada con la producción artística contemporánea comenzando a atisbar el posible alcance de uno de los objetivos que nos habíamos propuesto: la consecución, en el arte contemporáneo, de esos terrenos



donde suponíamos al silencio como límite. Al margen de la aportación que supusieron para nuestra investigación las actividades desarrolladas y los seminarios impartidos en colaboración con el Grupo de Investigación *Arts Practices & Performance Research Initiatives* (APPRI) en el *Fine Art and Performance MA*, que también versaron sobre nuestro tema de trabajo y exigieron un esfuerzo de expresión, y exposición, en los que todavía no nos habíamos situado, dado que nuestro plan de trabajo todavía continuaba manteniendo un perfil acumulativo.

Nos dimos cuenta que el criterio de búsqueda utilizado hasta entonces resultaba completamente inútil en esta ocasión pues, debido a la poética inherente a las artes y a su vertiente metafórica —aspectos que en este momento de la investigación ya podíamos reconocer también como afines a la noción de silencio— aquellos catálogos de exposición u obras que incluían en su título la palabra silencio, poco o nada tenían que ver con el tema; este tipo de búsqueda excluía una gran cantidad de propuestas elaboradas en torno al silencio por artistas que no habían trabajado de manera constante tal noción en el conjunto de su obra. Por tales motivos fue necesario continuar con este trabajo de archivo desde una búsqueda mucho más exhaustiva, analítica e ineludiblemente manual. Nos dedicamos, en la St. Peters House Library —una de las fuentes de recursos bibliográficos en materia de arte más reconocida para las Universidades de Brighton y Sussex—, a recabar la información que precisábamos repasando toda referencia, exposición, artista u obra que estimábamos vinculada a la noción de silencio; ampliando después los recursos hallados en la *Tate Library* de Londres.

Al término de este acopio, que coincidió con el fin de nuestra estancia en Inglaterra, observamos que, en lo referente al arte contemporáneo, la presencia de la noción de silencio es constante y continuada, manifestándose bajo múltiples *formas, actuando* de modos diversos y ocupando un lugar distinto en cada caso: participando de la obra explícita o implícitamente, como núcleo temático en la misma, en un segundo plano, como elemento central en la trayectoria de un artista concreto, como espacio de visita circunstancial, como método para la creación en la dinámica artística o como camino interpretativo para la recepción de la misma.

La tercera fase de nuestra investigación, llevada a cabo durante el año 2012, consistió en la revisión comparativa de lo compendiado. Este fue el momento para comenzar a fundamentar la correspondencia entre la

idea del silencio como límite y la visión de su trascendencia con motivo del arte contemporáneo, lo que hizo posible que empezáramos a presentar algunos de nuestros resultados en revistas de investigación y congresos y, aunque pueda parecer extraño —cuanto menos inusual— contar la *escritura* entre el desglose de la metodología, no evitaremos mencionarla como el cuarto estadio de nuestra investigación, pues es bien cierto lo que plantea Henri Marrou: “a menudo, es al tratar de expresarse cuando el *conocimiento* avanzará todavía un paso, haciendo un progreso decisivo; entonces se nos manifiestan sus lagunas, se restablecen las auténticas proporciones”<sup>3</sup>.

Después de algo más de dos años, del 2013 al 2015, tenemos que decir que tratar de expresar sintéticamente la inmensidad de los particulares abordados con el fin de ofrecer un tratamiento general y no esencialista de la noción de silencio, no solo ha sido una tarea tremendamente difícil, también nos ha obligado a aceptar el hecho incuestionable de *no poder abarcarlo todo*, ni en nuestro estudio ni en la *mostración* del mismo, hasta llegar a una suerte de *mutilación* o lo que la semiótica denomina *reducción de lo decible*; y, sin terminar ahí con las dificultades, dado que presentar con *claridad* un fenómeno como el silencio, que no tiene estructura, constituye también una suerte de abismo.

El desarrollo de nuestra obra artística, realizarla de modo intermitente a lo largo del periodo investigador, ha sido determinante no solo para su *configuración*, sino también para la *configuración* del texto que presentamos, pues han estado “dialogando” permanentemente. A propósito de su tarea Claudio Guillén dice: “lo que me ocupa es la historia literaria, lo que me preocupa es la forma de pensarla”<sup>4</sup>. Tomándolo prestado, nos sirve para tratar un doble movimiento — constante ida y vuelta— que no ha sido otra cosa que un intercambio permanente y que no ha dejado de mantenerse a lo largo de toda la investigación: lo que nos ha *ocupado* es la manera de pensar y sentir la práctica artística, lo que nos ha *preocupado* ha sido la forma de hacerla; pero también nos hemos *ocupado* en la práctica artística y nos hemos *preocupado* por la manera de pensarla y sentirla. Con motivo del inicio de nuestra investigación y también por la tendencia que comenzaba a tomar nuestra obra artística, fue a partir del año 2009

---

<sup>3</sup> La cursiva es nuestra. En: MARROU, H. I. 1968. *Del conocimiento histórico*. Traducción de J. M. García de la Mora. Barcelona: Editorial Labor, p. 204.

<sup>4</sup> GUILLÉN, C. 1998. *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets Editores, p. 15.

cuando su centro de gravedad se desplazó hacia la noción de silencio. Desde entonces, hemos producido un total de 21 obras reflexionando sobre este tema y trabajando sobre sus múltiples derivaciones; todo ello queda materializado en:

*Break the silence [Romper el silencio]* 2010-2012.

*Otoño de silencios / Otoño de palabras* 2010-2012.

*Un año en minutos de silencio (del 28 de agosto de 2011 al 28 de julio de 2012)* 2011-2012.

*Las alas del poeta I* 2012.

*Las alas del poeta II* 2012.

*Act without words I [Acto sin palabras I]* 2012.

*Little Nothings [Pequeñas Insignificancias]* 2012.

*Un año en minutos de silencio (del 28 de agosto de 2011 al 28 de julio de 2012). Revisión* 2013.

*Act without words II [Acto sin palabras II]* 2014.

*Las alas del poeta III* 2014.

*Firehead [Cabeza de fuego]* 2014.

*Are horizons, and horizons are at an infinite distance [Son horizontes, y los horizontes están a una distancia infinita]* 2014.

*Mindhead [Cabeza de cabeza]* 2014.

*Own stories: inner ground [Historias propias: suelo interno]* 2014.

*True Histories: common ground [Historias verdaderas: suelo común]* 2014.

*Las alas del poeta IV* 2015.

*Alzacuellos para aprender a contar historias I* 2015.

*Alzacuellos para aprender a contar historias II* 2015.

*Alzacuellos para aprender a dejar de contar historias* 2015.

*Bitácora* 2015.

*Paraje de silencio: la vela del barco* 2015.

En consonancia con lo ya manifestado, el texto que presentamos avanzará siguiendo la siguiente estructura:

En el *Capítulo 1. Marco histórico cultural. Escuchar el pasado para comprender el presente: la cuestión del silencio en la primera mitad del siglo XX*, introduciremos al tema precisando nuestro punto de vista sobre la noción de silencio. Trataremos de mostrar cómo las características que destacamos en él le son propias argumentando cómo se preludian los aspectos que conforman nuestro estudio con el impacto de la Gran Guerra que es, según mantendremos, cuando la noción de silencio comenzó a perfilar su importancia; a hacerse un significativo hueco en el terreno de la creación y la comprensión *del ser y el estar* en sociedad. Acabaremos exponiendo las razones que nos han llevado a tomar la segunda posguerra como marco histórico y cultural, pues el despliegue del silencio como límite, cuyo origen lo encontramos en el exceso de los acontecimientos vividos, termina por consolidarse en la expresión artística.

A lo largo de los tres capítulos siguientes nos centraremos en distinguir varios terrenos entre los que el silencio se mueve y que, consideramos, le son afectos. Para ello, se mantendrá una *estructura tipo* que consistirá en presentar las observaciones y apreciaciones generales para introducir los aspectos socioculturales más relevantes respecto a la configuración del silencio como límite en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Los segmentos intermedios cumplirán la función de servir como plataforma para el desarrollo de los puntos más determinantes que se han observado en cada una de las áreas de silencio que plantearemos: *el silencio como límite comprensivo, el silencio como límite cognitivo y el silencio como límite estructural*. En tales segmentos intermedios, se apreciará ya cómo el silencio, que es límite ante el exceso de los acontecimientos, se trasciende a sí mismo cuando es posible su elaboración en *materia* artística. Y en lo referente a los capítulos finales de cada apartado: nos ocuparemos de realizar una lectura *de/mostrativa* en la que aspiramos quede constancia de que la noción de silencio es inherente a la producción artística contemporánea en sus fundamentos creativos, procedimentales e interpretativos.

En el *Capítulo 2. El silencio como límite comprensivo*, trabajaremos la asociación de la región de lo emocional al silencio, basando nuestro análisis en el estudio de la estrecha relación que existe entre los acontecimientos que nos sobrepasan en ese sentido y el límite que el

silencio impone en su elaboración. En este bloque terminaremos por concretar de dónde procede, en qué consiste y cuáles son las manifestaciones asociadas a la que denominamos silencio como límite comprensivo; identificaremos y someteremos a observación, en primer lugar, las modificaciones de los límites materiales y morales que comportó la situación política y social entre finales de la primera y principios de la segunda mitad del siglo XX; analizaremos después cómo se desarrollaron las artes en ese contexto valorando el alcance de tales cuestiones en el terreno de la cultura para continuar tratando, en el siguiente segmento, los problemas derivados del empleo de las artes en la re/presentación del trauma, teniendo en cuenta que el conflicto también provocó un sentir con respecto a la realidad que favoreció y estimuló el surgimiento de nuevas formas y contenidos para la expresión y la comunicación a través de las artes. En el último de los apartados de este capítulo, nos dedicaremos a realizar *una lectura* para la *de/mostración* de que mediante el ejercicio del silencio como límite comprensivo a través del arte contemporáneo, se logra la trascendencia del mismo.

En el *Capítulo 3. El silencio como límite cognitivo*, abordaremos la noción de silencio involucrada en relación a la oscuridad, el exceso y el límite concernientes al tema del conocimiento, fundando nuestro análisis en el estudio de los contextos en los que nuestras capacidades cognitivas revelan sus límites, bien sea porque el conocimiento se nos presenta como algo inalcanzable o por el carácter incomprensible e intransmisible de determinadas vivencias, valorando con ello si tales límites son o no *transgredibles*, cuanto menos relativos. Observaremos, en primera instancia, cuál es la *calidad* de los límites que se le suponen al conocimiento; en segundo lugar, mostraremos la relación que existe entre la comprensión y el conocimiento —lo que ayudará a evidenciar parte de las conexiones entre el *límite comprensivo* y el *límite cognitivo*—, ya que se comprenderá que la cognición no está restringida únicamente a aquello que es demostrativo o determinante, que se abre también a *otro tipo de verdad, la poética*. Después presentaremos el tema del silencio en los ámbitos de la mística y el misticismo con el fin de matizar los puntos de convergencia que se dan entre el tratamiento del silencio ofrecido en ellos y el pensamiento laico, tratando de manifestar otras significaciones desde otros modelos de pensamiento que no se encuentren ubicados en el terreno de lo religioso. En el próximo capítulo de este bloque, nos referiremos al valor constructivo que demuestra tener el silencio como límite cognitivo en las expresiones artísticas de la segunda mitad del siglo XX de

acuerdo con la necesidad que el ser humano tiene de crear nuevos mundos que le ayuden a comprender la realidad. Su último segmento estará dedicado a la *de/mostración*, mediante *una lectura*, de cómo el silencio como límite cognitivo se trasciende con motivo de la práctica artística contemporánea.

En el *Capítulo 4. El silencio como límite estructural*, nos ocuparemos de lo que comporta esta noción cuando se emplea como elemento formal constitutivo, es decir, a la condición estructural que se le asocia; algo que, de acuerdo con nuestro planteamiento inicial, tiende a superarse y aumentarse, sobre todo en el contexto de los lenguajes de las artes. Para verificar esta cuestión abordaremos, en los dos primeros segmentos de este apartado, la importancia que la noción de silencio demuestra tener tanto para la comprensión/cognición de la realidad como para la expresión de tales procesos; mostraremos los puntos de convergencia existentes entre el silencio como límite estructural, el silencio como límite cognitivo y el silencio como límite comprensivo. Y, en el tercer y cuarto puntos de este capítulo, veremos cómo esa preocupación por el lenguaje como vehículo de expresión y conocimiento, que se hace más poderosa en la segunda mitad del siglo XX, transforma el modo en el que se cuentan las cosas haciendo del silencio algo que va más allá de su pura formalidad, superando su funcionalidad como *mero agente de estructura* al destacarse que la noción de silencio, debido a la carga de su valor estético, pasa de ser no solo *forma* a *forma de ser*. Para finalizar, nos dedicaremos a esa *lectura de/mostrativa* del silencio como límite estructural en el arte contemporáneo cerrando con una reflexión en la que se compendiarán los aspectos más importantes de las tres *lecturas* realizadas con motivo de los tres límites: desde nuestro punto de vista, es la relación dialógica y coextensiva entre el arte y la sociedad la que constata la importancia que la cultura tiene para el ser humano: en el momento de comprender su situación, en el momento de *comprenderse* en el mundo ya que, pensamos que es preciso, para poder penetrar en profundidad en los motivos de las artes de nuestra contemporaneidad, reconocer el sustrato o la “tradicición” de la que se nutren y sobre la que se con/figuran.

Acabando sobre la estructura de los contenidos, queda por exponer el lugar que ocupará nuestra práctica artística que, dada la visión que tenemos y que planteamos de la noción de silencio, ha hecho que esta se *presente a sí misma*, entre el texto; de un modo un tanto atípico a como tiende a hacerse en un trabajo de investigación en el territorio

artístico. De acuerdo con lo expuesto, las imágenes de la obra serán colocadas a modo de *cita visual* en el encabezamiento y final de cada una de las secciones que integran los capítulos destinados al *silencio como límite comprensivo*, al *silencio como límite cognitivo* y al *silencio como límite estructural*, con la salvedad de no hacerlo en los segmentos dedicados a las *lecturas* según tales límites en el arte contemporáneo.

Cada una de las obras ha sido seleccionada acorde a su relación con el contenido textual de cada una de las partes de las que *son imagen*; con ello, esperamos no solo *mostrarla* sin *decirla* sino que aspiramos a *mostrar* nuestro escrito —de otra manera— aunque este sí se *diga*. Añadiremos, antes de las conclusiones a toda la investigación, un apartado más, denominado *OBRA REALIZADA*. En él aparecerán todas las piezas que hemos producido con motivo de la investigación doctoral, por orden cronológico, mostrándolas en su extensión, pues al ser nuestro trabajo escultórico y de instalación es conveniente facilitar varios puntos de vista para que el volumen y los detalles de las mismas sean entendidos. Por otra parte, hemos de señalar que no realizaremos en este segmento la *explicación* que cabría esperar de cada una de las piezas; incluiremos su ficha técnica completa y algunas aclaraciones en cuanto a su proceso y *materia* de trabajo. Podría llegar a pensarse que ofrecemos una información muy *restringida*, *parca* e incluso *incompleta* al respecto: nada más alejado de nuestras intenciones, pues hoy sabemos que el exceso verbal, las dificultades y el desasosiego que siempre hemos experimentado a la hora de comentar nuestro trabajo artístico no se deben a otra cosa que al infortunio de actuar bajo la creencia de que este puede ser desvelado por completo solo con palabras: “¡No pienses, sino mira!”<sup>5</sup>.

Al término de este trabajo de investigación presentaremos una *bibliografía mínima*, donde compendiamos todas las citas que hemos situado antes de comenzar *para dar el tono —capitalizando el texto*

---

<sup>5</sup> Wittgenstein: *Investigaciones Filosóficas*, I, §66. En: WITTGENSTEIN, L. 2009. *Tractatus lógico-philosophicus; Investigaciones filosóficas; Sobre la certeza*. Estudio introductorio de Isidoro Reguera. Madrid: Gredos, p. 227. Volvamos a recordar también los versos de Rilke que citábamos al principio, que continúan como sigue: “... oscuridad de la que yo descendo, / te amo más que a la llama / que al mundo pone límites, / [...] Creo en las noches. / Creo en todo lo nunca dicho aún”. RILKE, R. M. 1989. *Op. cit.*, pp. 26-29.

dentro de una *elipse/elipsis*—, una suerte de *colección de fetiches personales*, una condensación de lo que podría ser entendido como una *bibliografía mínima* de nuestro trabajo de investigación. A continuación, situaremos la *bibliografía general*, donde se incluyen documentos de diversos tipos: libros y ensayos, catálogos de exposición, artículos de revista científica, tesis doctorales y trabajos de investigación y recursos en línea. Hemos decidido presentar todo de modo conjunto —a excepción de los recursos en línea, que los distinguimos en una sección aparte—, con el ánimo de facilitar la búsqueda en ella: así quedan agrupados, y no dispersos entre apartados, la variedad de documentos consultados en relación a un solo autor.

Antes de abrir paso al texto de nuestro trabajo, es importante destacar que, con el manejo de la noción de silencio asociada a los terrenos que le suponemos, no deseamos llevar a equívoco, pues no ha sido en ningún momento nuestro objetivo establecer una clasificación ni una taxonomía ni una categorización de los distintos tipos de silencio que puedan existir. Antes al contrario, nos hemos empeñado en detectar, examinar y evaluar la importancia y el *comportamiento* de la noción de silencio en nuestra cultura inclinándonos, en particular, hacia el papel que esta juega respecto al arte contemporáneo.

También nos gustaría precisar que a la hora de trabajar con las contribuciones de otras áreas de conocimiento hemos tratado de proceder con la precaución de no ser especialistas en aquellos campos que no son de nuestro dominio, y aunque sean muy modestas e incluso muy escuetas algunas de nuestras apreciaciones en torno a los mismos, las hemos considerado necesarias porque, en el trabajo que presentamos, es *la relación entre las cosas* eso que las *configura* y las *hace ser como son* y, por ello, hemos privilegiado un tratamiento general sin ofrecer, en ningún momento, un estudio exhaustivo de autores, tendencias o movimientos.

Nos gustaría destacar, finalmente, que el hecho de que hayamos empleado varias obras de un mismo artista en las *lecturas* de los límites de silencio que proponemos ha sido con el propósito de subrayar su relación, así como la variedad discursiva que la noción de silencio también desencadena cuando se observa desde el trabajo producido por un solo artista.



El que la cuestión del silencio haya sido avistada y trabajada por autores precedentes no supone que la continuación de su estudio y análisis desemboque en redundancias asignificativas sino todo lo contrario: las herramientas de las que disponemos hoy día para hacer un análisis del silencio son otras, como también lo será la interpretación o visión que podemos hacer del mismo. Pensamos que la permanencia del silencio en el terreno de la investigación y de la producción cultural en general —dinámicas, debido al cambio de valores de cada época— es un poderoso síntoma de lo importante que resulta ser esta cuestión para el ser humano y su relación con el mundo.

Como —creemos— difícilmente podría haber sido hecho de otra manera, hemos optado por presentar los tres límites que suponemos a la noción de silencio por separado a pesar de que en todo momento hayamos insistido en que tales espacios son zonas sin barreras ni fronteras reconocibles. Con ello nuestra intención ha consistido en tratar de expresar, con la mayor sencillez posible, la complejidad que es inherente al fenómeno del silencio y hemos tratado de *ponerle orden*, aunque tal *ordenamiento* corrompa el *desorden* o, si se prefiere, el *espíritu* de aquello que presentamos para su observación. Señalar, también, que en ningún momento hemos tratado de agotar las referencias —lo contrario sería inviable— empleando la restringida variedad de las que presentamos con el fin de subrayar a través de ellas las ideas y los aspectos que consideramos más determinantes. Por ello, anticipamos que se detectarán —cómo no, en un estudio de tales características— todo un cúmulo de omisiones y que algunas de las referencias utilizadas, debido a la gran cantidad de literatura escrita relacionándolas con la noción de silencio —contribuciones, algunas de ellas, de mucha calidad—, no son profundamente contempladas en nuestro texto, con lo cual esperamos que tales *reducciones* y *ausencias* sean entendidas en términos de *presencia* y favorezcan otros encuentros en el curso de la lectura del texto.

No seríamos justos refiriendo la experiencia del trayecto realizado si no añadiéramos que han sido las dificultades encontradas en el mismo las que han hecho de todo este trabajo un duelo apasionante y notablemente enriquecedor, intelectual y emocionalmente.

Ha sido, pues, un “gran relato” tratar de dotar de coherencia y medida a la inmensa sobreabundancia que supone el tratamiento de un tema como el silencio. Esperamos que el compendio de esos silencios, muy

parecidos a los del doctor Murke, aspiren, en todo momento, evitar ser un *Bur-Malottke*:

—Otra cosa —dijo Humkoke y cogió una lata de galletas amarilla de una estantería colocada cerca de la mesa de Murke—, ¿qué son estos trocitos de cinta que tiene usted en esta lata?

Murke se ruborizó.

—Son... —dijo—. Es que colecciono un tipo especial de recortes.

—¿Qué tipo de recortes? —preguntó Humkoke.

—Silencios —dijo Murke—, colecciono silencios.

Humkoke le miró interrogativamente y Murke continuó:

—Cuando tengo que cortar trozos de las cintas, donde los oradores han hecho una pausa —también suspiros, inspiraciones o silencios absolutos—, no los tiro al cesto de los papeles; me los guardo. Ciertamente, las cintas de *Bur-Malottke* no proporcionan ni un segundo de silencio.

Humkoke se rió:

—Desde luego ése no se calla. ¿Y qué hace usted con los recortes?

—Los uno, y me paso la cinta en casa por la noche. No es mucho; todavía no tengo más que tres minutos, pero es que la gente calla poco.

—Tengo que advertirle que está prohibido llevarse a casa trozos de cintas.

—¿También silencios? —Preguntó Murke”<sup>6</sup>.

Creemos que tratar desde la *afirmación* un fenómeno como el silencio significa algo importante a considerar en el pensamiento contemporáneo. Aspiramos a contribuir con ello a otro tipo de perspectivas, más inclusivas, menos oclusivas; a proporcionar una vía que posibilite la comprensión de esa gran complejidad que representa nuestra extensión como *sujetos artísticos*.

---

<sup>6</sup> BÖLL, H. 1973. *Los silencios del doctor Murke*. Traducción de Carmen Ituarte. Madrid: Alianza Taurus, pp. 43-45.



# INTRODUCTION

According to a proved convention, *the epigraph* plays with the quotation. Quoting before starting is giving the tone, letting some words resound, words whose meaning or shape should overrule the scene. In other words, the epigraph consists of capitalising within an ellipsis. Accumulating a capital in advance and preparing the surplus value of a file. An epigraph is meant to store in advance and pre-file a lexical field which, from then on, should make the law and *give the order*, even if it is only settling for naming the problem, that is to say, the issue. There appears a function of the exergo which is shaping and conservative at the same time: violence of a power (*Gewalt*) which establishes and preserves the law, like Benjamin in *Zur Kritik der Gewalt* would say. Here we are dealing, with the epigraph as a starting point, with the violence of the file itself *as a file, as filing violence*.

*Jacques Derrida (2).*

However, like everything that matters, this knowledge is not on display, nor does it surrender easily.

*Chantal Maillard (3).*

This is how the research we are introducing started, attracted by the darkness of a topic we knew nothing about and of which we only had the intuition of its promise. In *The Book of Hours* Rilke wrote:

“... darkness, of whom I am born,  
I love you more than the flame  
that limits the world”<sup>7</sup>.

How can one choose a topic one hardly knows anything about and remain firm, while facing at the same time the extra effort required by the start of a doctoral thesis from scratch? Two *loaded* anecdotes.

The first one: as we did not know what had happened, during an event of commemoration and protest, our attention was caught by the fact that it was five minutes and not one minute of silence what was kept. This happened shortly after the defence of our first research project, which focused on time.

The second one: when we were covered by a rain of coloured pieces of paper which ended up on the ground, on the snow, their shades and texts sharply standing out —“SILENCE”, “CHUT!!! LES VOISINS DORMENT”—; we were in Strasbourg on a research placement concerning the thesis.

As it will be easily deduced, we started our work with a previous study in order to introduce ourselves into the topic of silence. We soon became aware of its *ubiquity*, which we felt as a stimulating incentive but also, occasionally, as the result of a parasitic relationship, since, the deeper we walked into the realm of silence, the easier it was to distinguish between those sources which *really* constituted a source of study and those which only mentioned the word for its obvious poetic evocation or tackled the subject superficially.

One of the first conclusions we reached, regarding the *shape* our paper should have, was that it would be necessary to include a *presentation* where some observations were made, observations around the way we were going to deal with the concept of silence which, on the other hand,

---

<sup>7</sup> RILKE, R. M. 1989. *The Book of Hours*. Bilingual edition. Translation and foreword by Federico Bermúdez-Cañete. Barcelona: Editorial Lumen, pp. 26-29.

demanded our taking a stance, the first one of the serious bets we would have to be making as our research moved on. We assumed, first of all, that we would present a positive treatment of silence, and we would not *inform it* in a negative way as it has been usually done so far. As a result, the work we are putting forward starts from a consideration of silence where *the processes it triggers and the directions it points to* are better valued, thus understanding that silence fulfills those distinctions which have brought other terms to be qualified as a *horizon of possibilities*. As far as silence is concerned, that projective search is carried out around the display of open spaces. Spaces which will always be devoted to the understanding, the development of emotions and the exercising of thought; this is what discarded, at the start, a conceptual approach to silence.

On the other hand, it is known by those who have been interested in it, that silence is a boundless, overwhelming issue; and by those who have gone further, that in most cases either it is linked to the limits or one ends up backing its potential as a communicative element. Keeping such a difference alive has been the general rule, and it is true that silence has been approached according to that axis when totally displayed, but in its study as a communicative element its *belonging* to the field of arts has not been deeply dealt with. And even less the complexity of the role performed by silence in contemporary art. Silence has been focused in a monographic way, subordinated —thus shifting its importance as a *category*— to the acts of one or several artists.

It was urgent, therefore, to face the challenge of voicing that topic which, from our point of view, could only be tackled by approaching the positions we have previously described. There is no apparent reason for the limit and the communication to appear as divided concepts or at least, as opposite ones, on the contrary, we believe that both motives *live* as long as they take part of each other. Our research springs from all that: the need to put forward the importance of the idea of silence as it appears in the contemporary artistic production, and also to prove the development that such an idea experiences during the two first thirds of the 20th century.

Trying to solve what has been introduced will demand, first of all, to take a stance regarding the issue of silence in order to pinpoint the point of view where we will stay concerning a working topic which is extremely wide and has uncertain profiles; once this has been pinpointed, it will be necessary to examine, secondly, the validity of

such aspects by checking their application since the impact of World War I so as to show that it is at that moment that the importance of silence as a limit is *outlined*, considering the social and cultural feelings and expressions. Once the former idea, which is explaining the fact that not only the phenomenon of silence does not happen in isolation but it emerges strongly because it grows slowly, has been *completed*, it will be relevant to tackle a third objective, which will try to prove, by means of a *diagnosis*, how silence is consolidated, esthetically and culturally, in the years after World War II, examining the social aspects which make this happen and –this being our fourth objective– checking how that approach spreads to the expressive *languages* of the arts. As a result of that, a fifth objective will require the evidence that silence as a limit –in the three senses which we will assign to it: *understanding, cognitive and structural*– is the reflection of a situation tending towards improvement where the role of the arts is fundamental in order to transgress and positively transform those limitations; and finally, we will face the *last* of our tasks, where it will have to be verified that the concept of silence is a key in contemporary artistic production, not as a tendency, but as *aesthetics*.

As Edward W. Said warned:

“The idea of a beginning, the act of beginning necessarily implies an act of delimitation, an act which makes something separate from a great mass of material and is extracted from it so that it can represent and become a starting point”<sup>8</sup>.

Understanding, therefore, that the artificiality which is implied in delimitation in order to understand the complexities dealt with, is necessary in every research, and we assume the need to put ourselves in the situation with the first demand in such processes: methodology.

Our research is the result of an attempt of systematically studying the notion of silence where we worked dialectically, *reducing* what is particular to what is general, so as to operate deductively later, checking that such globality goes back again to specificity. The first phase has been familiarisation with the concept of silence, which we approached from different fields; a process which needed two years of work, from 2009 to 2010. Since the start of this phase we activated

---

<sup>8</sup> SAID, E. W. 2010. *Orientalismo*. Presented by Juan Goytisolo. Translation by María Luisa Fuentes. 4th edition. Barcelona: Debolsillo, p. 39.

two alerts in Google's search engine associated to the following key words: "silence", "art"; "culture", "social" and we have automatically received via e-mail, until today, all the news on the web which contained the quoted words. At that point of the research we used the bibliographic resources belonging to the libraries at *Universitat Politècnica de València*, *Universitat de València*, *Universidad Autónoma de Madrid* and *Université Marc Bloch Strasbourg* (France), where we carried out our first research placement at *Laboratoire Cultures et Sociétés en Europe* (MISHA), under supervision of David Le Breton and with a scholarship within the *Formación del Profesorado Universitario* programme, (FPU) awarded by the Spanish Ministry of Education in 2009 to support PHD researchers. The most relevant aspect of this phase of the research is the fact that we did not discard the contributions of other fields of thought; something which, although *a priori* seems to go beyond our own field, we could not ignore for two reasons: because we understand the arts from a polyhedral vision and because we could soon observe that our topic could and should be studied more deeply in other discourses, such as anthropology, linguistics, philosophy, literary criticism...

Working with all that information we directly accessed to a second phase of more precise search and analysis of documents, which took place in 2011, when we were offered a temporary move to a foreign centre by the *Ministerio de Educación*, a stay that we carried out at the *Centre for Research & Development* (CRD) of the *University of Brighton* (England), under supervision of Peter Seddon. This period of work in England has been one of the most decisive in the development of our topic, as there we almost exclusively devoted our time and efforts to the documents related to contemporary artistic production; we started to make out the possible reach of one of the goals we had set ourselves: the achievement, in contemporary art, of those fields where we supposed silence was the limit.

Apart from the contribution to our research on behalf of the activities and the workshops developed in partnership with the Research Group *Arts Practices & Performance Research Initiatives* (APPRI) at the *Fine Art and Performance MA*, which also dealt with our working topic and demanded an effort where we had not placed ourselves yet, our working plan still kept having a cumulative profile.

We realised that the criterion used until that moment was totally useless at that time because, due to the inherent poetic nature of the



arts and their metaphorical aspect —aspects which at that point of the research we could already recognise as close to the concept of silence too— those exhibition catalogues or works which included the word silence in their title had little or nothing to do with the topic; that kind of search excluded a great deal of proposals around the issue of silence by artists who had not worked consistently on that concept in their production as a whole. For those reasons it was necessary to go on with that file work by means of a much more exhaustive, analytic and inevitably manual search. After spending the two first months doing such activities, at the St. Peters House Library —one of the most prestigious sources of bibliographical resources related to art by the Universities of Brighton and Sussex— we devoted ourselves to the collection of the required information, carefully looking for all the references, exhibitions, artists or works which we considered linked to the concept of silence; later we increased the results of our search with the ones found at London’s *Tate Library*.

When finishing this collection, which coincided with the end of our stay in England, we observed that, as far as contemporary art is concerned, the presence of the concept of silence is constant and continuous, appearing in multiple *shapes*, *acting* in a variety of ways and occupying a different place in each case: taking part in the work of art either explicitly or implicitly, as a theme core of said work, in the background, as the central element in the career of a specific artist, as a space for an occasional visit, as a method for creation in the artistic dynamics or an interpretative path for its reception.

The third phase of our research, carried out in 2012, consisted of the comparative review of the collected data. This was the moment to start laying the foundations of the correspondence between the idea of silence as a limit and the vision of its transcendence due to contemporary art, which made it possible for us to start presenting some of our results in research journals and conferences, and, even though it may sound strange —or at least unusual— counting the *writing* as a component of the methodology, we will not avoid mentioning it as the fourth stage in our research, as Henri Marrou is right when he states: “often, it is when it tries to express itself that *knowledge* will move one more step forward, thus making some decisive progress; it is at that moment that its gaps become evident to us, and the real proportions are reestablished”<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Italics added. In: MARROU, H. I. 1968. *Del conocimiento histórico*. Translation by J. M. García de la Mora. Barcelona: Editorial Labor, p. 204.

After a little more than two years, from 2013 to 2015, we have to say that trying to express synthetically the immensity of the aspects addressed so as to offer a general, and not essentialist, treatment of the idea of silence, has not only been a tremendously difficult task, but it has also forced us to accept the unquestionable fact of *not being able to include everything*, either in our study or in the *showing* of it: until reaching a sort of *mutilation* or what semiotics refers to as *reduction of what can be said*; and that was not the end of the difficulties, as presenting *clearly* a phenomenon such as silence, which has no structure, constitutes a sort of abyss.

The development of our artistic work, which was carried out on and off along the research period, has been decisive not only for its *configuration*, but also for the *configuration* of the text we are presenting, as they have been engaging in a permanent “dialogue”. When referring to his own task, Claudio Guillén says: “what I work with is literary history, what I worry about is the way of thinking it”<sup>10</sup>. We have borrowed this, and used it to deal with a double movement—constantly going and coming back—which has been nothing but a permanent exchange and which has been there throughout the whole process of research: we have *worked with* the way of thinking and feeling artistic practice, and we have *worried about* the way of doing it; but we have also *worked with* artistic practice and we have *worried about* the way of thinking and feeling it. When our research started, and also due to the tendency it was starting to show, it was in 2009 that the centre of gravity of the artistic practice moved towards the concept of silence. Since then, we have produced a total of 21 works which reflected on that topic and worked on its multiple derivations, it all gets down to this materialization:

*Break the silence 2010-2012.*

*Autumn of silences / Autumn of words 2010-2012.*

*A year in minutes of silence (from 28<sup>th</sup> August 2011 to 28<sup>th</sup> July 2012). 2011-2012.*

*The poet’s wings I 2012.*

*The poet’s wings II 2012.*

---

<sup>10</sup> GUILLÉN, C. 1998. *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets Editores, p. 15.

*Act without words I* 2012.

*Little Nothings* 2012.

*A year in minutes of silence (from 28<sup>th</sup> August 2011 to 28<sup>th</sup> July 2012). Revision* 2013.

*Act without words II* 2014.

*The poet's wings III* 2014.

*Firehead* 2014.

*Are horizons, and horizons are at an infinite distance* 2014.

*Mindhead* 2014.

*Own stories: inner ground* 2014.

*True Histories: common ground* 2014.

*The poet's wings IV* 2015.

*Clerical collar to learn to tell stories I* 2015.

*Clerical collar to learn to tell stories II* 2015.

*Clerical collar to learn to stop telling stories* 2015.

*Ship's Log* 2015.

*Landscape of silence: candle boat* 2015.

According to the former statements, the text we are presenting will move forward following this structure:

In *Chapter 1. Historical cultural frame. Listening to the past in order to understand the present: the issue of silence in the first half of the 20th century*, we will introduce the topic by specifying our point of view on the concept of silence. We will try to show how such features belong to it by discussing how the aspects which make up our study are heralded by the impact of World War I which is the moment when, as we will defend, the concept of silence started to outline its importance, to gain a significant foothold in the field of creation and the understanding of its being in society. We will conclude by presenting the reasons which have taken us to choose the second postwar period as a historical and cultural framework, since the display of silence as a limit, whose origin we will find in the excessive nature of the events lived, will finally consolidate in artistic practice.

Throughout the following three chapters, we will focus on the distinction between several fields where silence moves and which we consider favourable to it. Therefore, a *structural pattern* will be used, consisting of presenting the observations and general considerations in order to introduce the most relevant sociocultural aspects as regards the configuration of silence as a limit in the context of World War II. The intermediate segments will fulfill the role of platform for the development of the most determinant points which have been observed in each of the areas of silence tackled: *silence as an understanding limit*, *silence as a cognitive limit* and *silence as a structural limit*. In such intermediate segments, it will already be appreciated how silence, which is a limit against the excess of events, transcends itself when its elaboration into artistic *matter* is possible. And, concerning the final chapters in each section, we will work on a de/demonstrative reading in which we aim at proving that the concept of silence is inherent to contemporary artistic production in its creative, procedural and interpretative foundations.

In *Chapter 2. Silence as an understanding limit*, we will work on the relationship of silence and the emotional field, based on our analysis of the close relationship which exists between the events which overwhelm us emotionally and the limit which silence imposes in their elaboration, which we consider tends to be overcome when we channel its exteriorization through the arts. We will end up this section by specifying where it comes from, what it consists of and which are the related manifestations related to what we call silence as an understanding limit; we will identify and submit to observation, first, the modifications and material and moral limits implied by the political and social situation between the end of the first half and beginning of the second half of the 20<sup>th</sup> century; we will then analyze how the arts developed in that context and assess the reach of such matters in the field of culture in order to address, in the next segment, the problems derived from the use of the arts in the re/presentation of trauma, taking into account that the conflict also triggered a feeling towards reality which favoured and stimulated the emergence of new forms and contents for the expression and communication through the arts. In the last part of this chapter, we will do a *reading* in order to demonstrate that, by means of the exercise of silence as an understanding limit throughout contemporary art, its transcendence is achieved.

In *Chapter 3. Silence as a cognitive limit*, we will approach the concept of silence and its relationship with darkness, excess and limits concerning the topic of knowledge, and we will base our analysis on the study of the contexts where our cognitive capacities reveal their limits, either because the knowledge appears as something unreachable or because certain experiences cannot be understood or transmitted, thus assessing if those limits can or cannot be *transgressed*, or at least relative. We will note, first of all, what is the quality of those supposedly belonging to knowledge; secondly, we will show the relationship which exists between understanding and knowledge—which will help to reveal part of the connections between the *understanding limit* and the *cognitive limit*—, as it is obvious that cognition is not restricted only to those things demonstrative or determining, but it opens to another kind of truth, the poetic one. Then we will present the topic of silence in the fields of mystic and mysticism in order to explain the convergent points between their treatment of silence and secular thought, trying to express other meanings from other models of thought which are outside the religious sphere. In the following chapter within that section, we will refer to the constructive value shown by silence as a cognitive limit in artistic expressions during the second half of the 20th century according to the human being's need to create new words which help them to understand reality. The last segment will be devoted to the de/monstration, by means of a *reading* about how silence as a cognitive limit is transcended in contemporary artistic practice.

In *Chapter 4. Silence as a structural limit*, we will address what that idea implies when used as a formal constitutive element, that is to say, the structural condition it is associated to; something which, according to our initial statement, tends to surpass itself and grow, above all, in the context of the languages of art. In order to verify this matter, we will approach, in the two first segments of this section, the importance that the concept of silence seems to have both for the understanding / cognition of reality and for the expression of such processes; we will show the convergent points existing between silence as a structural limit, silence as a cognitive limit and silence as an understanding limit. And, in the third and fourth points of this chapter, we will see how that worry about language as a vehicle for expression and knowledge, which becomes more powerful in the second half of the 20<sup>th</sup> century, transforms the way in which things are told, making silence become something which goes beyond its pure formality, overcoming its functionality as a mere agent of structure, when an idea stands out: the concept of silence, due to the load of its aesthetic value, goes from

being not only *a way to a way of being*. Finally, we will turn to that de/monstrative *reading* of silence as a structural limit in contemporary art and conclude with a reflection where the most important aspects of the three *readings* made as a result of the three limits will be included; from our point of view, it is the dialogical and coextensive relationship between art and society which confirms the importance that culture has for human beings: at the moment of understanding their situation, at the moment of *understanding themselves* in the world, and because of that, we believe it is necessary, in order to deeply penetrate the motives of our contemporary arts, to recognise the substratum or the “tradition” from which they feed and shape themselves.

Once the structure of content has been presented, it is time to expose the place which our artistic practice will occupy, and, given the view that we have and state concerning the concept of silence, this view has made our practice *introduce itself*, within the text; in a rather unusual way compared to what is usually done in a research paper within the artistic territory. According to the above mentioned, the images of our work will be placed as *visual quotes* at the beginning and end of each of the sections which make up the chapters dedicated to *silence as an understanding limit*, to *silence as a cognitive limit* and *silence as a structural limit*, except in the segments dedicated to the *readings* on those limits in contemporary art.

Each of the works has been selected according to its relationship with the textual content of each part, which they *are an image* of; thus, we hope not only to *show it without saying it* but we also aim at *showing* our written piece – in a different way – even though this piece does say itself. We will add, before the conclusions to the whole research, one more section, which, for several reasons, we have decided to call **WORK REALIZED**. In this section all the works we have produced as a result of the doctoral research will appear in chronological order, showing them extensively, as our work consists of sculptures and installations, and it is convenient to provide several points of view so that the volume and the details are understood. On the other hand, we have to point out that we will not give in this segment the *explanation* which could be expected about each of the pieces; we will only include their complete technical data sheet and some explanations concerning their process and *working* material. It could be thought that we offer very *restricted*, *scarce* and even *incomplete* information, as today we know that the verbal excess, difficulties and restlessness which we have always suffered when commenting on our artistic work are only

due to the disgrace of acting while believing that the latter can be totally revealed only by using words; “Don’t think, but look!”<sup>11</sup>.

At the end of this research work we situate the *general bibliography*, where documents of various types are included: books and essays, exhibition catalogs, journal articles, dissertations and research works, and online resources. We have decided to present all together —except the online resources—, aiming to make easier the search. But before that we will also present a *minimum bibliography*, where we will collect all the quotations we have put before the beginning in order to *give the tone —capitalising the text within an ellipsis—*, a sort of *collection of personal fetishes*, a condensation of what could be considered as a *minimum bibliography* of our research work.

Before giving way to the text of our work, it is important to remark that, with the use of the concept of silence associated to the fields we suppose it to have, we do not want to create a misunderstanding: it has never been our objective to establish a classification or a taxonomy or a categorization of the different kinds of silence which may exist. Rather on the contrary, we have struggled to detect, examine and assess the importance and the *behaviour* of the concept of silence in our culture, particularly leaning towards the role it plays in contemporary art.

We would also like to specify that when we have worked with the contributions of other areas of knowledge we have tried to proceed with caution as we are not specialists in those fields which are not ours, and although some of our comments around them are very modest and even very plain, we have considered them necessary because, in the work we are presenting, it is *the relationship among things* that shapes them and *makes them be what they are*, and that is why we have favoured a general treatment without offering, at any time, an exhaustive study of authors, tendencies or movements.

---

<sup>11</sup> Wittgenstein: *Philosophical investigations*, I, §66. In: WITTGENSTEIN, L. 2009. *Tractatus logico-philosophicus; Philosophical investigations; Account of Truth*. Foreword by Isidoro Reguera. Madrid: Gredos, p. 227. Let us remember again Rilke’s lines which we quoted at the start, and go on as follows: “... darkness, of whom I am born / I love you more than the flame / that limits the world / [...] I believe in the nights. / I believe in everything that has not been said yet”. RILKE, R. M. 1989. *Op. cit.*, pp. 26-29.

Finally, we would like to emphasize the fact that we have used several works of the same artist in the *readings* about the limits of silence that we propose, and this has been done with the purpose of underlining their relationship as well as the discursive variety that the concept of silence also triggers when it is observed from the work produced by a single artist.

The fact that the issue of silence has been spotted and approached by former authors does not imply that the continuity of their study and analysis leads to redundancies lacking in meaning, but rather the opposite: the tools we have at our disposal nowadays in order to analyse silence are other tools, likewise the interpretation or view we can produce will be something else too. We think that the persistence of silence in the field of research and cultural production in general—dynamic, due to the change of values in each period—is a powerful symptom of how important that question is for human beings and their relationship with the world.

We believe it could hardly have been done differently, and so we have decided to present the three limits that we suppose belong to the concept of silence separately, although all the time we have insisted on such spaces being areas without recognizable barriers or frontiers. Thus our intention has consisted of trying to express, as simply as possible, the complexity inherently belonging to the phenomenon of silence, and we have tried *to set it in order*, even though such *ordering* corrupts the *disorder*, or if one prefers, the *spirit*, of that which we present for its observation. Notice, too, that we have never tried to exhaust the references—the opposite action would have been unfeasible—and we have used the restricted variety of the ones we present in order to underline through them the ideas and the aspects which we consider most decisive. That is the reason why we presume that a lot of omissions will be detected—as it is inevitable to happen in this kind of study—and some of the references used, due to the great amount of written literature related to silence—some of these contributions being very valuable—are not contemplated in our text deeply, so we hope that said *reductions* and *absences* can be understood in terms of *presence*, and favour the encounter throughout the reading of the text.

We would not be fair if, when telling the experience of the journey, we would not add that all the difficulties we have come across have



turned all this work into a passionate and highly enriching duel, both intellectually and emotionally.

So it has been a “great tale” to try to endow with coherence and measure the immense overabundance underlying the treatment of a topic such as silence. We hope that those silences, very similar to those of doctor Murke, aim, all the time, at avoiding being a *BurMalottke*:

“—By the way —said Humkoke as he picked up a yellow tin of biscuits from a shelf near Murke’s table— what are those bits of tape that you keep in that tin?

Murke blushed.

—They are..., he said. I collect a special kind of cuttings.

—What kind of cuttings?, asked Humkoke.

—Silences, said Murke, I collect silences.

Humkoke looked at him as if enquiring and Murke went on:

—When I have to cut bits of the tapes, where the speakers have made a pause —also sighs, inspirations or absolute silences— I do not throw them away to the paper bin; I keep them. Certainly, Bur-Malottke’s tapes do not provide a single second of silence.

Humkoke laughed:

—Certainly that one never shuts up. And what do you do with the cuttings?

—I join them, and I listen to the tape at home in the evening. It is not much; I only have three minutes so far, but people stop speaking very rarely.

—I must warn you that it is forbidden to take bits of tape home.

—Also silences?, Murke asked”<sup>12</sup>.

We believe, lastly, that approaching a phenomenon such as silence from an *affirmative* stance means something important to be considered in contemporary thought. This way, we aim at contributing to other kinds of perspectives, more inclusive, less closing; to provide a way which enables the comprehension of that great complexity which represents our extension as *artistic subjects*.

---

<sup>12</sup> BÖLL, H. 1973. *Los silencios del doctor Murke*. Translated by Carmen Ituarte. Madrid: Alianza Taurus, pp. 43-45.

# CAPÍTULO 1. MARCO HISTÓRICO CULTURAL. ESCUCHAR EL PASADO PARA COMPRENDER EL PRESENTE: LA CUESTIÓN DEL SILENCIO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.

Ahora estoy *sitiando* mi problema.

*Ludwig Wittgenstein* (4).

Los aspectos que conforman la noción de silencio a partir del impacto de la Segunda Guerra Mundial tienen su prelude en la Gran Guerra y atraviesan toda la cultura contemporánea llegando hasta nuestros días. Antes de sumergirnos hasta el fondo debemos hacerlo notar pues, como ya se sabe, el silencio ha sido desde mucho antes de la Segunda Guerra Mundial un motivo de alusión frecuente: se ha utilizado como metáfora para lo que nos sobrepasa racional y emocionalmente, y se ha reflexionado también sobre el mismo, sobre sus usos y aportaciones o sobre sus funciones como elemento compositivo. No obstante, si hay algo que diferencia la primera posguerra de la segunda es que, en lo que se refiere a la expresión artística y cultural, el tratamiento del silencio, que fue tan frecuente en la primera, pasa a consolidarse como medio expresivo —o medio para la expresión— en la segunda. En este sentido, la destrucción, que fue producto de ambas guerras, desencadenó una serie de preocupaciones y de recursos estéticos que fueron resultado directo de su impacto. Transmitir lo percibido, lo sentido o lo sufrido se convirtió en una necesidad que exigía de quienes tuvieron tales vivencias una elaboración profunda y, en ambos contextos se produjo un desafío a la expresión que situó de lleno al silencio en el terreno de la creación.

En este apartado vamos a abordar algunos de los rasgos que asociamos a la noción de silencio, estableciendo así un punto de partida; posteriormente indicaremos varias de las circunstancias que favorecen el tratamiento del silencio en las artes y la cultura con motivo de la Gran Guerra y, finalmente, expondremos las razones que nos han llevado a tomar el impacto de la Segunda Guerra Mundial como marco histórico y cultural para esta investigación.

## 1.1. **Cómo abordamos la noción de silencio.**

Aquel insensato que, antes de instalarse en su casa, tapió la puerta desde fuera, porque, como escribió moribundo en el pilar, esta era “algo ambiguo”, un “agujero en el edificio, una cosa entre interna y externa”; y fue encontrado congelado ante el dintel.

*Günther Anders (5).*

Encierra toda la creación literaria, algo así como el cielo, el suelo y su juntarse dibujan para el hombre un hábitat familiar. Es menos una fuente de materiales que un horizonte, es decir, a la vez límite y estación, en una palabra, la extensión tranquilizadora de una economía. El escritor no saca nada de ella en definitiva: [...] es el área de una acción, la definición y la espera de un posible.

*Roland Barthes (6).*

La importancia del silencio para nosotros radica —como terminó representando el pez para el viejo de la novela de Hemingway<sup>13</sup>— en los procesos que desencadena y en las direcciones que apunta. Estas direcciones siempre estarán en relación a un horizonte de posibilidades, y dentro de tales posibilidades, contamos también con la de encontrarnos al silencio *en sí mismo*.

El silencio es *un objeto de estudio frágil*, tratándolo, nos damos cuenta de la facilidad con la que se le perturba, la facilidad con la que podrían ser alteradas *las cosas que se dicen sobre él*. No trataremos el silencio entonces *como un concepto*, sino más bien como noción; *una noción* que sabemos amplia e indefinible, pues lo contrario, en sentido estricto, implicaría anular la contingencia que en muchas ocasiones le es propia y se le impondría una concreción que terminaría por destruir, en parte, su naturaleza. «Definible», como dijo Nietzsche; «es tan solo lo que no tiene historia»<sup>14</sup>.

Cabe decir, en primer lugar, que el silencio es, para nosotros, un límite en tanto constituye un exceso, una sobreabundancia, un desborde; como a su vez, un espacio entre lo interno y lo externo. Ello significa que el silencio puede ser entendido como una puerta cerrada con posibilidad de apertura a mundos posibles, de ello trataremos de dar evidencias en los capítulos que dedicamos al *silencio como límite comprensivo, como límite cognitivo y como límite estructural*.

En segundo lugar, tuvimos que aceptar, al comenzar la navegación en ese inmenso océano que es el silencio, la advertencia de R. Panikkar: que igual que no podemos buscar la oscuridad con una linterna entre nuestras manos, tampoco podemos hablar de lo que es el silencio en sí mismo sin modificar su sentido. Comprendimos, al principio de la investigación, que existen distintos regímenes de silencio, que la afirmación de Panikkar está hecha en torno a un silencio autónomo, absoluto y, que aunque no pueda hablarse de él, sí que pueden hacerse comentarios *en torno* al mismo<sup>15</sup>. La oscuridad tiene matices

---

<sup>13</sup> HEMINGWAY, E. 2000. *El viejo y el mar*. Barcelona: Planeta.

<sup>14</sup> NIETZSCHE, F. 2003. *La genealogía de la moral*. Edición y texto introductorio de Diego Sánchez Meca. Madrid: Editorial Tecnos, p. 121. También en: NIETZSCHE, F. 1998. *La Genealogía de la Moral (Dissertaciones I y II)*. Introducció i comentaris de Joan B. LLinares. Traducció del text filosòfic de Joan Leita. Valencia: Publicación Universitat de València, pp. 34, 77.

<sup>15</sup> Cfr. PANIKKAR, R. 1974. The silence of the word: non-dualistic polarities. *Cross Currents*, nº 24, pp. 154-171. ISSN: 1939-3881, pp. 155-156.

y, como dijo Brosse, en el silencio se puede penetrar como se penetra en una habitación oscura: al principio no se ve nada, después los perfiles de las cosas van emergiendo débilmente, como luces inciertas y cambiantes<sup>16</sup>.

En tercer lugar, comprendimos que nuestra investigación, es decir, nuestra búsqueda, era a su vez acerca de *algo que también es búsqueda*: el silencio se nos presenta como una noción de horizonte porque los horizontes, sean del tipo que sean, no se pueden objetivar, solo existen en su desplazarse, porque “el horizonte ofrece a quien lo contempla una curvatura, nunca el final de una línea recta”<sup>17</sup>; y porque el horizonte como tal es un extremo que se retira y se oculta constantemente, porque ese desaparecer es también la propiedad que define su presencia misma<sup>18</sup>, porque no hay un más allá del horizonte pero el horizonte mismo es un constante ir más allá. Si logramos comprender que el silencio se nos muestra como una noción de horizonte es por la tendencia a la desambiguación que constantemente demuestra tener en su tratamiento.

Finalmente, y en cuarto lugar, afianzamos algunas de las bases sobre las que sustentamos que la noción de silencio es también un espacio en el que existe y se da la producción de sentido. Sobre esta cuestión, notamos al comienzo de la investigación la gran cantidad de discursos y estudios en los que se vinculan silencio y metáfora con el fin de hablar sobre la producción de sentido, por ejemplo, en Adam Jaworski, que acomete sus análisis entendiendo el silencio como metáfora

---

[Fragmento fuente: “We cannot speak about real silence, just as we cannot search for darkness with a torch in our hands. Silence cannot be spoken of without being destroyed, since it is incompatible with speech”. [...] “We can speak around silence –circumscribing silence, i.e., we can speak about that which is around silence, but which silence is not”].

<sup>16</sup> Cfr. BROSSE, J. 1965. *Inventaire des sens*. Paris: Grasset, p. 290. Citado en: LE BRETON, D. 2009. *El silencio: aproximaciones*. Traducción de Agustín Temes. 3ª ed. Madrid: Ediciones Sequitur, p. 114.

<sup>17</sup> MAILLARD, CH. 1992. *La creación por la metáfora: Introducción a la razón-poética*. Barcelona: Editorial Anthropos, p. 50.

<sup>18</sup> Cfr. IHDE, D. 2007. *Listening and Voice: phenomenologies of Sound*. New York: State University of New York Press, p. 161. [Fragmento fuente: “As extreme limit the horizon constantly withdraws and hides itself, yet it is that which situated the entirety of presence itself”]. Originalmente publicado en 1976, este manual de referencia en el campo del sonido volvió a editarse con nuevos capítulos (versión que hemos contemplado nosotros) sobre la tecnología del sonido y su relación con la audición y el silencio.

comunicativa<sup>19</sup>, o en J. L. Ramírez, que refiere en sus estudios que “se utiliza el término silencio para designar, sin duda, algo que carece de término propio, que es de suyo indecible y cuyo sentido se pretende vislumbrar”<sup>20</sup> o también R. Scollon, quien llega a afirmar, incluso, que “cambiar la metáfora cambia el significado del silencio”<sup>21</sup>.

Jacques Derrida afirmó que la metáfora es un *viejo tema*<sup>22</sup>. Según él, la metáfora nos transporta, es un medio de transporte<sup>23</sup>, y nosotros elegimos cuál es su clase, el destino y cómo llegar a destino; pero Derrida advierte también que, aunque podamos lanzar o levar el ancla durante el traslado, la metáfora puede hacernos vagar a la deriva, podemos perder el control del rumbo, olvidar la bitácora que detalla nuestro camino. La metáfora se retira de la escena «en el momento de su más invasora extensión, en el instante en que desborda todo límite»<sup>24</sup>. Derrida, al abordar de nuevo la reflexión sobre la metáfora en sus textos, comentó que esta le parecía intratable: se confiesa incapaz de *tratarla* sin *tratar con ella*, incapaz de producir un *tratado* de la metáfora *sin tratarlo* con la metáfora<sup>25</sup>.

---

<sup>19</sup> JAWORSKI, A. (ed.). 1997. *Silence: interdisciplinary perspectives*. New York: Mouton de Gruyter, pp. 3-13.

<sup>20</sup> RAMÍREZ GONZÁLEZ, J. L. 1992. El significado del silencio y el silencio del significado, pp. 15-46. En: CASTILLA DEL PINO, C. (comp.) 1992. *El silencio*. Madrid: Alianza Editorial, p. 26.

<sup>21</sup> SCOLLON, R. 1995. The Machine Stops: Silence in the Metaphor of Malfunction. En TANNEN, D., SAVILLE-TROIKE, M. (eds.) 1995. *Perspectives on Silence*. 2ª Ed. New Jersey: Ablex Publishing Corporation, pp. 21-30, p. 28. [Traducción propia. Fragmento fuente: “Changing the metaphor changes the meaning of silence”].

<sup>22</sup> DERRIDA, J. 1993. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Introducción de Patricio Peñalver. Barcelona: Ediciones Paidós, p. 35.

<sup>23</sup> Etimológicamente la palabra metáfora significa transporte, proviene de *μετα* (más allá) y de *φέρω* (llevar), es decir: *μετα-φέρω* o *μετα-φορέω*: transportar.

<sup>24</sup> DERRIDA, J. 1993. *Op. cit.*, p. 37

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 36. En “La retirada de la metáfora” Derrida discute algunos aspectos de los pronunciados por RICOEUR, P. 1980. *La metáfora viva*. Madrid: Europa. En *La metáfora viva* Ricoeur comenta acerca de: DERRIDA, J. 1989. La mitología blanca: la metáfora en el texto filosófico. En: *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Cátedra Teorema, pp. 247-297. Primera versión publicada en 1971, en *Poétique* 5.

La proximidad y las similitudes que existen entre una gran parte de los procedimientos que la noción de silencio desencadena y los procedimientos que son propios o definitorios de lo que por muchos autores es entendido como metáfora, es lo que nos ha llevado a *considerar la posibilidad de que el silencio se comporte como una especie de espacio metafórico.*

En muchas ocasiones el silencio opera en términos metafóricos ya que, como la metáfora, el silencio se nos presenta en el ámbito de las artes, y más concretamente en el de la poética como potencia innovadora, como un acto de creación que da a entender el carácter de dimensiones muy expansivas de lo que se denomina lo real. La metáfora se da mediante la integración, un proceso muy común al silencio pero, además, en la metáfora el sujeto no solo la «emplea», sino que también la «efectúa», la «actúa»<sup>26</sup>: así sucede cuando el silencio cristaliza presentándose ante nosotros como un espacio potencialmente desvelable.

El silencio representa también una *solución* a los límites con los que se tropieza el lenguaje. Chantal Maillard toma como punto de partida, para su estudio sobre la metáfora, la definición que Aristóteles da de la misma en su *Poética*, donde el griego la presenta, entre otras cosas, como consecuencia de la pobreza del lenguaje<sup>27</sup>. Esta apreciación también podemos observarla en Max Colodro quien, como Maillard, remite a Aristóteles en sus reflexiones a propósito de la metáfora:

“El procedimiento metafórico solo puede ser efectivo si logra hacer evidente no ya una presencia sino más bien una *tensión*, una fuerza que vincula los términos haciendo aflorar un sentido que no se encuentra de hecho en ninguno de ellos. Aristóteles asocia la metáfora primeramente a la *unidad de la analogía*, a una secreta complicidad en el encadenamiento de las proposiciones y donde el sentido vuelve a quedar definido como un *vacío que relaciona*”<sup>28</sup>.

En *La creación por la metáfora* (1992) es donde Maillard estudia y analiza las confluencias que existen entre la metáfora y otras figuras — como el oxímoron, la analogía o la comparación— para descartar

---

<sup>26</sup> Cfr. MAILLARD, CH. 1992. *Op. cit.*, pp. 97, 99, 106.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 99-103.

<sup>28</sup> COLODRO, M. 2000. *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable*. Chile: Editorial Cuarto Propio, p. 80.



posibles ambigüedades o imprecisiones y tratar de definir con ello cómo la metáfora se distingue sobre las demás por su modo de operar y por las numerosas aportaciones que supone. Tanto para Maillard como para Colodro la metáfora es, esencialmente, *una acción*, así lo plantea el segundo de ellos: “la metáfora, en realidad, pone en escena su propio proceso y no la escena originaria donde ocurre el significado. Su coartada es su procedimiento, el paso de una escena a otra, [...] termina por hacer presente lo inexistente”<sup>29</sup>. En lo que nos concierne al vincular metáfora y silencio, para los dos filósofos también la metáfora comporta la idea de una sobreabundancia, de algo que *excede, sobrepasa o sobrevuela el campo del lenguaje*<sup>30</sup>. Así lo expresa Maillard: “una metáfora es un exceso. Y esto es lo que hace que la poesía sea un instrumento de penetración en las zonas oscuras, un instrumento para la transformación de las estructuras”<sup>31</sup>, y añade más adelante: “el proceso metafórico debe ser descubrimiento”<sup>32</sup>.

Existen muchas similitudes entre la metáfora, tal y como la presentan los autores referenciados, y la noción de silencio, tal y como la presentamos en esta investigación; en ambos casos se da una tendencia hacia los lenguajes de las artes. La metáfora es raíz común, en un sentido amplio, para la creación y la comunicación. Esta se da en la imaginación y mediante las artes se proyecta o propone nuevas proyecciones, hacia el exterior<sup>33</sup>; momento en el cual toma parte el silencio, abriendo caminos y posibilidades. Autores como Nelson Goodman, cuando nos hablan de *los lenguajes del arte*, se refieren a los mismos como lenguajes metafóricos, significando que son estos los que consiguen, «ensanchar continuamente superficies visibles, abriendo nuevas perspectivas horizontales», generando la posibilidad de un movimiento caracterizado por su tendencia hacia un conocimiento extensivo y no meramente acumulativo<sup>34</sup>.

No obstante, como cabría esperar, la relación de identificación entre el silencio y la metáfora no es total. El silencio se acerca a la metáfora en la medida en la que es o constituye, en algunos de los casos, un espacio para la *acción metafórica*. La noción de silencio se diferencia de ella porque alberga en sí misma asuntos que le son propios y que lo

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 59-60.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>31</sup> MAILLARD, CH. 1992. *Op. cit.*, p. 135.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 107, 153.

<sup>34</sup> GOODMAN, N. 1976. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, p. 26.

alejan firmemente de la metáfora como tal; aunque el silencio opere en proximidad a la metáfora debido a su carácter proyectivo, a su relación con el límite y el exceso, con la creación y la comunicación; sus procedimientos y sus acciones son otros: la metáfora es de aplicación genérica y procedimental y el silencio, ni es genérico ni es estrictamente procedimental. *El silencio*, más que ser un espacio de acción metafórica, es *un espacio para la resonancia* o, si se prefiere, constituye espacios resonantes; y aquí no podemos evitar hacer referencia al sonido por semejanza ya que, el silencio, como el sonido, implica movimiento y temporalidad, estímulo y emoción, energía y vibración<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Sobre el sonido abordado desde un punto de vista cognitivo en: LÓPEZ CANO, R. 2007. Música y emociones. *Suplement ESMuc. Revista Musical Catalana*, nº 22, pp. 4-6. ISSN: 1887-2980.



## 1.2. EL SILENCIO EN TORNO A LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL: APRECIACIONES SOBRE EL AMBIENTE SOCIOCULTURAL ANTES Y DESPUÉS DE LA CONTIENDA.

¿Adónde se va a dirigir? El horizonte es infinito; en ninguno de sus lados tiene fin.

*Heinrich Böll (7).*

En Homero se encuentra una fórmula muy bella para designar al vidente, al hombre que ve el futuro. En un verso sobre el vidente Kalchas, se dice que sabía reconocer lo que es, lo que será y lo que fue. La fórmula dice que no existe ningún conocimiento de la realidad y tampoco ninguna capacidad de adivinar el futuro que no asocie el pasado, lo que fue, con el presente y con aquello que debemos presenciar. Así pues, yo también miraré hacia atrás para poder mirar hacia adelante, no por razón de una competencia especial, sino como un pensador, como todos los seres humanos son pensadores, y preguntarme cómo lo que ahora existe se ha convertido en lo que es.

*Hans-Georg Gadamer (8).*

Los fenómenos históricos no pueden separarse, su separación conllevaría romper las confluencias que hacen que cada momento sea en la historia lo que fue. Por eso, volcar nuestra atención en un periodo concreto nos conduce inevitablemente a considerar eso que lo ha precedido y también eso que le sucederá después.

Si nuestro marco histórico es la Segunda Guerra Mundial, porque consideramos que en este periodo se aglutinan toda una serie de circunstancias que modifican sustancialmente la conducta, los valores y el pensamiento del siglo XX —y por extensión del XXI—, es cierto que tampoco podemos pasar por alto, basándonos en este conflicto bélico como enclave de transformación, algunos rasgos de lo que aconteció durante y con inmediata posterioridad a la Primera Guerra Mundial. Muchas de las cuestiones vinculadas al silencio que, desde nuestro punto de vista se consolidan, se amplifican y se expanden con motivo de la Segunda Guerra, tienen su prefiguración e incipiente desarrollo con ocasión de la Primera, donde la cultura y las artes, en general, comenzaron a hacerse mucho más permeables a lo que involucra la noción que es motivo esencial de nuestro estudio.

El inicio de la Gran Guerra, en el verano de 1914, se experimentó como una invitación al heroísmo. La implicación afectiva que tuvo el sector de la cultura en la causa fue, además, muy grande. A lo largo del mes de agosto de 1914 se escribieron más de un millón de poemas en referencia a la guerra. La máquina y la velocidad se convertirían en los emblemas del progreso que se pretendía alcanzar mediante el conflicto. En febrero de 1909 Marinetti publicó en París el *Manifiesto del Futurismo*<sup>36</sup>. El arte se comprometía con la guerra. En el punto séptimo del texto el artista italiano proclamó la actitud estética del movimiento de esta manera: “solo hay belleza en la lucha. No más obra maestra sin carácter agresivo. La poesía tiene que ser un asalto

---

<sup>36</sup> El futurismo italiano es considerado por muchos estudiosos un disidente movimiento de la “vanguardia europea” por mostrarse afín al sentimiento belicista. Por otra parte, sería injusto denostar por completo sus aportaciones en el campo del arte debido a las simpatías que Marinetti demostró tener hacia Mussolini y sus ideas políticas cuando estalló el conflicto. Precisamente fue la guerra, de la que los futuristas participaron activamente, la que dispersó el movimiento. Cuando el fascismo italiano mostró claramente sus disposiciones estéticas, la abstracción futurista se encontraba más cerca de lo que daría en llamarse *arte degenerado* que en la estética fascista.

violento contra las fuerzas desconocidas, para forzarlas a tenderse ante el hombre”<sup>37</sup>.

Para Karl Kraus, sin embargo, la corrupción a la que se sometía el lenguaje en el mundo del periodismo era, desde su punto de vista, totalmente intencional. Denunció estas cuestiones a través de *Die Fackel* [*La Antorcha*] una publicación que fundó él mismo en 1899. La editaba, dirigía y también la escribía casi enteramente. Karl Kraus tuvo muy claro, desde el principio, que la prensa era responsable de la exaltación de la guerra; el 5 de diciembre de 1914 publicó lo siguiente:

“En esta época ruidosa, que retumba con la escalofriante sinfonía de hechos que provocan noticias y de noticias que tienen la culpa de los hechos: en una época así, de mí no esperen ni una sola palabra propia. Ninguna salvo esta, que aún protege al silencio del malentendido”<sup>38</sup>.

La gravedad del poder de la prensa se hacía patente cuando los engaños que emitía se consolidaban como verdad en la opinión pública. Para K. Kraus: “el lenguaje ha podrido a la cosa. El tiempo tiene hedor de frase”<sup>39</sup>. Durante el conflicto, los valores que se asociaron a lo bélico en el periodo de preguerra —heroicidad, valentía y honor— buscaron su permanencia en otros canales de expresión, entre ellos la producción fílmica. Los mensajes y las tendencias ideológicas que se transmitían en películas como *German Women* o *Christmas Bells*, que se estrenaron en Alemania en diciembre de 1914, eran reforzados con los pases de diapositivas que se daban en los entreactos y que mostraban la últimas noticias de los boletines de guerra<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> BOZAL, V. 1978. *El arte del siglo XX. La construcción de la Vanguardia (1850-1939)*. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo. Edicusa, p. 85.

<sup>38</sup> Publicado el 5 de diciembre de 1914, “In dieser grossen Zeit”. En: *Die Fackel*, 404, pp. 1-19. En: KRAUS, K. 2009. *En esta gran época: de cómo la prensa liberal engendra la guerra mundial*. Traducción de Jorge Goldszmidt, María Paula Daniello y Marcelo G. Burello. Buenos Aires: Libros del Zorzal, p. 35.

<sup>39</sup> KRAUS, K. 1992. *Contra los periodistas y otros contras*. Madrid: Taurus, p. 57.

<sup>40</sup> Estas diapositivas consistían en lanzamientos de prensa que se garabateaban sobre papeles transparentes y se introducían entre dos placas de cristal. En: KAES, A. 2009. *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. New Jersey: Princeton University Press, p. 22. [Fragmento fuente: “To keep the movie audience up to date, theater owners resorted to



Fig. 1. Imagen anunciadora de la película *Britain Prepared* [*Bretaña Preparada*] (1915) en los Estados Unidos, en 1916. Cine de propaganda británico. La película fue dirigida por Charles Urban.

Una parte muy significativa de la prensa y de la producción cultural contribuyeron a que se extendiera entre los ciudadanos una idea de la guerra que nada tenía que ver con lo que estaba sucediendo en el campo de batalla. La ilusión creada convirtió el conflicto en un tema de consumo y como la población civil deseaba *experimentar* la contienda debido a la amable imagen que los medios habían transmitido o proyectado sobre la misma, se llegó incluso, para satisfacer tal demanda, a realizar una excavación frente al Reichstag, donde se simulaban una serie de trincheras para que las familias pudieran visitarlas en su tiempo de ocio<sup>41</sup>.

---

projecting slides with the latest news bulletins from the war. These slides, consisting of press releases scribbled on transparent paper and sandwiched between two glass plates”].

<sup>41</sup> Esto es algo, que desde el punto de vista actual, sería considerado como espacio escenográfico publicitario. *Ibid.*, pp. 18-24.

Mientras tanto, en el frente, los diarios que guerra que escribían algunos de los soldados rebosaban de observaciones diametralmente opuestas:

“Cavamos por la noche y volvemos poco antes del amanecer. Entre los destellos y las balas —esta guerra representa una puesta en escena teatral—, escuchamos a las codornices y a los ruiseñores; casi nunca cesan de cantar. Escuchar el canto lejano de los gallos al amanecer procedentes del lejano Este, ¡cuándo de pronto uno se da cuenta de que se encuentra en estas repugnantes trincheras! Así son las campañas militares...”<sup>42</sup>.

Estos pensamientos, que pertenecen al excombatiente Gerald Brenan<sup>43</sup>, se radicalizan apenas quince días después. El 23 de mayo de 1915 su diario refleja lo que habían interiorizado ya muchos de sus compañeros: el desencanto y el engaño, la desubicación, el despropósito y el sinsentido. Además, la decepción por el sistema y el profundo sentimiento de verse envueltos en un tremendo absurdo era generalmente compartido, E. M. Remarque también lo hace constar en *Sin Novedad en el Frente* (1929):

“¡Cuánto deseo la paz! ¡Cuánto rezo por mi propia y bendita libertad! ¡Ese insoportable «deber»! Aunque no tengo nada que hacer durante todo el día estoy perdido y no puedo recuperarme, no puedo ver con claridad, como una vez pude. No soporto más ese constante sacrificio de lo que soy en realidad por esta ridícula guerra. Morir con coraje es lo más fácil y asequible, y me podría ocurrir cualquier día de estos. Es decepcionante... no encuentro heroicidad en nada”<sup>44</sup>. (Gerald Brenan)

“Estábamos hartos de ideas brumosas que imprimieron un matiz ideal, casi romántico, a la vida y a la guerra. Durante diez semanas aprendimos la instrucción, y en este tiempo sufrimos una transformación más rotunda que en los diez años de colegio. Supimos entonces que un botón limpio tiene más importancia que cuatro volúmenes de Schopenhauer. Primero, sorprendidos; luego, exasperados; finalmente, indiferentes, comprendimos que lo esencial

---

<sup>42</sup> Escrito el 6 de mayo de 1915, en Château d'Oosthove. BRENAN, G. 2014. *Diarios de la Gran Guerra. Relato de un superviviente*. Edición de Carlos Pranger. Almería: Editorial Confluencias, p. 44.

<sup>43</sup> Sus diarios, inéditos, se publicaron el pasado año 2014 con motivo del centenario de la Primera Guerra Mundial.

<sup>44</sup> Escrito el 23 de mayo de 1915, sobre la colina 63, Ploegsteert. También en: *Ibid.*, p. 45.



no parecía ser el espíritu, sino el cepillo de las botas. No la idea, sino el sistema"<sup>45</sup>. (Erich Maria Remarque)

Debido al alto grado de implicación de las personas en el conflicto, ya fuera directa o indirectamente, el impacto emocional de la contienda se amplificó todavía más si cabe. Lo que unos pocos intuyeron al principio de la guerra, como Paul Klee, quien escribió en su diario en 1914 que «cuanto más espantoso es el mundo (como hoy, precisamente), tanto más abstracto el arte»<sup>46</sup>, sería comprendido por otros muchos después del enfrentamiento. Fue entonces cuando la otra cara de la guerra comenzó a hacerse inevitablemente visible para los civiles: la muerte anónima en masa, el salvajismo del combate directo cuerpo a cuerpo, el impacto de los avances en industria armamentística. Toda esa parte de lo bélico, que hasta el momento había permanecido oculta por el deseo generalizado de que el conflicto tuviera lugar, se mostraba ahora plenamente bajo el *testimonio* de quienes regresaban a casa, vivos o muertos<sup>47</sup>.

La literatura fue uno de los canales artísticos que con mayor prontitud comenzó a transmitir las consecuencias psicológicas del conflicto. Thomas Stearns Elliot publicó en 1922 uno de los poemas más importantes de la literatura del s. XX, *La tierra baldía*, donde quedó reflejada la gran decepción que fue la Primera Guerra Mundial<sup>48</sup>. Fue especialmente en Inglaterra, a consecuencia del generalizado *trauma social* que provocó la magnitud de la contienda, que irrumpió un grupo bastante extenso de poetas, los conocidos como *War Poets / The Great War Poets* [*Poetas de la Guerra / Poetas de la Gran Guerra*]. Algunos de ellos murieron en el campo de batalla: como Rupert Brooke en

---

<sup>45</sup> REMARQUE, E. M. 1960. *Sin Novedad en el Frente*. Traducción de Ricardo de Benedetti. Buenos Aires: Editorial Dédalo, pp. 20-21.

<sup>46</sup> SUBIRATS, E. 1980. Angustia y abstracción. En: VV.AA. *El Descrédito de las Vanguardias Artísticas*. Barcelona: Editorial Blume, pp. 66-89, p. 66.

<sup>47</sup> Sobre el impacto del frente en las vidas de los soldados que lo experimentaron: LLINARES, J. B. 2013. La experiencia del combatiente en Sin Novedad en el Frente (1929) de Erich Maria Remarque. *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 48, pp. 97-110. ISSN: 0212-8365.

<sup>48</sup> Sus cuatro primeros versos son los más conocidos, muy duros pero también muy bellos: "Abril es el mes más cruel, criando / lilas de la tierra muerta, mezclando / memoria y deseo, avivando / raíces sombrías con lluvias de primavera". En: ELIOT, T. S. 2006. *La tierra baldía*. Edición bilingüe de Viorica Patea. Madrid: Cátedra, p. 195.

1915, Isaac Rosenberg en 1918<sup>49</sup> o Wilfred Owen, también en 1918, tan solo a una semana de que se firmara el fin de la guerra; y otros sobrevivieron: Siegfried Sassoon murió en 1967, Herbert Read en 1968, o Edmund Blunden en 1974.

Wilfred Owen<sup>50</sup> y Siegfried Sassoon<sup>51</sup> son los más conocidos y celebrados entre los *Poetas de la Guerra*, al menos en España, donde

---

<sup>49</sup> Considerado “menor” y prácticamente desconocido en España. Las obras de la inmensa mayoría de poetas de este movimiento no ha sido traducida al castellano. En la red pueden encontrarse algunas traducciones, como en: <<https://anglopoesia.wordpress.com/2011/02/14/the-immortals/>> [Consulta: 3 mayo 2015]. Donde hemos podido tomar referencia del poema *Los inmortales* de Isaac Rosenberg con traducción de Ignacio Pemán: “Los maté, pero no murieron / ¡Sí! Todo el día y toda la noche / [...] Ellos se levantaban más crueles que antes / [...] Mataba hasta que me quedaba sin aliento”. [Fragmento fuente: “I killed them, but they would not die / Yea! All the day and all the night / [...] They rose more cruel than before / [...] I killed tilla ll my strength was gone”].

<sup>50</sup> Fue un poeta precoz, comenzó a escribir a los doce años. Se alistó como soldado sin pensar lo demasiado, como otros muchos, dejándose llevar por la pasión patriótica. La vivencia directa en las trincheras y los combates; con la muerte, recorrieron toda su poesía de la que publicó en vida no más de cinco o seis poemas sueltos. Fue retirado del frente por graves alteraciones psíquicas pero, ya casi repuesto, volvió de nuevo al saber que su gran amigo y mentor Sassoon había sido herido en la cabeza. OWEN, W. 2011. *Poemas de Guerra*. Prólogo de Siegfried Sassoon. Edición, traducción y notas de Gabriel Insausti. Barcelona: Acantilado. *PREFACIO*: “[...] Sobre todo, lo que no me interesa es la poesía / Mi tema es la guerra y la pena de la guerra / La poesía está en la pena [...]”, p. 15. *EXTRAÑO ENCUENTRO*: “[...] Hay hombres que han sangrado sin tener / ni una herida / Yo soy, amigo mío, aquel al que mataste [...]”, p. 17-19. *AMOR MAYOR*: “[...] Tu voz, aunque yo pueda compararla / al viento que murmura en los tejados, / aunque amada por mí, no es tan amable, / tan clara y tan delicada como aquella / de los hombres que ahora nadie escucha / pues la tierra ha acallado el ruido de sus toses [...]”, p. 21-23. *ENFERMOS MENTALES*: “[...] ¿Quiénes son? y ¿por qué se sientan en la sombra? / [...] Son hombres cuya mente han raptado los muertos / [...] en su aflicción, sus ojos menguan / hasta hundirse en su cráneo, pues perciben / la luz como una mancha de sangre; y la noche es sangre / y el alba se levanta como herida que sangra [...]”, p. 31-33.

<sup>51</sup> Sassoon publicó a lo largo de su vida alrededor de treinta libros de poemas, pero como Robert Graves (aunque escribiera poco sobre ello también fue *un poeta de la guerra*), tuvo más fortuna con la prosa. Fue comandante durante la guerra y era reconocido su extraordinario valor aunque, el tono maniaco peligroso en el que derivó todo ello lo condujo al internamiento por desorden mental. Fue en uno de estos Centros donde conoció a Wilfred Owen, de quien

apenas se ha traducido un libro de cada uno; no obstante, en Inglaterra se han hecho numerosas exposiciones al respecto. La última, en el año 2003, reuniendo en el Museo Imperial de la Guerra de Londres a *12 soldados poetas*, recordando a Julian Grenfell, Charles H. Sorley, Lawrence Binyon, Richard Aldington... La temática que atraviesa y unifica, casi hasta la homogeneidad, a los *poetas de la guerra* es el antibelicismo, la presencia constante de la muerte, la desesperación y la ira. Muchos de los poemas se escribieron en las trincheras, en el silencio arbitrario de la tregua antes de que volvieran a rugir las armas y se desencadenara de nuevo *el estruendo* del combate abierto. Su silencio, pues, es la espera.

El discurso o, si se prefiere, la protesta antibelicista también cobró forma de novela. En 1924 se publicaría, con un gran éxito, *La montaña mágica*<sup>52</sup>. Este texto de Mann contenía sabiamente la descripción del estado de decadencia en el que se encontraba la civilización europea; y de la citada novela escrita por E. M. Remarque se realizó inmediatamente adaptación cinematográfica<sup>53</sup>, cuyo éxito fue similar al de su versión escrita; unos cien millones de personas vieron esta película a lo largo de la década de los años treinta<sup>54</sup>. En la producción literaria de la época es compartido el uso de expresiones directamente relacionadas con lo que podríamos denominar *una semántica* del

---

impulsó la publicación de su obra, a veces, en compañía de otros como Edith Sitwell o John Stallworthy. *Declaración de un soldado* es una carta que hizo pública en los medios de masas: un panfleto antibelicista cortante como la hoja de un cuchillo. SASSOON, S. 2011. *Contraataque*. Traducción y prólogo de Era Gallud Jurado. Santander: El Desvelo Ediciones. *SUICIDIO EN LAS TRINCHERAS*: “[...] En trincheras invernales, intimidado y triste / con bombas y piojos y ron ausente / se metió una bala en la sien. / Nadie volvió a hablar de él. / Vosotros, masas ceñudas de ojos incendiados / que vitoreáis cuando desfilan los soldados, / id a casa y rezad por no saber jamás / el infierno al que la juventud y la risa van”, p. 55. *INVOCACIÓN*: “[...] Mudo en ese silencio dorado colgado de verde, / baja del cielo y tráeme en tus ojos / el recuerdo de toda belleza que fue [...]”, p. 87.

<sup>52</sup> MANN, T. 2005. *La montaña mágica*. Traducción de Mario Verdaguer. Barcelona: Edhasa. La aparición la novela de Thomas Mann constituyó todo un acontecimiento, se vendieron más de cincuenta mil ejemplares solo durante su primer año en el mercado.

<sup>53</sup> La primera de ellas fue dirigida por Lewis Milestone en 1930. Más adelante, se realizó otra versión, dirigida por Delbert Mann en 1979.

<sup>54</sup> URQUIJO, M. 2007. Adiós a las armas (1932): una metáfora antibelicista. En: DE PABLO, S. (ed.). *La historia a través del cine. Las dos guerras mundiales*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 47-62, p. 57.

silencio. Es difícil no encontrar, en los relatos que conectan de algún modo con el tema de lo bélico, alusiones directas al silencio, pero también al vacío, el olvido y la ausencia, expresiones que solían usarse para expresar sentimientos como la resignación, el descrédito, la desesperanza o la desorientación: consecuencias, es evidente, de un desajuste entre los deseos, los tiempos y los afectos. Como observó Lyotard “el desarrollo impone ganar tiempo. Ir rápidamente es olvidar rápidamente”<sup>55</sup>. Esta misma situación la describió Roth, hemos insistido en ello, en *términos de silencio*:

“En aquel entonces, antes de la Gran Guerra [...], no era aún indiferente que alguien muriera o viviera. No se encontraba fácilmente un sustituto para el que desaparecía del mundo de los vivos, ni se olvidaba al muerto para ocupar su lugar, sino que durante mucho tiempo se hacía notar el vacío por él dejado, y tanto los inmediatos como los lejanos testigos de su muerte, enmudecían al advertirlo. Cuando las llamas destruían cualquier edificio de cualquier calle de la ciudad, el solar permanecía vacío durante largo tiempo, con las ruinas ennegrecidas y las cenizas intactas. Pues los albañiles trabajaban lentamente y con medida, y los más próximos vecinos, tanto como los transeúntes, al ver las ruinas recordaban el aspecto y los detalles de las desaparecidas paredes. [...] Todo cuanto crecía necesitaba mucho tiempo para terminarse; todo cuanto desaparecía necesitaba mucho tiempo para ser olvidado. Cuando una vez había existido, dejaba siempre rastros de su presencia, y se vivía de recuerdos, de la misma manera que en los tiempos actuales se vive de la facultad de olvidar”<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> LYOTARD, J. F. 1998. *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial, p. 10.

<sup>56</sup> ROTH, J. 1981. *La marcha de Radetzky*. Barcelona: Bruguera, p. 128. En los diarios de G. Brenan encontramos una reflexión similar, para la que emplea los mismos recursos estéticos asociados al silencio. El 29 mayo de 1915, en el jardín de un *château* sobre la colina 63, escribió: “Poco después, me enteré de la muerte de Taylor y fui a Ypres para buscar su tumba, depositar flores y llorar su muerte. Cuando estuve hace un mes estaba llena de gente, todas las tiendas abiertas y las calles llenas de tráfico. Ahora Ypres estaba desierto, solo había escombros; ardían las calles, pero no había medios para sofocar los incendios; deambulaban jaurías de perros salvajes en busca de alimento y olía a cadáver, a animal muerto”. En: BRENNAN, G. 2014. *Op. cit.*, p. 46. Durante la Primera Guerra Mundial Ypres fue rodeada por tres flancos por las tropas alemanas. Allí fue donde, por primera vez, se usó el gas venenoso como armamento químico.

Al término de la Primera Guerra Mundial los puestos de venta se colmaron de memorias y diarios sobre el conflicto. Estos escritos se dieron a conocer por las editoriales con escasa posterioridad. La mayoría de las narraciones ficticias vinculadas o motivadas por las experiencias de lo bélico lo eran solo en apariencia, porque entonces comenzó a ser muy frecuente que los autores se sirvieran de este cabo para ser críticos con la situación social pero, sobre todo, para poder narrar más fácilmente las experiencias que habían vivido en primera persona. Zoe Alameda y M. Raymond señalan el cambio que se produjo en el mundo de la novela con motivo de la Gran Guerra: se pasó del objetivismo a la subjetividad, de las descripciones enciclopedistas a una representación mucho más expresiva de la realidad<sup>57</sup>.

Era común, por tanto, encontrar también en las librerías relatos de ficción o relatos de *realidad ficcionada* que trataban de mostrar a través de su narración cómo se vivió la tragedia y cómo se estaba asimilando su impacto. La inarmónica relación entre el individuo y su medio era un tema que interesaba cada vez más a los autores literarios centroeuropeos, que escribían, en muchas ocasiones, al borde de lo autobiográfico, como sucede con Hermann Hesse en *El lobo estepario* (1927) o con Joseph Roth en *La marcha de Radetzky* (1932), ejemplos, es obvio, no exhaustivos sino meramente indicativos.

Con ocasión de la experiencia de guerra de los soldados, el psicoanálisis se vio en la obligación metodológica de revisar la neurosis traumática<sup>58</sup>. La neurosis de guerra se debía a la suma de varios

---

<sup>57</sup> RAIMOND, M. 1966. *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris: José Corti. Citado en: ZOE ALAMEDA, I. 2011. *Artista y criminal. Voces subversivas en la posguerra*. Barcelona: Edhasa (Castalia), p. 49.

<sup>58</sup> En esa época precisamente fue cuando Freud publicó sus textos *Recuerdo, repetición y elaboración* (1914), *Lecturas introductorias del psicoanálisis* (1915-17), *Duelo y melancolía* (1917), *La fijación al trauma, lo inconsciente* (1917) y *Lo ominoso*, más conocido como *Lo siniestro* (1919). La traducción y la edición más notables de la obra de Sigmund Freud: OBRAS COMPLETAS (IX Tomos). Madrid. Biblioteca Nueva (desde 1972 a 1975). Traducción directa del alemán por Luis López-Ballesteros y de Torres. Ordenación y revisión de los textos por el Doctor Jacobo Numhauser Tognola. El 7 de mayo de 1923, desde Viena, Sigmund Freud envía esta breve carta sobre la versión castellana de sus Obras Completas: Sr. D. Luis López-Ballesteros y de Torres, / Siendo yo un joven estudiante, el deseo de leer el inmortal “Don Quijote” en el original cervantino me llevó a aprender, sin maestros, la bella lengua castellana. / Gracias a esta afición juvenil puedo ahora —ya en edad avanzada— comprobar

factores: la proximidad a explosiones continuadas, la exposición al ruido constante del funcionamiento de las armas o el testimonio frecuente de la muerte sufrida por amigos o compañeros durante el combate. Muchos de los soldados que volvieron del frente sufrieron lo que finalmente se tipificó como fatiga de combate o *shell shock*, algunos de ellos incluso ya manifestaron los síntomas de este trastorno psicológico durante la batalla y en algunos casos fue necesario que abandonaran el frente por mudéz o sordera, convulsiones musculares y sudoración fría. Hay muchas películas al respecto, pero quisiéramos destacar *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Live*. William Wyler, 1946).

Las neurosis de accidente, pero sobre todo las neurosis de guerra, fueron los motivos por los que Freud volvió a centrarse en el problema del trauma después de haberlo relegado a un segundo plano en sus *Lecciones de introducción al psicoanálisis* (1916-1917)<sup>59</sup>. Con motivo del simposio celebrado durante el V Congreso Internacional de Psicoanálisis, Freud publicaría en 1919, *Psicoanálisis y neurosis de guerra* y, un año más tarde, elaboraría extensamente la neurosis traumática en *Más allá del principio del placer* (1920)<sup>60</sup> donde explica, entre otras cosas, en qué consiste la «compulsión a la repetición» y cómo el «principio de placer» es abolido por la acción del traumatismo<sup>61</sup>.

---

el acierto de su versión española de mis obras, cuya lectura me produce siempre un vivo agrado por la correctísima interpretación de mi pensamiento y la elegancia del estilo. Me admira, sobre todo, cómo no siendo usted médico ni psiquiatra de profesión ha podido alcanzar tan absoluto y preciso dominio de una materia harto intrincada y a veces oscura. / FREUD.

<sup>59</sup> FREUD, S. 1972-1975. *Lecciones introductorias al psicoanálisis*. O.C. Tomo VI. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 2123-2272. Ha tenido muchísimas traducciones y es un texto de uso corriente en los círculos psicoanalíticos. La primera y segunda partes se publicaron por primera vez en 1916, y la tercera en 1917. En 1932, en la última etapa de su vida publica ya *sin voz* debido al cáncer de boca / mandíbula / garganta. Fue en ese momento cuando decidió dar forma a las *Lecciones de 1916-1917* continuando con la numeración como si se tratara de un conjunto uniforme. Las llamará *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis*. También en: O.C. Tomo VIII, pp. 3101-3206.

<sup>60</sup> FREUD, S. 1972-1975. *Más allá del principio del placer*. O.C. Tomo VII. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 2507-2561.

<sup>61</sup> Cfr. ORTEGA MARTÍNEZ, F. A. (ed.) 2011. *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales, pp. 23-25.

En *Más allá del principio del placer* Sigmund Freud constató que el *trauma* es la respuesta dada por nuestro organismo ante una excitación excesiva que proviene del mundo externo y que se produce de modo tan repentino que no puede ser completamente asimilada por el *ego* (*yo*). Por el exceso que representaron las vivencias en el campo de batalla para los individuos; es decir, por su elevada intensidad, por el estrés que producían y por la rapidez con la que se sucedían los momentos de conflictividad, el trastorno experiencial llegaba a somatizarse condicionando al sujeto, dando paso a modos complejos e incluso compulsivos del recuerdo<sup>62</sup>.

Anton Kaes ha observado, en *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*. Robert Wiene, 1920), una metáfora del mundo que fue arrasado por la guerra<sup>63</sup>. Los guionistas, Hans Janowitz y Carl Mayer, trataron de romper con lo que por aquel entonces se consideraba que eran la sintaxis y la semántica del lenguaje de la guerra, de la dominación y de la opresión. Mediante la estética expresionista en sus decorados, el uso de la luz o el empleo de alusiones metafóricas indirectas, como los numerosos *flashbacks* que contribuyen a construir el relato y que recuerdan también al síndrome del *shell shock* sobre el que investigaba Freud, el cine comenzaba a generar otras formas de contar que abrían nuevos espacios narrativos

---

<sup>62</sup> “En el vocabulario freudiano, *Zwang* [*Zwangs*: compulsión, compulsivo] se utiliza para designar una fuerza interna apremiante. Casi siempre se emplea en el ámbito de la neurosis obsesiva e implica entonces que el sujeto se siente impelido por esta fuerza a actuar o pensar de determinada forma, y luchar contra ella”. En: LAPLANCHE, J., PONTALIS, J-B. 1974. *Diccionario de Psicoanálisis*. Bajo la dirección de Daniel Lagache. Traducción del Doctor Fernando Cervantes Gimeno. Prólogo y revisión del Doctor Fernando Angulo García. Barcelona: Editorial Labor, p. 70.

<sup>63</sup> En esta película se muestran los crímenes cometidos por un sonámbulo que está sujeto a las órdenes del doctor Caligari, que fue quien lo indujo a tal estado. Según Kaes, el sonámbulo protagonista se nos presenta como analogía del soldado, que ha sido hipnotizado y está siendo manipulado por el poder y el estado. En: KAES, A. 2009. *Op. cit.*, pp. 74-75. También en: SÁNCHEZ-BIOSCA, V. 1990. *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán, 1918-1933*. Madrid: Verdoux. Especialmente en los capítulos: “La escuela de Caligari y sus secuelas”, pp. 111-135; y “Parámetros del inconsciente. Lo siniestro decorativo, lo pulsional y el símbolo del psicoanálisis”, pp. 212-237, capítulo este, que dedica casi íntegramente al análisis de *Misterios de un alma* (*Geheimnisse einer Seele*. Georg Wilhelm Pabst, 1926).

y de interpretación tanto para los productores del medio como para los espectadores de sus películas.



Fig. 2. Fotogramas pertenecientes a la escena de la escalera de Odessa. En *El acorazado Potemkin* (*Bronienocets Potiomkine*), Sergei M. Eisenstein, 1925.

Entre 1919 y 1924, autores como Delluc y Epstein, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier o Abel Gance respondían con su trabajo a las nuevas definiciones que se dieron entonces del cine como «sinfonía visual», «música de los ojos», «poesía del objeto»<sup>64</sup>. En este medio expresivo, el empleo del silencio comenzó a ampliarse a nivel narrativo. En el largometraje mudo *El acorazado Potemkin* (*Bronienocets Potiomkine*, Sergei M. Eisenstein, 1925), se somete al espectador a intensos *shocks* visuales. El estrés de los mismos está contenido precisamente en las imágenes que no se muestran, en los fuera de campo o en las elipsis del montaje del *filme*. Así sucede con la emblemática secuencia de la escalera de Odessa, en la que se sugiere la muerte violenta de un bebé después de que su carro se haya precipitado por las escaleras<sup>65</sup>.

<sup>64</sup> En: SÁNCHEZ-BIOSCA, V. 2004. *Cine y Vanguardias Artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós, pp. 88-89. O en: NOTARIO RUIZ, A. (ed.). *Estética: perspectivas contemporáneas*. Salamanca: Aquilafuente. Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 281-284.

<sup>65</sup> Uno de los textos más clásicos y de referencia al respecto se encuentra en: SADOUL, G. 1994. *Historia del Cine Mundial*. Madrid: Siglo XXI. Otro análisis



Por otra parte, con la sonorización del cine el empleo del silencio comenzó a adquirir también otros registros. Los avances tecnológicos de la época aumentaron el poder destructor de la guerra, pero las innovaciones tecnológicas también fueron una herramienta para la construcción. El sonido amplió el marco visual de la pantalla y se añadían a las imágenes de las primeras líneas de los campos de batalla, el sonido de las explosiones que se producían fuera de los límites de la imagen movimiento. Las películas de combate ganaron realismo e impacto psicológico, así sucedió con *Westfront 1918*, que se estrenó 1930 en Alemania y fue uno de los primeros *filmes* con sonido que allí se realizaron<sup>66</sup>.

La sonorización de las películas contribuyó a que el silencio cinematográfico dejara de constituir una necesidad técnica asignificativa. Ahora que la imagen podía ser escuchada, el contraste entre los sonidos y los silencios favoreció que estos últimos fueran considerados como un recurso más dentro de sus posibilidades expresivas: así lo hizo notar Michel Chion, quien nos habla en sus reflexiones sobre el cine y la potencia del silencio como recurso dialógico para la imagen movimiento desde el mencionado tiempo<sup>67</sup>.

---

en: AMENGUAL, B. 1999. *Sergei M. Eisenstein. El acorazado Potemkin*. Barcelona: Paidós Películas. O en: SÁNCHEZ-BIOSCA, V. 2004. *Op. cit.*, p. 85.

<sup>66</sup> KAES, A. 2009. *Op. cit.*, p. 212.

<sup>67</sup> “Ha sido preciso que existan ruidos y voces para que sus ausencias e interrupciones profundicen en eso que se llama silencio”. En: CHION, M. 1998. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, p. 59.

### 1.3. LA GUERRA EXIGE UNA NUEVA ESTÉTICA: EL LENGUAJE, EL SILENCIO Y LOS LENGUAJES DEL ARTE.

Podría parecer superfluo referirse a los motivos del chiste, puesto que es preciso reconocer en el propósito de ganar placer el motivo suficiente del trabajo del chiste.

*Sigmund Freud (9).*

Una manera de aplacar la angustia es ubicarla en alguna cosa particular o específica a la cual se puede temer, y encontrar así un camino para eliminar o dominar el temor. La conversión de la ausencia en pérdida proporciona a la angustia un objeto identificable —el objeto perdido— y genera la esperanza de que esta pueda eliminarse o superarse. Por el contrario, es posible que la angustia que acompaña a la ausencia no se supere ni elimine nunca, y que el individuo deba convivir con ella de diversos modos.

*Dominick LaCapra (10).*

*La guerra es también un gigantesco espectáculo estético: quienes la han vivido lo recuerdan, y quienes saben y necesitan expresarse con imágenes plásticas y figurativas han encontrado en ello una fuente de inspiración de la que dar testimonio. La guerra es un torbellino de extraordinarias imágenes visuales, unos inmensos y prolongados castillos de fuegos artificiales, un concierto ininterrumpido de sonos proferidos por órganos mayores que la mayor de las catedrales, una berrea inacabable de ciervos del tamaño de dinosaurios.*

*Joan B. Llinares (11).*

Existe una larga tradición en la que se ha ido produciendo una condena cada vez mayor respecto al lenguaje por ejercer sobre la realidad una especie de violencia metafísica. Uno de sus puntos culminantes se ha situado entre los siglos XIX y XX, en torno a la cultura germánica, en cuyo periodo destaca el pensamiento de Wittgenstein<sup>68</sup>. No obstante, en lo que nos concierne, es preciso entender tal culminación en su extensión, pues la violencia del lenguaje común y de los lenguajes de las artes también, se prolongó a lo largo de todo el siglo XX; como también se prolongó el hecho de que el/los lenguaje/s resultaran violentados de modo que, en lo que respecta a ese punto álgido, lo que añadimos es que este se mantendrá a lo largo de los años por ocasión de las dos guerras mundiales.

Con la guerra se produjeron grandes modificaciones en las necesidades sociales y el sentir de la población; al término de la misma la producción cultural —retrato afectivo, social e intelectual— se vio sacudida por completo y las artes se turbaron en su sentido más amplio y profundo: desde los modos de representación y las inquietudes que motivaban su desarrollo, hasta las ideas o los textos que se terminaban transmitiendo o comunicando a través de ellas.

La innovación de registros en la expresión de las artes en general tan solo acababa de empezar cuando en el terreno de la creación comenzaban a imponerse una gran variedad de recursos estéticos que hoy en día, desde la distancia y tras su consolidación, se asocian con una proximidad, mayor o menor, al silencio. Guillaume Apollinaire, anticipándose a la revolución estética que el absurdo de la guerra contribuyó a generar, escribió en 1913: «uno puede pintar con lo que quiera: con pajitas, con sellos, con tarjetas postales o con naipes, con trozos de hule, con diarios y papeles de pared»<sup>69</sup>. Su propuesta, reflejo de un mundo fragmentado, no solo constituía una ampliación de las posibilidades técnicas o materiales de la pintura, este aumento formal tendría además su correlato en su dimensión temática.

---

<sup>68</sup> En: SANFÉLIX, V. 2006. Palabra y Silencio. Reflexiones sobre la violencia y el lenguaje. *Thémata. Revista de filosofía*, nº 37, pp. 373-387. ISSN: 0212-8365, p. 373.

<sup>69</sup> Cfr. HOFMANN, W. 1992. *Los fundamentos del arte moderno*. Traducción de Agustín Delgado y José Antonio Alemany. Barcelona: Ediciones Península, p. 329.

Kaes nos dice: «la guerra exigía una nueva estética»<sup>70</sup>, y es cierto, cambió las *viejas* formas de representación. En 1917, el filósofo e historiador alemán Oswald Spengler publicó *La decadencia de Occidente* y en el prefacio a este texto afirmaba: “esta guerra misma era uno de los supuestos necesarios para que se llegasen a determinar los rasgos definitivos de la nueva imagen del mundo”<sup>71</sup>. Por su parte, Albert J. Toynbee refirió también la imposibilidad de sustraerse a la realidad que la guerra les había impuesto: “mi mente todavía era maleable cuando, en 1914, la historia tomó a mi generación por el cuello...”<sup>72</sup>.

La actividad de vanguardia apareció simultáneamente, como una prolongación complementaria, de la actividad bélica: la Gran Guerra destruyó la vieja forma de vida y los antiguos valores inaugurando con esto una nueva etapa. Para Valeriano Bozal esta idea es compartida por todos los *ismos* de la época, pero además “está siempre acompañada de otra no menos interesante: la capacidad de intervención del arte y la cultura, su influencia sobre el medio, sobre las actitudes, su condición de factor decisivo de cambio”<sup>73</sup>.

El surgimiento del fotomontaje ilustra esta afirmación pues debe su origen, en gran medida, al contexto de la guerra. La censura —una forma de silencio político—, ampliamente ejercida durante la guerra con fines propagandísticos (ensalzando los valores patrióticos que ocultaban la miseria del conflicto) y como medida preventiva frente al enemigo (filtrando las comunicaciones postales que iban y venían del frente de combate), desembocó en nuevas estrategias o soluciones formales para la comunicación. El fotomontaje surgió con el fin de sortear los inconvenientes impuestos por la censura al correo personal de los soldados, un nuevo procedimiento plástico cuyo mecanismo de conformación se arraigaba más en un *mostrar implícito* que en un decir abiertamente.

---

<sup>70</sup> KAES, A. 2009. *Op. cit.*, p. 81. [Traducción propia. Fragmento fuente: “The war demanded a new aesthetics”].

<sup>71</sup> SPENGLER, O. 1923. *La decadencia de Occidente*. 4 vols. Madrid: Espasa-Calpe, p. X.

<sup>72</sup> TOYNBEE, A. J. 1949. *La civilización puesta a prueba*. Buenos Aires: Emecé, p. 11.

<sup>73</sup> BOZAL, V. 1978. *Op. cit.*, pp. 95-96. Se desarrolla en: BÜRGER, P. 1987. *Teoría de la vanguardia*. Traducción de Jorge García. Prólogo de Helio Piñon. Barcelona: Península.

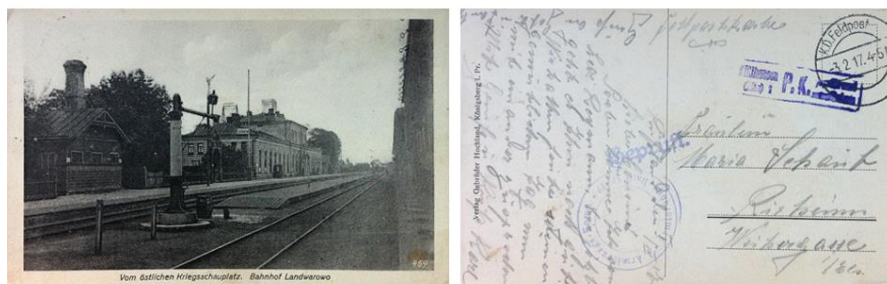
J. Heartfield pronunció en 1931 su conferencia *Photomontage —A Means of Class Struggle*, describiendo así el proceso que acabamos de comentar:

“Las condiciones de censura no permitían enviar (en forma de carta) a la patria las verdades o las ideas contrarias a la guerra. Los soldados del frente recurrieron a todas las posibles astucias para informar a sus familiares en la patria; los medios de que disponían eran muy exiguos: periódicos ilustrados del frente y folletos. Entonces utilizaron los siguientes medios: pegaban fotografías para representar, por ejemplo, algo así como *héroes, caídos por la patria*, con la ayuda de alguna imagen del periódico, que mostrase la vida parasitaria de la clase dominante. Dos o tres frases adecuadas completaban la imagen. En sí mismas, las palabras no eran censurables. Las fotos eran material de los periódicos oficiales. Y, como la censura no tenía tiempo para imaginar que *el conjunto es más y puede significar más que la suma de sus partes*, los soldados podían enviar impunemente a casa esas obras pegadas, *collages*”<sup>74</sup>.



Figs. 3 y 4. Carta enviada en 1915. Correo de los prisioneros de guerra (Islington Camp).

<sup>74</sup> Extracto perteneciente a la conferencia “Photomontage —A Means of Class Struggle” de John Heartfield, pronunciada en el Polygraphic Institute de Moscú en 1931. Traducción comentada en: ANDERS, G. 2007. *Hombre sin mundo. Escritos sobre arte y literatura*. Traducción de Josep Monter Pérez. Valencia: Pre-Textos, pp. 181-182. Más información sobre el nacimiento del fotomontaje y la obra de Heartfield en: MARIO ZERVIGÓN, A. 2012. *John Heartfield and the agitated image: photography, persuasion, and the rise of avant-garde photomontage*. Chicago: The University of Chicago Press.



Figs. 5 y 6. Carta postal enviada en 1917. Censura alemana y francesa sobre correo con destino a Alemania.



Fig. 7. Carta enviada en 1918. Censura británica sobre correo con destino a Alemania.

En este sentido, al margen de que la gran mayoría de las manifestaciones artísticas y culturales vinculadas al tema de lo bélico estuvieran cargadas, en su modo de expresarse, de la gravedad que transmitían los hechos, se extendió entre otros artistas, una alternativa de tono diferente que no solo constituía un reflejo de las preocupaciones sociales, trataba además, de *combatir* el pesimismo y la angustia que imperaban en el ambiente. El impacto de la Guerra favoreció que el humor mostrara con mayor intensidad la eficacia de sus múltiples facetas. Su empleo no implica que la realidad sea desvirtuada —o al menos que se desvirtúe más que con otros procedimientos— o que se frivolicé, de hecho continuaba retratándose lo sucedido. El chiste o la ingeniosidad lingüística, como dice Robert

Morgan, son una especie de verdad que ha de buscarse<sup>75</sup> pues lo que motiva la construcción de los mismos, cuando se trata de *chistes tendenciosos*, es el deseo por ocultar su tema<sup>76</sup>. En el chiste o la ingeniosidad lingüística la carcajada reside en lo que no se ha dicho abiertamente, se trata de un juego en el que intervienen el lenguaje y el silencio —lo no dicho—, la sorpresa, el intelecto y los afectos.

El humor, como decíamos, empezó a ser usado como paliativo<sup>77</sup> e incluso como una especie de *cura* frente al desastre, así lo defendía Apollinaire, quien a su regreso del frente de combate, sintió que era preciso acabar con el pesimismo que dañaba el ambiente social: su propuesta fue hacerlo a través del poder *destructor* de la risa porque, según dice, una vez declarado el incendio, no hay que perder energía en apagarlo, hay que utilizarlo y dirigirlo<sup>78</sup>. En 1918, Apollinaire, en su conferencia sobre *L'esprit nouveau et les poètes* —publicada un mes después de su muerte por *Le Mercure de France*— desarrolló la idea de que la sorpresa, que es eso que se guarda en secreto para que surta el

---

<sup>75</sup> MORGAN, R. 2003. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Traducción de María Luz Rodríguez Olivares. Madrid: Akal Ediciones, p. 75.

<sup>76</sup> En: FREUD, S. 1972-1975. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. O.C. Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 1029-1167. Se publicó por primera vez en 1905. Freud dedica un capítulo en este texto a *las tendencias del chiste*. Explica que en oposición a los chistes no tendenciosos —chistes *abstractos* según Th. Vischer— o, como él prefiere llamarlos, *inocentes*; existen otro tipo de chistes: los *tendenciosos*. Una de las diferencias más importantes es que los chistes *abstractos* casi nunca logran esa «repentina explosión» de risa irresistible a los *tendenciosos*.

<sup>77</sup> Esta actitud balsámica del humor la anticipó Erik Satie con su comedia lírica de un solo acto *La Trampa de la Medusa*, según él decía, era mejor «no adoptar un aire desagradable». En: BÉHAR, H. 1971. *Sobre el Teatro Dadá y Surrealista*. Traducción de José Escué. Barcelona: Barral Editores, p. 81. En *La Trampa de la Medusa* el texto se teje sobre un entramado de humor y crítica al lenguaje donde la ambigüedad de nuestro sistema comunicativo se muestra cómicamente. Fue escrita en 1913, pero se representó en el 21 disipándose sus efectos entre las propuestas surrealistas y dadaístas. La primera edición impresa del texto se publicó también en 1921, y la versión para piano con las danzas incluidas, aparecería en papel un poco más tarde, en 1929. Por otra parte, acerca del humor negro es de imprescindible consulta: BRETON, A. 1972. *Antología del humor negro*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama. Se editó originalmente en 1966, Paris: Jean-Jacques Pauvert Éditeur. Y también: VV. AA. 1967. *El humor negro*. Selección y notas de Eduardo Stilman. Ilustraciones de Hermenegildo Sabat. Buenos Aires: Editorial Brújula.

<sup>78</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 37.

efecto deseado cuando se desvela, debía de convertirse en el resorte fundamental del teatro por dos razones: porque además de afectar al humor, la sorpresa es uno de los recursos que más fácilmente conduce a la poesía.

En 1923 apareció una de las historias humorísticas más extendidas durante el periodo de entreguerras, *Las aventuras del valeroso soldado Schwejk*<sup>79</sup> del escritor checo Jaroslav Hašek. El relato de la novela comienza el mismo día en el que se declaró la Primera Guerra Mundial, cuando tuvo lugar el asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria en Sarajevo. Hašek, partiendo de vivencias propias de la guerra y de otros sucesos reales que conocía, construyó la historia de Schwejk<sup>80</sup>, un personaje cuya vida se va desarrollando entre manicomios y ejércitos, entre los tribunales y los calabozos. La obra de Hašek, que pronto se tradujo a otras lenguas europeas siendo adaptada al cine con posterioridad<sup>81</sup>, es una potente sátira contra el absurdo que conduce a las guerras, contra lo absurdo de las mismas.

La exploración y experimentación en torno al lenguaje, que se inició en la primera mitad del siglo XX con las vanguardias artísticas, comenzó a mostrar que entre el silencio y la palabra existen regímenes de expresión y re/presentación que se encuentran a medio camino entre el uno y la otra. El lenguaje, que es una actividad simbólica que contribuye a pensar el mundo y a hacerlo inteligible, también comunica y nos ayuda a pensar y sentir la realidad en sus *otras* formas: las de las artes.

---

<sup>79</sup> HAŠEK, J. 2010. *Las aventuras del valeroso soldado Schwejk*. Traducción de Alfonsina Janés. Barcelona: Ediciones Destino. La primera edición se hizo en dos volúmenes también en Destino con ilustraciones de Josef Lada, en 1980.

<sup>80</sup> Se define por su falta de agudeza intelectual, aunque por otra parte es esa su estupidez, su máspreciado recurso: gracias a ella desarma constantemente a sus superiores. Schwejk cumple constantemente con su deber pero de algún modo, el cumplimiento de las órdenes que recibe, termina por traducirse siempre en un absurdo que ridiculiza a las autoridades.

<sup>81</sup> Sus adaptaciones cinematográficas tuvieron lugar después de la Segunda Guerra Mundial: en 1955 como película de animación, por el director checo Jiří Trnka. También en 1956 y 1957, dirigidas por Karel Steklý, esta vez como película al uso, y en dos entregas. Finalmente, la novela se adaptó también a serie de televisión en los años 70, en Alemania, bajo el título *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*. Se rodó en trece capítulos, bajo la dirección de Wolfgang Liebeneiner.



Gertrude Stein, también a principios del s. XX, comenzó a tratar con el lenguaje de un modo bien diferente al convencional en el terreno de la literatura: trató de evitar toda gramatización del tiempo, el uso del nombre y del adjetivo, dejar a un lado la organización verbal. Stein afirmó que la literatura dejaría de tener temporalidad, que estaría formada por párrafos indefinidos y no por frases, que su tensión estaría en «incluirlo todo»<sup>82</sup>. Sus primeros trabajos se aproximan mucho a lo que luego se denominaría poesía experimental, poesía que solo unos años después desarrollarían los dadaístas de un modo mucho más radical pasando a convertirla en acción sonora.

El que la sensibilidad estética estaba a flor de piel, se desprende también del modo en el que los artistas reflexionaban sobre el conjunto de su propio trabajo, algo que llegará incluso a convertirse en el tema de la propia obra, pero esto sucederá marcadamente mucho más adelante, después de la Segunda Guerra. Ezra Pound se cuenta entre los que inició esta tendencia. En torno a 1917 planteó una manera de pensar la poesía, de hacerla y también un camino mediante el cual dotarla de experiencia. El escritor denominó *phanopoeia* a un tipo de poesía donde primara su carácter visual, destacando así la importancia de la imaginación para el medio; denominó *melopoeia*, a la poesía centrada en las cualidades sonoras de las palabras, que están cargadas de algo más que su propio significado y demuestran tener

---

<sup>82</sup> “Hubo un mundo que era redondo y se podía ir alrededor y alrededor de él. / Por todas partes había algún lugar y allí en todas partes habían hombres mujeres niños perros vacas jabalíes conejos pequeños gatos lagartos y animales. Así es como era. Y todo el mundo perros gatos ovejas conejos y lagartos y niños, todos querían contar a todo el mundo todo y todos contarlo todo sobre sí mismos. / Y luego estaba Rose. / Rose era su nombre y habría sido Rose si su nombre no hubiera sido Rose. Ella solía pensar y solía pensar de nuevo. / Habría sido Rose si su nombre no hubiera sido Rose y habría sido ella...”. En: STEIN, G. 1998. *Writings 1932-1946*. Selected contents and notes by Catharine R. Stimpson and Harriet Chessman. Canada: Penguin Putnam Inc. Del relato *The Word Is Round*, pp. 535-576, p. 537. [Traducción propia. Fragmento fuente: “Once upon a time the world was round and you could go in it around and around. / Everywhere there was somewhere and everywhere there they were men women children dogs cows wild pigs little rabbits cats lizards and animals. That is the way it was. And everybody dogs cats sheep rabbits and lizards and children all wanted to tell everybody all about it and they wanted to tell all about themselves. / And then there was Rose. / Rose was her name and would she have been Rose if her name had not been Rose. She used to think and then she used to think again. / Would she have been Rose if her name had not been Rose and would she have been...”].

también propiedades musicales; y finalmente llamó *logopoeia*, al tipo de poesía que, consideraba, es una especie de «baile entre el intelecto y las palabras»: armonizando en sus movimientos la *phanopoeia* y la *melopoeia*, esto es: una poesía que usa las palabras haciendo de ellas algo más de lo que su significado directo aporta, teniendo muy en cuenta sus facultades imaginativas y sonoras<sup>83</sup>.

Tanto Pound como William Carlos Williams participarían activamente del *imagismo*, un movimiento que supuso innovaciones temáticas pero sobre todo estilísticas para la poesía. Un movimiento que no solo tuvo su centro de actuación en Estados Unidos, sino que terminó también por instalarse en Inglaterra y en Irlanda. Los preceptos de esta corriente involucraban una estética basada en la síntesis del uso de la palabra y la alteración del verso con el objetivo de mostrar, a través de esa aparente economía de medios, realidades más complejas.

El modo en el que los imagistas entendían que se producía el conocimiento en relación a la interpretación/elaboración del lenguaje era muy cercano a como Aby M. Warburg lo entendió en relación al

---

<sup>83</sup> Consultado en: POUND, E. 1974. *Literary essays of Ezra Pound*. Edited with an introduction by T. S. Eliot. London: Faber and Faber, p. 25. A pesar de que las dos ediciones más notables en castellano son: POUND, E. 2010. *Cantares completos*. Tomos I, II y III. Edición bilingüe de Javier Coy. Madrid: Cátedra. Y: POUND, E. 2013. *Antología*. Prólogo de Ernesto Cardenal. Traducción de J. Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal. Madrid: Visor. En el ensayo *How to Read [Cómo leer]*, p. 26: “El lenguaje de la prosa tiene mucha menor intensidad en su carga, quizás sea esta la única distinción válida entre la prosa y la poesía. La prosa permite presentar los hechos de forma más abundante, explícita; pero necesita una mayor cantidad de lenguaje. Durante el último siglo o siglo y medio la prosa, quizás por primera vez, o por segunda o tercera, surge desafiando la pre-eminencia de la poesía. Es decir, que *Coeur simple* de Flaubert es, probablemente, más importante que *Carmen*, de Théophile Gautier, etc. Es posible que la carga de ciertas obras del siglo diecinueve en prosa supere la carga total encontrada en los poemas individuales de ese periodo”. [Traducción propia. Fragmento fuente: “The language of prose is much less highly charged, that is perhaps the only availing distinction between prose and poetry. Prose permits greater factual presentation, explicitness, but a much greater amount of language is needed. During the last century or century and a half, prose has, perhaps for the first time, perhaps for the second or third time, arisen to challenge the poetic pre-eminence. That is to say, *Coeur Simple*, by Flaubert, is probably more important than Théophile Gautier’s *Carmen*, etc. The total charge in certain nineteenth-century prose works possibly surpasses the total charge found in individual poems of that period”].

trabajo del historiador. Según Ezra Pound el conocimiento real penetra en el ser humano de forma fragmentada, llegando a afirmar incluso, que *todo conocimiento está compuesto de átomos de hechos*, pero el que las cosas se perciban o se presenten fragmentariamente no implica que nosotros no elaboremos relaciones entre ellas. En eso se basan precisamente los *Mnemosyne Atlas* de Warburg<sup>84</sup>: unas estructuras relacionales constelares, formadas por la sucesión aleatoria en el espacio de imágenes fotográficas, recortes de periódico, textos impresos y manuscritos. Con ellas, Warburg trató de narrar la historia como memoria, es decir, trató de crear un sistema que, en parte, *representara* la historia, que la *contara* mostrando su proceso, que es la memoria.



Fig. 8. *Mnemosyne Atlas*, fragmentos. Aby M. Warburg. 1924-1929.

Retomando la aportación de Pound, su técnica consistía en la yuxtaposición de casos concretos para expresar contenidos abstractos. Llamó a este procedimiento creativo e interpretativo *Ideogrammic Method*, que además de conectar con los *Mnemosyne Atlas* de Warburg, también recuerda al método pictórico de los cubistas, siendo en su caso lo que se yuxtaponía en una sola superficie, las imágenes de los distintos puntos de vista que forman un volumen.

---

<sup>84</sup> En: SUTER, G. 2010. *Análisis teórico-práctico del vacío y del silencio en la producción artística contemporánea*. F. J. SANMARTÍN, director. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, p. 29.

Pound expondría su *Método Ideográmico* en el ensayo *ABC of Reading* (1934). En este escrito dedicó un capítulo completo a la explicación de la técnica ejemplificando su sistema a través de la lectura interpretativa de los caracteres chinos. Así, con la suma de los ideogramas: 人= hombre, 木= árbol, 日= sol, obtenemos esta síntesis visual 東, que expresa lo siguiente: sol enredado en las ramas del árbol como en el amanecer, o sea, el Este<sup>85</sup>.

El origen de la aplicación de este método, para la creación y la crítica literarias, lo encontró Pound en el *Essay on the Chinese Written Character* (1913)<sup>86</sup> de Ernest Fenollosa, del que el propio Ezra Pound fue editor. La riqueza expresiva de la escritura ideográfica china estriba en la asociación que existe entre la determinación del signo lingüístico por su función semántica y la importancia de la imagen significativa (o signo no lingüístico) para que en la mente se active la elaboración de la idea. Con los ideogramas chinos se representa o simboliza lo que no se ve por medio de lo que se ve, la escritura media entre los límites de lo visible-invisible y, por tal motivo, en ellos existe además una relativa libertad de interpretación<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> En: POUND, E. 1951. *ABC of Reading*. London: Faber and Faber, pp. 21-22. Para la consulta del texto en castellano en: POUND, E. 2013. *Op. cit.*

<sup>86</sup> Es muy conocida la influencia del arte oriental japonés sobre el occidental a finales del siglo XIX y principios del XX. En la Exposición Universal de Londres de 1862 se reflejó tal interés, que estaba centrado sobre todo en las soluciones formales que los orientales empleaban en sus grabados, los *ukiyo-e*. Por otra parte, la filosofía del pensamiento oriental chino y japonés, que es más ciertamente lo que impregna la propuesta de Pound con base en Fenollosa, comenzaría a ser mucho más profunda y evidente a partir de la segunda mitad del siglo XX, y no solo afectaría a la producción artística, también tendría su eco en la del pensamiento.

<sup>87</sup> “La expresión “punto de vista” se insertará en la frase acompañada de ciertas partículas u otros vocablos que definirán estrictamente el sentido que pretendemos darle: “desde el punto de vista de”, “adoptando un punto de vista”, etc. Pero si, taquigráficamente, reemplazamos la expresión por el signo:  $\hat{\circ}$ , la mente se activa de inmediato para contextualizar la imagen y formar la frase, si ésta es necesaria, añadiendo, con relativa libertad, las partículas que crea conveniente para expresar aquello que la imaginación ha recreado. Supongamos ahora que este signo no fuese el único dentro de la frase: las posibilidades de combinación de elementos se multiplicaría. Supongamos que todos los conceptos fuesen reemplazados por ideogramas: la inciativa sería enorme. Si, además, a este factor de libertad semántica le añadimos el hecho de que la imagen *representa* pictográficamente algo (en el caso del signo  $\hat{\circ}$ , un punto y un horizonte circular), la combinación metafórica enriquecería aún

Fenollosa trató de explicar cómo los ideogramas chinos suponen una síntesis poética y formal para la transmisión y el registro del pensamiento. Así, según él, el concepto abstracto “rojo” puede ser representado por las imágenes concretas a las que remiten la palabra “rosa (flor)” o “cereza (fruto)”. De este modo es como presentaron las bases del pensamiento y la expresión poéticas Pound y Williams, para quienes la poesía tiene como objetivo, no solo su mérito literario, sino también ofrecer un conocimiento especial del mundo: las palabras, al ser interrelacionadas, generan nuevos significados que son también experimentados por ser expresados mediante la poética que encierra su relación<sup>88</sup>. Nos anticipamos al decir que, el silencio, entonces, forma parte del acto perceptivo y del conocimiento de la realidad mediante la poesía.

Está claro que el trauma de la Gran Guerra no solo contribuyó a aumentar la desconfianza y las preguntas sobre el lenguaje sino que también aportó lo suyo respecto a la reconsideración del alcance de nuestro conocimiento en relación a cómo conocemos las cosas y a como aprehendemos la realidad. El escritor expresionista Kasimir Edschmid decía: “«nadie pone en duda que lo que aparecía como realidad exterior no habría sido lo auténtico. Es necesario que la realidad exterior sea creada por nosotros»”<sup>89</sup>.

Al término de la guerra, muchos de los participantes en la producción de las artes manifestaron la sospecha de que la representación de la realidad social mediada por el lenguaje y por los lenguajes del arte, no se ajustaba al sentimiento general que imperaba en la población. Los sentimientos provocados por el impacto de la guerra favorecieron tales

---

más el contexto para el enlace significativo. Esto es lo que ocurre con los ideogramas chinos”. En: MAILLARD, CH. 2008. *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Akal, pp. 63-64.

<sup>88</sup> Estas cuestiones tendrán su continuidad en otros autores, por ejemplo en Robert Creely, Charles Oppen o Charles Olson; y fuera de los límites americanos, en Inglaterra, Philip Larkin y W. H. Auden. Los autores mencionados, como tantos otros, dejan ver las influencias de Pound, entre ellas la adopción de métricas orientales y el interés por las doctrinas zen, que a partir de los años 30 penetraron de un modo mucho más profundo en el mundo occidental. En: Cfr. BREMEN, B. A. 1993. *William Carlos Williams and the Diagnostics of Culture*. Oxford: Oxford University, pp. 21, 53.

<sup>89</sup> EDSCHMID, K., Expressionismus in der Dichtung, *Die Neue Rundschau*, marzo de 1918. Citado en: MICHAUD, E. 2009. *La estética nazi. Un arte de la eternidad: la imagen y el tiempo en el nacional-socialismo*. Traducción de Antonio Oviedo. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora, p. 23.

preocupaciones, transformando estas cuestiones en algo *personal*: una urgencia vital en el modo de pensar y en el sentir de las personas, que no podían sustraerse a una realidad que el conflicto bélico había puesto de manifiesto de una manera tan cercana, fuerte, radical e ineludible.

La Gran Guerra dividiría, como señala Juan Martínez Moro, a toda una generación de artistas<sup>90</sup>. La toma de posición de estos sería bien diferente respecto a la asociación unívoca entre la idea de modernidad y la de un progreso basado en la razón y los avances tecnológicos. De hecho, en el primer período de entreguerras se intensificó en parte, para determinados movimientos artísticos, el rechazo a todos aquellos procesos que tuvieran algo que ver con pautas racionalistas o positivistas, una situación que se repetiría al término de la Segunda Guerra, no tanto por los artistas emigrados a Norteamérica cuanto por los que permanecieron en lo que entonces era una devastada Europa.

Los lenguajes, tal y como se habían venido dando y utilizando hasta el momento, ya no ayudaban a conocer, ni a comprender y tampoco a expresar con precisión la realidad social. Cuando el impacto emocional de la guerra comienza a sentirse y también a digerirse es cuando va presentándose más nítidamente la implicación de la noción de silencio en la expresión cultural. En 1936, Walter Benjamin preocupado por que el arte de contar historias no llegue a su fin, reflexiona sobre lo que venía observando desde hacía algún tiempo: “¿No se advirtió al final de la contienda que las gentes volvían mudas del campo de batalla, no más ricas, sino más pobres en experiencias comunicables? [...] Lo que diez años más tarde se derramó en la marea de los libros de guerra fue cualquier otra cosa, pero no experiencia que va de boca en boca”<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> En: MARTÍNEZ MORO, J. 2011. *Crítica de la razón plástica: método y materialidad en el arte moderno y contemporáneo*. Gijón: Ediciones Trea, p. 132.

<sup>91</sup> BENJAMIN, W. 1973. El narrador. *Revista de Occidente*, nº 129, pp. 301-333. ISSN: 0034-8635, p. 302. La última edición, y la más notable, de la obra de Walter Benjamin: OBRAS COMPLETAS (VII Libros. XII Volúmenes). Madrid: Abada Editores, a partir de 2006. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem. Edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Edición alemana en Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989.

El lenguaje se quiebra como elemento comunicativo porque no se encuentran las palabras adecuadas para transmitir por entero las vivencias, pero el lenguaje falla también por otra razón: la guerra lo ha alcanzado y, como ha sucedido con las personas, se ha afectado, se ha desgastado, se ha deteriorado. El mes de septiembre del año 1914, en una carta que redactó para su mujer desde las trincheras, Franz Marc expresa cómo las palabras ya no se corresponden con la realidad que nombran, cómo estas se llenan de un silencio que las significa débiles ante las circunstancias:

“Las batallas, las heridas, los movimientos tienen una mística tal, un efecto irreal, como si significaran algo diferente de lo que sus nombres significan, todo queda simplemente codificado en un terrible silencio —o mis oídos son sordos, ensordecidos por el ruido incluso ahora, para sondear los verdaderos lenguajes de estas cosas”<sup>92</sup>.

Henry James, compartiendo la misma sensación que tuvo Marc, dijo en una entrevista realizada para el *New York Times* en marzo de 1915: “La guerra ha agotado las palabras, estas se han debilitado, se han deteriorado”<sup>93</sup>. La vanguardia histórica europea creció y se nutrió del sentimiento de falibilidad del lenguaje que alimentó el impacto de la Guerra y que tenía sus orígenes más cercanos en la cultura vienesa de finales y principios del siglo XX.

La interiorización del sinsentido de la guerra pasó a experimentarse simbólicamente en el absurdo y el sinsentido que motivaron y aparentaron transmitir las acciones dadaístas. El deseo de que el arte dejara de constituir un producto elitista, de que se disolviera e

---

<sup>92</sup> WASHINGTON, R. C. (ed.). 1993. *German Expressionism: documents from the end of the Wilhelmine Empire to the rise of National Socialism*. Berkeley: University of California Press, p. 162. [Traducción propia. Fragmento fuente: “Battles, wounds, movements have such a mystical, unreal effect, as though they meant something quite different from what their names signify; everything just stays coded in an awful silence —or my ears are deaf, deafened by noise, in order even now to sound out the true languages of these things”].

<sup>93</sup> *Henry James’s First Interview. Noted Critic and Novelist Breaks His Rule of Years to Tell of the Good Work of American Ambulance Corps*, entrevista realizada a Henry James por Preston Lockgood, publicada en *The New York Times*, 21 de marzo de 1915. [Consulta: 13 octubre 2013]. Disponible en: <<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9F06E3D61439EF32A25752C2A9659C946496D6CF>> [Traducción propia. Fragmento fuente: “The war has used up words; they have weakened, they have deteriorated”].

integrara en la vida cotidiana, enfrentando así los valores del mercado y el conformismo, contribuyeron a que este movimiento se erigiera como lo que fue, una crítica a la sociedad y a su sistema, a la que se añadía un potente descrédito por las leyes, las formas y los recursos estéticos que imperaban en el momento de su surgimiento. De acuerdo con Helio Piñón, “lo social y político, lo histórico en definitiva, son parte constitutiva de la obra e inciden en su historicidad en la medida en que se incorporan como conciencia crítica en el acto de su producción”<sup>94</sup>. A esto añade:

“En el límite, el arte no sería un instrumento con el que descubrir factores ocultos de la realidad: él mismo sería parte de la realidad caracterizada por su inexistencia, o mejor, por una existencia siempre virtual. La idea de sistema, esencial en el arte clásico, se invierte en la vanguardia en la medida que no se trata de organizar canónicamente realidades existentes, sino de provocar la emergencia de realidades implícitas”<sup>95</sup>.

La incertidumbre ante la vida y la muerte en los campos de batalla, ese vértigo que provocan los límites de nuestro conocimiento, se tradujo en el azar, la espontaneidad, la sorpresa y la indeterminación que practicaron dadaístas y también surrealistas. «*Dadá no significa nada*», escribió Tristan Tzara en su *Manifiesto* de 1918.

Con el dadaísmo se intentó alcanzar el *absoluto insignificante*, pero antes que nada, fue una actitud frente al entorno y una acción sobre ese mismo entorno, no con la intención de destruirlo, sino con la convicción de poder transformarlo<sup>96</sup>. Por eso los dadaístas hicieron uso del caos, para denunciar el desorden de su época. Se opusieron a las ideas de ciencia y de progreso, porque pensaban que eran causa del conflicto vivido. Se declararon en contra de la causalidad, de la irreversibilidad del tiempo y del utilitarismo; trataron de reemplazar el plano de la razón, que asociaban a la ciencia, con la más pura espontaneidad y la imaginación, exaltaron mediante sus propuestas una necesidad de libertad hasta entonces desconocida en el mundo de las artes.

---

<sup>94</sup> Helio Piñón, en su «Prólogo: perfiles encontrados». En: BÜRGER, P. 1987. *Op. cit.*, p. 9.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>96</sup> En: BOZAL, V. 1978. *El arte del siglo XX. Op. cit.*, pp. 205, 210.



Hugo Ball, con sus poemas sonoros o «poemas sin palabras», desechaba el lenguaje ordinario pero, como referíamos antes, no con la intención de destruirlo sino con el propósito de transformarlo<sup>97</sup>. Los dadaístas usaron la sátira como vía de escape y como crítica a lo que consideraron valores falaces en su época, se preocuparon, sobre todo, por desarrollar la plasticidad de la palabra hasta sus últimos límites. Era compartido que el lenguaje se había desvirtuado, que no era otra cosa que pura convención y que no comunicaba lo que realmente se pretendía comunicar, por eso una de las propuestas dadaístas más potentes consistió en *jugar* con el lenguaje aislando semánticamente las palabras o reintroduciéndolas en un contexto diferente empleando también esa otra violencia del lenguaje, la que está en su dimensión tónica, al transmitirse como sonido, al margen de la que ya pudiera residir en su significado: en el literal, en el figurado o en el simbólico. Dice Barthes:

“La poesía moderna [...] destruye la naturaleza espontáneamente funcional del lenguaje y solo deja subsistir los fundamentos lexicales. Conserva de las relaciones solo el movimiento, su música, no su verdad. La Palabra estalla debajo de una línea de relaciones vaciadas, la gramática se halla desprovista de su finalidad, se hace prosodia, ya no es más que una inflexión que dura para presentar la Palabra. [...] Y esa nada es necesaria pues la densidad de la Palabra debe elevarse fuera de un encantamiento vacío, como un ruido, un signo sin fondo, como un «furor» y un «misterio»”<sup>98</sup>.

Se dice que Dadá se inició con la apertura del *Cabaret Voltaire*, por Hugo Ball y su compañera Emmy Hennings, el 1 de febrero de 1916 en Zúrich, lugar neutral durante la Guerra<sup>99</sup>:

---

<sup>97</sup> AUSTER, P. 2005. Huesos Dadá. En: BALL, H. *La huída del tiempo*. Prólogo de Paul Auster. Presentación de Hermann Hesse. Barcelona: Acantilado, p. 11.

<sup>98</sup> BARTHES, R. 1967. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, p. 43. Al final de este fragmento, Barthes nos recuerda a René Char, quien en 1948 publicó por primera vez *Furor y misterio*, un libro que consistía en la agrupación de los poemas que este escritor había acumulado a lo largo de la década comprendida entre 1938 y 1948.

<sup>99</sup> De hecho, muchos de los participantes de *Dadá* se encontraban en Suiza huyendo de la guerra, algunos, considerados desertores frente a los futuristas, que se presentaban voluntarios. Uno de los casos más especiales fue el de George Grosz quien, después de haber sido voluntario *formó un dadá más político* que el de Zúrich.

“Una multitud de espíritus libres e inquietos se reunía allí para levantar la voz contra la dictadura de los «cerebros cuadrados» y en nombre de la libertad carnavalesca del cabaret —místicos y nihilistas, soñadores y jóvenes ansiosos de mejorar el mundo, personajes socarrones y cínicos”<sup>100</sup>.

Junto a Ball y Hennings también formaron parte del espectáculo dadaísta, el mencionado Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Sophie Taeuber, Marcel Janco, Francis Picabia o Hans Richter<sup>101</sup>. Al finalizar la guerra el movimiento se extendió a otros lugares, como por ejemplo a Colonia, donde sería llevado por Hans Arp, Max Ernst y Johannes Baargeld, o a Berlín, donde lo practicarían entre otros, Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, Johannes Baader, George Grosz o Hannah Höch.

Tristán Tzara se convirtió en organizador de espectáculos, empresario, director escénico, autor-actor. Con ello representaba un ejemplo de lo que Hausmann refería como ideal de actitud dadaísta: «un martes, filósofo; jueves, tipógrafo; domingo, escritor; otro martes: editor». Se deseaban borrar las fronteras entre disciplinas, romper con la especialización, por ser otro modo de encasillamiento: el auténtico dadaísta tenía que cambiar de profesión cada día.

Su actitud vital y el modo que tenían de entender el arte hicieron que sus exposiciones, sus recitales o sus prácticas escénicas se convirtieran en algo completamente ecléctico en lo que a técnicas artísticas se refiere. Mezclaban la pintura con la escena, la escultura con el sonido, la ilustración con la acción, el cine con el teatro, la palabra se hacía objeto, y todo lo anterior se combinaba entre sí aumentando todavía más las posibilidades de los medios expresivos empleados. Para ellos, la expresión artística no tenía límites: sus límites internos se habían desdibujado y también los límites entre el arte y su entorno. El arte era vida, la vida, y no un producto burgués encorsetado y elitista.

---

<sup>100</sup> HOFMANN, W. 1992. *Op. cit.*, p. 331.

<sup>101</sup> Richter escribiría y publicaría en 1965 la historia del movimiento: RICHTER, H. 1973. *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires: Nueva Visión. Otro texto imprescindible: NADEAU, M. 1972. *Historia del surrealismo*. Traducción de Juan Ramón Capella. Barcelona: Ariel.

Yvan Goll introdujo la proyección cinematográfica durante la representación en escena. Pierre Albert-Birot propuso un teatro circular donde el público estaría situado en el centro y los actores dando vueltas en una plataforma giratoria periférica, donde sus acciones tuvieran lugar de manera simultánea, donde se anulara toda intervención escenográfica para acentuar el papel de la iluminación, que, según él, debía sustituir a los decorados<sup>102</sup>. Los recitales poéticos de Francis Picabia pueden contarse entre los antecedentes del *happening*, y Roger Vitrac inventaría un nuevo género escénico con su obra *Poison (A Drama Without Words)*<sup>103</sup> que, tal y como observa Henry Béhar, bien podría haber servido como guion para una película muda<sup>104</sup>. Con aportaciones como estas la concepción tradicional del teatro se modificó sustancialmente: las propuestas dadá se *hicieron*

---

<sup>102</sup> Albert-Birot plasmó todas estas observaciones en su manifiesto sobre el «teatro núnique», publicado en octubre de 1916.

<sup>103</sup> El texto completo de esta breve pieza teatral puede encontrarse on-line gracias al *Blue Mountain Project*, de la Universidad de Princeton, que se dedica, entre otras cosas, a ofrecer archivos digitalizados de los documentos originales publicados pertenecientes a la época de las vanguardias históricas. Página principal del sitio:

<<http://library.princeton.edu/projects/bluemountain//>>

<sup>104</sup> *Poison (A Drama Without Words)* fue escrita para teatro por la misma razón por la que Apollinaire también lo hubiera hecho: por la sorpresa. Vitrac pensaba que en el cine, donde todo es posible, la sorpresa se relativiza, sobre todo porque el cine en cierta manera no es una presencia, como el teatro, sino una re-presencia. Entenderemos esto mucho mejor si nos referimos a alguno de los momentos escénicos de *Poison*, por ejemplo en la quinta escena, cuando uno de los actores hunde su brazo en el hueco de un tabique, y poco a poco va tirando hacia sí mismo de un cable, que se va desenrollando. Tal y como se presenta la acción da la impresión de que al final del cable hay un objeto luminoso, como si fuera el cable de una lámpara, pero cuando parece que el cable va a llegar a su fin, de pronto, el tabique se derrumba, y un trasatlántico avanza lentamente sobre el escenario. En: VITRAC, R. 1923. *Poison (A Drama Without Words)*. *Broom. An International Magazine of the Arts*, nº 5, pp. 226-228, p. 228. [Fragmento fuente: “He plunges his arm forward and draws out a cable, which he unrolls. There appears to be some light object at the end of it, but the whole wall now collapses and an ocean liner advances slowly over the stage. An electric lamp at the bow makes signals of distress”]. “En Vitrac no se trata de provocar el escándalo o el asombro por sí mismos. Es una forma de emoción que debe producir en el espectador el vértigo del conocimiento. Si un hombre solo puede tirar de un buque, es que todo es posible, y el *infinito*, el contenido latente de la vida, puede hacer irrupción sin otra forma de aviso”. En: BÉHAR, H. 1971. *Op. cit.*, pp. 186-187.

*completamente verbales, es decir, de acción y lenguaje.* El espectador ya no se sentaría pasivamente en la sala, a escuchar y ver, ya no podía considerarse a sí mismo ajeno al espectáculo porque formaba parte del mismo teniendo que intervenir, asentir o protestar: el espectador era también *actor*.

No obstante, a pesar de que todas las novedades formales que el dadaísmo introdujo, sus prácticas no resultaron ser tan efectivas como pensaron. Todo aquello que desearon transmitir se neutralizaba en medio del cinismo generalizado que reinaba en la sociedad alemana tras la guerra:

“El enemigo no era, ni fácil de escandalizar, ni estaba claro que fuera a ofenderse realmente ante lo que no consideraba sino una farsa grotesca hecha por cuatro idiotas. Era evidente que la provocación no era ya suficiente para ofender a los cínicos más curtidos tras la guerra; y así, la mayoría de los dadaístas abandonaron la práctica estética para dedicarse a la política directamente, o se pasaron al bando de los surrealistas”<sup>105</sup>.

Efectivamente, la afirmación de Sloterdijk señala una de las causas que contribuyeron a que el movimiento dadaísta comenzara a diluirse, pasando sus integrantes a nutrir copiosamente las filas de los surrealistas. En 1919 André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault fundaron la revista *Littérature*, cuyos contenidos oscilarían entre el carácter de ambos movimientos. La revista se estuvo distribuyendo hasta 1924, y durante los años que duró la publicación se satirizó radicalmente eso que el propio nombre de la revista parecía evocar<sup>106</sup>.

Huelga decir que se mantuvieron tanto la desconfianza como la crítica hacia el lenguaje. Entre los practicantes del movimiento surrealista se encontraban Paul Éluard, Péret, Robert Desnos, René Crevel, Man Ray, Max Ernst, André Breton, los anteriormente citados Roger Vitrac o Francis Picabia, y un numeroso etcétera<sup>107</sup>. La escritura automática

---

<sup>105</sup> GÓMEZ HARO, L. 2013. *Del humor en el arte contemporáneo. Teoría y práctica*. Valencia: ARS Universitat Jaume I, p. 121. Apoyándose en las observaciones de Peter Sloterdijk en *La crítica de la razón cínica* (1983).

<sup>106</sup> HOFMANN, W. 1992. *Op. cit.*, p. 336.

<sup>107</sup> En: KOSTELANETZ, R. 2013. *A Dictionary of the Avant-Gardes*. 2ª ed., revised. London: Routledge. También en: MOLINA ALARCÓN, M., et. al. [Laboratorio de Creaciones Intermedia]. 2004. *Ruidos y Susurros de las Vanguardias: reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*

pasó a ser uno de los recursos más importantes para la acción surrealista ya que su puesta en práctica representaba, en cierto modo, una síntesis de los valores asociados al movimiento: con ella el actor se liberaba de las normas establecidas abandonándose al fluir *inconsciente* de su personalidad<sup>108</sup>.

La exploración del inconsciente, eso de lo que se ocupó el psicoanálisis, esa parcela del ser humano que simboliza el silencio por tratarse de un terreno profundo, desconocido y plagado de simbolismos, se convirtió en la actividad identificativa de las prácticas surrealistas. El mundo de lo onírico constituyó una de sus más prolíficas herramientas para la experimentación y en sus veladas de debate solían referirse a sus actividades como «la exploración de lo desconocido»; pero el surrealismo no fue tanto una vía de escape cuanto una metodología que ayudara a superar las dificultades de la vida cotidiana: el valor que atribuían al sueño, la locura, la irracionalidad, la revelación o el encanto de lo cotidiano no eran otra cosa que el planteamiento de otro mundo posible<sup>109</sup>.

Con el fin de criticar el desarrollo de la civilización y el progreso, el espíritu de renovación surrealista trajo de vuelta ciertas formas de expresión más conectadas con el hombre primitivo que con el ser humano del futuro. En algunos de los espectáculos llevados a cabo en Zúrich, los actores danzaban, gritaban y gestualizaban renunciando a parte de su personalidad, improvisando y liberando su fuerza oculta. Para favorecer esto se ponían máscaras<sup>110</sup>, unas piezas escultóricas

---

*por el Laboratorio de Creaciones Intermedia*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València. El caso español en: BONET, J. M. 1995. *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza Editorial.

<sup>108</sup> El gran descubrimiento freudiano. Sigmund Freud demuestra que el psiquismo no es reductible a lo consciente: “El sueño fue para Freud el «camino real» hacia el descubrimiento del inconsciente. Los mecanismos (desplazamiento, condensación, simbolismo) deducidos del sueño en *La interpretación de los sueños* (1900) y constitutivos del *proceso primario* se vuelven a encontrar en otras formaciones del inconsciente (actos fallidos, equivocaciones orales, etc.), que equivalen a los síntomas por su estructura de compromiso y su función de «cumplimiento de deseo». En: LAPLANCHE, J., PONTALIS, J-B. 1974. *Op. cit.*, p. 202.

<sup>109</sup> Cfr. BOZAL, V. 1978. *Op. cit.*, pp. 232, 235.

<sup>110</sup> Para los surrealistas las máscaras eran un instrumento de mediación básico para la liberación, pues era más sencillo alcanzar este estado si la identidad de la persona que lo pretendía permanecía oculta. Cuando Hugo Ball recitó en el Cabaret su famoso poema fonético «gadji beri bimba», poco a poco

que solía realizar Marcel Janco inspirándose en el arte de África y Oceanía.

En el surrealismo la ruptura con la palabra y con el orden del lenguaje se utilizaban con el fin de producir otras impresiones y otras experiencias: se trataba de que las imágenes resultantes no tuvieran precedentes, de que fueran capaces de traducir lo que de irracional hay en los sueños. Se dieron, dentro del entorno surrealista, distintos modos de afrontar esta cuestión, siendo el caso de René Magritte el más particular, pues él entendía por irracional, lo real, y basó su trabajo pictórico en la investigación sobre el pensamiento de las imágenes y su relación con las palabras: su objetivo consistió, básicamente, en *hacer visible el pensamiento*.

Para el pintor belga ni lo misterioso ni lo asombroso están en los objetos, estas dos cualidades les son añadidas cuando se los percibe y, por tanto, "la mente es atrapada por esos misterios que no tienen por qué tener un estatus fantástico. Son los objetos comunes que no se relacionan de forma lógica los que alumbran la situación paradójica"<sup>111</sup>. Algunos de los recursos formales que empleó Magritte consistieron en el aislamiento del objeto, para revelar así sus potencialidades significativas; el cambio de escala, para trastocar el modo en que el objeto se relaciona y adquiere significación gracias a su entorno; o la utilización de la doble imagen, como aumento de la polaridad conceptual en lo representado.

*Es difícil escapar al silencio, como vemos, es parte esencial de la vida y del mundo. De un modo u otro el silencio comenzó a presentárenos como sustrato principal de la estética, y por ello es inevitable tropezarnos con él, encontrarlo en propuestas artísticas completamente dispares. Así sucedió a lo largo de los años 20, cuando comenzaron a circular en Europa otros lienzos que nada tenían que ver con la figuración surrealista: las propuestas estéticas de Kasimir Malévich y Piet Mondrian se distanciaban completamente del modo en el que se expresaban los dadaístas y los surrealistas.*

---

adoptó el ritmo de las plegarias y las lamentaciones antiguas que utilizaban sonidos rítmicos y percusionados como inductores del trance en grupo. No es sorprendente que después de su breve periodo dadaísta Hugo Ball escribiera una obra de teología. En: BÉHAR, H. 1971. *Op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>111</sup> ALONSO PUELLES, A. 2002. *El arte de lo indecible. Wittgenstein y las vanguardias*. Cáceres: Universidad de Extremadura, p. 139.

A muy grandes rasgos, en el dadaísmo y en el surrealismo, su vínculo con el silencio se define en la medida en la que depositaron su interés en la indeterminación y en el azar, en el deseo de abordar lo más oculto y profundo que forma parte de nosotros. Por otro lado, el silencio en el suprematismo y en el neoplasticismo, no solo tiene que ver con sus mínimos visuales, sino también con la concepción de la pintura que tuvieron sus máximos representantes.

El deseo de Malévich fue crear un lenguaje puro. Buscó, según él dijo, liberar a la pintura de toda sujeción, y para ello fue preciso el abandono de lo figurativo. Hacia 1913 llevó a la práctica sus ideas en el dibujo *Cuadrado negro*, y en 1915 pintaría su *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, una obra que, de acuerdo con la interpretación de Gérard Wajcman, se produjo entonces no solo a causa del diálogo que el artista mantenía con su propio lenguaje plástico, sino también como acusación del entorno, pues fue en ese mismo año, cuando se inició la guerra en Rusia: y es que el *dar—a—ver* propio del arte moderno, *hacía—ver* lo que, por unos motivos u otros, se prefería olvidar<sup>112</sup>. Su búsqueda del límite culminó con la obra *Blanco sobre blanco*, en 1918, y a partir de entonces se sintió obligado a abandonar la pintura<sup>113</sup>.

Piet Mondrian asentó las bases del neoplasticismo al abrigo de algunos de los elementos constructivistas y de los planteamientos suprematistas de Malévich<sup>114</sup>. En *Arte plástico y arte plástico puro* (1937) escribió:

“Impresionado por la inmensidad de la naturaleza, trataba de expresar su expansión, calma y unidad. Al mismo tiempo estaba convencido que la expresión visible de la naturaleza es al mismo tiempo su limitación; las líneas verticales y horizontales son la expresión de dos fuerzas en

---

<sup>112</sup> “Se ruega mirar la Ausencia, frase que debería presidir la puerta de entrada al museo del siglo XX”. En: WAJCMAN, G. 2011. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, p. 207.

<sup>113</sup> Al cabo de cinco años volvió a retomarla, sus producciones volvieron a ser figurativas, según decía eran *ejercicios para la comprensión de su entorno*. Conviene recordar, además, que en sus orígenes pictóricos está su interés por los iconos religiosos.

<sup>114</sup> En: MALÉVICH, K. 1969. *Essays on art 1915-1933*. Edited by Troels Andersen. London: Rapp & Whiting. O en: MALÉVICH, K. 1978. *The Artist, Infinity, Suprematism. Unpublished writings 1913-1933*. Copenhagen: Borgen.

oposición; esto existe en todas partes y lo domina todo; su acción recíproca constituye la vida”<sup>115</sup>.

El artista neerlandés identificó totalmente ética y estética y afirmó que la obra de arte muestra lo que la palabra es incapaz de decir<sup>116</sup>. Por influencia del filósofo-teósofo M. H. J. Schoenmaeker, Mondrian asumió una actitud que denominaría «mística positiva»<sup>117</sup>. Una actitud que consideraría necesaria tanto para la creación plástica como para la contemplación estética, así la describió en *La nueva imagen de la pintura* (que publicó 1947):

“La base de toda vida, de la religión, de la ciencia y del arte es: *aspirar a una visión clara de lo universal*. Si la sabiduría, toda la intuición

---

<sup>115</sup> MONDRIAN. P. 1961. *Arte plástico y arte plástico puro*. Buenos Aires: Víctor Leru, p. 29.

<sup>116</sup> Contrariamente Piet Mondrian escribió de forma abundante. Por otra parte, a pesar de ello, el auténtico teórico de *De Stijl* fue Theo van Doesburg. Contaban con una revista que se publicaba bajo el mismo nombre del movimiento, y que ambos artistas fundaron en conjunto. Según Doesburg, para que el arte fuera un elemento transformador de la vida cotidiana este tenía que *disolverse* en ella. Esta idea, que compartía con los dadaístas, terminaría por consolidarse en el conjunto de las manifestaciones artísticas a partir de los años 40, destacándose sobre todo en las propuestas de los años 60-70.

<sup>117</sup> “*La definición, la claridad* es la demanda en la vida y en el arte. Lo definido existe para nosotros *filosóficamente* por el saber —aunque solo el saber más elevado interprete lo universal puramente. Lo definido existe para nosotros *estéticamente* por el *ver puramente expresivo*. Lo claro existe *religiosamente* como creencia en el sentido de contemplación directa. La creencia como tal está unida con el saber (más elevado): las dos cosas significan conocer lo universal y están situadas por encima del ver estético, que solo es el contemplar una revelación velada de lo Universal: una contemplación de lo universal en todo. La creencia como la visión de Dios (individual) humanizada (como actúa normalmente, cambiada) es *poco clara* y *vaga*, y muchas veces un engaño. En la vida exterior lo malo se origina por lo *no claro*: lo bueno se revela por lo *claro*. En todas las actividades de la vida es la mayor o menor claridad, definición, aquello que le da más o menos valor; lo caprichoso y lo vago oscurece su esencia. Así, toda la vida humana se define por mayor o menor claridad. En la sabiduría antigua, la relación entre lo no claro (lo indefinido) y lo claro (lo definido) está representada entre la oscuridad y la luz”. En: MONDRIAN, P. 1993. *La nueva imagen en la pintura. La realización del Neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy*. Traducción de Alice Peels. Nota introductoria de José Quetglas. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, p. 119.



humana, pone la manifestación clara de lo universal como ideal, entonces el movimiento de nuestro tiempo tiene que estar yendo necesariamente hacia aquella manifestación. Entonces el sentir misterioso tiene que dejar cada vez más sitio para el saber elevado (es decir el sentir y el contemplar puros), y toda la vida y el arte lo acentuarán *cada vez más expresivamente*"<sup>118</sup>.

A pesar de los condicionantes que imprimió la Gran Guerra en la población, el conflicto armado también provocó un sentir con respecto a la realidad que favoreció y estimuló el surgimiento de nuevas formas y contenidos para la comunicación a través del arte. Como indica Enrique Herreras, en las vanguardias, en general:

"El objetivo consistió en comenzar de nuevo para no cometer los mismos errores, quemar el pasado para purificarse. Y, en sí, un elemento común en el que todos se quemaron: ser pioneros de nuevos métodos y nuevas temáticas en la escritura, en el arte y en el pensamiento para desentrañar esa realidad que se escapa continuamente a la impotencia de un hombre descentrado, de un hombre cuya razón ya no es el centro de su ser"<sup>119</sup>.

Esta relación dialógica y coextensiva entre el arte y la sociedad constata la importancia de la cultura para comprender al ser humano en el mundo. El silencio, en sus diversas *formas y maneras* emprendió su viaje, transformando, y transformándose: en el periodo de entreguerras esta noción comenzó a perfilar su importancia, a hacerse un significativo y destacado hueco en el terreno de la creación y la comprensión del ser y el estar en sociedad.

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>119</sup> HERRERAS, E. 1996. *Una lectura naturalista del Teatro del Absurdo*. Valencia: Universitat de València, p. 52.

## 1.4. SEGUNDA GUERRA MUNDIAL: MOTIVOS PARA SU ANÁLISIS.

La época de mi juventud fue la de las dos guerras mundiales y el intervalo entre ambas. La optimista imagen del futuro y la sensación de creer en el progreso tocaron súbitamente a su fin. No cabe duda de que un vértigo patriótico y un entusiasmo general arrastraron consigo a todo el pueblo en las primeras semanas y lo mismo ocurrió en todos los estados de Europa. La Segunda Guerra Mundial no tuvo nada comparable. Viví el estallido de la Segunda Guerra Mundial en Leipzig; fue como si un ambiente fúnebre lo envolviera todo. 1914 fue una inflamación nacional que lo arrasó todo, hasta el punto de que en todos los países incluso el movimiento internacional de los trabajadores volvió a sus facciones nacionales y acompañó, apoyó y soportó todo este terrible acontecimiento que fue la Primera Guerra Mundial.

*Hans-Georg Gadamer (12).*

La nueva guerra ya casi está aquí, se siente, incluso sin saber quién la empezará.

*Thomas Mann (13).*

Ya hemos planteado que la relación entre arte y sociedad se traduce en la cultura y es precisamente en esa relación donde otros autores han visto que la noción de silencio, atravesándola y afectándola, se ha convertido en un fenómeno que es definidor de nuestro tiempo. Ihab Hassan, en su ensayo *The Dismemberment of Orpheus* (1971), señala que el silencio no solo es una metáfora que designa el carácter de la literatura del s. XX, sino que también es una metáfora que designa el carácter de la cultura de la época posmoderna<sup>120</sup>. George Steiner afirmó algo similar, pues precisó, con anterioridad a Hassan, que el silencio, además de ser un elemento definidor de nuestro tiempo, no solo se limita al campo de la literatura sino que se hace extensible también a las búsquedas estéticas y filosóficas del siglo XX<sup>121</sup>.

Nos situamos, pues, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial por dos amplias y poderosas razones: una, porque consideramos que con motivo de la guerra el silencio se convirtió en un valor interpretativo y comprensivo para el análisis histórico y cultural del pasado siglo; y dos, porque tal y como observa E. Traverso, precisamente ha sido la guerra la que se ha erigido como metáfora de la historia de esa centuria<sup>122</sup>.

Los ensayos que componen *Lenguaje y silencio*<sup>123</sup>, de George Steiner, fueron escritos entre 1958 y 1966. Este fue uno de los primeros análisis que trató “de relacionar el fenómeno dominante de la barbarie del siglo XX con una teoría general de la cultura”<sup>124</sup> y que tomó como base para ello la noción de silencio. George Steiner afirmó, en conversación con Antoine Spire, que fue él el primero en plantear el problema del largo silencio que tuvo lugar después del año 1945<sup>125</sup>, y aunque la defensa

---

<sup>120</sup> HASSAN, I. 1971. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. New York: Oxford University Press, pp. 13-14.

<sup>121</sup> STEINER, G. 1994. *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Editorial Gedisa. En este ensayo Steiner hace del silencio, como impotencia y renuncia, un motivo de análisis pertinente a las obras literarias de los grandes autores de principios del siglo XX. Deduce la importancia del silencio como factor determinante de la cultura, del amplio tratamiento que se hace del mismo en el terreno de la literatura.

<sup>122</sup> «... Y la guerra será con frecuencia erigida como metáfora del siglo XX». En: TRAVERSO, E. 2001. *El Totalitarismo: historia de un debate*. Traducción de Maximiliano Gurian. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, p. 17.

<sup>123</sup> STEINER, G. 1994. *Op. cit.*

<sup>124</sup> STEINER, G. 2001. *En el Castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. 2ª ed. Barcelona: Editorial Gedisa, p. 48.

<sup>125</sup> “Soy yo, señor mío, quien plantea el problema del largo silencio después del 45. Mucho antes que Farías, mucho antes que Derrida, mucho antes que

que hace Steiner sea muy apasionada y tenga todo un análisis sobre la cuestión que lo respalda, esa afirmación acalorada frente a Spire tiene sus matices.

Efectivamente, Georges Steiner se preocupó por analizar un problema que antes no había sido estudiado en profundidad, pero esa cuestión había sido ya detectada anteriormente. La advertencia la pronunció Ingeborg Bachmann<sup>126</sup>, en 1959 escribió en su libro *Problemas de la literatura contemporánea*:

“Y todas estas retractaciones, los suicidios, el enmudecimiento, la locura, el callar sobre el callar por el sentimiento de empacamiento, la culpa metafísica, o la culpa humana, culpa en la sociedad por indiferencia, por defecto. [...] En nuestro siglo me parece que esas caídas en el silencio, son de mayor importancia para la comprensión de las realizaciones lingüísticas que las que preceden o siguen, porque la situación se ha agudizado”<sup>127</sup>.

El silencio que trataron los autores vieneses a los que se refiere Bachmann y que posteriormente analizó Steiner, se vio luego representado en esa conciencia lingüística que más tarde asumirían otros y que investigadores actuales como Isidoro Reguera o Andoni Alonso suscriben como la conciencia del límite del conocimiento, las poéticas del silencio, o la ética lingüística<sup>128</sup>.

A partir de los años 70 la noción de silencio aparecería constantemente referenciada en los análisis del periodo histórico de la

---

Lacoue-Labarthe, mucho antes que Lyotard”. En: STEINER, G., SPIRE, A. 2000. *La barbarie de la ignorancia*. Traducción de Mario Muchnik. Madrid: Taller de Mario Muchnik, pp. 84-85.

<sup>126</sup> Ingeborg Bachmann vivió el periodo de la posguerra con particular intensidad intelectual y creativa, dedicándose entre 1945 y 1950 a la poesía, la filosofía y la psicología. Aunque pueda parecer confuso, fue esta misma profusión creativa la que causó que Bachmann detuviera su producción literaria durante aproximadamente unos 10 años. Este “silencio” se dio, entre otras razones, por las reflexiones sobre el lenguaje que ella misma mantenía y también por esa pregunta que se formulaba constantemente y para la que no obtenía respuesta: el por qué de la escritura literaria. Fue una destacada integrante del *Grupo 47*.

<sup>127</sup> BACHMANN, I. 1990. *Problemas de la literatura contemporánea*. Traducción de José María Valverde. Madrid: Tecnos, p. 8.

<sup>128</sup> En: REGUERA, I. 1995. *El feliz absurdo de la ética. El Wittgenstein Místico*. Madrid: Tecnos. Y en: ALONSO PUELLES, A. 2002. *Op. cit.*

Segunda Guerra Mundial. Tal y como observó Thomas Bruneau, el silencio comenzó a ser un tema de creciente interés para las ciencias humanas occidentales desde mediados de la década de los 70, momento en el cual —afirma— empezó a conceptualizarse esta cuestión<sup>129</sup>.

El hecho de que se experimentara una atracción mayor hacia el tema del silencio en esa década no implica que este aspecto no hubiera sido tratado con anterioridad, lo que hace de esa fecha un enclave significativo es el aumento de investigadores, artistas, filósofos o escritores que profundizaron en ello, y no menos importante, los enfoques que presentaron y la frecuencia con la que abordaron la cuestión. La noción de silencio, en la gran mayoría de los trabajos que se preocuparon en concreto por analizar la etapa de la segunda posguerra, se presentaba ya como un fenómeno abiertamente manifiesto en el ámbito social y cultural.

Con posterioridad, en la década de los años 80 continuamos observando, bajo la mirada del lingüista y crítico literario Paolo Valesio, que la necesidad de abundar en los temas relacionados con el silencio persiste y se amplía. En su artículo *A Remark on Silence and Listening* (1985), Valesio menciona todo un coro de voces que se dedicaba, en ese mismo momento, al análisis del silencio desde los más variados campos de las ciencias humanas<sup>130</sup>. No obstante, en el campo de la investigación, es a partir de los años 90 cuando el silencio se consolida como objeto de estudio, extendiéndose tal preocupación hasta nuestros días, cuando la noción de silencio se presenta ya como el núcleo de muchas de las investigaciones y reflexiones que se llevan a cabo en varias áreas de conocimiento. De este periodo, algunos de los autores que consideramos más relevantes dentro de nuestro campo de

---

<sup>129</sup> En: BRUNEAU, T. J. 1973. Communicative silences: forms and functions. *The Journal of Communication*, vol. 23, pp. 17-46. ISSN: 1460-2466, p. 18. [Fragmento fuente: "We have only just begun to discover significations in silence because Western cultures, especially American, are just beginning to conceptualize them"].

<sup>130</sup> VALESIO, P. 1985. A Remark on Silence and Listening. *Rivista di Estetica*, nº 26, pp. 17-44. ISSN: 0035-6212, p. 17. [Fragmento fuente: "Confining ourselves to the last five years, and even within this period to a handful of instances, we can mention the following contributions to an international chorus of voices on silence: American books of philosophy (Dauenhauer 1980), the history of philosophy (Bindeman 1981), literature (Kane 1984); a German book (Nibbrig 1981); an Italian collection of essays (Ciani 1983); a whole issue of a French journal (Corps écrit, Dec. 1984)"].

trabajo, y de cuyos textos nos hemos servido para construir en parte las bases de nuestra investigación son: Adam Jaworski (lingüística y teoría de la comunicación)<sup>131</sup>, David Le Breton (antropología y sociología)<sup>132</sup>, Teresa Guardans (filóloga y doctora en humanidades)<sup>133</sup> o Doris Von Drathen (historiadora y crítica del arte)<sup>134</sup>.

Uno de los rasgos comunes que puede deducirse de los trabajos que tratan sobre el silencio desde los años 70 hasta el momento actual, consiste en la presentación de esta noción relacionándola con lo inefable, lo impenetrable o lo incognoscible, y también en el tratamiento del silencio como elemento básico en la articulación de los lenguajes señalándose, en algunos de los estudios realizados, que el silencio supone, en sí mismo, un *lenguaje* propio. Por otra parte, una mirada global sobre el conjunto de los estudios producidos a lo largo de los últimos 40 años nos ha llevado a distinguir en ellos dos posiciones bien diferenciadas: una en la que se entiende el silencio como elemento comunicativo que se extralimita en sentido positivo y otra en la que el silencio es tratado de forma negativa, como elemento hermético u opción de límite.

La consolidación del “fenómeno silencio” se hizo ya palpable durante el transcurso de la Segunda Guerra Mundial, pero las reflexiones críticas y los estudios académicos se produjeron con cierta posterioridad. Bajo nuestro punto de vista, el impacto de la Segunda Guerra Mundial asienta la huella que de alguna manera se imprimió sobre las conciencias que participaron de la Gran Guerra. José Ángel Valente nos dice:

“Acaso no haya nada más irreal ni con menor capacidad de magisterio que la Historia. [...] El vaciado que se opera en la narración histórica puede condicionar o determinar de insólito modo el comportamiento mental de generaciones sucesivas. El fenómeno es claro en el funcionamiento de los lenguajes totalitarios. Menos claro, pero no menos real, en el de los presuntos lenguajes democráticos o liberales.

---

<sup>131</sup> JAWORSKI, A. 1993. *The power of silence: social and pragmatic perspectives*. London: Sage. También en: JAWORSKI, A. (ed.). 1997. *Op. cit.*

<sup>132</sup> LE BRETON, D. 2009. *Op. cit.* También en: LE BRETON, D., BRETON, P. 2009. *Le silence et la parole: contre les excès de la communication*. Strasbourg: Éditions Arcanes.

<sup>133</sup> GUARDANS, T. 2009. *La verdad del silencio. Por los caminos del asombro*. Barcelona: Herder Editorial.

<sup>134</sup> VON DRATHEN, D. 2004. *Vortex of Silence: proposition for an art criticism beyond aesthetic categories*. Milan: Charta.

Hacer Historia es descubrir, bajo la espesa capa de la narración recibida, alguno de los numerosos estratos de realidad que, con o desde aquélla, han sido ocultados, silenciados o reprimidos”<sup>135</sup>.

La cultura en general, y en concreto las artes, son en parte producto del presente que vivimos como sujetos históricos que somos, y por eso sabemos que el diálogo entre el pasado, el presente y el futuro es, en definitiva, nuestro diálogo. La cultura y la re/presentación son producto de una simultaneidad temporal que a veces puede quebrarse por la dificultad emocional que, ocasionalmente, se ha sentido a la hora de mantener ese diálogo nuestro:

“El declinar de lo antiguo y el nacimiento de lo nuevo no es necesariamente una cuestión de continuidad; entre las generaciones, entre quienes por una u otra razón aún pertenecen a lo antiguo y quienes en su propia piel sienten llegar la catástrofe o han crecido ya con ella, la cadena está rota y un «espacio vacío» emerge, una suerte de tierra de nadie en términos históricos”<sup>136</sup>.

La preocupación de Valente sobre cómo se da y se interpreta la Historia, y la afirmación de Hannah Arendt sobre lo que puede llegar a constituir esta interpretación a la luz de la experiencia, nos parecen adecuadas para empezar a comprender por qué, de entre los conflictos armados del siglo XX, hemos escogido la Segunda Guerra Mundial como eje de arranque para nuestro estudio.

Cómo no, antes de la Primera y la Segunda Guerra Mundial existieron otras guerras, pero en las guerras totales, según la definición de Edward Luttwak, “al menos una de las dos partes percibe una amenaza vital, en la que son utilizadas todas las armas disponibles y la distinción entre objetivos civiles y militares es ignorada casi por completo”<sup>137</sup>. La guerra total se inició y se dio con intensidad

---

<sup>135</sup> VALENTE, J. A., LARA GARRIDO, J. (eds.) 1995. *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Tecnos, p. 15.

<sup>136</sup> ARENDT, H. 2005. Ya no, todavía no. En: ARENDT, H. *Ensayos de comprensión 1930-1954*. Traducción de Agustín Serrano de Haro, Alfredo Serrano de Haro y Gaizka Larrañaga Argárate. Madrid: Caparrós, pp. 197-202, p. 197.

<sup>137</sup> Citado en: TERNON, Y. 1995. *El Estado Criminal: los genocidios en el siglo XX*. Traducción de Rodrigo Rivera. Barcelona: Ediciones Península, p. 99.

desmedida a lo largo de todo el siglo XX destacándose, de entre todas ellas, la Primera y la Segunda.

Muchos de los autores que la han estudiado se refieren a la Segunda Guerra Mundial como uno de los acontecimientos que todavía pervive en la conciencia contemporánea, entre otras razones por su desmesura y por su proximidad temporal, así lo observa Saul Friedländer, historiador y especialista reconocido en la persecución de los verdugos de los judíos durante el nazismo. En su opinión ese *pasado* del que hablamos “ha ido situándose en el centro de atención no solo en Alemania, ni tampoco solo entre los judíos, sino también en Holanda, Francia, Italia, Suiza así como, progresivamente, también en Gran Bretaña. Lo mismo se puede afirmar de Estados Unidos”<sup>138</sup>.

Algunas de las razones en las que se fundamenta esta percepción, ampliamente compartida por ese pasado histórico, las podemos encontrar en la puesta en valor y el distanciamiento de la idea de progreso y de los ideales de la Ilustración, porque «si Europa sabe iluminar al mundo, también puede apagar todas las luces del corazón, la razón y la vida»<sup>139</sup>. Y aunque esta cuestión ya se consideraba en el periodo de entreguerras, no se puede decir lo mismo con el problema de la memoria, algo marcadamente propio del impacto de la Segunda Guerra Mundial. Algo que sitúa en nuestro presente una insistente proximidad con el pasado, pues las personas afectadas, a dos generaciones de distancia con respecto al conflicto, se han sentido capaces de afrontar sus recuerdos porque “mientras la conciencia reconozca lo malo sin conformarse con conocerlo, seguirá reaccionando espontáneamente”<sup>140</sup>.

Destacar el Holocausto (o la Shoah) entre otros genocidios y masacres que se han dado a lo largo de la historia no supone, en modo alguno,

---

<sup>138</sup> FRIEDLÄNDER, S. 1999. Pongamos nombres al recuerdo. *Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo*, nº 1, pp. 21-25. ISSN 1575-2259, p. 22.

<sup>139</sup> En: PHILONENKO, A. 1990. *L'Archipel de la conscience européenne*. Colección Le Collège de philosophie. Paris: Grasset.

<sup>140</sup> ADORNO, TH. W. 1984. *Dialéctica Negativa*. Versión castellana de José María Ripalda. Revisión de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, p. 283. Preferible la consulta en: OBRAS COMPLETAS (XX Volúmenes). Madrid: Ediciones Akal/Básica de bolsillo, a partir de 2003. Edición de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Buck-M y Klaus Schultz. Traducción española de Alfredo Brotons Muñoz. Edición alemana en Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974.



disminuir la gravedad y la relevancia que evidenciaron otros genocidios y masacres, ni mucho menos obviar la importancia de otros acontecimientos similares que se produjeron con anterioridad. Preceden, como los llamó Adolfo Pérez Esquivel<sup>141</sup>, los «genocidios silenciosos» de las poblaciones indígenas de América: “durante un siglo y medio, Europa se desplegó sobre África después de haberla acotado según trazados rectilíneos que ignoraban las curvas de la historia y de la geografía”<sup>142</sup>; o antecede también, el genocidio armenio, reconocido como tal por el Tribunal Permanente para el Derecho de los Pueblos en 1984<sup>143</sup>. Los datos históricos apuntan a una sistemática repetición de la aniquilación o el exterminio en masa a todo lo largo del siglo XX. Cabe mencionar en este registro la hambruna-genocidio ucraniana, que tuvo lugar unos años después, entre 1932 y 1933<sup>144</sup>. A las catástrofes mencionadas y con posterioridad a los genocidios perpetrados durante la época nazi, se promueven otras masacres de características similares: como el genocidio camboyano (1975-1979), el ruandés (1994) o el ocurrido en Bosnia (1992-1995).

El término genocidio fue acuñado por el jurista polaco Raphael Lemkin en 1944 con motivo de la masacre de los armenios. La expresión “crímenes contra la humanidad” —donde el genocidio se tipifica— se definió como tal en *La Carta de Londres* del 8 de agosto de 1945 establecida por el Estatuto del Tribunal de Núremberg. Con ello, en retrospectiva, se realizaría una puesta en valor de esos otros acontecimientos que, hasta el momento, se habían calificado únicamente como masacres o crímenes a gran escala. Así fue como la

---

<sup>141</sup> Premio Nobel de la Paz en 1981 por su compromiso en la defensa pacífica de la democracia y los derechos humanos frente a las dictaduras militares de América Latina.

<sup>142</sup> TERNON, Y. 1995. *Op. cit.*, p. 313.

<sup>143</sup> Fue sentenciado por este Tribunal que los acontecimientos que tuvieron lugar en 1915 constituyeron «un crimen imprescriptible de genocidio». Los debates que tuvieron lugar en torno a esta cuestión se publicaron un año después, en 1985, en un libro de 400 páginas que recibió el título de *Crimen de silencio*. En: BRUNETEAU, B. 2006. *El Siglo de los Genocidios: violencias, masacres y procesos genocidas desde Armenia a Ruanda*. Traducción de Florencia Peyrou y Hugo García. Madrid: Alianza Editorial, p. 82.

<sup>144</sup> El escritor Boris Pasternak fue invitado por el gobierno soviético a visitar los campos de este escenario y, debido a la conmoción que sufrió al ver el desastre plasmado en ellos, Pasternak enfermó y su escritura enmudeció durante un año.

masacre de los armenios pasó a ser considerada el primer genocidio del siglo XX<sup>145</sup>.

Con el Holocausto se produjo una modificación en la sensibilidad moderna que permitió afrontar y reconocer, desde el punto de vista de la justicia, casos similares acontecidos antes y después. Este reconocimiento de los crímenes cometidos durante el siglo XX dejó claro que Auschwitz no constituía realmente un fenómeno sin precedentes, aunque también es cierto que en el Holocausto se dio “una *síntesis única* de diferentes elementos que se encuentran en otros crímenes o genocidios”<sup>146</sup>.

Merced a todo lo expuesto, es comprensible que hablar del Holocausto como un acontecimiento único y/o singular haya sido motivo de muchos debates y controversias, que continuarán, sin duda, en el futuro. Sobre este tema Reyes Mate se pronuncia diciendo que el hecho de que la idea de la singularidad solo se haya discutido en relación con el Holocausto y no con relación a otras barbaries hace que este acontecimiento se erija, en su reflexión práctica, como punto de referencia<sup>147</sup>. En una línea similar, otros autores de la contemporaneidad, como Dominick LaCapra o el mencionado Saul Friedländer, reflexionan sobre lo que supone esa idea de singularidad que se asimila al Holocausto con la intención de mantenerla, sin que por ello afecte negativamente a la valoración de otros genocidios. Según LaCapra “algo es singular, es único, cuando sobrepasa o transgrede ciertos límites, cuando constituye una experiencia límite”<sup>148</sup>. La singularidad no implica criterios numéricos, ni tampoco que lo que sucedió ocurrió una sola vez, ni que probablemente *ocurra* una sola vez; lo que se trata de referir es que “sucedió algo tan exorbitante, tan inaudito, que es... único. [...Que] se repite en su singularidad”<sup>149</sup>.

---

<sup>145</sup> “Auschwitz habría sido difícilmente concebible sin el precedente histórico de esta matanza planificada a escala continental”. En: TRAVERSO, E. 2001. *Op. cit.*, p. 16.

<sup>146</sup> Enzo Traverso citado en: BRUNETEAU, B. 2006. *Op. cit.*, p. 167.

<sup>147</sup> MATE, R. *La singularidad del Holocausto*. Recurso electrónico sin paginación. Madrid: CSIC. [Consulta: 3 septiembre 2013]. Disponible en CSIC: <<http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/sinholo.pdf>>

<sup>148</sup> LACAPRA, D. 2005. *Escribir la Historia: escribir el trauma*. Traducido por Elena Marengo. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, p. 170.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 170.



## 1.5. CONCLUSIONES: EL SILENCIO COMO LÍMITE.

Es posible que todas estas palabras sean un telón detrás del cual la función se estará representando siempre.

*Maurice Blanchot (14).*

No se puede pensar el fin de nada porque fin es límite, y para concebirlo hay que situarse a ambos lados de él.

*Jean-François Lyotard (15).*

El arte sirve de fuga hacia la sensibilidad que la acción tuvo que olvidar.

*Fernando Pessoa (16).*

—Nada de eso —dijo el coronel—. Son cosas que se escriben para uno mismo.

—Entonces —dijo ella— quémelos usted mismo, coronel.

No solo lo hizo, sino que despedazó el baúl con una hachuela y echó las astillas al fuego.

*Gabriel García Márquez (17).*

Una vez introducida la Gran Guerra, de haber observado cómo se *prefigura* la importancia del silencio como *límite* —según el sentir y las expresiones sociales y culturales— y habiendo dejado genérica constancia de por qué nos situamos en la Segunda Guerra Mundial para profundizar en nuestra investigación, a lo largo de los siguientes capítulos nos vamos a centrar en desarrollar los tres terrenos de silencio, en los que este se *mueve*, que —consideramos— le son *afectos*, y que han sido desvelados con ocasión de la primera posguerra.

El primero de ellos será *el silencio como límite comprensivo*: en este espacio asociaremos el silencio a la región de lo emocional. Nuestro análisis se basará en sondear la estrecha relación que existe entre el exceso que producen en nosotros aquellos acontecimientos que nos sobrepasan emocionalmente y el límite que el silencio aparentemente dibuja en su elaboración que, consideramos, tiende a superarse cuando la *re/presentación* se canaliza a través del arte.

El segundo terreno que abordaremos será *el del silencio como límite cognitivo*: en este espacio situaremos al silencio en aquello que involucra la oscuridad, el exceso y el límite en relación al conocimiento. Los motivos de estudio que nos ayudarán a excavar en estas cuestiones nos vendrán proporcionados por esos contextos en los que nuestras capacidades cognitivas revelan sus límites, también por esas situaciones en las que el conocimiento se nos presenta como algo inalcanzable o marcadamente árido o por el carácter incomprensible e intransmisible de según qué experiencias.

Y, finalmente, el tercer espacio de silencio que detectamos lo constituye el *silencio como límite estructural*: nos ocuparemos de las *apariencias* o *aspectos* del silencio en su función formal, es decir, qué comporta esta noción cuando se emplea como elemento compositivo. Veremos también, como sucede en los dos casos anteriores, que esta función del silencio tiende a superarse y aumentarse, sobre todo, en el contexto de los lenguajes del arte.

Edificaremos estos espacios que asociamos al silencio de acuerdo con el análisis histórico y cultural de la Segunda Guerra Mundial, de su inmenso impacto. El principal objetivo que perseguimos con este análisis consiste en demostrar la existencia y la importancia de esos tres grandes terrenos cuyos *primer y segundo espacios de definición* se manifiestan en sendos acontecimientos bélicos. Pensamos que es

preciso, para poder comprender en profundidad los motivos de las artes en nuestra contemporaneidad, reconocer el *substrato* sobre el que estos se *con/figuran* y la “tradicción” de la que se nutren pues, como trataremos de mostrar en los últimos segmentos de los capítulos referidos al *silencio como límite comprensivo, cognitivo y estructural*, es este tratamiento del silencio como límite, en el despliegue de los ejes que proponemos, una *lectura* apropiada para tratar de comprender las dimensiones que abarca la producción artística contemporánea.

Estos terrenos que suponemos al silencio como límite no tienen, en sentido estricto, fronteras ni barreras que sean *definibles*; pero si distinguimos tres zonas, territorios o espacios de silencio es porque tal acción es *posible* pero también *necesaria* si deseamos comunicar con la mayor sencillez la complejidad que es inherente al fenómeno del silencio. No obstante, lo que deseamos subrayar antes de entrar en materia es que, a pesar de que tal distinción los identifique, en esta también reside su relación: intentaremos, en el curso de nuestro texto, realizar cuantas conexiones nos sean posibles evitando desvirtuar tales relaciones, manteniéndonos con ello, en la idea global que deseamos transmitir.



## CAPÍTULO 2. EL SILENCIO COMO LÍMITE COMPRENSIVO.

Según nos informan los técnicos, el mundo jamás ha conocido un ruido tan fuerte como el que produce la guerra actual. (...) Estoy seguro de que en el palpitante de cada corazón se podría encontrar el eco del inmenso jaleo que nos envuelve. (...) Muchas generaciones —empezando por la más sorda— se han de conmover y temblar al oír en el futuro este ruido de guerra, que no acabará cuando termine la pelea. Y, sin embargo, alguna vez ha de volver a la tierra la dulce calma y la inefable paz. Entonces podrá escuchar el hombre el silencio, que es algo más fuerte que el ruido para su conciencia.

*Samuel Ros (18).*

La comprensión no significa negar lo que resulta afrentoso, deducir de precedentes lo que no tiene tales o explicar los fenómenos por tales analogías y generalidades que ya no pueda sentirse el impacto de la realidad y el *shock* de la experiencia. Significa, más bien, examinar y soportar conscientemente la carga que nuestro siglo ha colocado sobre nosotros —y no negar su existencia ni someterse mansamente a su peso. La comprensión, en suma, significa un atento e impremeditado enfrentamiento con la realidad.

*Hannah Arendt (19).*



En este capítulo deseamos concretar de dónde procede, en qué consiste y cuáles son las manifestaciones asociadas a lo que denominamos silencio como límite comprensivo. Para ello identificaremos y someteremos a observación, en primer lugar, los cambios que provocan los conflictos bélicos situándonos, concretamente, en las modificaciones de los límites materiales y morales que comportó la situación política y social entre finales de la primera y principios de la segunda mitad del siglo XX. En segundo lugar, analizaremos cómo se desarrollaron las artes en este contexto, y veremos el alcance o el eco que todas esas cuestiones demuestran tener en el terreno de la cultura. Los dos apartados siguientes versarán sobre la problemática derivada del empleo de las artes, y sobre los límites a los que las mismas han de hacer frente a la hora de *representar* según unos, o de *presentar*, de acuerdo con otros, el exceso de unos acontecimientos que atraviesan al individuo y al conjunto social del que forma parte; y finalmente, en el último segmento, realizaremos *una lectura de/mostrativa* del silencio como límite comprensivo en el arte contemporáneo con el fin de presentar y evidenciar la importancia de la noción de silencio, su emergencia y su trascendencia en términos positivos según las expresiones artísticas dadas en nuestros días.

## 2.1. OBSERVACIONES EN TORNO AL SILENCIO Y SU INSTRUMENTALIZACIÓN.

El renacimiento económico y físico de buena parte de Europa ha sido prodigioso. Muchas ciudades son más hermosas y populosas de lo que fueron antes de la devastación. En el paisaje actual las marcas dejadas por la Primera Guerra Mundial, las mesetas quebradas, los campos despanzurrados, son más profundas que los rastros dejados por la guerra de 1940-45. Hoy puede uno viajar a través de la Europa Occidental y hasta por la Unión Soviética y no encontrar un lugar preciso donde situar los hechos de la Segunda Guerra Mundial o los recuerdos que uno tenía de los montículos de ceniza de 1945. Es como si hubiera prevalecido un violento instinto de borrarlo todo y de renovarlo todo, una especie de amnesia creativa.

*George Steiner (20).*

«Su libertad de hacer lo que quiera queda menoscabada por la necesidad de solo poder poner por obra una de las dos posibles decisiones. Usted queda convertido en el prisionero del hecho omitido, así pues usted no es más libre que yo; solo que usted come mejor. También puede usted ir a tomar el aire cuando quiera. Por libre que sea, no deja usted de ser prisionero de una decisión no tomada. Por lo que respecta al aire libre, es usted envidiablemente libre».

*Günter Grass (21).*



ROCÍO GARRIGA.

**BREAK THE SILENCE [ROMPER EL SILENCIO].**

2010-2012.

81 Cascabeles manufacturados en vidrio (soplado y modelado) e hilo de plata tejido.

Montaje con plano indicativo de la posición de cada uno de los cascabeles determinada también por la medida de los hilos con los que se sujetan al techo para mantener la composición.

Dimensiones: 190 x 70 x 70 cm. aprox.

La violencia puede revestirse de distintas formas pero si hay una condición común que se da en los conflictos que se amontonan a lo largo del siglo XX es que “por encima de los intereses geopolíticos y de las reivindicaciones territoriales que los subyacen, parecen vehicular una oposición irreconciliable de valores e ideologías”<sup>150</sup>.

Autores como David Le Breton<sup>151</sup> o Luis Gruss<sup>152</sup> hablan de las funciones del silencio en el marco de los totalitarismos aludiendo a su imposición mediante la violencia; otros, como Bessie Dendrinós o Emilia Pedro Ribeiro, apuntan directamente al silencio como una herramienta para la dominación en la comunicación<sup>153</sup>. La instrumentalización del silencio siempre ha estado ligada a cuestiones de índole política; la politóloga Elisabeth Noelle-Neumann<sup>154</sup> desarrolló a finales de los años 70 una teoría que denominó «la espiral del silencio». Con su aplicación trató de demostrar que la relación existente entre los medios de comunicación y la opinión pública constituye una forma de control social. En Madrid, el 8 de octubre de 2010, tuvo lugar el seminario *Silencio y Política*<sup>155</sup>, se contó con las intervenciones de José León Slimobich o Félix Duque, entre otras aportaciones al encuentro, donde se abordaron dichas cuestiones incluyendo el papel del arte en ellas algo que, por otra parte, no es muy habitual.

---

<sup>150</sup> TRAVERSO, E. 2001. *Op. cit.*, p. 18.

<sup>151</sup> Cfr.: LE BRETON, D. 2009. *Op. cit.*, pp. 2-6.

<sup>152</sup> Cfr.: GRUSS, L. 2010. *El silencio. Lo invisible en la vida y el arte*. Argentina: Capital Intelectual, p. 37-42.

<sup>153</sup> DENDRINÓS, B., PEDRO RIBEIRO, E. 1997. Giving street directions: the silent role of women. En: JAWORSKI, A. *Op. cit.*, pp. 215-238, p. 218. [Fragmento fuente: “Silence has been used as a tool of domination in communication”].

<sup>154</sup> NOELLE-NEUMANN, E. 2010. *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*. Traducción de Francisco Javier Ruiz Calderón. Barcelona: Paidós.

<sup>155</sup> Uno de los pocos en los que se ha trabajado la relación entre el silencio, la política y las artes. Este seminario de corte transdisciplinar incluyó especialistas ligados al campo de la filosofía, la psicología, el arte, la antropología y la medicina. La aportación de José León Slimobich: *La letra muda: entre lo político y lo íntimo*. La de Félix Duque: *De la importancia de reflexionar sobre lo político desde las humanidades y las artes* son muy destacables. El texto completo de la intervención de Slimobich puede encontrarse en la siguiente dirección [Consulta: 11 noviembre 2013]:

<<http://www.lettrahora.com/actividades-es-0-7/seminario-en-la-universidad-autonoma-de-madrid-silencio-y-politica.html>>

En su ensayo *El Estado Criminal* (1995) Yves TERNON<sup>156</sup> destaca que los rasgos que conforman las estructuras genocidas tienen como uno de sus principios de base las acciones que persiguen la vulneración y el debilitamiento del otro. Esta manera de proceder, totalmente intencional, exige del grupo que oprime un empoderamiento que hunde sus raíces en las alteraciones de lo cotidiano. Las imposiciones estéticas, la modificación de los lenguajes o la suplantación de unas estructuras sociales por otras, son algunas de las transformaciones que se llevan a cabo y, aunque las prácticas de opresión ejercidas por los regímenes totalitaristas son mucho más complejas, mencionamos y veremos qué es lo que sucede con ellas, porque tienen una relación directa con el silencio.

Los conflictos bélicos modifican el paisaje exterior, pero también el interior de cada cual. Cambian las fronteras, se definen relaciones nuevas, se modifican los límites materiales y morales. Cuando estos conflictos tienen lugar, si se dan bajo el avance de una estructura genocida, durante su acontecer se produce también el aniquilamiento cultural del otro. La imposición de un régimen totalitarista necesita que se construya una *nueva realidad*, hacer suyas aquellas cosas que la forman, que la nombran, que la describen, la definen o la *muestran* —literatura, cine, pintura, escultura, música, arquitectura...—. Esa *nueva realidad* coacciona la realidad anterior. Desde el momento en que empieza a erigirse se consolida por oposición a la realidad del otro, que es considerada como una amenaza y por eso, para mantener la paz, debe ser destruida.

Algo se construye y se presenta en la medida en que la otra cosa se destruye o desaparece, se altera o se transmuta. El diálogo entre la ausencia y la presencia es también la lucha entre la imposición del olvido y la persistencia de la memoria. La construcción de la memoria se hace perceptible en su acción, como el silencio, que en ocasiones provoca o deja también una huella: es como cuando descubrimos el viento que no vemos, a través de las formas que traza en el agua cuando pasa sobre ella. Hablar de memoria es hablar también en términos de silencio, porque la memoria es un movimiento interno que tiende a comunicar aquello que pasó y que ya no está, constituye una especie de *estado*, momento o circunstancia que se *hace* presente.

---

<sup>156</sup> TERNON, Y. 1995. *Op. cit.*

El exceso que manifiestan los conflictos del siglo XX muestra su exponente máximo en los sucesos acontecidos a propósito de la Segunda Guerra Mundial, donde la destrucción de la cultura del otro se llevó a cabo mediante distintas vías. Estos procedimientos se ejercieron simultáneamente y afectaron tanto al orden de lo público como al de lo privado. Levi dijo: “porque a quien lo ha perdido todo fácilmente le sucede perderse a sí mismo”<sup>157</sup>. Con la desposesión material y moral en sus distintas formas<sup>158</sup>, como pueden ser la censura, la privación de la palabra, la represión del pensamiento o la

---

<sup>157</sup> LEVI, P. 2008. *Si esto es un hombre*. Traducción de Pilar Gómez Bedate. 10ª ed. Barcelona: Muchnik, p. 27.

<sup>158</sup> En el psicoanálisis freudiano el yo es la instancia que se distingue del ello y del superyó en su segunda teoría del aparato psíquico, a partir de la «vuelta» de 1920. Según la entrada en el diccionario de Laplanche y Pontalis, el yo, desde el punto de vista *tópico*, tiene una relación de dependencia respecto a las reivindicaciones del ello, respecto a los imperativos del superyó y respecto a las exigencias de la realidad. En este sentido, aunque en el yo recaigan los intereses de la totalidad de la persona, su papel de mediador le hace tener una autonomía puramente relativa. Desde el punto de vista *dinámico*, el yo representa el conflicto neurótico, ante las señales de angustia o displacer pone en marcha una serie de mecanismos de defensa que evidencian su *esencia* como polo defensivo de la personalidad. Y, desde el punto de vista *económico*, el yo es elemento de ligazón de los procesos psíquicos; no obstante, en operaciones defensivas la ligazón de la energía pulsional se enturbia debido a los caracteres que definen el proceso primario, lo que provoca que sean adquiridos una serie de matices compulsivos, repetitivos, «arreales». En resumen, la teoría psicoanalítica intenta explicar la *génesis* del yo según dos registros: en uno es considerado como un aparato adaptativo diferenciado a partir del ello en virtud del contacto con la realidad exterior; y en el otro, es definido como el resultado de identificaciones que conducen a la formación, dentro de la persona, de un objeto de amor cargado por el ello. LAPLANCHE, J., PONTALIS, J-B. 1974. *Op. cit.*, pp. 476-494. Finalmente, en relación a lo que dijo Primo Levi, también cabe citar a William James, quien a finales del siglo XIX definió el yo de la siguiente manera: «el yo envuelve todo lo que el hombre puede llamar suyo, no solamente su cuerpo y sus facultades psíquicas, su casa, su esposa e hijos, sus antepasados, sino también sus vestidos, sus amigos, su reputación, sus obras, sus campos, sus caballos, su yate, su cuenta corriente». Esta noción del yo es interesante, según Olga Bernal, por dos razones: una porque expresa totalmente el yo en términos de lo que posee, otra porque no lo expresa en términos de lo que no posee. En: BERNAL, O. 1970. *Lenguaje y Ficción en las novelas de Beckett*. Traducción de Francisco Muñiz. Barcelona: Lumen, p. 35. Citando a JAMES, W. 1929. *Précis de psychologie*. Paris: Rivière, p. 228.

manipulación de los lenguajes, se afila ese objetivo que persigue el fin de borrar una cultura y a las personas que la crean y la viven.

La destrucción material de la memoria, además de fisicidad también comporta afectividad; en el caso concreto del Tercer Reich las estrategias de opresión que se llevaron a cabo modificaron las pautas de la cotidianidad en sus más profundas raíces; citamos de nuevo a Levi, que recuerda, en *Si esto es un hombre* (1947), el proceso de entrada a los campos de concentración:

“No tenemos nada nuestro: nos han quitado las ropas, los zapatos, hasta los cabellos; si hablamos no nos escucharán, y si nos escuchasen no nos entenderían. Nos quitarán hasta el nombre: y si queremos conservarlo deberemos encontrar en nosotros la fuerza de obrar de tal manera que, detrás del nombre, algo nuestro, algo de lo que hemos sido, permanezca”<sup>159</sup>.

Una de las acciones simbólicas más comunes que se da en la vulneración del acervo cultural del otro consiste en la quema regular de libros, pues estos son representación del saber transmisible de una cultura. Según el bibliotecólogo y ensayista Fernando Báez, el término bibliocausto apareció por primera vez el 22 de mayo de 1933 en un artículo de la revista *Time*<sup>160</sup>. Esta palabra se usó para referir las quemas de libros que se celebraron por parte de los nazis en actos de exhibición que convertían estas acciones en acontecimientos de comunión pública<sup>161</sup>. En este mismo registro también surgió el término libricidio —librocidio o bibliocidio— que se introdujo en la historia del libro para apuntar con ello al aniquilamiento sistemático de textos en el marco de los grandes exterminios, una práctica que generalmente les es común<sup>162</sup>.

La destrucción de la identidad cultural, de la que el libricidio forma parte, atraviesa los conflictos bélicos que se han dado y continúan

---

<sup>159</sup> LEVI, P. 2008. *Op. cit.*, p. 26.

<sup>160</sup> BÁEZ, F. 2002. *El bibliocausto nazi*. Recurso electrónico sin paginación [Consulta 23 abril 2013]. Disponible en: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero22/biblioca.html>>

<sup>161</sup> GUYOT, A., RESTELLINI, P. 1983. *L'Art Nazi: 1933-1945 La Memoire du Siecle*. Prefacio de Leon Poliakov. Bruselas: Éditions Complexe, p. 7.

<sup>162</sup> Cfr.: GARCÍA CUETOS, P. 2012. *El Patrimonio Cultural*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, p. 65.



dándose en el curso de nuestra historia<sup>163</sup>. En 1992 tuvo lugar el ataque a la Biblioteca Nacional de Sarajevo, de la cual tan solo quedaron sin destruir alrededor de un 10 % de sus documentos. Para Bernard Bruneteau la limpieza étnica practicada en Bosnia fue “un proceso de violencia acumulativa que comportó una serie de etapas en la realización del objetivo último: la «desaparición» de un grupo preciso (los musulmanes) y de todo resto histórico del mismo en un territorio dado”<sup>164</sup>. Para referirse a esa voluntad de borrar el patrimonio cultural y la herencia del otro, que son los factores que identifican su pertenencia a un colectivo, Mirko D. Grmek, médico e historiador de origen croata, acuñó el término *memoricidio*.

La memoria, es para las personas que la llevan consigo, un patrimonio inmaterial. Esta se construye en la medida en que el tiempo pasa sin detenerse, y cuando su inmaterialidad se vuelve tangible se facilita con

---

<sup>163</sup> Si mencionamos algunos de los casos en los que se han dado prácticas así, encontramos que estos episodios se han repetido en el Museo Arqueológico y la Biblioteca Nacional de Irak, en Bagdad, saqueados en 2003: la Biblioteca Nacional, los Archivos Nacionales y la Biblioteca Coránica fueron incendiados. En el año 2002 el ejército israelí atacó el Centro Cultural Khalil Sakatini en Ramallah (Palestina) y destruyó con ello su biblioteca. En 1998 en Afganistán, donde las tropas talibanes echaron abajo la Biblioteca de la Fundación Nasser Khosrow. En Camboya, entre 1976 y 1979, lugar donde también se asumió una política de destrucción sistemática de la cultura del otro: los fondos de la Biblioteca Nacional en Phnom Penh fueron esparcidos por la calle y se quemaron públicamente. En 1943 la biblioteca de Mefitze Haskole —que pertenecía al ghetto judío de Vilnius, Lituania— fue completamente eliminada, y con ello se destruyó también el centro de reunión de esa comunidad, su museo y su activa vida cultural e intelectual. También en el verano de 1914, cuando la Primera Guerra Mundial recién había comenzado, la Biblioteca de la Universidad Católica de la localidad belga de Lovaina fue quemada por el ejército alemán. Este último ejemplo es “solo uno más de todos los ocurridos en el transcurso de los dos conflictos bélicos de mayor envergadura —y más alto coste— de la historia humana [...]. Sea por ataques intencionales contra repositorios bibliográficos, sea como consecuencia de bombardeos, los daños ocasionados a bibliotecas, archivos y fondos bibliográficos fueron altamente significativos. Quizás fue la Segunda Guerra (1939-1945) la que ocasionó mayores daños al patrimonio cultural humano”. En *Cfr.: CIVALLERO, E., 2009. Cuando la memoria se convierte en cenizas: memoricidio durante el siglo XX*. Recurso electrónico sin paginación. [Consulta: 11 agosto 2013]. Disponible en: <[http://eprints.rclis.org/10088/1/Cuando\\_la\\_memoria\\_se\\_convierte\\_en\\_cenizas.pdf](http://eprints.rclis.org/10088/1/Cuando_la_memoria_se_convierte_en_cenizas.pdf)>

<sup>164</sup> BRUNETEAU, B. 2006. *Op. cit.*, pp. 217-218.

ello su perpetuidad, se contribuye a su transmisión y se evita que se produzca el olvido. La materialidad de la memoria puede *palparse* en ese legado cultural que las artes ayudan a construir y que se compone de libros, documentos, imágenes, construcciones... Las políticas de represión y opresión radical a la diferencia tratan de destruir la identidad del otro eliminando su *memoria material*, con ello creen neutralizar la transferencia entre los seres de una misma comunidad, y persiguen así que se produzca el desvanecimiento de su cultura. Efectivamente, la ausencia de memoria material contribuye a frustrar esa comunicación cultural a través del vacío documental que presenta, pero esto no es garantía de éxito: si la ausencia se genera es porque antes hubo algo que en un momento dado dejó de estar presente, por lo que estamos ante un vacío que no es inerte: tiene la forma de aquello que lo ocupó y que ahora pervive en su negatividad. La memoria inmaterial permanece aunque sus extensiones materiales desaparezcan y, en relación a lo que comúnmente se piensa, la memoria no es tan frágil.

La destrucción de la identidad y de la cultura del otro se ejerce además a través de la alteración de los lenguajes. Estos son el reflejo y también el espejo de la experiencia cultural, política y social. A corto plazo, su manipulación impacta en los modos de expresión, pero a medio y largo plazo su manipulación repercute más profundamente, llega a afectar incluso, a la elaboración del pensamiento porque —así lo propone Michel Foucault— el lenguaje “no se limita a relatar lo que parece haber sucedido lejos de él. La experiencia es la que en el volumen del lenguaje lo desdobra y hace aparecer en él «un espacio vacío y pleno a la vez que es el del pensamiento»”<sup>165</sup>.

La manipulación y consecuente alteración del lenguaje se constituyó como uno de los instrumentos propagandísticos más potentes del Tercer Reich, pues era el medio «más público y secreto a la vez». En aquel contexto Victor Klemperer supo ver que “el lenguaje no solo crea y piensa por mí, sino que guía a la vez mis emociones, dirige mi personalidad psíquica, tanto más cuanto mayores son la naturalidad y la inconsciencia con que me entrego a él”<sup>166</sup>.

---

<sup>165</sup> FOUCAULT, M. 1996. *De lenguaje y literatura*. Introducción de Ángel Gabilondo. Traducción de Isidoro Herrera. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, p. 13.

<sup>166</sup> KLEMPERER, V. 2001. *LTI. La lengua del Tercer Reich: apuntes de un filólogo*. Traducción de Adan Kovacsics. Barcelona: Editorial Minúscula, p. 31.

En 1945, Dolf Sternberger, Gerhard Storz y W. E. Süskind publicaron *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*, título que podría ser traducido como “Del diccionario de los inhumanos” y que finalmente se ha traducido como *Diccionario del Monstruo*. Este texto era en realidad una suerte de glosario en el que se recogían “todas las barbaridades que el Tercer Reich había cometido con la lengua. [...] Porque] la ruina del lenguaje es la ruina del ser humano”<sup>167</sup>.

En esa misma línea, el filólogo y escritor Victor Klemperer se preocupó por dejar constancia, a partir de las experiencias personales que documentó en sus diarios, de la nueva situación ante la que se encontró el lenguaje durante los primeros meses del nazismo. Con este material escribió el libro *LTI. La lengua del Tercer Reich*, que se publicó por primera vez en Alemania en 1947. En las notas que tomó durante el primer año, y a través de las anécdotas de su cotidianidad, Klemperer muestra cómo el lenguaje hablado experimentaba cambios significativos que ponían de manifiesto las ideas que el partido deseaba arraigar en el pensamiento de la población. Citamos *in extenso*:

“21 de marzo de 1933: [...] En Leipzig se ha nombrado una comisión para nacionalizar las universidades. En el tablón de anuncios de nuestra universidad cuelga un largo aviso (que, según cuentan, también cuelga en otras universidades alemanas): «Cuando el judío escribe en alemán, miente». [...] 27 de marzo: Aparecen nuevas palabras o las viejas adquieren un sentido nuevo y especial o se forman nuevos compuestos que no tardan en solidificarse y en convertirse en estereotipos. En el lenguaje exaltado, siempre de uso obligado pues conviene mostrar entusiasmo, las SA se llaman ahora «el ejército pardo». Los judíos extranjeros, sobre todo los franceses, ingleses y norteamericanos, hoy en día suelen recibir el nombre de «judíos del mundo». Con la misma frecuencia se utiliza la expresión «judaísmo internacional» [...] 20 de abril: [...] «Pueblo» se emplea tantas veces al hablar y escribir como la sal en la comida; a todo se le agrega una pizca de pueblo: fiesta del pueblo, camarada del pueblo, comunidad del pueblo, cercano al pueblo, ajeno al pueblo, surgido del pueblo...”. [...] 19 de septiembre: En el cine, escenas del congreso del Partido celebrado en Núremberg. Hitler consagra nuevas banderas de las SA tocándolas con la «bandera de sangre» de 1923. A cada contacto entre los estandartes se oye un cañonazo. ¡Si esto no es una mezcla entre escenificación teatral y eclesiástica! Con independencia de cuanto

---

<sup>167</sup> ROETZER, H., SIGUAN, M. 1992. El siglo XX. De 1890 a 1990. Vol. II.: *Historia de la literatura alemana*. Barcelona: Ariel. Citado en: ALONSO PUELLES, A. 2002. *Op. cit.*, p. 66.

ocurre en el escenario..., el simple nombre de «bandera de sangre». «Mirad aquí, dignos hermanos: martirio de sangre sufrimos.» Mediante estas únicas palabras, todo el entramado nacionalsocialista se eleva del plano político al religioso. Y la escena y la palabra surten desde luego su efecto, la gente permanece sentada, entregada, absorta; nadie tose ni estornuda, no se oye crujir ningún papel ni chupar ningún caramelo. El congreso del Partido, una ceremonia de culto; el nacionalsocialismo una religión...”<sup>168</sup>.

A ese contexto de avasallamiento extremo se refirió Albert Camus cuando dijo que “se extendía [...] una inmensa conspiración del silencio, aceptado por los que tiemblan y se dan buenas razones para ocultarse a sí mismos ese temblor, y suscitada por quienes tienen interés en hacerlo”<sup>169</sup>. El mismo año en el que Klemperer publicó su libro, se fundó el *Grupo 47* con la intención de revitalizar la literatura alemana, que se veía imposibilitada, entre otras razones, por la pervivencia de las afecciones a las que se había visto sometido el idioma alemán. Thomas Mann tuvo muy clara la situación en la que se encontraba el lenguaje y así lo expresó en una carta abierta al decano por privarlo de su doctorado honorífico en la Universidad de Bonn cuando emigró:

«Grande es el misterio del lenguaje; la responsabilidad ante un idioma y su pureza es de cualidad simbólica y espiritual; responsabilidad que no lo es meramente en sentido estético. La responsabilidad ante el idioma es, en esencia, responsabilidad humana [...] ¿Debe guardar silencio un escritor alemán, que es responsable del idioma porque lo usa cotidianamente, guardar absoluto silencio ante todos los males irreparables que se han cometido y se cometen día tras día, especialmente si ello tiene lugar en el propio país, contra el cuerpo físico, el alma y el espíritu, contra la justicia y la verdad, contra la humanidad y el individuo?»<sup>170</sup>.

Aunque a propósito de la Primera Guerra Mundial ya existiera una gran desconfianza hacia el lenguaje como vehículo comunicativo, sería muy arriesgado afirmar que la confianza en el mismo había quedado rota por completo. Algo debió de recomponer la fe perdida en el lenguaje durante el periodo de entreguerras porque, de no haber sido así, las

---

<sup>168</sup> KLEMPERER, V. 2001. *Op. cit.*, p. 51-58.

<sup>169</sup> CAMUS, A. 1996. *Obras*. (El siglo del miedo). Edición de José María Guelbenzu. Madrid: Alianza Editorial, p. 706.

<sup>170</sup> En: STEINER, G. 1994. *Op. cit.*, p. 142.

estrategias para la manipulación lingüística que se llevaron a cabo durante el Tercer Reich no habrían sido tan hirientes ni tan efectivas. Su discurso se apoyó en instituciones, doctrinas, imágenes, burocracias, y en todo un vocabulario actuante y formal que modificó el sentido del lenguaje tergiversando el significado de sus palabras. Como se ha visto en las aportaciones de Klemperer, se produjeron entonces cambios en las convenciones de una comunidad, en sus signos y en sus reglas, es decir, en su objetividad<sup>171</sup>. El lenguaje recibía un durísimo segundo golpe como medio de expresión y comunicación. A partir de entonces comenzaría a darse de nuevo una tendencia hacia el silencio, esta más profunda, más rotunda y más duradera.

La modificación de los lenguajes y la manipulación de las artes son estrategias que también se suman a la desposesión material y moral. Durante el periodo del Tercer Reich se llevó a cabo una honda transformación en el terreno del arte por parte del régimen. Gracias a la instrumentalización de los canales de comunicación y de las artes, el poder político consiguió una hegemonía ideológica mucho más contundente entre la población, merced a la relación práctica que se establece entre las imágenes y los aparatos ideológicos de representación.

Los sistemas de representación se regularon formal y discursivamente en favor de la ideología del Imperio. El arte se convirtió en uno de los medios propagandísticos más evidentes, y su instrumentalización involucró también la destrucción de otras re/presentaciones que, desde el punto de vista del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán [*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter Partei (NSDAP)*], presentaban desviaciones en su forma y en su discurso.

Exaltar la profunda relación que existe entre el arte y la vida fue una de las premisas que se blandieron con fuerza durante el régimen nacionalsocialista. Convino adoptar esa visión vanguardista del arte disuelto en la vida cotidiana, promovida durante el periodo de

---

<sup>171</sup> Martin Broszat e Ian Kershaw —historiadores especializados en la época del Tercer Reich— afirman que una de las ambiciones del nazismo consistió en la transformación de las percepciones subjetivas de la realidad pero descartan que lo fuera también la perturbación de las relaciones objetivas; no obstante, también es cierto que ambas transformaciones no se excluyen mutuamente: las apreciaciones de Klemperer respecto a la modificación de la objetividad incorporan en sí mismas esas alteraciones de las percepciones subjetivas de la realidad de las que hablan Kershaw y Broszat.

entreguerras, porque así no solo se extendía su discurso desde lo público, también permeabilizaban el ámbito de lo privado. Según tal identificación el NSDAP afirmaba que “el arte surgía directamente de la vida del pueblo alemán y [...] se juzgaba por sus valores y presupuestos sociales”<sup>172</sup>. Pero el arte del Tercer Reich no constituía un reflejo de la realidad social, el arte del régimen más bien trataba de crearla; consistía, según E. Traverso, en *un reclutamiento de la cultura*, que fue *transformada en propaganda*; para orientar la conducta y las actitudes de la población a través de la difusión de sus mensajes.

La producción artística de todo campo, tan rica durante la República de Weimar, se restringió sustancialmente en pocos años. Se produjo un gran empobrecimiento cultural, que no solo se vio reflejado en el carácter de los contenidos, sino también en el descenso de la escritura de libros, periódicos y revistas: la producción de libros se redujo alrededor de un 30%; en 1934 quedaban 3.100 de los 4.700 periódicos que circulaban en 1932 y, en menos de cinco años, desde que los nacionalsocialistas llegaron al poder, desaparecieron más de la mitad de las 10.000 revistas que se editaban por entonces<sup>173</sup>. En 1930 ya se manifestaron algunos síntomas de lo que se convertiría en una constante a partir de 1933. Las obras de los vanguardistas Oskar Kokoschka, Emil Nolde o Paul Klee fueron retiradas del Schlossmuseum de Weimar. Los murales de Oskar Schlemmer, que estaban junto a las escaleras de la Bauhaus en Dessau, fueron destruidos.

Se desató una campaña de censura y reposición. Para llevar a cabo su misión cultural y artística Hitler se rodeó de hombres como Dietrich Eckart, Baldur von Schirach, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg, Julius Streicher o Albert Speer; todos ellos, de un modo u otro, vinculados a actividades de carácter creativo antes de sumarse al equipo del Reich. El 23 de marzo de 1933 el líder del nazismo exponía ante los parlamentarios, en el Reichstag de Berlín, un esbozo de los objetivos y las tareas del nuevo gobierno:

“El gobierno del Reich llevará a cabo una purga moral absoluta que comportará al mismo tiempo la purificación de la vida pública. Todo el

---

<sup>172</sup> ADAM, P. 1992. *El Arte del Tercer Reich*. Barcelona: Tusquets Editores, p. 71.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 52.

sistema educativo, el teatro, el cine, la literatura, la prensa y la radio se emplearán como medios dirigidos a este fin»<sup>174</sup>.

Habiendo vivido la Gran Guerra y atisbando el comienzo de la Segunda con un sentido de la historia como *maestra de vida*, el escritor E. M. Remarque abandonó Alemania antes de que Hitler tomara el poder. En 1932 el historiador y escritor judío alemán Emil Ludwig adquirió la ciudadanía suiza a fin de que —según expresó— durante una segunda guerra mundial no se lo llamara más «alemán»<sup>175</sup>. Muchos de los productores culturales amenazados por el nazismo, intelectuales, artistas o personas que participaron activamente de la política, se “exiliaron” antes de que su persecución se convirtiera en algo sistemático. Así sucedió en el caso de Arnold Zweig, Emilio Segré, Heinrich Mann, Frank Arnau, Anna Seghers, Brigitte Alexander o Albert Ehrenstein.

El escritor Stefan Zweig se marchó de Austria cuando la influencia nacionalsocialista aumentó. Antes de suicidarse, en 1942, dejó escrita su autobiografía *El mundo de ayer: memorias de un europeo*<sup>176</sup>. En este trabajo, que lo mantuvo ocupado entre 1939 y 1941 —sus últimos años de exilio—, hizo una defensa constante de la cultura europea, que temía que se perdiera a causa de las guerras. Otro de los grandes de la literatura que abandonó Austria fue Robert Musil. Se marchó cuando esta se anexionó a la Alemania nazi y, como Stefan Zweig, murió también en 1942; *El hombre sin atributos*<sup>177</sup> fue su gran proyecto literario y en él reflexiona sobre la decadencia de los valores occidentales: su primer volumen apareció en 1930, una parte del segundo en el 33 y póstumamente el resto en 1943, aun así la novela quedó inacabada: el protagonista del relato, es una especie de *alter ego* de Musil; Ulrich abandona la ciencia a pesar de su talento porque no puede encontrar en ella las respuestas a sus inquietudes.

---

<sup>174</sup> Fragmento del discurso de Adolf Hitler citado en: *Ibid.*, p. 9.

<sup>175</sup> STERN, A. 1963. *La Filosofía de la Historia y el Problema de los Valores*. Buenos Aires: Eudeba, p. 13.

<sup>176</sup> ZWEIG, S. 2012. *El mundo de ayer: memorias de un europeo*. Traducción de Joan Fontcuberta y Ágata Orzeszek. Barcelona: Acanalado.

<sup>177</sup> MUSIL, R. 2006. *El hombre sin atributos* (2 Volúmenes). Edición definitiva y completa revisada por Pedro Madrigal, según edición establecida por Adolf Frisé. Rowohlt Verlag GMBH, 1978, Reinbeck bei Hamburg. Traducción del alemán de José M. Sanz. Barcelona: Seix Barral/Biblioteca Formentor.

El dramaturgo alemán Bertold Brecht trabajó como autor y director de teatro en Berlín hasta el año 1933. Abandonó la ciudad el 28 de febrero, un día después del incendio del Reichstag. En el exilio escribió algunas de sus obras más importantes, obras no exentas de crítica política y social, como *La vida de Galileo* (1939)<sup>178</sup>. Por su parte, los pintores Karl Hofer y Otto Dix aguantaron un poco más en el terreno, pero pronto fueron destituidos de la docencia, y a Dix finalmente lo encarcelaron. Los músicos Arnold Schönberg o Kurt Weill emigraron a los Estados Unidos, también los filósofos Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, así como lo hicieron Max Reinhard, en 1933, o Erwin Piscator en 1939.

La reducción del número de libros, periódicos y revistas publicados durante los primeros meses del Tercer Reich, una vez realizada la purga intelectual, comenzó a aumentar de nuevo: era imprescindible que la ideología del nazismo llegara a todo el mundo. Con este mismo propósito inscribían sus eslóganes — «Alemania, ¡despierta!»<sup>179</sup>— en toda clase de objetos de uso cotidiano. Algunos de ellos veían sobrecargados simbólicamente tanto su significado como su uso, así sucedía con las cajas de cerillas, los lápices o las postales<sup>180</sup>.



Fig. 9. Cerillas en estuche metálico.  
Landesmuseum Württemberg, Stuttgart.

---

<sup>178</sup> La obra se estrenó el 9 de septiembre de 1942 en el teatro de Zúrich. En esta pieza el autor hace una interpretación un tanto libre de la vida del científico italiano, pero le sirve para trazar un paralelismo crítico con las autoridades de su contemporaneidad: Galileo se autocondena ante la jerarquía eclesiástica al hacer pública su teoría heliocéntrica.

<sup>179</sup> Dietrich Eckart fue el primero en usar la expresión «*Deutschland Erwache!*», que figuraba en la gran mayoría de los estandartes del partido.

<sup>180</sup> MICHAUD, E. 2009. *Op. cit.*, p. 139.





Fig. 10. Pin manufacturado de cartón con imagen del estandarte y el eslogan del partido. 1935.



Fig. 11. Pluma y Lápiz. Landesmuseum Württemberg, Stuttgart.

Tal y como dice P. Adam “el terror quedaba eclipsado por un alud de festejos, actos públicos y espectáculos folclóricos”<sup>181</sup>. A través de la sección denominada *Fuerza Mediante la Alegría*, inaugurada por el *Frente Alemán del Trabajo*, también se gestionaba el tiempo de ocio de la población: se preparaban giras culturales para los trabajadores con billetes de viaje y hoteles de tarifa reducida. El teatro se transportaba a cualquier parte, los actores, que montaban los escenarios en las plazas de los pueblos, actuaban llevando botas militares.

Una gran cantidad de artistas emigró con el fin de poder continuar con su actividad. Se desplazaron a Inglaterra, Francia o Bélgica entre otros lugares, aunque en algunos de estos destinos —unos años después— se volverían a encontrar de nuevo ante lo que denominó Daniel Guerin,

<sup>181</sup> ADAM, P. 1992. *Op. cit.*, p. 73.

la peste parda. Así sucedió en París, donde solo algunos de los que habían huido pudieron escapar de nuevo, en aquella ocasión ya mucho más lejos, a Estados Unidos.

Los artistas se marcharon en dos tandas, una en 1933, cuando emigraron W. Gropius, G. Grosz, V. Kandinsky o R. Hausmann; la otra en 1937, cuando la represión se agravó todavía más, salieron K. Schitters, L. Feininger, J. Itten o E. L. Kirchner. En aquel preciso momento las artes afiliadas al ideario nazi declararon su victoria sobre el arte de vanguardia y lo celebraron con dos importantes exposiciones que estarían circulando durante tres años consecutivos entre las distintas ciudades alemanas: la denominada *Gran Exposición de Arte Alemán* (*Grosse Deutsche Kunstausstellung*) y la exposición del descarte vanguardista, titulada *Arte Degenerado* (*Entartete Kunst*), que sería visitada por más de un millón de personas.



Fig. 22. Exposición *Arte Degenerado* en Berlín, 1937.

Una vez finalizada la itinerancia de las obras vanguardistas que formaban el grueso de lo que se mostró como *arte degenerado* se vendieron en el extranjero —a excepción de las cinco mil piezas que serían quemadas a principios de 1939— para financiar el rearme con

las ganancias<sup>182</sup>. El 31 de mayo de 1938 con la ley del Arte Degenerado se legalizó la confiscación de unas 17.000 obras de arte, que también serían vendidas en la subasta de Lucerna al año siguiente<sup>183</sup>.



Fig. 13. Exposición *Arte Degenerado* en Múnic, 1937.



Fig. 14. Exposición *Arte Degenerado* en Hamburgo, 1938.

<sup>182</sup> En: CABO, J. 2002. La obra de arte totalitaria: el caso alemán, *ADAXE –Revista de Estudios y Experiencias Educativas*, nº 18, pp. 145-169. ISSN: 0213-4705, p. 153.

<sup>183</sup> BOZAL, V. 1978. *Op. cit.*, pp. 325-326.

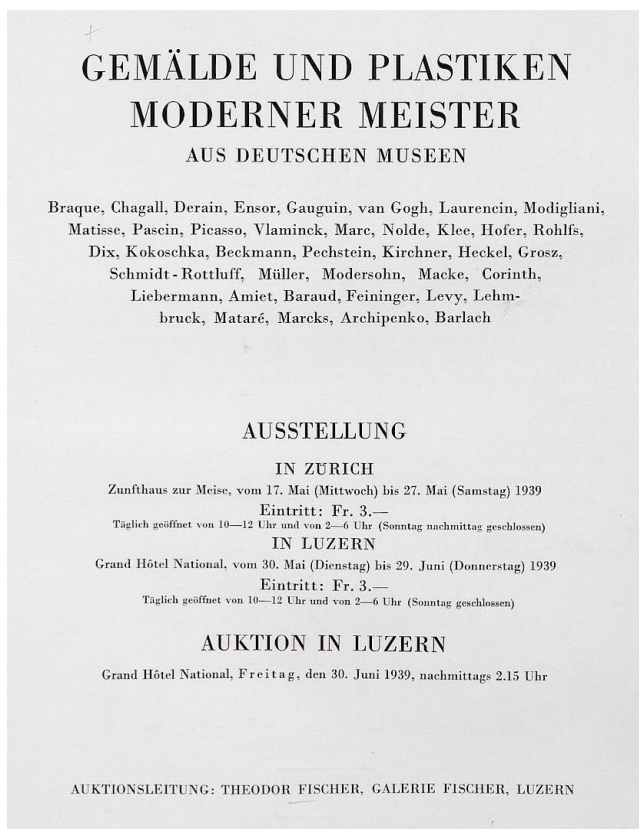


Fig. 15. Imagen perteneciente al catálogo de la venta de obras confiscadas por el gobierno nazi. Lucerna, 1939.

En suma, es impresionante la larga marcha: “los exiliados de Hitler fueron la más grande colección de intelectos, talentos y eruditos que se haya visto jamás”<sup>184</sup>. Las oleadas en las que “emigraron” los artistas —primero hacia el oeste de Europa y después del estallido de la Segunda Guerra Mundial, a Estados Unidos—, representaron para el mundo europeo de la cultura una desastrosa y sustanciosa pérdida. No obstante, tal y como señala Hofmann, a largo plazo esta situación condujo a una evolución muy fértil, pues “en la medida en que la guerra expulsó de Europa al arte moderno, favoreció su dispersión y difusión”<sup>185</sup>.

<sup>184</sup> GAY, P. 1984. *La Cultura de Weimar: la inclusión de lo excluido*. Traducción de Nora Catelli. Barcelona: Editorial Argos Vergara, p. 7.

<sup>185</sup> HOFMANN, W. 1992. *Op. cit.*, p. 361.

"La aporía de Auschwitz es, en rigor, la misma aporía del conocimiento histórico: la no coincidencia entre hechos y verdad, entre comprobación y comprensión"<sup>186</sup>. Lo más terrible de todas estas acciones, llevadas a cabo por los nazis durante los primeros años de su dominio, es que en su radicalidad ni siquiera alcanzaban a preludiar el horror que sobrevendría después. Una tragedia cuya envergadura haría de la misma algo *increíble*, inefable e indescriptible. El arte de aquellos que pudieron continuar ejerciendo sus actividades en el exilio —escritores, pintores y escultores, filósofos, dramaturgos, músicos...— rechazó la mera posibilidad de un equivalente lingüístico en su forma escrita, hablada o plástica. En muchos casos las artes, así como los otros medios de expresión culturales, pondrían en jaque su propio lenguaje tomando precisamente la reflexión sobre el mismo como pauta creativa<sup>187</sup>.

Esta crisis, que fue particularmente dura en el mundo de la literatura y de la poética —cuyo instrumento básico de expresión era inevitablemente el lenguaje común—, en lugar de debilitar la creación cultural, como podría ser pensado *a priori*, hizo que la expresión artística se viera notablemente fortalecida y renovada. Las artes se crecerían ante la adversidad sabiendo encontrar, en esos modos de silencio que se dieron durante el desastre, otras vías de expresión, afines, y sumamente cercanas también, al silencio y sus variables.

---

<sup>186</sup> AGAMBEN, G. 2000. *Lo que queda de Auschwitz: El Archivo y el Testigo* (Homo sacer III). Valencia: Pre-Textos, p. 9.

<sup>187</sup> Los inconvenientes para la expresión del horror sufrido durante y después del Holocausto, observados, sobre todo, en relación al trabajo de los escritores. En: ARENDT, H. 2001. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Traducción de Claudia Ferrari y Agustín Serrano de Haro. Barcelona: Gedisa. Y en: STEINER, G. 1994. *Op. cit.*

## 2.2. TRAUMA Y SILENCIO: EL LÍMITE EN SUS EXCESOS.

Lo ilimitado del poder y la expansión del océano no pueden ser representados en sí mismos, pero esas propiedades de ilimitación sí que son reconocidas por quienes lo observan. El reconocimiento de tal ilimitación da fe de la capacidad que tenemos para ir más allá de todos los límites físicos, incluidos los propios. Así es como se declara la relación entre lo posible y lo inimaginable, con la trasgresión de los límites una vez más en la base de su definición.

*Berel Lang (22).*

Algo en nosotros se ha destruido por el espectáculo de los años que acabamos de vivir.

*Albert Camus (23).*

La literatura [...] también debe señalar algo, distinto de su contenido y de su forma individual, y que es su propio cerco, aquello precisamente por lo que se impone como Literatura.

*Roland Barthes (24).*



ROCÍO GARRIGA.

**TRUE HISTORIES: COMMON GROUND**  
**[HISTORIAS VERDADERAS: SUELO COMÚN].**  
2014.

Bloque compacto de papel elaborado con hojas de libros de historia editados entre las décadas de los años 1940 y 1960. Las hojas han sido pegadas una a una. En la parte superior: los lomos de los libros utilizados.  
Caja de metacrilato transparente como soporte.

Dimensiones: 21 x 21 x 21 cm. aprox.



Según el *Diccionario del Psicoanálisis* de J. Laplanche y J. B. Pontalis el trauma o traumatismo psíquico es el:

“Acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica. En términos económicos, el traumatismo se caracteriza por un aflujo de excitaciones excesivo, en relación con la tolerancia del sujeto y su capacidad de controlar y elaborar psíquicamente dichas excitaciones”<sup>188</sup>.

En un principio, el psicoanálisis toma los tres aspectos más significativos del trauma físico —choque violento, efracción y consecuencias sobre el conjunto de la organización— y los identifica en el psíquico; aunque, con posterioridad, este dejó de ser tratado como una mera copia del traumatismo físico, sobre todo cuando Freud detectó la importancia del recuerdo y por ende, de las «reminiscencias» como elementos básicos en la acción del trauma psíquico.

Respecto a las características de los acontecimientos traumáticos, Laplanche y Pontalis resumen como sigue:

“Lo que confiere al acontecimiento su valor traumático son determinadas circunstancias específicas: condiciones psicológicas especiales en las que se encuentra el sujeto en el momento del acontecimiento («estado hipnoide» de Breuer), situación efectiva (circunstancias sociales, exigencia de la tarea que se esté efectuando) que dificulta o impide una reacción adecuada («retención») y finalmente, sobre todo, según Freud, el conflicto psíquico que impide al sujeto integrar en su personalidad consciente la experiencia que le ha sucedido (defensa)”<sup>189</sup>.

El impacto de la Gran Guerra se tradujo en el terreno de las artes de un modo ciertamente positivo, las vanguardias en general se ocuparon del trauma generado por el conflicto con cierta inmediatez impregnando, no solo el mundo de las artes, sino también el de la cultura social, con

---

<sup>188</sup> LAPLANCHE, J., PONTALIS, J-B. 1974. *Op. cit.*, p. 467.

<sup>189</sup> A esto se añade que tanto Breuer como Freud observan el hecho de que una serie de acontecimientos que individualmente no actuarían como trauma, sí que pueden hacerlo si se produce la «sumación» de sus efectos. *Ibid.*, p. 469.

sus propuestas, reflexiones, discursos y modos de narrar. En lo que respecta a la Segunda Guerra Mundial los tiempos fueron otros. El trauma provocado por el conflicto fue mucho más hondo y afectó de un modo diferente a como conmocionó el impacto de la Primera Guerra Mundial. Después de 1945 el asombro, el horror y la consternación sumieron a Europa en un profundo silencio, y esta parálisis en el mundo de la representación cultural reflejaba que el trauma, alojado en las conciencias de quienes habían sufrido los acontecimientos, necesitaba del transcurrir del tiempo para ser elaborado<sup>190</sup>.

Por otra parte, al finalizar la Segunda Guerra Mundial también se hizo evidente que el arte y el pensamiento europeos habían esparcido sus ideas fuera de los límites de su espacio continental. La emigración masiva de artistas, filósofos, escritores o compositores que se produjo durante el conflicto —y que continuaron con sus proyectos en y desde el exilio— no solo favoreció la expansión de las inquietudes creativas de Europa, sino que además contribuyó a que continuaran desarrollándose en otros contextos, con la ampliación que ello supuso a todos los niveles. La distancia del exilio, aun habiendo vivido el horror, les dio fuerza para pronunciarse por ellos mismos y, sobre todo, por los otros: a través de las artes y del pensamiento se denunciaron constantemente los hechos. Mientras *tierras quemadas* como las de Alemania, Francia o Inglaterra trataban de elaborar su trauma, las ideas de vanguardia que se desarrollaron en Estados Unidos durante las décadas de los años 50 y 60 volverían a revertir de nuevo en Europa. Así comenzaron a globalizarse las preocupaciones intelectuales y creativas que hoy se comparten. Debido a estas

---

<sup>190</sup> Recordemos a los *War Poets* ingleses. En la Segunda Guerra Mundial, durante la contienda, una pregunta no dejaba de repetirse y resonar en los medios intelectuales y periodísticos: ¿Dónde están los *poetas de la guerra*? En efecto, no hubo *grupo, movimiento o asociación poética*, ni en Inglaterra ni en el resto de Europa. Esto no significa que no hubieran poetas —Stephen Spender, o los desconocidos Robert Conquest y Keith Douglas, entre muchos otros—, lo que no había era *unidad poética*. Quizá también, como decía Jorge Luis Borges, *cuando un milagro se repite dos veces ya no es un milagro, es rutina* (dos guerras). Lo cierto es que ese silencio, eso no-escrito se encontró después con un abismo que trascendió lo poético e hizo temblar todo el discurso de un siglo: el abismo tomó el nombre de *Shoah*, de *Auschwitz* o de *Hirosima*. El mayor silencio alrededor de la Segunda Guerra fue una gradación de voces posteriores a la catástrofe bélica a las que T. W. Adorno quiso poner un arriesgado epitafio obligándonos a preguntarnos qué es el silencio, qué es complicidad y qué es barbarie o sobre lo que Sigmund Freud denominó, argumentadamente, equivocaciones o actos fallidos en la escritura.

circunstancias, las modificaciones de los lenguajes artísticos y las aportaciones que venían de la mano del silencio traspasaron las fronteras territoriales y se produjeron de un modo mucho más paulatino en el terreno de la cultura. El silencio que aparentemente frenó la expresión cultural en Europa a partir de 1945 se convirtió en un fenómeno expansivo haciendo posible la trasgresión del límite, algo que trataremos de mostrar y sobre lo que insistiremos, en múltiples ocasiones, en nuestra investigación.

Le es dada a las personas “la facultad de penetrar en los límites, de investigar el reino de las posibilidades y de crear ficciones para imaginar lo invisible ensamblando lo real con lo posible, lo posible con lo imposible”<sup>191</sup>; es —como afirma Maillard— un espacio que solo los seres humanos habitamos, un espacio que es terreno de *la estética*. Pero la imaginación, en lo que se refiere a su vinculación con el conocimiento y dándole prioridad como facultad proyectiva y anticipante que es, tiene sus *fallos*. Falló en sus previsiones a propósito del impacto de la Segunda Guerra Mundial; y falló también a la hora de asimilar e integrar los acontecimientos que tuvieron lugar. De acuerdo con Ives Ternón “la percepción del genocidio estuvo afectada por el rechazo de una información considerada impensable, una falta de imaginación, una ineptitud para admitir que el aniquilamiento de todo un pueblo fuera programado en el siglo XX”<sup>192</sup>.

La insuficiencia de la imaginación choca con esa otra visión que se tiene del ser humano como «animal fantástico»<sup>193</sup>, se nos ha dicho que somos incapaces de anticipar lo verosímil, pero también se nos ha

---

<sup>191</sup> MAILLARD, CH. 1997. Experiencia estética y experiencia mística. *Revista Interdisciplinaria de filosofía*, vol. II, pp. 177-191. ISSN: 1136-4076, p. 191.

<sup>192</sup> TERNÓN, Y. 1995. *Op. cit.*, p. 175.

<sup>193</sup> “El hombre es el animal fantástico; nació de la fantasía, es hijo de «la loca de la casa». Y la historia universal es el esfuerzo gigantesco y milenarista de ir poniendo orden en esa desaforada, anti-animal fantasía. Lo que llamamos razón no es sino la fantasía puesta en forma. ¿Hay en el mundo nada más fantástico que lo más racional? ¿Hay nada más fantástico que el punto matemático y la línea infinita y, en general, toda la matemática y toda la física? ¿Hay fantasía más fantástica que eso que llamamos «justicia» y eso otro que llamamos «felicidad»?”. Comentando las palabras de Nietzsche: ORTEGA Y GASSET, J. 1965. *Una interpretación de la Historia Universal. En torno a Toynbee*. Tomo IX. Madrid: Ed. Revista de Occidente, p. 190. Citado en: CAJADE, S. 2007. *Democracia y Europa en J. Ortega y Gasset: una perspectiva ética y antropológica*. E. GUIZÁN SEIJAS, directora. Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, p. 100.

definido como anticipadores de lo irrealizable, al fin y al cabo, el ser humano, al haber desbordado con su actividad lo *inimaginable*, sigue imaginando, porque cuando conformamos nuestra vida dependemos de la proyección dialéctica que ejercemos entre nuestras experiencias y la imaginación creativa, que es donde se insertan las artes. Cuando estalló la bomba atómica en Hiroshima, Günter Anders sintió que ante tamaña monstruosidad le «fallaban la imaginación, el pensamiento, la boca y la piel», dijo: “no supe reaccionar como escritor. En un primer momento, permanecí mudo”<sup>194</sup>.

Entre los años 50 y 60 Anders centró buena parte de sus esfuerzos en reflexionar sobre los límites que el ser humano presenta con relación a las condiciones modernas que ha creado. Para el filósofo polaco, existe un desequilibrio entre los avances tecnológicos, que supone ilimitados, y la facultad de representación humana, que considera limitada. En este sentido, y según el contexto que le tocó vivir, Günter Anders observa que se ha producido una inversión de la fórmula clásica *causa aequat effectum*, para ser: *effectus transcendit causam*<sup>195</sup>. Si la causa no equivale a su efecto sino que el efecto que se produce la trasciende, la proyección que podamos ejercer a través de la imaginación se enfrenta al vértigo de su fallo; en este sentido, la imaginación es un factor de imprescindible manejo en la asimilación de lo desbordante, pero su ejercicio también implica desbordamiento —ya que su mecanismo consiste en ir más allá de las convenciones establecidas— y de ahí que los fallos se produzcan con frecuencia.

Anders denominó a este desequilibrio entre la producción humana y la incapacidad de la representación de su impacto por el ser humano, «desnivel prometeico»<sup>196</sup>. Según Anders la trascendencia del desnivel solo es posible a través de la imaginación, solo si esta capacidad proyectiva es ejercitada por el ser humano podrá anticipar los efectos de sus acciones y salvar así el nombrado desnivel entre el hacer y el representar, entre el actuar y el sentir, entre el conocimiento y la

---

<sup>194</sup> ANDERS, G. 2007. *Filosofía de la situación*. César de Vicente Hernando (ed.). Madrid: Catarata, p. 8.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>196</sup> ANDERS, G. 2002. *Die Antiquiertheit des Menschen. Band 2. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*. 3ª ed. Munich: Beck'sche Reihe, p. 34. Citado en: DÍAZ ISENATH, C. 2010. Técnica y singularidad en Günter Anders y Gilbert Simondon. *Revista CTS. Revista iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*, nº 14, vol. 15, pp. 105-116. ISSN: 1850-0013, p. 111.

conciencia. La imaginación es una facultad mental que contribuye a la producción de conocimiento y que además está en estrecha relación con esas otras facultades mentales que son la representación y la memoria. En términos kantianos, la imaginación es reproductiva, pero también es productiva: parte de re-presentaciones, que nunca son ex *nihilo* y produce conocimiento a través de las síntesis y las combinaciones que ella posibilita<sup>197</sup>.

Para Anders, como también lo fue para Sartre, el mundo de la imaginación esta ligado al pensamiento, pero también a la acción<sup>198</sup>, por eso su papel en el desarrollo de la vida humana es tan decisivo: sin imaginación el ser humano no tiene responsabilidad ética, y tampoco hay transformación estética. Las vivencias traumáticas involucran en sí mismas fallos de la imaginación; el dramaturgo Harold Pinter estaba convencido que cuanto más aguda es la experiencia, tanto menos articulada es su expresión<sup>199</sup>, como le sucede al protagonista de la novela *El Pájaro Pintado* (1965)<sup>200</sup> de Jerzy Kosinski, un niño que, a partir de 1939, comienza a vagar por la Europa del Este durante años, y queda mudo por un tiempo, debido al sufrimiento padecido<sup>201</sup>.

---

<sup>197</sup> En: CAÑAS, R. 1998. La imaginación y las Ideas estéticas en la filosofía de Kant. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, vol. XXXVI (90), pp. 591-600. ISSN: 0034-8252, pp. 591-593.

<sup>198</sup> Cfr. en: SARTRE, J. P. 2006. *La imaginación*. Traducción de Carne Dragonetti. Barcelona: Edhasa.

<sup>199</sup> Fue Martin Esslin quien citó esta afirmación de Pinter: “«No hay diferencias marcadas entre lo real y lo irreal, así como entre lo verdadero o falso, pueden ser ambas cosas a la vez: un personaje que en escena no pueda presentar un argumento o información alguna convincente sobre su pasado y cuyo comportamiento presente tampoco da un análisis comprensible de sus motivos es tan legítimo como uno que de modo alarmante pudiera hacerlo. Cuanto más aguda es la experiencia, tanto menos articulada es su expresión»”. En: HERRERAS, E. 1996. *Op. cit.*, p. 105.

<sup>200</sup> KOSINSKI, J. 2011. *El pájaro pintado*. Barcelona: Debolsillo.

<sup>201</sup> Algo que, como ya se sabe, ocurrió con frecuencia en el campo de batalla. Así lo hizo notar también Emilio Mira y López, que trabajó como jefe de los Servicios Psiquiátricos y de Higiene Mental en el bando del ejército republicano durante la Guerra Civil Española. En su libro *Psychiatry in War (Psiquiatría en la Guerra)*, publicado en 1944, aprecia cómo a consecuencia de las intensas emociones vividas durante la guerra se producen alteraciones psicomotrices, desórdenes del habla y casos de mutismo súbito. En: MIRA Y LÓPEZ, E. [1944]. *La Psiquiatría en la Guerra (Psychiatry in War)*. Buenos Aires: Editorial Médico Quirúrgica. Capítulos: II. El miedo y su significado y IV.

Existen numerosas investigaciones sobre la conducta humana en las que se ha observado que ante las situaciones potencialmente traumáticas, el silencio es la más común de las reacciones. El silencio puede ser una respuesta frente a comportamientos irracionales o violentos<sup>202</sup>, así lo señala K. H. Basso; o, como asumen Elissa D. Asp y Jessica de Villiers<sup>203</sup>, el silencio puede implicar una demanda empática, una apelación a la sensibilidad del otro. No obstante, a pesar de que el silencio funcione como una llamada para romper con las distancias<sup>204</sup>, el silencio también puede actuar creándolas. En ocasiones, así lo muestra B. Hooks, el silencio se ejerce como una especie de escudo, convirtiéndose en una eficaz estrategia defensiva bajo condiciones de vulnerabilidad emocional, psicológica o física<sup>205</sup>.

Para el lingüista Paolo Valesio el silencio es el espacio en el que se mueven los extremos de la experiencia humana y del lenguaje<sup>206</sup>; afirma, además, que el silencio es el recurso que con más frecuencia se usa para referir todo aquello que es extremo en el lenguaje de la expresión y la comunicación<sup>207</sup>. David Le Breton subraya que el dolor que se experimenta en contextos de gran carga afectiva o moral llega a producir una escisión dentro de la propia persona. El antropólogo francés ha observado que es común a muchas culturas que el lenguaje

---

Trastornos especiales. Recurso electrónico sin paginación. [Consulta: 5 mayo 2015]. Disponible en:

<[http://www.psiquiatria.com/imgdb/archivo\\_doc8816.pdf](http://www.psiquiatria.com/imgdb/archivo_doc8816.pdf)>

<sup>202</sup> En: BASSO, K. H. 1972. 'To Give Up on Words: Silence in Western Apache Culture. En: GIGLIOLI, P. P. (ed.) *Language and Social Context*. England: Penguin, pp. 67-85.

<sup>203</sup> ASP, E. D., DE VILLIERS, J. 2010. *When Language Breaks Down. Analysing discourse in clinical contexts*. Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>204</sup> "El silencio, junto con otras formas de comunicación indirectas, tiene ciertas ventajas para los comunicadores, por ejemplo, en el fortalecimiento de la confianza con respecto a la proximidad de las relaciones o en ese ir más allá de los límites del lenguaje para enfrentar lo indescriptible de los estados psicológicamente extremos". En: JAWORSKI, A. 1993. *Op. cit.*, p. 8. [Traducción propia. Fragmento fuente: "Silence, together with other forms of indirect communication, has certain advantages for communicators, for example, in strengthening their confidence in the closeness of their relationship or in going beyond the limits of words to deal with the unspeakable in psychologically extreme states"].

<sup>205</sup> En: HOOKS, B. 1988. *Talking back*. Toronto: Between the Lines, p. 7.

<sup>206</sup> VALESIO, P. 1985. *Op. cit.*, p. 20. [Fragmento fuente: "The general field of «human experience-and-language on the edge»"].

<sup>207</sup> *Cfr.*: VALESIO, P. 1985. *Op. cit.*, p. 19.

se haga pedazos en esas situaciones porque el “dolor quiebra la voz y la hace irreconocible, provoca el grito, el lamento, el gemido, los llantos o el silencio [...] [Provoca] numerosos fallos en la expresión y en el pensamiento”<sup>208</sup>.

Otros investigadores, como Thomas J. Bruneau, que también se aproximan al tema desde una perspectiva antropológica y sociológica, tratan con los estados de violencia y conflicto emocional desde el punto de vista de su silencio. En el artículo *Communicative silences: forms and functions* (1973), Bruneau observa que las emociones intensas son estados en los que el lenguaje —entendiendo por tal la expresión con palabras— no media. Bruneau apunta que el uso que se le da al silencio en determinadas ceremonias favorece que la expresión o la comunicación, en momentos emocionalmente extremos, tengan lugar gracias al favor ritual de una comunidad<sup>209</sup>.

Tanto para Bruneau como para Le Breton los sentimientos de culpa, vergüenza, miedo, arrepentimiento o alegría acostumbran a expresarse en condiciones silenciosas o con sonidos indiferenciados y repetitivos. Y también ambos investigadores coinciden al considerar que emociones intensas, tales como el deseo de venganza, la envidia o el resentimiento, pueden ser, en un primer momento, muy silenciosas, pero conducen a lo que luego llaman una erupción expresiva, en ocasiones marcada por la violencia tónica del lenguaje<sup>210</sup>.

El impacto de la Segunda Guerra Mundial se ha descrito con mucha frecuencia, en sus múltiples facetas, a través de la noción de silencio; como experiencia extrema que fue, empujó al límite la razón y la emoción. En circunstancias comunes, es decir, cuando una experiencia no es extrema y no se ha abierto en nosotros un *hueco de existencia*, esta implica la síntesis y la dotación de sentido del conjunto de las

---

<sup>208</sup> LE BRETON, D. 2009. *Op. cit.*, p. 184.

<sup>209</sup> Cfr.: BRUNEAU, T. J. 1973. *Op. cit.*, p. 34. [Fragmento fuente: “Intense grief, sorrow, and great disappointment are quiet states —words are difficult to find. Ritualized communications seem to find forms for allowing expression in such situations”].

<sup>210</sup> Según Le Breton, el grito y el silencio se equiparan en tanto que ambos expresan la insuficiencia del lenguaje en tales contextos. En: LE BRETON, D. 2009. *Op. cit.*, p. 184. En: BRUNEAU, T. J. 1973. *Op. cit.*, p. 34. [Fragmento fuente: “Deep vengeance, jealousy and resentment can also be very silent-before expressive eruption. Guilt, shame, and periods of penance are often silent conditions [...]. The deepest fears and most intense joys are wordless – or undifferentiated, repetitive sounds”].

sensaciones percibidas y de los elementos mnémicos que la conforman. Según Maillard, esta síntesis y consiguiente dotación de sentido, son los procesos que nos permiten asimilar una vivencia, y al asimilar una vivencia se produce un aumento en nuestro conocimiento porque integramos nuevos elementos (entonces, experiencias) que nos servirán de ayuda en ocasiones futuras<sup>211</sup>.

De acuerdo con LaCapra, la complejidad en la elaboración de las vivencias radica en la implicación de los afectos, que no solo se dan en el observador, sino que también se producen en lo observado<sup>212</sup>. La participación de los afectos provoca, con mucha frecuencia, un desfase en la asimilación de lo que Maillard llama vivencias<sup>213</sup>, y esto se agrava cuando la vivencia es traumática porque las afecciones contribuyen a hacer más profundo el trastorno y la desarticulación del yo. Con la palabra trauma se refiere la idea de un sujeto devastado por una vivencia real que lo invade y que, así lo expresa Castañeda, no puede ser resuelta, ligada o integrada en sistemas de huellas mnémicas<sup>214</sup>.

Estas vivencias, que son desbordantes en su exceso, generan esos *huecos* en la existencia porque «tienen efectos tardíos imposibles de controlar sino con dificultad y, tal vez, imposibles de dominar plenamente»<sup>215</sup>. La persona se enfrenta entonces al desafío que supone su implicación en la traducción de esa vivencia de la que ha participado, para poder así asimilarla e incorporarla cognitivamente y comprensivamente, lo que constituiría por otra parte, su neutralización como trauma.

---

<sup>211</sup> De acuerdo con Maillard, podemos hacer de la vivencia algo nuestro si se da el mencionado proceso, en el cual intervienen nuestras facultades de reflexión y de comprensión, pero no puede darse si se produce algún *fallo* en el procedimiento. Así sucede con las vivencias traumáticas: en ellas se dan *fallos* de comprensión que imposibilitan que la elaboración o traducción de la vivencia se produzca.

Cfr.: MAILLARD, CH. 1997. *Op. cit.*, pp. 177-179.

<sup>212</sup> En: LACAPRA, D. 2005. *Op. cit.*, p. 63.

<sup>213</sup> De acuerdo con ella, las vivencias solo adquieren el rango de experiencias cuando estas se han asimilado y forman parte del contenido de nuestras conciencias.

<sup>214</sup> CASTAÑEDA, M. C. 2013. Trauma y Ficción: *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela. *Lingüística y Literatura*, nº 63, pp. 117-127. ISSN: 0120-5587, p. 119.

<sup>215</sup> LACAPRA, D. 2005. *Op. cit.*, p. 63.



La neutralización del trauma también es un proceso complejo. En su ejercicio la persona advierte constantemente sus limitaciones y la memoria se convierte en un poder coactivo que apremia y obliga mezclando los afectos. Quienes se proponen afrontar un trauma se ven envueltos en la realización de un crudo ejercicio comunicativo que empieza de modo reflexivo y que luego tiende a externalizarse.

En muchos casos la externalización del trauma no es inmediata, se produce paulatinamente, y en esa reflexión/expresión que se da y que se alterna, y que se repite en el tiempo como si se tratara de un ensayo expiatorio, se producen otras *calidades* de silencio, como por ejemplo la imposibilidad de hablar o el empleo de modos de expresión que son alternativos a la palabra pronunciada<sup>216</sup>. De esta manera, la persona, cuando transita en ese proceso de elaboración y asimilación del trauma, encuentra que su camino está repleto de tensiones: tensiones que ya no se corresponden con el silencio de lo que en un principio le resultó ininteligible, confuso, desconcertante e incomprensible, sino que se relacionan con un silencio que es re/presentación de algo que está y que es cognitiva y comprensivamente desbordante.

La elaboración del trauma se realiza a través de un ejercicio en el que el silencio ha de dejar de ser algo inerte para convertirse en algo vivo. Significándolo y comprendiéndolo se crea un trayecto que elimina la distancia que el trauma ha abierto dentro de uno mismo. La fortaleza del trauma provocado por el Holocausto ha dejado “una huella duradera en el paisaje mental de las sociedades europeas”<sup>217</sup>. Para LaCapra “el estudio de acontecimientos traumáticos plantea problemas particularmente espinosos de representación y escritura,

---

<sup>216</sup> Cabe citar aquí la película *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) por la renuncia voluntaria a la palabra y todo lo que se deriva de tal determinación. Bergman se refirió a esta película y a *Gritos y Susurros* (*Viskningar och rop*, 1972) como sus retos de más éxito en el medio cinematográfico. En: STEENE, B. 2005. *Ingmar Bergman: A Reference Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 268-276. Este estudio de Birgitta Steene es uno de los más completos a la par que sintéticos sobre la figura de Bergman. En él aborda su biografía, su papel como escritor, guionista, director y productor; y dedica un capítulo completo a su filmografía incluyendo sinopsis, créditos, comentarios sobre la película en cuestión y sobre su recepción; así como una amplia bibliografía asociada a cada título distinguiendo las revisiones suecas de las extranjeras; referenciando estudios psicológicos, comparativos y sobre aspectos metafílmicos; e incluyendo un amplio listado de las monografías dedicadas a cada uno de los *filmes* y artículos relacionados.

<sup>217</sup> TRAVERSO, E. 2001. *Op. cit.*, p. 17.

para la investigación y para cualquier intercambio dialógico con el pasado que reconozca las demandas que este impone a los individuos y lo vincule con el presente y el futuro”<sup>218</sup>.

En el texto introductorio a *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* (2011)<sup>219</sup>, F. Ortega hace notar la cantidad de estudios que se han producido en torno a la noción de trauma cultural desde la Segunda Guerra Mundial. Debido a ello, Ortega sugiere la pertinencia de hacer constar el trauma cultural como reconocido campo de estudios. Por otra parte, existe un factor común, con tan solo alguna excepción, a la gran mayoría de las propuestas recogidas en este ensayo: es la cuestión del silencio, al que no solo se alude, sino sobre el que se tematiza a fondo. Así sucede en la aportación de Ruth Leys, que trata sobre el trauma y la crisis de representación; en la de Ernest van Alphen, acerca de la recursividad del trinomio experiencia, memoria y trauma; en la de Hayden White, que escribe sobre el trauma, la historia y el problema de la verdad; o en las de Geoffrey Hartman o Andreas Huyssen, quienes se centran, respectivamente, en el saber traumático en relación con la literatura y con la representación de la memoria en el arte<sup>220</sup>.

De acuerdo con Max Colodro, la noción de silencio se sitúa en una especie de doble condición fundadora: la imposibilidad de hablar y la imposibilidad de callar. Es fácil conectar con las palabras de Walter Benjamin en *El narrador* (1936), que citábamos en páginas anteriores, o con las de Primo Levi a propósito de su experiencia en los *lager*. En los tres casos, lo que se nos presenta es una reflexión sobre el silencio y su necesidad o pertinencia como recurso expresivo, aunque en Colodro se aborda la cuestión desde un punto de vista epistemológico, y en Benjamin o Levi se acomete desde perspectivas emocionales y expresivas. No obstante, a pesar de que tales reflexiones parezcan estar separadas debido a sus planteamientos de base, lo más importante es que en ellas lo que se busca es el sentido; y el silencio, en tanto búsqueda y expresión, está relacionado con el lenguaje y por

---

<sup>218</sup> LACAPRA, D. 2005. *Op. cit.*, p. 63.

<sup>219</sup> ORTEGA MARTÍNEZ, F. A. (ed.) 2011. *Op. cit.*

<sup>220</sup> Señalamos los investigadores que, dentro de la publicación editada por P. Ortega, se refieren al silencio en relación a la historia, la cultura y el trauma. Estos investigadores también trabajan sobre este mismo tema en otros proyectos que están fuera de su contribución al mencionado libro.

ello, aunque suele renegarse del lenguaje en lo tocante a tales cuestiones: se produce de nuevo una vuelta al mismo<sup>221</sup>.

Según LaCapra quien padece un trauma siente desconcertado lo que no puede representar<sup>222</sup>. Alvin H. Rosenfeld dice que el lenguaje “puede tener fallos, ser tartamudeante e insuficiente, pero [que] sigue siendo lenguaje”<sup>223</sup>. Por eso el Holocausto, como realidad inefable, exige paradójicamente del discurso aunque amenace con la imposición del silencio<sup>224</sup>. En los días que transcurrieron inmediatamente después a la Segunda Guerra Mundial surgieron, rudimentarios e inarticulados, los primeros esfuerzos de expresión. De acuerdo con Aharon Appelfeld, el deseo de guardar silencio y el deseo de hablar se hicieron más profundos y solo la expresión artística, que vendría años más tarde, podría intentar tender un puente entre esos dos imperativos<sup>225</sup>.

---

<sup>221</sup> “Detrás de la evidencia plena del texto se ocultan (...) el *pretexto* y el *contexto*. El primero, haciendo referencia a la intencionalidad que se manifiesta en toda voluntad de palabra, en todo deseo de expresión. El segundo, al entramado infinito de signos y símbolos que definen al mundo en cuanto totalidad, al universo de las palabras y los sentidos que provee el pasado y sugiere el porvenir”. COLODRO, M. 2000. *Op. cit.*, p. 49.

<sup>222</sup> LACAPRA, D. 2005. *Op. cit.*, p. 64.

<sup>223</sup> ROSENFELD, A. H., GREENBERG, I., (eds.). 1978. *Op. cit.*, p. 4. [Traducción propia. Fragmento fuente: “May be flawed, stuttering, and inadequate, but it is still speech”].

<sup>224</sup> SCHLANT, E. 1999. *The Language of Silence. West German Literature and the Holocaust*. London: Routledge, p. 10. [Fragmento fuente: “The Holocaust, as an unspeakable reality, paradoxically demands speech even as it threatens to impose silence”].

<sup>225</sup> APPELFELD, A. 1988. After the Holocaust. En: LANG, B. (ed.). *Writing and the Holocaust*. New York: Holmes & Meier, pp. 83-92, p. 89. [Fragmento fuente: “Arose, inchoate and inarticulate, the first efforts at expression. That which came later was only an expansion on those beginnings, or their impoverishment. The desire to keep silence and the desire to speak became deeper; and only artistic expression, which came years later, could attempt to bridge those two difficult imperatives”].

### 2.3. SOBRE EL SILENCIO PARALIZANTE Y OTRAS PERSPECTIVAS ALTERNATIVAS QUE LO PRESENTAN COMO OBJETO DE ACCIÓN Y COMUNICACIÓN.

Esa palabra transparente, inaugurada por *El extranjero* de Camus, realiza un estilo de la ausencia que es casi una ausencia de estilo; la escritura se reduce pues a una suerte de modo negativo en el cual los caracteres sociales o míticos de un lenguaje se aniquilan en favor de un estado neutro o inerte en la forma; el pensamiento conserva así toda su responsabilidad, sin cubrirse con un compromiso accesorio de la forma en una Historia que no le pertenece.

*Roland Barthes (25).*

Uno no puede vibrar con Santayana al leerlo si no comparte, al menos de momento, su convicción de que la belleza es más fundamental en orden a la felicidad humana que la verdad, y que el atractivo estético de una idea, su afinidad con las esperanzas y deseos humanos, juega un papel importante en la determinación de la filosofía que aceptará un pueblo o una persona.

*Willard E. Arnett (26).*

Cuando se es presa de un tifón no se está en disposición de apreciar el arte de navegar.

*Chantal Maillard (27).*



ROCÍO GARRIGA.

**ALZACUELLOS PARA APRENDER A DEJAR DE  
CONTAR HISTORIAS.**

2015.

Lomos de libros a los que se les han arrancado las páginas. Cordón hueco de alambre plateado tejido y borla verde.

Soporte de madera lacada en blanco con hendidura verde, base forrada en satén y vitrina de metacrilato.

La instalación se ha hecho en pared colocando la obra a una altura próxima a la del cuello.

Dimensiones: 15 x 42 x 42 cm.

Al hablar de silencio, trauma y representación artística con ocasión de la Segunda Guerra Mundial, es inevitable no ignorar la controversia que ha venido presidiendo todo este asunto desde hace décadas. El historiador Peter Gay señala que “las formas mediante las cuales el hombre vuelve inteligibles el sufrimiento o el deleite no han sido jamás respetuosas de límites o fronteras”<sup>226</sup>. Para algunos, la trascendencia de estos límites a través de las artes desvirtúa y mancilla los hechos que han tenido lugar; para otros, el hecho de que el arte cruce tales fronteras contribuye a neutralizar el trauma y a consolidar la memoria individual y colectiva.

Con motivo, entre otras cosas, de la controvertida afirmación que hizo Adorno<sup>227</sup> en 1951, continúan publicándose muchos ensayos que reiteran si es o no pertinente que se produzca la representación artística de acontecimientos traumáticos. Esta documentación, que se ha estado generando con abundancia desde finales de los años 60, presenta un cambio general de perspectiva en sus últimas aportaciones: así, entre los años 70 y 80, la posición respecto a que la representación se produjera era más bien contraria, se ofrecían puntos de vista un tanto radicales y, en cierto modo, paralizantes en lo que se refiere a la acción del mundo de la expresión artística; no obstante, a partir de los años 90, el apoyo a este tipo de re/presentaciones se empieza a manifestar con fuerza, discutiendo con poderosos argumentos y una gran cantidad de evidencias las posiciones mantenidas con anterioridad.

Consideramos que el cambio de postura observado en los análisis de aquellas décadas se asienta sobre cuatro razones básicas: una, la evolución del pensamiento, cuya fuerza reside en su ejercicio y revisión constante; dos, la distancia temporal de unos análisis y otros respecto del Holocausto, que ha ido aumentando exponencialmente, y que gracias a ello la asimilación del trauma se ha ido consolidando; tres, el debate mantenido entre quienes conciben las artes como *representación* (en el sentido de que estas vuelven a presentar una situación) y quienes las entienden como *presentación* (aunque las artes tengan como referencia la realidad inmediata presentan construcciones nuevas de la misma); y cuatro, la repercusión

---

<sup>226</sup> GAY, P. 1984. *Op. cit.*, p. 17.

<sup>227</sup> “Escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas”. En: ADORNO, TH. W. 2008. *Crítica de la Cultura y Sociedad I*. O.C. 10/1. Madrid: Akal/Básica de Bolsillo, p. 25.

sociocultural de muchas de las producciones artísticas cuyo tema central ha sido el Holocausto, y que inevitablemente sometían a las posturas de los años 70 y 80 a la revisión que comenzó a hacerse de las mismas a partir, sobre todo, de los años 90.

Aquello que motiva los estudios que actualmente se realizan sobre la representación del trauma a través del arte es que, cuando el lenguaje común parece diluirse ante el horror<sup>228</sup>, la necesidad de elaboración y comunicación derivan esta insuficiencia o quiebra del lenguaje, al campo de lo artístico. El objetivo de tales estudios radica en averiguar cuál es la contribución que la expresión artística aporta a la persona afectada, al sentir social y a la gestión de la memoria colectiva de ese tipo de vivencias.

Uno de los argumentos que se esgrimen en contra de la representación artística del trauma reside en la controversia moral o la injusticia ética que se derivan de la adecuación entre el horror y la belleza, de la conciliación entre el horror y ese placer que, en un principio, el arte nos proporciona. Esta cuestión constituye la base de la polémica que desató Adorno, para quien el Holocausto constituyó un punto de inflexión en cuestiones de materia estética y para quien lo precedente, en un primer momento, hubiera sido la disolución de aquellas representaciones que surgieron derivándose de la catástrofe. Sobre la cita «la poesía después de Auschwitz» existen numerosas interpretaciones. Estas han ido modificando su radicalidad con el tiempo en la misma medida en que Adorno también modificó, con el paso de los años y los debates al respecto, la aparente radicalidad de su posición.

En *Notas sobre literatura* (1974) el pensador alemán explica que la llamada representación artística del dolor de aquellos que fueron golpeados y humillados implica la posibilidad del placer estético, y que es por este motivo por el que muestra contrariedad. Dice: “la llamada elaboración artística del desnudo dolor físico de los derribados a golpe de culata contiene, se tome la distancia que se tome, la posibilidad de extraer placer de ello”<sup>229</sup>, pero solo unas líneas más adelante precisa: “[...Se] pierde algo del horror; con esto solo ya se inflige una injusticia a las víctimas, mientras que sin embargo un arte que se apartara de ellas

---

<sup>228</sup> En: LE BRETON, D. 2009. *Op. cit.*, p. 10.

<sup>229</sup> ADORNO, TH. W. 2003. *Notas sobre literatura*. O.C. Tomo XI. Madrid: Akal/Básica de Bolsillo, p. 403.



sería inadmisibile desde el punto de vista de la justicia”<sup>230</sup>. El mismo Adorno, unos años después de haberse declarado en contra de las elaboraciones artísticas sobre el Holocausto, termina por retractarse explícitamente diciendo que “el sufrimiento imperecedero tiene tanto derecho a la expresión como lo tiene el hombre torturado a gritar, [y que] por lo tanto, puede haber sido un error que después de Auschwitz ya no se pudiera escribir poesía”<sup>231</sup>.

Para autoras como Yasmin Ibrahim o Ernestine Schlant la cita sobre «la poesía después de Auschwitz» y su posterior evolución en el pensamiento de Adorno solo muestran su escepticismo respecto a la eficacia de la representación artística de la realidad, un escepticismo que se manifiesta en el hecho de que en lo poético cabe un estado mental de complacencia donde podría verse frenado el pensamiento crítico necesario que anega la depravación moral<sup>232</sup>. Para otros estudiosos sobre el tema, como es el caso de David B. Huebert, la tesis de Adorno sobre el arte producido después del Holocausto indica que la representación artística es procedente en la medida en que constituya un retrato de la catástrofe que sea hecho solo de manera indirecta<sup>233</sup>. No obstante, más allá de cuáles fueran sus intenciones últimas, la importancia de su propuesta radica en las reflexiones que se motivarían después. Así, esa inquietud que manifestó Adorno en lo referente a que la posibilidad de que el horror y la belleza se presenten constantemente unidas ante nuestra mente y nuestro corazón, se encuentra en la base reflexiva y argumentativa de muchos otros investigadores como, por ejemplo, en la teorización de Berel Lang.

---

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>231</sup> LAERMANN, K. 1993. Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch. En: KÖPPEN, M. (ed.) *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin: Erich Schmid Verlag, p. 15. Citado en: SCHLANT, E. 1999. *Op. cit.*, p. 9. [Traducción propia. Fragmento fuente: “The enduring suffering has as much right to expression as does the tortured man to scream; therefore it may have been wrong that after Auschwitz poetry could no longer be written”].

<sup>232</sup> En: IBRAHIM, Y. 2009. Holocaust as the Visual Subject: The Problematics of Memory Making through Visual Culture. *NEBULA: A Journal of Multidisciplinary Scholarship*, December, pp. 94-113. ISSN: 1449-7751, p. 105. [Fragmento fuente: “Adorno is skeptical about artistic expression mainly due to the fact that poetry may suggest a state of mental complacency where it could arrest critical thinking necessary to overcome moral depravation”]. Y en *Cfr.*: SCHLANT, E. 1999. *Op. cit.*, p. 8.

<sup>233</sup> *Cfr.*: HUEBERT, D. B. 2010. *Outrunning Silence: Adorno, Beckett, and the Question of Art after the Holocaust*. S. RABILLARD, supervisor. Tesis doctoral, Dalhousie University, p. 28.

Según él, el total silencio o la ausencia de representación se han planteado en muchas ocasiones como una necesidad ligada a la tarea de ser o hacer consciente al otro de la gran carga moral y social que albergan los distintos lenguajes de representación. El silencio emerge, entonces, como un límite ético ante la representación de crímenes como el Holocausto, precisamente por la posibilidad de su re/presentación artística y por los riesgos que conlleva esa posibilidad. No obstante, para Lang, esta cuestión debería servir a modo de regla de precaución y añade que no solo es aplicable a las representaciones ligadas al Holocausto, sino también a las representaciones en general, siendo el silencio en estos términos un límite para cada representación o imagen individual, es decir, el establecimiento de la barrera de una prueba simple pero universal<sup>234</sup>.

George Steiner, Günter Grass o Elie Wiesel se declaran insistentes defensores del silencio como expresión del límite en la representación. Steiner ha tratado de transmitir que el total silencio o la ausencia de representación son el vehículo mediante el cual expresar la imposibilidad y la intrínseca inadecuación de los lenguajes a la realidad. Günter Grass se espanta ante las fotografías que documentan parte de lo sucedido durante el Holocausto. La concreción de los zapatos, las gafas, los cabellos, los cadáveres —dice— se resisten a la abstracción y añade: “Auschwitz, aunque se rodee de explicaciones, nunca se podrá entender”<sup>235</sup>. También Elie Wiesel comparte ese punto de vista; para él, todo lo que vivió en los campos de concentración nazis es intransmisible, dado que «quien no haya vivido el acontecimiento jamás lo conocerá. Y quien lo ha vivido jamás lo desvelará. Nunca Verdaderamente, jamás hasta el fondo»<sup>236</sup>.

A pesar de mantener que el silencio es el mejor modo de respetar lo que sucedió, tanto Steiner como Grass o Wiesel han escrito abundantemente sobre el tema, tratando de comprender y de dar a conocer a otros, en parte, qué es lo que pasó entonces. El silencio, tal y como lo expresa Max Colodro, parece relacionarse con esta doble condición fundadora: la imposibilidad de hablar y la imposibilidad de

---

<sup>234</sup> LANG, B. 2000. *Holocaust Representation: Art within the Limits of History and Ethics*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, p. 71. [Fragmento fuente: “In these terms, silence is a limit for every individual representation or image, establishing the barrier of a simple but universal test”].

<sup>235</sup> GRASS, G. 1999. *Escribir después de Auschwitz*. Barcelona: Paidós, p. 12.

<sup>236</sup> Elie Wiesel citado en: TERNON, Y. 1995. *Op. cit.*, p. 132.

callar a la que se refirió Appelfeld<sup>237</sup>. La escritura, y el conjunto de las otras expresiones artísticas, surgen entonces como una decisión en la que median las afecciones, el sentido histórico, el ético y el político, y esta elección se inscribe en todas las obras, piezas y documentos de las artes que arrancan desde las vanguardias históricas hasta nuestros días<sup>238</sup>.

Tomando precisamente como objeto de estudio obras, piezas y documentos del arte, Brett Ashley Kaplan escribe su ensayo *Unwanted beauty* (2007)<sup>239</sup>. En el texto publicado Kaplan profundiza en la controversia que subyace a las re/presentaciones artísticas del Holocausto tratando de ofrecer una alternativa a la cuestión que planteó Adorno en su día. La autora concluye, tras analizar las contribuciones de escritores como Paul Celan, Jorge Semprún o Edmond Jabès y las obras de artistas como Christian Boltanski o Anselm Kiefer, que el placer estético que se puede encontrar en este tipo de representaciones tiene la capacidad de transformar el inmovilismo del trauma en un proceso alentador que posibilite la integración de la memoria, dando lugar así a la comprensión y el conocimiento de los acontecimientos, de un modo mucho más profundo, sensible y empático<sup>240</sup>.

---

<sup>237</sup> “En ambas, es el sentido lo que se busca, los destellos del *pretexto* y del *contexto* que se ocultan en la profundidad de lo inexpresable. Detrás de las palabras, como de las cosas, habría siempre algo que encontrar. Y se hará necesario buscarlo precisamente porque permanece oculto siempre del otro lado o más allá de lo puramente textual”. En: COLODRO, M. 2000. *Op. cit.*, p. 52.

<sup>238</sup> Cfr.: IBÁÑEZ, J. 2010. Letras sin canción. Antipoesía y antisublime en la vanguardia europea de posguerra. En: VV.AA. 2010. *¿La guerra ha terminado?, Arte en un mundo dividido (1945-1968)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 75-94, pp. 90-91.

<sup>239</sup> KAPLAN, B. A. 2007. *Unwanted beauty: aesthetic pleasure in Holocaust representation*. Illinois: University of Illinois Press.

<sup>240</sup> Sobre los problemas que presenta la representación del trauma y las contribuciones que pueden aportar los distintos lenguajes del arte, también en: BERNARD-DONALS, M. F., GLEJZER, R. R. 2001. *Between Witness and Testimony: the Holocaust and the Limits of Representation*. New York: State University of New York. O en: GUBAR, S. 2003. *Poetry after Auschwitz: Remembering What One Never Knew*. Bloomington: Indiana University Press.



Fig. 16: Anselm Kiefer<sup>241</sup>. *Estrella de silencio*, 2007. Plomo y cristal.  
Instalación de dimensiones variables.

Para el poeta George Oppen<sup>242</sup>, la máxima aspiración del ser humano ha de ser la comprensión y esta no solo es cosa del intelecto, sino también de la emoción. De acuerdo con Strongman es muy difícil que los fenómenos artísticos sean concebidos sin tener en cuenta su influencia en las emociones, ya que el arte depende, en gran medida, de su impacto emocional<sup>243</sup>. En consonancia con las observaciones de Kaplan, una de las razones sobre las que se fundamenta la pertinencia de la utilización de los lenguajes artísticos para expresar o re/presentar

---

<sup>241</sup> El pasado 2011 se estrenó un documental acerca de la obra de Anselm Kiefer, donde se reflexiona sobre la contribución de su práctica a la expresión artística. La película se titula *Over your Cities Grass will Grow* [*Sobre vuestras ciudades crecerá la hierba*] y está dirigida por Sophie Fiennes.

<sup>242</sup> El primer libro de poemas de este escritor norteamericano salió a la luz en 1934. *Series Discretas* se publicó con un prefacio escrito por Ezra Pound. Hasta 1966 George Oppen no volvería a publicar obra propia. En 1929, junto con su pareja Mary Colby y el poeta Louis Zukofsky, emprendió el proyecto *To Publishers*. Esta editorial no duró mucho tiempo, pero mientras estuvo activa publicó la obra de William Carlos Williams y Ezra Pound entre otros poetas.

<sup>243</sup> STRONGMAN, K. T. 1987. *The psychology of emotion*. New York: John Willey & Sons, p. 229.

acontecimientos de naturaleza traumática, es que las artes, en general, agitan nuestras emociones.

Del debate sobre la responsabilidad moral, la dicotomía ética y el riesgo de la representación artística del trauma, se derivan dos importantes cuestiones en relación con el silencio: una, sobre las posibilidades y los límites de los lenguajes artísticos; y dos, sobre el problema de la distancia entre la re/presentación y la realidad o, si se prefiere, el grado de veracidad en lo que se muestra cuando se tratan temas asociados al trauma o a la historia<sup>244</sup>.

La problematización de las innumerables posibilidades de los lenguajes artísticos que ya se ha sugerido a través de la postura del silencio como límite ético en Lang, es adoptada también por otros autores como, por ejemplo, en S. Friedländer o en M. Rothberg. La posición de Friedländer es bastante clara, tanto para él como para Lang; este tipo de representaciones deben situarse, ya de entrada, dentro de ciertos límites. Según el historiador, nuestro lenguaje puede ser problemático, así como también lo son nuestras categorías tradicionales de conceptualización y de representación. Por esos motivos, Friedländer plantea que al tratarse de la representación artística es ineludible conectar con los límites, pues las artes son un campo ilimitado de discursos posibles y esto aumenta el problema de los límites con una severidad particular<sup>245</sup>.

Por su parte, Michael Rothberg no se decanta en favor de que la representación artística se produzca sin antes haber establecido una serie de condicionantes que contribuyan a valorar lo delicado de la cuestión, desde el inicio del proceso creativo en adelante. Las pautas que el investigador americano propone para que las representaciones

---

<sup>244</sup> A propósito de la estética china Maillard comenta lo siguiente: “no cabe representación alguna allí donde el objeto no se entiende como algo finito, determinado de una vez por todas y encerrado en sus límites, sino como algo que se va constituyendo en todo instante, completándose, perdiéndose y recuperándose con el ritmo vibrátil de un universo en producción incesante”. En: MAILLARD, CH. 2008. *Op. cit.*, p. 67.

<sup>245</sup> En: FRIEDLÄNDER, S. (ed.). 1992. *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”*. Cambridge: Harvard University Press, p. 5. [Fragmento fuente: “Our traditional categories of conceptualization and representation may well be insufficient, our language itself problematic” [...] “in the face of these events we feel the need of some stable narration: a boundless field of possible discourses raises the issue of limits with particular stringency”].

cumplan con ciertos mínimos y se favorezca la disolución de la controversia son: el acopio y manejo de la documentación sobre el asunto traumático en cuestión, la reflexión sobre cuáles son los límites del lenguaje de representación a emplear y la necesidad de respetar los contenidos de lo que se transmite teniendo en cuenta el compromiso del artista con su obra y con el público espectador/oyente.



Fig. 17. *Shoah*, Claude Lanzmann, 1985. Fotograma perteneciente a los primeros minutos del filme<sup>246</sup>.

Según tal propuesta, Michael Rothberg, en su ensayo *Traumatic Realism: the Demands of Holocaust Representation* (2000)<sup>247</sup>, analiza las representaciones de escritores, como Maurice Blanchot o Charlotte

---

<sup>246</sup> En ese momento del documental habla Simon Srebnik, que cuenta su experiencia: «Difícil de reconocer, pero era aquí. (...)Sí, este es el lugar. Nadie jamás volvía a salir. (...) No se puede contar. Nadie puede imaginar lo que pasó aquí. Imposible. Y nadie puede entenderlo. Ni yo mismo, hoy. No me puede creer que esté aquí. No, no lo puedo creer. Esto siempre era tan tranquilo. Siempre. Cuando quemaban cada día a dos mil personas, judíos, era igualmente tranquilo. Nadie gritaba. Cada cual hacía su trabajo. Era silencioso, apacible. Como ahora».

<sup>247</sup> ROTHBERG, M. 2000. *Traumatic Realism: the Demands of Holocaust Representation*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Delbo; reflexiona sobre los contenidos de audiovisuales como la película *La lista de Schindler* (*Schindler's List*. Steven Spielberg, 1993); o *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)<sup>248</sup> y estudia el trabajo de otros pensadores, como Theodor W. Adorno o Ruth Klüger. Al final de su ensayo Rothberg llega a la conclusión de que el Holocausto, como experiencia traumática, exige ser representada artísticamente, porque su tratamiento a través del arte y la poética aporta beneficios individuales y sociales —como la aceptación y el mantenimiento de la memoria—, que de otro modo serían difícilmente alcanzables.

Otro de los argumentos más frecuentes con los que se problematizan las representaciones artísticas del trauma provocado por el Holocausto se centra en que a través de tales representaciones se desvirtúa la realidad inmediata. Si bien es cierto que la representación en sí misma ya constituye una distancia con respecto a la realidad porque algo precedente y/o preexistente vuelve a ser presentado de nuevo bajo otras circunstancias, con las transformaciones que todo ello puede suponer; también lo es que no existe otro modo de transmitir la experiencia.

Berel Lang también utiliza este argumento para reforzar su posición aunque aquí incluye algunos matices que son significativos para determinarla. Según él, si asumimos que cualquier imagen o representación es un producto que se sucede de aquello que la originó, en consecuencia, la representación nunca adquirirá la condición del original, es decir, que jamás será totalmente adecuada a su objeto aunque nos remita al original mencionado<sup>249</sup>. Esto, nos dice Lang, es

---

<sup>248</sup> Claude Lanzmann publicó un libro con el guion de la película: LANZMANN, C. 1985. *Shoah*. Prólogo de Simone de Beauvoir. Paris: Éditions Fayard. Conviene recordar que Shoah suscitó muchas intervenciones, mucho texto. Para Jean-Luc Godard, por ejemplo, constituía un error de enunciación y de enunciado. Una tentativa fílmica equivocada. No menos agria fue la polémica Claude Lanzmann — Jorge Semprún: 2000. Nada de los campos es indecible. *Le monde des débats*, nº 14. Limitándonos a su repercusión histórico-teórica en España, cabe citar, al menos y de una considerable bibliografía: ZUNZUNEGUI, S. 2002. *Poder de la palabra*. Bilbao: Cinemateca/Zinemateka. PONCE, V. 1990. Actas del exterminio. En *Archivos de la Filmoteca*, nº 6, pp. 58-60. ISSN: 0214-6606.

<sup>249</sup> Cfr.: LANG, B. 2000. *Op. cit.*, p. 19. [Fragmento fuente: “If we assume in any image or “representation” a construct that substitutes the representation for an original, then since no representation can ever be that original, representations will also never be quite adequate, however close they come to the original”].

aplicable a todas las representaciones en general, de modo que el desajuste entre la realidad del hecho y la de su representación es común a todo fenómeno y no ha de entenderse como un rasgo único y propio de las representaciones del Holocausto.

Pero, si el método de Lang ha consistido en naturalizar y hacer extensible el *error* de la representación a todo lo demás para debilitar, en parte, el problema de la verdad con relación a la representación artística del trauma, en Max Colodro la estrategia que se sigue con el fin de disolver la gravedad de este problema consiste en tratar de reorientar esa diferencia que media entre la realidad y sus representaciones. Para Max Colodro la representación supone el ocultamiento de su propio proceso<sup>250</sup>, no es copia sino elaboración y asimilación de significado, constituye una especie de *in-formación* del significante. De acuerdo con el punto de vista del filósofo chileno, podríamos considerar que las producciones artísticas son entonces el resultado de un proceso de *representación*, insertándose ahí el problema de la verdad; pero que este resultado, la obra artística, no es otra cosa sino la presentación (creación de algo nuevo dispuesto para ser interpretado, esto es, *re/presentado* de nuevo) que surge de un conjunto de representaciones (elaboraciones previas, con o sin dificultades por basarse en hechos traumáticos o no).

Según Kaplan, el silencio, tal y como lo argumentan teóricos tal que Steiner, es una fuerza paralizante. Aunque sea *torpemente*, dice la autora, es imprescindible que la *re/presentación* se produzca, porque a través de los actos de *re/presentación* el individuo asimila y la memoria se consolida. Según LaCapra, para quien podría discutirse si el arte es pasible o no de una crítica cuyo fundamento sean las reivindicaciones de verdad, el planteamiento del problema adquiere otras connotaciones, mucho más interesantes, si se reflexiona desde el punto de vista de las funciones sociales que pueden incorporar las artes:

“Hay una relación inversamente proporcional entre las restricciones que se imponen al arte en este aspecto y la intensidad de la emoción y los valores que aún impregnan un tema. Para decirlo brevemente, la libertad del arte (lo que se solía llamar licencia poética) con respecto a las reivindicaciones de verdad parece aumentar en la medida en que los temas abordados están muertos o son neutrales (tal vez, están

---

<sup>250</sup> COLODRO. M. 2000. *Op. cit.*, p. 56.



neutralizados) y deben ser reanimados o vueltos a la vida por el mismo arte”<sup>251</sup>.

Efectivamente, de acuerdo con el planteamiento de Kaplan, si no se re/presentaran las situaciones extremas que se encuentran en los límites del lenguaje se correría el riesgo de disminuirlas en lugar de subrayar su importancia<sup>252</sup>; posición que también mantienen otros investigadores, entre ellos Shelly Hornstein, Laura Levitt o Laurence Silberstein. En *Impossible Images* (2003)<sup>253</sup>, una compilación de textos coordinada por ellos, se realiza un análisis más profundo teniendo como base de estudio los modos en los que el Holocausto ha sido representado a través de la pintura, la arquitectura, la fotografía o la instalación. El manejo de estos casos prácticos les sirve de base para fundamentar la aportación que supone la cultura visual a la construcción y el mantenimiento de la memoria produciendo un aumento en la comprensión de los acontecimientos y en el conocimiento.

Autores como María del Carmen Castañeda, Dominick LaCapra, Cathy Caruth o Yasmin Ibrahim —a quienes en su mayoría ya hemos citado— se basan en la evidencia de la utilización constante de los lenguajes de las artes en la representación de los sucesos traumáticos para apoyar la teoría de la pertinencia de su *re/presentación* artística.

Cathy Caruth expone que los acontecimientos traumáticos se fijan a la memoria y que su recuerdo, comúnmente, no se reconoce *a priori* como verdad. Añade que este tipo de experiencias, donde el entendimiento consciente y la memoria fallan, son mejor entendidas a través del proceso de *descubrimiento* que es intrínseco al lenguaje de las artes. Afirma que la literatura —y por ende, el arte en general— es un medio a través del cual pueden explorarse simbólicamente nuestras limitaciones con respecto a la representación del trauma. Para la investigadora, la literatura abre una ventana a la experiencia

---

<sup>251</sup> LACAPRA, D. 2005. *Op. cit.*, p. 193.

<sup>252</sup> En: KAPLAN, B. A. 2007. *Op. cit.* Constituye una de las tesis básicas de su ensayo. También en: KAPLAN, B. A. 2011. *Landscapes of Holocaust Postmemory*. New York: Routledge.

<sup>253</sup> HORNSTEIN, S., LEVITT, L., y SILBERSTEIN, L. (eds.). 2003. *Impossible images: contemporary art after the Holocaust*. New York: New York University Press.

traumática enseñando al lector a *escuchar* aquello que, entiende Caruth, solo puede ser contado de modo indirecto<sup>254</sup>.

El discurso de Yasmin Ibrahim sigue en parte el de Caruth. Destaca que existe una estrecha relación entre la cultura visual, la memoria y el trauma, siendo el Holocausto uno de los factores históricos a través de los cuales mejor puede mostrarse el puente de contacto entre esas tres facetas. Según la autora, recordar el trauma a través de su re/construcción visual por medio del arte es una propensión intrínseca al ser humano como ser imaginativo que es. Desde su punto de vista la pertinencia de las re/presentaciones artísticas radica en que la combinación de imágenes, su exposición y su observación están mediadas por procesos estéticos que manejan las variables de lo político, lo social, lo cultural y lo histórico<sup>255</sup>. Estas últimas condiciones contribuyen a que la complejidad de los acontecimientos no se pierda, y es por ello que Ibrahim destaca las artes como uno de los canales más adecuados para la transmisión de tales acontecimientos.

Por otra parte, y en favor de que la re/presentación artística tenga lugar, es evidente que aquellos teóricos que han esgrimido que el silencio es la actitud más apropiada frente a los acontecimientos de naturaleza traumática por constituir un freno ético y moral<sup>256</sup>, no se comportan como tal en su propia praxis: es común a la gran mayoría de todos ellos que su discurso no se corresponde con su acción. Tal y como ha observado Gigliotti, la vasta discusión sobre los testimonios y las memorias del Holocausto ha producido un vocabulario crítico con palabras como “inmencionable”, “inexplicable” o “incomprensible”, entre muchos otros términos asociados<sup>257</sup>. En definitiva, estas

---

<sup>254</sup> CARUTH, C. (ed.). 1995. *Trauma: explorations in memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 4-5.

<sup>255</sup> Cfr.: IBRAHIM, Y. 2009. *Op. cit.*, p. 94.

<sup>256</sup> En síntesis: aluden al silencio como signo de respeto ante la magnitud de las circunstancias, creen que su empleo como *absoluto* es pertinente debido al hecho de que no existe una correspondencia exacta entre el lenguaje y el hecho, y consideran que es la mejor opción ante la controversia que despierta combinar la belleza y el horror.

<sup>257</sup> En: GIGLIOTTI, S. 2003. Unspeakable Past as Limit Events: the Holocaust, Genocide, and the Stolen Generations. *Australian Journal of Politics and History*, vol. 49, n° 2, pp. 164-181. ISSN: 1467-8497, p. 171. [Fragmento fuente: “How does a survivor put into words an experience that empties language of meaning? The extensive discussion of Holocaust testimonies and memoirs has produced a critical vocabulary with words such as

expresiones funcionan de forma genérica, como útil introducción ante las exigencias de la *representación* de los acontecimientos, que son exceso y límite. Estas expresiones o apelaciones directas al silencio son un ejercicio retórico en el que media la paralipsis, no dejan de ser una estrategia para subrayar la enormidad de los acontecimientos. No son, entonces, una declaración de intenciones real: pues lo que se hace inmediatamente después es todo lo contrario, hablar, escribir, re/presentar aquello *de lo que no es posible decir, mostrar, expresar*.

Las evidentes aportaciones a la cultura y la sociedad de re/representaciones, como las de Paul Celan en poesía, Primo Levi en prosa o Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz en escultura; sumadas a la incompatibilidad de una teoría que no se ejerce a sí misma en su exposición práctica por parte de Adorno, Steiner, G. Grass o E. Wiesel, contribuyen a demostrar que, en definitiva, por mucho que se desee asociar el silencio a un límite paralizante, en realidad, el silencio es, en su ejercicio, objeto de acción y comunicación; una búsqueda, un ensayo, un intento. Por otra parte, a menos que una obra de arte no tenga que ver con motivos históricos el problema de la verdad en la re/representación artística no se comenta. En este sentido, resulta esclarecedor y significativo que, desde los campos de la psicología, la antropología y la filosofía, se hable del «efecto Rashomon» para referir “la subjetividad detectable en la percepción y la memoria, cuando testimonios de un mismo acontecimiento pueden ofrecer relatos o descripciones de este substancialmente distintos y, sin embargo, igualmente plausibles”<sup>258</sup>.

A propósito de esto, en algunos debates sobre la legitimidad de la re/representación artística, da la impresión que se ha olvidado que la cuestión de la verdad hunde sus raíces más profundamente y si no, cuando nos encontramos ante testimonios basados en acontecimientos traumáticos que se contradicen (sobre los que se erigen muchas *re/representaciones* artísticas) ¿cómo sería posible determinar la *fiabilidad* de uno sobre otro, cuando ambos parecen ser igualmente válidos? Ya en 1950, Akira Kurosawa, planteó reflexionar sobre esto con su película *Rashomon*, que dio nombre al efecto

---

“unspeakable”, “inexplicable”, and “incomprehensible” that function as a generic, though useful entry to the demands of representing limit events”].

<sup>258</sup> HEIDER, K. G. 1988. The Rashomon Effect: when ethnographers disagree. *American Anthropologist*, nº 1, vol. 90, pp. 73-81. Citado en: MAYOS, G. 2010. El ‘Efecto Rashomon’. Análisis filosófico para el centenario de Akira Kurosawa. *Convivium*, vol. 23, pp. 209-233. ISSN: 0010-8235, p. 210.

mencionado. Un filme que presenta la aparente incompatibilidad, y con ello la inconmensurabilidad, subjetividad e indecibilidad, que se dan entre las cuatro versiones igualmente plausibles de los mismos hechos criminales<sup>259</sup>.

Sin lugar a dudas, la noción de silencio es un medio que da cabida al afecto, y en su elaboración cognitiva, a las experiencias que constituyen un exceso emocional. Aunque la reacción común que se da en nosotros ante situaciones traumáticas está estrechamente relacionada con un silencio que aparentemente no enuncia contenidos, es a través de ese mismo silencio como se expresa que la situación nos supera, y se expresa también, sin palabras, una tensión que se ve correspondida gracias a la empatía: porque “el silencio dice lo que las palabras no sabrían expresar, concede plaza a una emoción que un enunciado no habría sabido calibrar”<sup>260</sup>.

La representación que se produce a través de lenguajes artísticos también participa de algunas de las limitaciones a las que se ve sometido el lenguaje ordinario; sin embargo, es la insuficiencia de la palabra común la que —ante una necesidad de expresión y mantenimiento de la memoria— se dirige hacia la búsqueda de otros códigos expresivos que posibiliten transmitir el exceso emocional que presentan determinados acontecimientos. Los diferentes sistemas de re/presentación asociados al arte —la música, la literatura, el teatro, el cine, las artes plásticas— se convierten entonces en medios que frecuentemente se usan para vehicular ese tipo de experiencias por tres razones básicas: transmiten emociones, abren caminos discursivos cuando la expresión común se reprime, y la pretensión de verdad en ellos no es lo más importante porque “en el arte y en su análisis, las reivindicaciones de verdad no son siempre lo único que ha de tenerse en cuenta ni lo más importante. Es evidente la importancia de la dimensión poética, retórica y performativa del arte, que no solo indican diferencias históricas sino que las crean”<sup>261</sup>.

---

<sup>259</sup> Según señala Gonçal Mayos “el «efecto Rashomon» solo se puede soslayar en la medida que, sin invalidar las perspectivas vitales personales de los agentes implicados (pues no olvidemos que este es el único posible punto de partida), se consigue una perspectiva global que integre y justifique aquellas perspectivas vitales, a la vez que ofrezca otra de mayor garantía y legitimidad”. En: MAYOS, G. 2010. *Op. cit.*, p. 211, 214.

<sup>260</sup> LE BRETON, D. 2009. *Op. cit.*, p. 55.

<sup>261</sup> LACAPRA, D. 2005. *Op. cit.*, p. 40.



## 2.4. EL VALOR DEL SILENCIO: UN FENÓMENO EXPANSIVO QUE HACE POSIBLE LA TRASGRESIÓN DEL LÍMITE EN LA RE/PRESENTACIÓN ARTÍSTICA DE VIVENCIAS EXTREMAS.

El pasado [...] no está allí, en su fecha, sino aquí, en mí. El pasado soy yo, se entiende, mi vida.

*José Ortega y Gasset (28).*

El arte moderno, en su sentido originario, marcó el triunfo de la imaginación sobre el recuerdo. Sin embargo entraron también en un entramado falso porque ese nuevo mundo estaba repleto, aunque invisiblemente, de trozos de pasado. Pero en la superficie sí que se habían intentado olvidar el recuerdo (pasar por alto el cambio de convención y creerse que habían roto con lo convencional) sin percibirse de que el germen de este estaba ahí, en una memoria que reaparecía en forma de imaginación.

*Enrique Herreras (29).*

Las palmeras aúllan en la noche calma y el invierno cuelga de sus ramas hiriendo los viejos troncos que, cual inmóviles espaldas, se resisten a temblar. Al observarlas, espero con impaciencia ese despertar tranquilo que ahoga todas mis tormentas acumuladas.

*Vicente Ponce (30).*



ROCÍO GARRIGA.

**ALZACUELLOS PARA APRENDER A CONTAR  
HISTORIAS I.**

2015.

Abecedario bordado a mano sobre cinta amarilla de organza. Tejido en hilo dorado y semillas de quinoa, mostaza, heno griego y achiote en los extremos.

Soporte de madera lacada en blanco con hendidura amarilla, base forrada en satén y vitrina de metacrilato.

La instalación se ha hecho en pared colocando la obra a una altura próxima a la del cuello.

Dimensiones: 15 x 42 x 42 cm.



El intervalo temporal que nos separa del objeto pasado no es un espacio vacío ya que, de acuerdo con Marrou:

“A través del tiempo intermedio, los acontecimientos que se trata de estudiar —trátese de acciones, de pensamientos o de sentimientos— han ido dando sus frutos, teniendo consecuencias, desplegando sus virtualidades... [De modo que] no podemos separar el conocimiento de los mismos del de sus secuelas”<sup>262</sup>.

Indicábamos que desde mediados de los años 40, hasta bien avanzados los 60, la modernidad europea pasó a convertirse en lo que sería la vanguardia norteamericana. Las innovaciones que se produjeron en el ámbito cultural de este continente se verán espoleadas también por los nuevos avances tecnológicos: la televisión, el vídeo o el ordenador proporcionarán, en su emergencia, nuevos canales de expresión así como nuevos discursos asociados que, con posterioridad, se desarrollarán también en los países europeos.

Podemos afirmar, pues, de manera general, que durante el transcurrir de aquellas décadas el panorama de la producción cultural se vio atravesado por dos grandes tendencias: una más preocupada por la racionalización de las formas; y otra más involucrada en la expresión de los afectos y las emociones. En ambos casos estas dos tendencias muestran afinidades respecto a la cuestión del silencio, una noción que se expande territorial y cronológicamente desde la Gran Guerra, asentándose ya con firmeza como parte fundamental de las artes y el pensamiento con ocasión del impacto de la Segunda Guerra Mundial:

“Esta manera de sentir la palabra atrapada, disminuida cuando se le da una forma articulada (...) está basada en la circunstancia histórica, en un estadio tardío de la civilización lingüística y formal en donde las cotas expresivas del pasado parecen pesar en demasía frente a las posibilidades del presente, en donde las palabras y los géneros parecen raídos, gastados por el roce, como una moneda que hubiese circulado demasiado”<sup>263</sup>.

La obsesión por los límites del lenguaje en tanto que medio expresivo y comunicativo, un tema ya tratado en obras anteriores, como *La Carta*

---

<sup>262</sup> MARROU, H. I. 1968. *Op. cit.*, p. 37.

<sup>263</sup> STEINER, G. 1994. *Op. cit.*, p. 79.

de *Lord Chandos* (1902)<sup>264</sup> de H. Hofmannsthal, el *Tratado de armonía* (1911)<sup>265</sup> de A. Schönberg o el *Tractatus logico-philosophicus* (1914-1916)<sup>266</sup> de L. Wittgenstein, fue una de las bases sobre las que se erigió esta inquietud por la expresión y el silencio después de la Gran Guerra, cuando —cabe señalar— también tuvo lugar el nacimiento de las nuevas ciencias del lenguaje, abreviando, la lingüística, la semiótica, la semiología o la semántica.

Que el lenguaje se volviera hacia lo primitivo, o hacia el silencio; que la poesía ya no se redujera a la expresión conceptual y abstracta sino que se entregara —como nos dice Marchán Fiz— al valor del sonido y al sentimiento, fusionando su expresión con el material del que se servía<sup>267</sup>, fueron algunos de los senderos trazados a propósito de la Gran Guerra, cuya ruta seguirían muchos de los escritores que decidieron continuar ejerciendo<sup>268</sup> durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Samuel Beckett<sup>269</sup>, en sus piezas teatrales, guarda una estrecha coherencia entre lo que es forma (construcción espacial, visual y sonora) y lo que es diálogo entre personajes. Su puesta en escena suele ser un espejo o *reflexión* de la situación del sujeto en la etapa de posguerra. En *Watt* (1945) escribió:

---

<sup>264</sup> HOFMANNSTHAL, H. 1981. *Carta de Lord Chandos*. Prólogo de Claudio Magris. Traducción de José Quetglas. Murcia: Colección de Arquitectura.

<sup>265</sup> SCHÖNBERG, A. 1979. *Tratado de armonía*. Traducción y prólogo de Ramón Barce. Madrid: Real Musical.

<sup>266</sup> WITTGENSTEIN, L. 2009. *Op. cit.*

<sup>267</sup> MARCHÁN FIZ, S. 1982. *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 301.

<sup>268</sup> Muchos otros colegas de profesión abandonaron la escritura presionados por el contexto en el que les tocó vivir y otros terminaron suicidándose: “Hans Karl Bühl (...) regresa de la guerra con una profunda desconfianza hacia el lenguaje. Utilizar las palabras como si de verdad pudieran transmitir el latido y la zozobra del sentimiento humano (...) es engañarse a sí mismo y es una «incidencia» (...). «Me entiendo mucho menos cuando hablo que cuando callo», dice Bühl. (...) Como su lenguaje había sido empleado en Belsen (...), una serie de escritores alemanes que se habían desterrado o que sobrevivieron al nazismo desesperaban de la restauración de su idioma”. En: STEINER, G. 1994. *Op. cit.*, p. 181.

<sup>269</sup> Tras la ocupación alemana de 1940, Samuel Beckett se alistó en la Resistencia Francesa, trabajando como mensajero para ellos. Cuando su unidad fue delatada en 1942 el escritor irlandés tuvo que huir al sur de Francia. Él y su compañera Suzanne Déchevaux-Dumesnil se ocultaron en una pequeña villa haciéndose pasar por campesinos, y desde allí continuaron apoyando a la Resistencia.

“Watt se encontraba rodeado de realidades que solo se dejaban nombrar, caso de dejarse nombrar, con renuencia. Y el estado en que Watt se hallaba se resistía a todo género de formulaciones cual ningún estado en que Watt se había hallado, y se había hallado en muchos, se había resistido... Y, en términos generales, Watt prefería relacionarse con cosas cuyo nombre ignoraba que con aquellas cosas cuyo nombre conocido había dejado de ser el nombre adecuado. Y ello era sí por cuanto siempre le cabía tener esperanzas de llegar a saber, algún día, el nombre de aquellas cosas cuyo nombre siempre había ignorado, lo cual resultaba tranquilizador. Pero no podía tener esperanzas de este género en el caso de aquellas cosas cuyo nombre verdadero había dejado súbitamente, o gradualmente, de ser, para Watt, el verdadero nombre”<sup>270</sup>.

La situación en la Alemania de posguerra se caracterizaba por un fuerte conflicto ideológico, económico y social entre las zonas oriental y occidental. En octubre de 1947 se celebró el primer *Congreso de Escritores Alemanes*. Este evento cultural no hizo más que reflejar lo mucho que se habían distanciado estas dos zonas en el corto espacio de dos años. James Joyce, Ernest Hemingway o Samuel Beckett eran los autores de referencia para la Alemania Federal (Alemania Occidental o Alemania del Oeste). Para los escritores de la República Democrática Alemana (DDR o RDA, Alemania Oriental o Alemania del Este), esos escritores representaban la decadencia burguesa, ellos se decantaban por otros modelos literarios: Friedrich Schiller, Heinrich Mann o Máximo Gorki<sup>271</sup>. La obra completa de F. Kafka, junto con sus cartas, se publicó en Alemania a partir de 1950. La influencia de su trabajo se hizo sentir en la literatura 20 años después. La alienación familiar y social en *La metamorfosis* (1915)<sup>272</sup> o el ejercicio y el tratamiento de la justicia *En la colonia penitenciaria* (1919)<sup>273</sup>

---

<sup>270</sup> BECKETT, S. 1970. *Watt*. Traducción de Andrés Bosch. Barcelona: Editorial Lumen, pp. 87-88.

<sup>271</sup> Cfr.: ZOE ALAMEDA, I. 2011. *Op. cit.*, p. 72.

<sup>272</sup> KAFKA, F. 1978. *La metamorfosis*. Madrid: Alianza. Preferible su consulta en: Preferible su consulta en: OBRAS COMPLETAS (IV Volúmenes). Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores, a partir de 1999. Edición dirigida por Jordi Llovet. Traducción de Miguel Sáenz. Ensayo biográfico de Klaus Wagenbach. Prólogo de Hannah Arendt.

<sup>273</sup> KAFKA, F. 2009. *La colonia penitenciaria*. En: KAFKA, F. *Relatos Completos I*. Traducción de Francisco Zanutigh, Nélide M. de Machain y Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Losada, pp. 169-209. *Vid.* en: Franz Kafka: OBRAS COMPLETAS *Op. cit.*

causaron un profundo impacto en los lectores de la Alemania Occidental ya que por sus temas y estilo, la obra de Kafka se desvelaba como gran *mostración* de la etapa de la segunda posguerra.

A partir de los años 60 la literatura alemana comenzó a politizarse manifiestamente, un ejemplo de ello lo encontramos en las novelas de Heinrich Böll o Günter Grass. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, así como la Escuela de Frankfurt en general, ejercieron una actitud crítica con respecto al orden burgués y capitalista que, según ellos, se estaba instaurando en la Alemania Occidental, mientras que los escritores de esta zona manifestaban sentirse conectados a los conflictos de su contexto. Así, la novela de estos años se centró en la exploración del límite de la prosa realista, como en *El tambor de hojalata* (1959)<sup>274</sup> de Günter Grass o en *Opiniones de un payaso*<sup>275</sup> (1963) de Heinrich Böll, donde se introduce lo grotesco en la narración para intentar dar así una idea más ajustada *del estado* del mundo.

Con el mismo fin, es decir, para transmitir las preocupaciones sociales y políticas, surge en los años 50 otro estilo de poesía. Algunos autores consideraron que la poesía lírica no tenía la capacidad de transmitir la alienación y la angustia de la situación circundante, Michael Hamburger lo trata en su ensayo *The Truth of Poetry* (1968)<sup>276</sup>, en donde señala que la anti-poesía es un modo literario que se basa en la urgencia de comunicar de modo directo, como se hace a través de la prosa. Por eso se desmitifican en ella, a través del humor, el absurdo y la ironía, todas aquellas figuras que responden al lenguaje poético entendido en sentido tradicional. No obstante, el hecho de que algunos autores optaran por expresarse de un modo anti-poético, no significa que el lenguaje alegórico, metafórico o el de ficción dejaran de practicarse con los mismos u otros fines, es más, estos modos de escritura también ampliaron sus horizontes con motivo de la Segunda Guerra Mundial<sup>277</sup>.

---

<sup>274</sup> GRASS, G. 1978. *El tambor de hojalata*. Traducción de Carlos Gerhard. Madrid: Alfaguara.

<sup>275</sup> BÖLL, H. 1974. *Opiniones de un payaso*. Traducción de Alfonsina Janés. Barcelona: Barral.

<sup>276</sup> Esta tendencia nos coloca de lleno en las reflexiones que Adorno hace en torno a la épica y la lírica. En: HAMBURGUER, M. 1969. *The Truth of Poetry: Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960's*. London: Weidenfeld and Nicolson.

<sup>277</sup> Fernández de Gijón, comentando la obra de Walter Benjamin dice: "Solo la exposición alegórica alcanza presentar la historia universal como historia del

Por otra parte, como no podía haber sido de otra manera debido a las décadas precedentes, a partir de los años ochenta las teorías de la memoria cobran mucho protagonismo y terminan por instituirse como propuesta fundamentada entre la historiografía y la ficción<sup>278</sup>. En este sentido, ya mencionábamos en páginas anteriores que cuando hablamos de literatura de ficción, en muchas ocasiones estamos tratando con un tipo de literatura que funda sus motivos en cuestiones autobiográficas o en vivencias que se recuerdan a la hora de escribir. De acuerdo con Castañeda, la literatura de ficción posibilita que se ejerza “la función de la memoria como herramienta a partir de la cual se reconstruyen nuevas identidades socioculturales y en donde las experiencias traumáticas pueden convertirse en estímulos generadores de obras en las que el autor da cuenta de lo vivido”<sup>279</sup>. Por su parte, Gadamer y Jauss, quienes trataron de recuperar la dimensión práctica de la experiencia del arte, consideran que en la literatura, “la realidad negada como ficción nos libera para acercarnos nuevamente a la realidad”<sup>280</sup>.

La importancia de los testimonios se destaca en la reconstrucción de los acontecimientos históricos porque en ellos se aporta algo que va más allá del puro conocimiento documental. En relación con los testimonios del Holocausto, y recordando la visión de Dilthey sobre la historia universal como una derivación de la autobiografía, Henri Marrou afirma que “una historia nos convence y nos conmueve más directamente [...] si de algún modo resulta *nuestra* historia”<sup>281</sup>. A través del testimonio, el diario o la autobiografía se intentan asimilar las vivencias para así comprender nuestra Historia y construir, también, del pasado: el futuro.

---

sufrimiento”. En: FERNÁNDEZ GIJÓN, E. 1990. *Walter Benjamin. Iluminación mística e iluminación profana*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones. Universidad de Valladolid, p. 79.

<sup>278</sup> En: CASTAÑEDA, M. C. 2013. *Op. cit.*, p. 118.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>280</sup> Aunque su aproximación a la ficción sea distinta —para Jauss la ficción nos comunica algo de la realidad y para Gadamer la ficción forma parte de nuestra experiencia de vida, de modo que esta no supone nunca una discontinuidad con la realidad—, ambos coinciden en salvar la ficción como recurso estético de conocimiento práctico. En: OTERO, L. 2008. *Experiencia estética y razón práctica en la hermenéutica literaria de H. G. Gadamer y H. R. Jauss*. S. J. CASTRO, director. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, p. 17.

<sup>281</sup> MARROU, H. I. 1968. *Op. cit.*, p. 156.

En lo referente a la literatura producida por autores alemanes es de destacar que la revisión y crítica históricas del pasado nazi fueron realizadas en su mayoría por los autores de más edad, por aquellos que habían vivido en el exilio durante el III Reich o por quienes habían permanecido en Alemania. El tema de sus obras gira, casi con exclusividad, en torno a sus experiencias, algo que no sucedió con los autores más jóvenes o de mediana edad; no obstante, aunque existan estas diferencias generacionales en lo que se refiere a la temática, lo que sí que resulta destacable es que prácticamente en todos ellos, desde los más maduros hasta los más jóvenes, encontramos un interés por el tema y el uso del silencio como recurso expresivo, comunicativo y/o *explicativo*. Peter Handke, por ejemplo, se encuentra entre esos narradores que vivieron su infancia bajo el impacto de la Segunda Guerra Mundial. La importancia de la noción de silencio en su trabajo tiene mucha relevancia y alberga también matices que la diferencian de las otras formas empleadas por autores que vivieron el conflicto armado que, en su mayoría, expresaron la noción de silencio respecto a la censura, el problema de la expresión y las dificultades que presentó el trauma para ser representado. En el caso de Handke, la noción de silencio se integra en su ejercicio literario porque para el escritor austríaco el silencio y las artes son codependientes:

“Cuando uno calla no mantiene el silencio. [...] Esta es la paradoja. Hay una literatura que echa a perder el callar; casi toda la literatura, también mucha música, mucha pintura de género y de batallas echa a perder la forma-vacío. Pero existen unas pocas obras —y estas son para mí las que cuentan y que siempre contarán— que se fortalecen en el callar, que no conservan el callar pero lo transmiten (esta es la palabra exacta)”<sup>282</sup>.

En el terreno del cine el tratamiento de las vivencias traumáticas también tuvo su protagonismo, sobre todo en el ámbito de la cinematografía popular americana. A diferencia de lo que sucedió cuando la Primera Guerra Mundial hubo finalizado<sup>283</sup>, al término de la Segunda, con solo un año de distancia respecto al conflicto, las películas consumidas por la gran mayoría de los ciudadanos

---

<sup>282</sup> HANDKE, P. 1990. *Pero yo vivo en los intersticios*. Barcelona: Gedisa, p. 89.

<sup>283</sup> Recordemos películas como *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*. Robert Wiene, 1920); o *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front*. Lewis Milestone, 1930). Ambas se estrenaron respectivamente con 2 y 12 años de distancia respecto a la finalización del conflicto.

estadounidenses ya contenían mensajes explícitamente antibelicistas. Si bien es cierto que la producción cinematográfica en aquella época se veía favorecida por el asentamiento del medio y beneficiada por la situación económica de los Estados Unidos, el hecho de que en el mundo del cine se reaccionara con prontitud, en esta cuestión concreta, se debe también al rechazo que siempre se tuvo a que una segunda guerra tuviera lugar y a que el fenómeno del *shell shock*, tema de base para muchos de los *filmes*, fuera ya un problema conocido e interiorizado por la gran mayoría, consolidado como parte del imaginario social de la ciudadanía<sup>284</sup>.

En 1946, *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of our Live*. William Wyler) fue una de las películas más vistas en la historia de Hollywood con unos 85 millones de espectadores a la semana<sup>285</sup>. El germen de la película se encuentra en un artículo que se publicó en la revista *Time* en agosto de 1944. El texto publicado trataba sobre los problemas de adaptación a la vida cotidiana que presentaban los soldados que volvían de la guerra. MacKinlay Kantor, inspirándose en este artículo, escribió la novela *Glory for Me* (1945)<sup>286</sup>, y el productor Samuel Goldwin, cuyo interés también fue captado por el artículo, adquirió los derechos de la novela de Kantor para llevarla a la gran pantalla bajo la dirección de William Wyler<sup>287</sup>. En *Los mejores años de nuestra vida* se muestran los dramas humanos que atravesaron las

---

<sup>284</sup> La representación de sus consecuencias a través del cinematógrafo constituía una fuente de éxito entre los espectadores: fácilmente podían identificarse con el relato del *filme* y extraían además del relato público de sus experiencias privadas reconocimiento, alivio y empatía en la más pura noción trabajada por la teoría fílmica: la identificación.

<sup>285</sup> SKLAR, R. 1975. *Movie-Made America. A Social History of American Movies*. New York: Random House. Citado en: MURUZÁBAL, A. 2007. *La Representación Cinematográfica del Regreso: entre la identidad y la historia. El caso práctico de The Best Years Of Our Lives y The Deer Hunter*, Pamplona, p. vii. Trabajo de investigación. [Consulta: 25 septiembre 2013]. Disponible en: <[https://www.cac.cat/pfw\\_files/cma/recerca/estudis\\_recerca/Segon\\_XIX\\_Premis\\_CAC\\_Muruzabal.pdf](https://www.cac.cat/pfw_files/cma/recerca/estudis_recerca/Segon_XIX_Premis_CAC_Muruzabal.pdf)>

<sup>286</sup> KANTOR, M. 1945. *Glory for Me*. Berkley: Coward-McCann Inc.

<sup>287</sup> Previo al proyecto con Samuel Goldwin, William Wyler dirigió los documentales *Memphis Belle: A Store of a Flying Fortress* (1943) y *Thunderbolt!* (1944). Las imágenes de sendos documentales fueron captadas durante el conflicto de la Segunda Guerra Mundial, directamente, en dos zonas de batalla aérea. El primero se montó con imágenes rodadas en los cielos de Alemania e Inglaterra; el segundo, con metraje rodado en el espacio aéreo italiano.

personas y que permanecían ocultos y eclipsados por la alegría social que proporcionaban las victorias en el campo de batalla. No obstante, a pesar del éxito de este tipo de películas, a comienzos de los años 50 con el inicio de la Guerra Fría se borró todo impulso de autocrítica y el cine bélico volvió a impregnarse del valor de las hazañas militares. De esa manera el trauma, la cicatriz moral de la guerra, ese dolor y ese odio provocados y sufridos desaparecieron de los cines, aunque no por ello de la vida de las personas<sup>288</sup>.

En paralelo al cine más popular, se desarrollaron también en este mismo periodo de tiempo, otras producciones cinematográficas mucho menos convencionales, lo que luego sería denominado cine experimental. Las diferencias entre ambos no solo se fundan en la forma, sino también en los discursos, que en el caso del cine experimental subyacían al relato de los *filmes*. *Sueños que el dinero puede comprar* (*Dreams that Money Can Buy*. Hans Richter)<sup>289</sup>, se estrenó en 1947 y es una de las primeras películas que responde a estos supuestos: se aprecian lo maravilloso dadá; la emoción, la opacidad del azar, la irracionalidad, el subconsciente y la «exploración de lo desconocido» surrealistas<sup>290</sup>. Richter también formó parte en la elaboración del guion, a lo que se sumó Man Ray, y la música que ambientaba la película fue compuesta por John Cage, entre otros de los creadores que formaron parte del equipo de sonido<sup>291</sup>.

---

<sup>288</sup> Cfr.: MURUZÁBAL, A. 2007. *Op. cit.*, p. 145.

<sup>289</sup> A principios de los años 20 Hans Richter realizó películas abstractas en Alemania. También era pintor. Se trasladó a Nueva York huyendo del nazismo. En los años en los que dirigió *Dreams that Money Can Buy* ya se había convertido en un reconocido profesor en el programa de cine del *City College* de Nueva York.

<sup>290</sup> «Todo el mundo sueña. / A veces todo el mundo viaja / a lugares donde una extraña / BELLEZA|SABIDURÍA|AVENTURA|AMOR / lo esperan. / Es una historia de sueños mezclada con la realidad». Texto de entrada para la película *Dreams that Money Can Buy* (1947). [Traducción propia. Fuente: Everybody dreams. / Everybody travels sometimes / into countries were strange / BEAUTY|WISDOM|ADVENTURE|LOVE / expects him. / This is a Story of Dreams mixed with reality]. En esta película se trata un fragmento de la vida de Joe, interpretado por Jack Bittner, quien descubre que puede penetrar en la mente de los demás. El protagonista, para poder pagar el alquiler de su habitación, decide montarse un negocio. Allí recibe a sus clientes, personas que acuden a comprar los sueños que él mismo les fabrica a medida.

<sup>291</sup> Solo destacar de la película de Richter su falta de inocencia crítica: que los sueños se puedan comprar y que exista un negocio semejante o que la gran mayoría de los clientes estén desequilibrados o que alguien tenga el poder de



El cine experimental tendría su época más potente en la década de los años 60. Nueva York y San Francisco desplazaron el centro de gravedad de Hollywood y Los Ángeles, y se convirtieron en los ejes de “otra” producción fílmica. En aquellos años se desarrollaron nuevos lenguajes cinematográficos, además de un cine estructural y teórico; y, también comenzó a consolidarse un cine de mostración de lo privado, de lo íntimo y lo cotidiano<sup>292</sup>. Es este “segundo tipo de cine” en el que vamos a incidir.

Las primeras manifestaciones autobiográficas o de memorias fílmicas se produjeron desde el cine *amateur* de un modo un tanto *naïf*, pero a pesar de tener unos orígenes aparentemente insustanciales, la expresión de la intimidad a través de la cinematografía se convirtió en una urgencia necesaria: las fórmulas que la literatura había plasmado en ese torrente de diarios, memorias o autobiografías que tuvieron lugar después de la Primera Guerra Mundial demandaban ser representadas de otro modo. Se pensó que el *contacto con el otro* —espectador/oyente en el cine— podría verse aumentado a través de la subjetividad inscrita en la imagen en movimiento: de la palabra hablada, del gesto y de la presencia corporal de la persona que los pone en acto.

Tal y como observa Vicente Sánchez-Biosca, lo que luego se convertiría en un cine de lo íntimo o lo confesional busca en sus inicios encontrar un código propio de representación que aporte a las experiencias individuales, expresadas por medio del audiovisual, el mismo reconocimiento que las escritas sobre papel:

“Lo característico de los años sesenta y, en particular del entorno del cine independiente, es la voluntad de otorgar un estatuto digno y una retórica determinada a la expresión de lo vivido y, por consiguiente, transcribirlo sobre soporte cinematográfico como otros antaño —y podríamos remontarnos a Rousseau— lo inscribieron sobre el papel”<sup>293</sup>.

Entre los artistas que contribuyeron a desarrollar esta tendencia en el medio audiovisual a lo largo de los años 50, se encuentra en Man Ray,

---

penetrar en la mente del otro no son más que *indicadores simbólicos* del contexto social de la época.

<sup>292</sup> Vid.: KONIGSBERG, I. 2004. *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Traducción de Enrique Herrando Pérez y Francisco López Martín. Madrid: Ediciones Akal.

<sup>293</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, V. 2004. *Op. cit.*, p. 212.

quien comenzó a captar fragmentos de su vida personal y cotidiana a principios de los años 30. Esta acumulación de pequeños pedazos de su realidad más inmediata pronto comenzaría a ser elaborada para construir nuevos relatos; así trabajarían también, unos años después Marie Menken o James Broughton, quien en 1948 rodó su *Mother's Day* [*Día de la Madre*], una película de base autobiográfica que el cineasta creó a partir de la exploración de los recuerdos de su infancia<sup>294</sup>.

El mismo James Broughton se encuentra entre los primeros cineastas estadounidenses en realizar películas de narraciones poéticas influenciadas por el surrealismo europeo y junto a él también Christopher Maclaine, Sidney Peterson o Maya Deren<sup>295</sup>, siendo esta última una de las artistas que más significativamente contribuyó a que el cine experimental fuera reconocido como práctica artística. Una de sus películas más emblemáticas es *Meshes of the Afternoon* [*Mallas de la Tarde*], 1943, que dirigió junto a Alexander Hammid<sup>296</sup>.

---

<sup>294</sup> Como resultado final, Broughton presentó al espectador un *filme* que teñía satírica e irónicamente esos fragmentos de su memoria, para lo que utilizó como recurso la mostración de unos personajes adultos que reproducían los comportamientos y las acciones que el propio Broughton recordaba haber tenido cuando era niño.

<sup>295</sup> En: MITRY, J. 1974. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fenando Torres Editor. Editado originalmente en 1971 bajo el título: *Storia del cinema Sperimentale*. Milán: Gabriele Mazzotta Editore. O en: VIÑAS, A. 2008. *Cine estructural de found footage: 133, de Eugènia Balcells y Eugeni Bonet*. M. IBARZ IBARZ, tutora. Trabajo de investigación. Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, p. 12.

<sup>296</sup> En el desarrollo de su trabajo Deren se desplazaba constantemente entre el mundo de lo cinematográfico y el ámbito de lo artístico y lo cultural. De esta manera, su prácticas artísticas terminaron revirtiendo en el mundo del cine, así como sus trabajos más cinematográficos volcaron su influencia en el terreno del arte, uno de los ejemplos lo podemos encontrar en esa "forma de presentación pública de sus «filmes personales» que ella misma calificó de *performances*, dada la importancia que en ellas adquiría la puesta en escena". En: SÁNCHEZ-BIOSCA, V. 2004. *Op. cit.*, p. 169.



Fig. 18. *Mother's Day* [Día de la madre], James Broughton, 1948. Fotograma.



Figs. 19, 20 y 21. *Notebook* [Cuaderno de notas], Marie Menken, 1962-1963.

El interés por los relatos autobiográficos y los diarios íntimos en el género de lo fílmico se ha extendido hasta nuestros días. Sin duda Marie Menken contribuyó con su trabajo cinematográfico a que la consideración de esos contenidos avanzara posiciones. Entre los años 1962 y 1963, presentó su trabajo *Notebook*, una película en la que se *construyen* experiencias que tiene un estilo íntimo y discontinuo y que se caracteriza por tener un final abierto, con ausencia de clausura: modos estos de transmitir las vivencias personales que tienen su origen más inmediato en la literatura que daba cuenta del trauma provocado por ambas posguerras, y que se tipificarán en la expresión del diario, las memorias y los vídeos de carácter confesional<sup>297</sup> que se

---

<sup>297</sup> CEREZUELA, J. A. 2014. *La confesión en la práctica artística audiovisual: modalidades, estrategias discursivas y expresiones del yo confesional*. M. MOLINA ALARCÓN y S. MARTÍ MARÍ, directores. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València.

producen en la actualidad en un terreno ambiguo e indefinido: entre el cine, el videoarte y el problemático género del documental.

Por otra parte, en el ámbito de la representación plástica, la inquietud por los límites de lo pictórico, generada en el contexto de una Europa arrasada por la guerra, fue heredada por los artistas estadounidenses comportando, como en el caso de lo cinematográfico, un punto de inflexión en la exploración de nuevos lenguajes para la práctica artística. En este sentido, el silencio que se impuso a la expresión como culmen deseable en los planteamientos de Malévich o Mondrian, no constituiría un lugar para la detención, todo lo contrario, terminó generando otras respuestas: abrió múltiples y fecundos caminos para el mundo de la re/presentación asociados al silencio, no solo en sus orígenes, sino también en su desarrollo.

Se dedicaron a la exploración de los límites del lenguaje de lo pictórico artistas como Mark Rothko, Ad Reinhardt o Robert Rauschenberg. Para los pintores que entonces vivían en Norteamérica la búsqueda del límite deja de ser universalizadora en su discurso y racional en su forma. Ya no se pretendía alcanzar ese lenguaje de lo inefable incomprendible o incognoscible con regusto teológico; más específicamente, lo que persiguieron y ejercieron los expresionistas abstractos era la expresión de lo irracional interior combinada con la indeterminación, el azar y la espontaneidad<sup>298</sup>. Continuando la línea de las pinturas de arena que realizó André Masson varios años antes, Jackson Pollock puso en marcha su *action painting*, convirtiendo el proceso de lo pictórico en actitud performativa; y en el caso de Mark Rothko, quien consideró que la pintura era un camino a la espiritualidad sin credo definido, el rigor formal que exigía Malévich se descomponía para dar paso al empleo de formas irregulares, a la creación de superficies pictóricas llenas de matices, formadas por la superposición de grandes masas de color.

Como ya hemos señalado, la exploración del límite en el lenguaje de la pintura abrió muy distintos caminos, mientras que la presencia de la materia —en su materialidad— es necesaria para la realización de propuestas como las de Pollock o Rothko, para otros pintores como Ad

---

<sup>298</sup> Un objetivo parecido al que persiguieron Maya Deren y Alexander Hammid en la realización de su película *Meshes of the Afternoon* (1943), en la que no se enseña al espectador una imagen del subconsciente, lo que trataron de hacer fue mostrar el mecanismo mediante el cual opera eso que está velado en nosotros y que permanece completamente para los demás.

Reinhardt o Yves Klein constituye precisamente un obstáculo en lo que se refiere a la búsqueda del límite. El verdadero arte abstracto, según Reinhardt, se distingue por estar libre y vaciado de materia. La pintura abstracta ha de ser un arte sin estilo y, según él, universal: el arte está por encima de los avatares del tiempo<sup>299</sup>. Este planteamiento llevó a Reinhardt a expresarse únicamente a través de la pintura ejercida mediante un solo color, esa era la representación del límite según él y una vez alcanzada, no existía otra misión que la de su repetición. En *Doce reglas para una nueva academia* (1957) el artista neoyorquino deja constancia de las razones que lo han motivado a tomar estas decisiones plásticas:

“6. Ningún color. «El color ciego». «Los colores son una expresión de la apariencia y por consiguiente solamente de la superficie y constituyen un embellecimiento que distrae». Los colores son bárbaros, inestables, sugieren la vida, «no poder ser completamente controlados» y «deberían ser ocultados». Nada de blanco. «El blanco es un color y todos los colores» (...).

7. Ninguna luz. Ninguna luz viva o directa en o sobre la pintura. Un pálido fin de atardecer, un crepúsculo sin reflejo es mejor mirarlos afuera (...).

8. Nada de espacio. El espacio debe ser vacío, no debe ser proyectado y no debe ser plano. «La pintura debe estar detrás del cuadrado del cuadro». El cuadro debe aislar y proteger la pintura del entorno. No se deben ver divisiones del espacio en el interior de la pintura.

9. Nada de tiempo. «El tiempo del reloj y el tiempo del hombre son inconsecuentes». «No hay ni antiguo, ni moderno, no hay pasado, ni futuro, en arte. Una obra de arte está siempre presente». El presente es el futuro del pasado, no el pasado del futuro”<sup>300</sup>.

En el caso de Yves Klein, de modo un tanto parecido al de Reinhardt, la experiencia límite en el arte de la pintura reside en su ejercicio a través de un solo color, así lo explicó en la conferencia que realizó en 1959 en el Gran Anfiteatro de la Universidad de la Sorbona en París<sup>301</sup>, basándose en dos de sus textos, *La evolución del arte en torno a lo inmaterial* y *La arquitectura del aire*, a diferencia de Reinhardt, el

---

<sup>299</sup> En: STRICKLAND, E. 1993. *Minimalism: origins*. Bloomington: Indiana University Press, p. 55.

<sup>300</sup> REINHARDT, A. 1957. Doce reglas para una nueva academia. En: MARCHÁN FIZ, S. 1986. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «posmoderna»*. Madrid: Akal, pp. 368-370, pp. 369-370.

<sup>301</sup> Este discurso fue grabado y editado en formato vinilo en 1959 con una edición numerada de 500 ejemplares.

artista francés se decantó por el azul, por ser, según él, un color que no necesita de complementariedad y por ser, también, un color que pertenece a dos infinitudes: la del mar y la del cielo.

Debido a la imposición de los límites de la pintura que el propio Klein se había fijado, sus prácticas artísticas terminaron derivando en acciones que son preludio al arte de la *performance* y que asentarían también algunos de los supuestos básicos de lo que luego se ha reconocido como arte conceptual; estos son: la inmaterialidad de la obra de arte como procedimiento y el protagonismo de la idea con tendencia a ser por sí misma la pieza de arte. Así expresó Klein la determinación de su trabajo en la declaración que anunciaba su próxima exposición:

“Últimamente mi trabajo con el color me ha conducido, a pesar de mí mismo, a buscar poco a poco —con la ayuda del espectador— la realización en la materia. He decidido poner fin a la batalla. Mis pinturas son ahora invisibles y me gustaría mostrárselo de una manera clara y positiva en mi próxima exposición parisina, en la galería Iris Clert”<sup>302</sup>.

En 1958 se abrió al público la exposición titulada: *La spécialisation de la sensibilité a l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide*<sup>303</sup> (*La especialización de la sensibilidad en estado de materia prima en sensibilidad pictórica estabilizada, El Vacío*). La muestra fue, en realidad, una puesta en escena. En su preparación, Klein sacó todos los objetos que todavía quedaban dentro de la galería, después la pintó íntegramente de blanco. A los ojos del espectador el espacio estaba completamente vacío, pero, desde el punto de vista de Klein, se encontraba lleno «sensibilidad pictórica inmaterial». Podría pensarse que el artista se dedicó *realmente* a tejer el traje del emperador porque expuso el «vacío», según él, en sentido positivo y, además, lo vendió: tuvieron lugar ocho cesiones de zonas de

---

<sup>302</sup> En: STICH. S. 1994. *Yves Klein*. London: Hayward Gallery. Sin paginación. [Traducción propia. Fragmento fuente: “Recently my work with color has led me, in spite of myself, to search little by little, with some assistance (from the observer, from the translator), for the realization of matter, and I have decided to end the battle. My paintings are now invisible and I would like to show them in a clear and positive manner, in my next Parisian exhibition at Iris Clert's”].

<sup>303</sup> Tres años después, en 1961, Klein realizó otro espacio blanco vacío denominado *Immaterieller Raum*, en el museo Haus Lange, como parte de su retrospectiva en Alemania. Esta instalación se conserva como tal en el mismo museo.

sensibilidad pictórica inmaterial, y a pesar de la venta, que es en esencia un intercambio material, Klein supo mantener intactos sus principios gracias a todo el ritual de acción que ideó con el fin de poder preservarlos y mantener una cierta coherencia.

De acuerdo con ello, aquellas personas que desearon adquirir una de estas zonas inmatrimales tenían la obligación de pagar a peso de oro. El proceso de la venta entrañaba varios pasos, la transacción no solo involucraba al artista, sino que también requería de un compromiso por parte del coleccionista. Por el pago realizado el cliente de la galería recibía un certificado que expedía Klein. Después, el artista dividía el oro: una parte la conservaba para la realización de sus *Monogold* (piezas que comenzaría a producir a partir del año 1960), y la otra parte la dispersaba en las aguas del Sena o en otros espacios de la naturaleza. Una vez que Klein se había deshecho del oro, el coleccionista tenía que corresponder quemando su recibo<sup>304</sup>, así se restituía en parte esa inmaterialidad que fue motivo de la muestra.

Regresaron de alguna manera lo que hoy denominamos *happenings* y *performances*, que se inauguraron como medio de expresión artística en el Cabaret Voltaire. Estas prácticas comenzaron a ser habituales entre los artistas de los años 60, consolidándose como otro de los lenguajes que pasaban a formar parte del conjunto de las artes. Algunos como Klein o Pollock trataban de alcanzar por medio de la acción un arte vivo, indeterminado e irrepetible, para otros como Allan Kaprow, George Maciunas o las artistas Yoko Ono y Allison Knowles, la acción era ya una práctica artística que contribuía a estrechar y fortalecer la relación inmediata entre el arte y la vida. Las actitudes asumidas, sumadas a la tendencia a la inmaterialidad de la obra artística, que también comenzaba a ser algo común entre muchos artistas, constituyeron la base de esa «estética del silencio» sobre la que reflexionó Susan Sontag en 1969<sup>305</sup>.

Las emociones vividas, durante los contextos de ambas guerras, habían llevado al mundo de la producción artística al límite de la representación precisamente por el intento que se ejercía desde este terreno a la hora de comprender y tratar de transmitir aquellas

---

<sup>304</sup> Cfr.: MILLET, C. 1990. El precio del rescate. En: ALIAGA, J. V., CORTÉS, J. M. (eds.) 1990. *Arte conceptual revisado*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, pp. 66-67. También en: ROBINSON, J. 2010. El objeto de la modernidad: catalizador y crítica. En: VV. AA. 2010. *Op. cit.*

<sup>305</sup> SONTAG, S. 2002. *Estilos Radicales*. Madrid: Santillana Ed. Generales.

vivencias. Las propuestas de arte efímero, el nuevo empleo de las variables cuerpo, espacio y tiempo —fueran puestas en acto por el artista y/o el espectador/oyente— serían entonces exploradas en términos formales y discursivos porque, si era una experiencia o una emoción lo que se deseaba transmitir, entonces habrían de usarse la experiencia directa y la implicación emocional como recursos en la construcción y la percepción de las obras.

Los *environments* de Allan Kaprow<sup>306</sup> hicieron lo suyo. Mediante la construcción de espacios transitables y efímeros, el artista estadounidense cuestionaba los límites de la escultura imperecedera así como el ejercicio perceptivo del espectador/oyente, que en ese tipo de *escenas* termina por convertirse en *actor* del espacio. En sus propuestas-*environment* —que hoy se ubicarían dentro del arte de la instalación—, como por ejemplo, *Beauty Parlor* [*Salón de Belleza*], que se exhibió en la Hansa Gallery entre 1957-58; o *Yard* [*Patio*], que se mostró en el Jardín de la Martha Jackson Gallery en 1961, ambas en la ciudad de Nueva York, Kaprow ofrecía a quienes participaban de ellas una experiencia con el espacio en la que se involucraban todos los sentidos. El límite de la escultura asociado al vacío como ausencia y elemento conformador del volumen hizo que la noción de espacio comenzara a comprenderse y a emplearse dando lugar a formas y experiencias mucho más complejas y completas.

Durante la segunda posguerra, lo que se desdibujaban, en el terreno de las artes, eran los límites que separaban sus distintos lenguajes y manifestaciones; y así, el cine se mezclaba con el teatro, el teatro con la *performance*, esta con la poesía, la poesía con la pintura, la pintura con la escultura, la escultura con el sonido y el mundo de la música... de modo que ese ideal de actitud dadaísta que pronunció y trató de practicar Hausmann, que consistía en romper con la especialización y el encasillamiento de las habilidades y conocimientos en el propio individuo, se abrió mucho más.

---

<sup>306</sup> Pionero en el arte de la *performance*. Sus primeros *happenings* tuvieron lugar fuera de los espacios del circuito del arte. Kaprow llevaba a cabo sus *actividades* (así terminó llamando a su práctica performativa a partir de los años 70) en apartamentos, almacenes o gimnasios, aunque también dio a conocer su arte de acción en espacios artísticos, como en 1959, cuando presentó sus *18 happenings en 6 partes*, en la Reuben Gallery de Nueva York.





Fig. 22. Allan Kaprow. *Environment: Yard*, 1961. Expuesto en la Galería Martha Jackson, Nueva York.

La figura del artista y cineasta Robert Bresson funciona centrípeta y centrífugamente respecto a algunas de las experiencias de intercambio que hemos mencionado; y también actúa como crisol de muchas de las formas y discursos que provienen o se *con-figuran* en el silencio con motivo del contexto histórico del que venimos hablando.

Bresson es otro de esos creadores que termina por abandonar la pintura tras la búsqueda o la apertura de los límites. Se decantó por los medios del cine, ya que, según expresó él mismo, los límites a los que se enfrentó el lenguaje pictórico constreñían sus inquietudes formales

y discursivas. En 1950, con la película *Diario de un cura rural* (*Le Journal d'un curé de campagne*), inauguraría ese estilo, austero, sencillo y depurado tan propio que caracteriza el resto de sus producciones como, por ejemplo, *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé*), que se estrenó en 1956; o *El Carterista* (*Pickpocket*), de 1959.

En 1975 Bresson publicó sus *Notas sobre el cinematógrafo*, un compendio de aforismos que actúan a modo de manifiesto. En el libro, Bresson distingue entre dos clases de películas, “las que emplean los recursos del teatro (actores, puesta en escena, etcétera) y se valen de la cámara para *reproducir*; y las que emplean los medios del cinematógrafo y se valen de la cámara para *crear*”<sup>307</sup>. La creación fílmica es para él una especie de «escritura con imágenes en movimiento y con sonidos», cuyo factor clave es su propio procedimiento, el montaje. Según Bresson, es el montaje el que pone en evidencia las relaciones existentes entre los elementos que componen una película, tanto para el creador como para el espectador/oyente. Concibió el ajuste de los tiempos como fenómeno dialógico, a través de recursos como la elipsis, la conciliación de los ritmos, la mostración del gesto o el empleo activo del silencio y modificó los modos convencionalmente utilizados en la construcción del relato fílmico<sup>308</sup>.

Su preocupación central, que atravesó por entero el conjunto de toda su obra, consistió en el intento constante por tratar de representar el fenómeno de lo invisible, así como el conjunto de cuestiones que le son asociadas. Bresson descubrió, en la misma medida en que su trabajo fue avanzando en el tiempo, que para que la re/presentación de lo invisible tuviera lugar, era necesario que esta se hiciera a través del empleo de lo material o de lo visible. Por otra parte, también con el paso de los años, trasladó esa consciencia que demostraba tener sobre del poder de la duración en la imagen al terreno del sonido y el silencio iba ocupando, en sus películas, un lugar mucho más destacado

---

<sup>307</sup> BRESSON, R. 1979. *Notas sobre el cinematógrafo*. Traducción de Saúl Yurkiévich. México: Ediciones Era, p. 11.

<sup>308</sup> Bresson también tenía el gusto de dilatar intencionalmente los tiempos de visionado para la imagen: pensó que la ampliación de su duración favorecería que el espectador pudiera detenerse en los detalles, posibilitando la permeabilidad de su mirada para neutralizar también el peligro de una observación epidérmica.

frente a los espacios, cada vez más reducidos, que dedicaba a la inclusión de piezas musicales.

En esas películas de Bresson se ponía en marcha ese principio de la escucha, que es el del silencio, y que hoy tenemos mucho más interiorizado gracias al impacto de las aportaciones del artista y compositor estadounidense John Cage, quien demostró simbólicamente en su obra *4'33''* (1952), que la percepción del silencio no está vinculada a la ausencia de manifestaciones sonoras, sino más bien relacionada con esa resonancia que se produce entre el ser humano y el mundo que le rodea pues, como resume Voegelin: “el silencio no es la ausencia de sonido sino el principio de la escucha”<sup>309</sup>; y es con esta filosofía que el sonido, en su desnudez, adquiere en las películas de Bresson un cierto grado musical: la vibración de unas pisadas o el resonar de la respiración constituían una de esas unidades que al ser puesta en acción con el resto de materiales de los que se componía su película, hacían del *filme* un conjunto mucho mayor que la simple suma de sus partes.

---

<sup>309</sup> En: VOEGELIN, S. 2010. *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*. London: Continuum, p. 83. [Traducción propia. Fragmento fuente: “Silence is not the absence of sound but the beginning of listening”]. Es importante señalar que no es Cage quien inaugura la inserción del silencio y la escucha. Con anterioridad a él existen varios estudios que se ocupan de estas cuestiones y que ya demuestran una preocupación destacada por el impacto de la música y el sonido en la psicología humana como, por ejemplo, en la tesis doctoral de Charles Diserens, *The Influence of Music on Behaviour* [La Influencia de la Música en la Conducta], publicada en 1926.

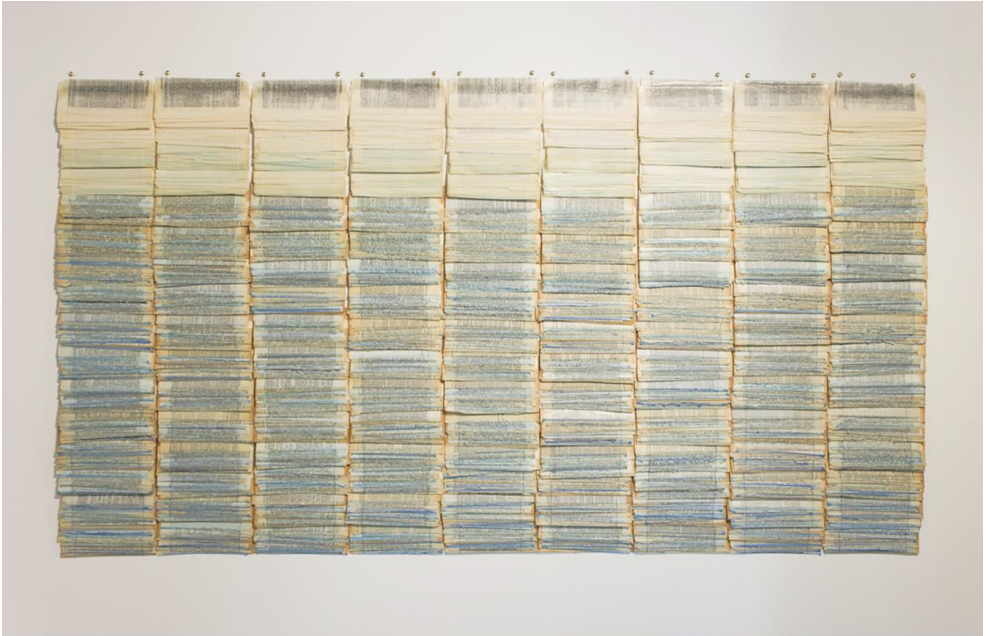
## 2.5. CONCLUSIONES: A QUÉ NOS REFERIMOS CUANDO HABLAMOS DEL SILENCIO COMO LÍMITE COMPRENSIVO.

En las figuras alegóricas, en las que hay algo de ese místico silencio, se da expresión a lo malogrado y silenciado en la historia; y, de la misma manera, en lo residual y olvidado, entre las ruinas y escombros que va dejando a su paso el imparable progreso de los triunfadores, se escucha un clamor de voces enmudecidas. Un sentido liberado tal vez solo en el instante fugaz de una revelación.

*Eduardo Fernández Gijón (31).*

Tened paciencia. Apunto mis observaciones cuando voy de viaje. Puesto que en pensamientos, palabras y obras, sí, incluso en una super *oneeleven*, me mantengo categóricamente afinado en el suelo y solo vuelo hablando impropriamente, nadie, ni siguiera los incidentes de la campaña electoral, han logrado acelerarme, ni a mí, ni a partes de mí. Por eso os pido que no gritéis: «¡Más deprisa!» o «¡Salta ya!». Quiero hablarlos con rodeos (por recovecos) [...]. Algunas cosas desearía callarlas en sus detalles. Anticipo una parte de la parte, mientras que otra parte la diré solo más tarde e incompleta. [...] Creedme, pocas cosas hay tan deplorables como el llegar directamente a la meta. Tenemos tiempo.

*Günter Grass (32).*



ROCÍO GARRIGA.

**PARAJE DE SILENCIO: LA VELA DEL BARCO.**  
2015.

Hojas de libros editados entre las décadas de los años 1940 y 1960. Las 2860 páginas que componen la instalación han sido sumergidas una por una en cera coloreada. Posteriormente han sido agrupadas según matices de color en paquetes de 20 páginas cada uno. Los paquetes se agruparon con cera e hilo torzal, que también sirve de soporte para anclar la instalación a la pared. La composición consta de 9 columnas y 12 filas y cada una de las piezas se sujeta a la pared con chinchetas de tapicero.

Dimensiones de la obra instalada: 110 x 197 x 3 cm.  
aprox.

En lo referente a situaciones de alto potencial emocional, el silencio no constituye un simple límite, es la respuesta a un exceso, un extremo que se alcanza física y/o anímicamente. A lo largo de los apartados propuestos hemos visto cómo los límites fijados en cada situación han sido sobrepasados o trascendidos una y otra vez, el silencio reside entonces, en el exceso de los acontecimientos de barbarie, habita en el extremo al que se ve sometida la condición humana y se instala en los límites de las capacidades que tenemos las personas en ese tipo de circunstancias. La profundidad del vínculo que el silencio ejerce sobre estos tres espacios de representación, que forman parte del individuo y de la sociedad en su conjunto, se incrementa en la medida en la que el propio silencio, ejerciéndose a través de la expresión artística, en lugar de suponer un obstáculo o entorpecimiento para la re/presentación del individuo en su individualidad y en el mundo, se revela como un factor que estimula e incluso facilita la externalización. El silencio se convierte en recurso y discurso en situaciones de exceso emocional debido a su carácter contingente —no esencialista—, a su poder metafórico, a su incuestionable ambigüedad, que deja en suspenso el contenido que reemplaza su lugar, y a su facultad proyectiva, en la que se enfatiza nuestra propia libertad.

Sobre la base de todo lo anterior, podemos decir que el silencio como límite comprensivo es aquel que se da ante la incapacidad de concebir y asimilar situaciones o acontecimientos extremos que producen un profundo colapso emocional. En este sentido, empleamos la palabra límite para hablar denotativamente de las dificultades que presentan, tanto el individuo como la sociedad, para incorporar a su experiencia sucesos emocionales extremadamente intensos, como sucede con las vivencias traumáticas; no obstante, también usamos la palabra límite asociada al silencio y a la comprensión, para connotar la implicación de su propia trascendencia: el silencio es límite solo en apariencia, se supera cuando la comprensión se ha conseguido alcanzar.

## 2.6. EL SILENCIO COMO LÍMITE COMPENSIVO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: *UNA LECTURA.*

Así y todo, estando por completo de acuerdo con usted sobre la ridiculez de las polémicas dispersas y preparadas *ad hoc* por periódicos imprudentes (y absurdos), no se puede menospreciar el trabajo de los alcantarilleros. Cientos de periódicos extranjeros obtienen material de denuncia de esas papeletas inmundas. Miles de periodistas que escriben contra Alemania viven de esa inmundicia. Eso está bien, muy bien. (También yo soy a veces uno de esos alcantarilleros). Y estoy dispuesto a seguir siéndolo *pro nomine Dei*.

*Joseph Roth (33).*

Tan pronto como se afirma que algo está «completamente formado o entendido», en términos de lo que es, de la forma que tiene, de la función que desempeña en el mundo, de qué valor se le ha dado, etc. — empieza a estar en peligro de *muerte* en el sentido de que la plenitud de su significado constituye su fin. Sin embargo, tan pronto como alguien cambia el valor de uso, la función, la forma, la manera en que algo es entendido, el modo en que uno piensa y se relaciona con todo ello, constituye, para mí, una transformación política.

*Guillermo Calzadilla (34).*



Siento que no tengo otra elección, prefiero asumir el riesgo y cometer errores que condenar ciertas situaciones a la invisibilidad a causa de la pasividad.

*Alfredo Jaar (35).*

Valorar el pasado es tanto como apostar por el futuro.

*Esteban Pujals (36).*

¡ECO RESPONDE!

¡O h r e s p o n d e !

¡r e s p o n d e !

¡p o n d e !

*Jiří Kolář (37).*



De acuerdo con Bernard Dauenhauer el silencio no tiene por qué estar directamente correlacionado con la expresión, sino que más bien establece y mantiene una oscilación o tensión entre sus diferentes niveles, es decir, entre el terreno de la expresión y los ámbitos pre-expresivos y post-expresivos de la experiencia<sup>310</sup>. En este sentido, consideramos que toda la transformación de valores sufrida, la experiencia de vida y las relaciones del ser humano consigo mismo, con otros en sociedad y también con su entorno, son legibles a través de la noción de silencio, siempre presente desde entonces en la producción artística contemporánea de finales del siglo XX y principios del XXI.

Los acontecimientos dados, sobre todo los producidos a partir de la segunda mitad del siglo XX, proporcionaron un contexto y un subtexto sobre los que se han erigido muchas de las cuestiones que se plantean con urgencia en el *pensamiento afectivo* de nuestro tiempo, y en este sentido, cabe citar a Foucault:

“La tarea, acaso, de la filosofía, la tarea, quizás, de todo el pensamiento y de todo el lenguaje sería actualmente dejar que llegue al lenguaje el espacio de todo lenguaje, el espacio en el que las palabras, los fonemas, los sonidos, las siglas escritas pueden ser, en general, signos; tendrá que haber, efectivamente un día en que aparezca la reja que libera el sentido reteniendo el lenguaje. Pero no sabemos qué lenguaje tendrá la fuerza o la reserva, qué lenguaje tendrá tanta violencia o neutralidad como para dejar que aparezca y para nombrar él mismo el espacio que lo constituye como lenguaje”<sup>311</sup>.

El silencio no ha podido estar *más ocupado* desde aquellos años: la insistencia con la que hoy se trabaja en discursos asociados a la historia, la preocupación por el mantenimiento o el rescate de la memoria, de su constancia material; la importancia de las experiencias individuales, de los testimonios, de la mostración de la intimidad en tanto esta es extensible a lo social, de que no exista cuanto apenas mediación para lo vivido en primera persona; el humor para la crítica, sobre todo hacia la política, ahora ya completamente descreído y nihilista, a veces salvaje, ácido e irónico pero sobre todo mordaz y cínico; y sin olvidar que, en relación a todo lo anterior, las formas no

---

<sup>310</sup> Cfr. DAUENHAUER, B. P. 1976. Silence. An intentional analysis. *Reserch in Phenomenology*, vol. 6, pp. 63-83. ISSN: 0085-5553, pp. 82-83.

<sup>311</sup> FOUCAULT, M. 1996. *Op. cit.*, p. 101.

quedan indemnes, como tampoco el sentir en cuanto a la recepción de las mismas.

En sus escritos autobiográficos Benjamin expresó:

“El lenguaje ha supuesto inequívocamente que la consciencia no sea un instrumento para explorar el pasado, sino su escenario. Es el medio de lo vivido, como la tierra es el medio en el que las ciudades muertas yacen sepultadas. Quien se trate de acercarse a su propio pasado sepultado debe comportarse como un hombre que cava”<sup>312</sup>.

La acción de profundizar en el pasado requiere esfuerzo, y este no solo es emocional, sino también intelectual. No obstante, la persona que cava es una persona que busca y busca en la profundidad con el propósito de arrojar luz, de *mostrarse* y *mostrar* eso que estaba oculto, de sacar a flote, tratando de alcanzar con/y en esas derivas la estabilidad de lo que al fin, ya podría tenerse por *conocido*.

Muchas de las propuestas artísticas actuales demandan en su creación y presentación un comportamiento parecido, como sucedió, por ejemplo, en la exposición comisariada por Nikolaus Schaffhausen en 2003 para el Frankfurter Kunstverein titulada *Adorno. La posibilidad de lo imposible*. Para esta exposición, Schaffhausen puso en relación la filosofía de Adorno con varias piezas artísticas, perteneciendo una parte de ellas a las décadas de los 50 y los 60 y otra, a finales del siglo XX y principios del XXI. Con tal propuesta curatorial, Schaffhausen produjo un movimiento de ida y vuelta entre el pasado y el presente a través del diálogo entre las artes y el pensamiento.

Brota de nuevo el significado, al *resignificar* relacionando la teoría de Adorno con las propuestas de Bruce Nauman, de quien expuso *Concrete Tape Recorder [Grabadora de cinta en hormigón]* 1968, una pieza que consiste en una cinta grabada con el sonido de un grito que se reproduce en *loop* desde el centro de un bloque de hormigón que lo mantiene atrapado e inaudible; e Isa Genzken, de quien mostró algunos de sus *World Receivers [Receptores mundiales]* 2012, una

---

<sup>312</sup> BENJAMIN, W. 1996. *Escritos Autobiográficos*. Madrid: Alianza, p. 210. Vid. en: OBRAS COMPLETAS Op. cit.

serie de esculturas que se asemejan a transistores de radio realizados con bloques de hormigón y antenas receptoras de radio recicladas<sup>313</sup>.

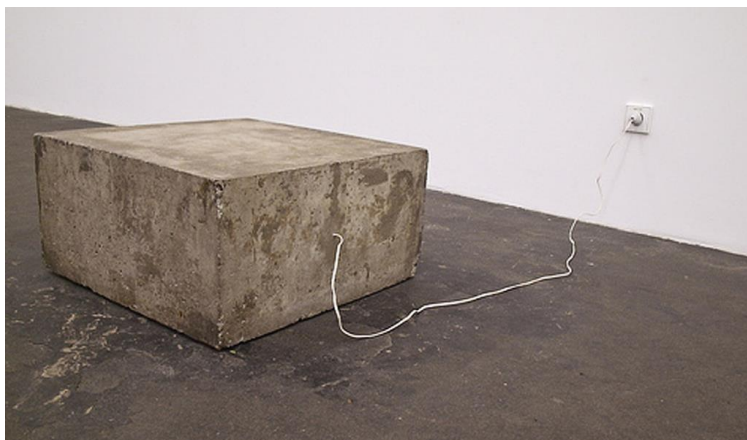


Fig. 23. Bruce Nauman, *Concrete Tape Recorder*, 1968. Dimensiones: 30 x 60 x 60 cm.



Fig. 24. Isa Genzken, *World Receivers*, 2012. Dimensiones variables.

---

<sup>313</sup> Sobre estas piezas y otras obras de Genzken: SCHWARZ, D. 2009. *Isa Genzken: Open, Sesame!*. London: Koenig. Y en: FARQUHARSON, A., DIEDERICHSEN, D., BREITWIESER, S., GENZKEN, I. 1997. *Isa Genzken*. London: Phaidon.

Existen también otras propuestas, como la del compositor germano-americano Henning Lohner, que consisten en resituar prácticas del pasado con el fin de *resignificarlas* siguiendo otras pautas espaciales y temporales. En 1990, en colaboración con John Cage, Lohner prepara una versión de la pieza 4'33" (1952).

Se trata de una adaptación fílmica, grabada el 1 de agosto de 1990, en el antiguo puesto de control de la frontera entre las dos Alemanias (InvalidenstráÙe) inmediatamente después de la caída del muro. El vídeo resultante es una secuencia de encuadre fijo, y en mitad de la imagen, Lohner y Cage permanecen sentados en silencio delante de una de las gruas empleadas para derribar el muro. El transcurrir del tiempo se percibe por la circulación de los coches que siguen transitando a la izquierda de la pantalla. Con este trabajo, el silencio que Cage ofreció escuchar en la primera interpretación de 4'33" en un salón de conciertos, adquiere otras connotaciones, pues la escucha se presta a un lugar y a un momento que están cargados de historia y que contribuyen a ella<sup>314</sup>.

Vincular el pasado con el presente para evidenciar con ello la gestión emotiva de determinados acontecimientos es una de las constantes que se tratan en el arte contemporáneo. En *Las ciudades invisibles* (1972) Italo Calvino escribe:

“Una descripción de Zaira tal como es hoy debería contener todo el pasado de Zaira. Pero la ciudad no cuenta su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas”<sup>315</sup>.

Ciñéndonos a propuestas que tratan la violencia a lo largo de la historia, podemos encontrar numerosísimos ejemplos que contribuyen a la elaboración del trauma a través de las artes. Shimon Attie, es uno

---

<sup>314</sup> DANIELS, D., ARNS, I. (eds.). 2012. *Sounds like Silence. John Cage—4'33"*. *Silence Today*. Leipzig: Spector Books, p. 182.

<sup>315</sup> CALVINO, I. 2003. *Las ciudades invisibles*. Traducción de Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela, pp. 25-26.

de los que *cavan*, aunque lo hace rasgando la piel del muro, *reescribiendo sobre él*<sup>316</sup>.

*The Writing on the Wall [La escritura en el muro]* 1991, es una propuesta de intervención efímera en el espacio público que consistió en la proyección de varias imágenes fijas localizadas, cada una de ellas, en distintos lugares dentro del antiguo barrio judío Scheunenviertel. La realización de este proyecto demandó desde sus inicios un trabajo de investigación previo a su resolución formal, que por otra parte pasó a depender enormemente de los resultados obtenidos.

Shimon Attie decidió enfocar su estudio sobre el barrio Sheunenviertel porque en las primeras décadas del siglo XX ya mostraba una fuerte identidad judía, visible, entre otras cosas, en los carteles de sus comercios, pues muchos de ellos estaban escritos en hebreo<sup>317</sup>; así, Attie acudió a numerosos archivos de la ciudad con el fin de recopilar fotografías de las calles del barrio y de sus habitantes que hubiesen sido tomadas entre los años 20 y 30 y buscó también planos de las mismas fechas haciéndolos coincidir con uno actual para que, al simultanear ambos, se hiciera posible la localización de los lugares a los que correspondían las imágenes fotográficas que había conseguido<sup>318</sup>.

---

<sup>316</sup> Sobre el estudio de la propuesta de Shimon Attie que presentamos: puede ampliarse en un artículo que publicamos con anterioridad a la presentación de esta tesis doctoral. El artículo surgió como resultado de la participación en el X Congreso Internacional de Antropología Filosófica: Guerra y Paz, celebrado en Alicante, del 26 al 28 de junio de 2012. La contribución: GARRIGA, R. 2013. El silencio como límite comprensivo: una aproximación a su aplicación en las propuestas artísticas de Shimon Attie y Alfredo Jaar. En *Eikasía. Revista de Filosofía*, nº 50, pp. 323-334. ISSN: 1885-5679.

<sup>317</sup> ATTIE, S. 1994. *The Writing on the Wall Project*. En: BERNSTEIN, M. A., LEISER, E., ATTIE, S. *The Writing on the Wall. Projections in Berlin's Jewish Quarter. Shimon Attie Photographs and Installations*. Heidelberg: Edition Braus, pp. 9-12, p. 10. [Traducción propia. Fragmento fuente: "Their storefronts bore signs in Hebrew and Yiddish. Their Jewishness was highly visible, reflected in the pre-war photographs taken in this quarter, and this quarter alone. Such images became the basis for the project"].

<sup>318</sup> La localización precisa de los lugares se complicó en la medida en que muchas de sus calles y casas fueron renombradas y renumeradas por el Gobierno de la Alemania del Este después de la Segunda Guerra Mundial.

Una vez obtenida la documentación necesaria el siguiente paso consistió en resolver formalmente la presentación de la propuesta, a la que se sumaron algunos inconvenientes<sup>319</sup> —no exclusivamente técnicos— como la escasez de documentos fotográficos, que obligó a Attie a emplear imágenes de otros barrios judíos del Este de Europa; o los cambios que el paisaje urbano había sufrido desde los años 20 y 30 hasta la actualidad, que impusieron al artista otras modificaciones de tal suerte que, después de todo, solo le fue posible mantener la concordancia entre la imagen fotográfica y el lugar fotografiado en un 25% de los casos<sup>320</sup>.



Fig. 25. Shimon Attie, *The Writing on the Wall*, 1991. Proyección de diapositiva en el n° 43 de Almstadtstraße, Berlín. Fotografía de una tienda de libros en hebreo (1930).

Shimon Attie fue consciente de las tensiones históricas que se generaban en su proyecto; sin embargo, el artista manifestó claramente que en el caso particular de esta propuesta, y a demanda

---

<sup>319</sup> Hablando únicamente en términos técnicos, los motivos que condujeron a desviar correspondencias posibles entre imagen y arquitectura consistieron, por un lado, en la ruptura compositiva que se generaba en algunos casos; y por otro, en la iluminación de las calles, que dificultaba la nitidez de la imagen proyectada.

<sup>320</sup> *Ibid.*, pp. 9-12, p. 11.



de las contingencias que se dieron para llevarla a cabo, prefirió mantener la potencialidad del discurso que suscitaba la estética del conjunto a la mera veracidad histórica<sup>321</sup>, pues si se hubiera ajustado estrictamente a ella, en muchos de los casos se hubiera aniquilado el poder visual y evocativo de las imágenes disminuyendo con ello su impacto: “cuando fue necesario elegir entre ser un buen historiador y — con esperanza— ser un buen artista, siempre elegí esto último”<sup>322</sup>.



Fig. 26. Shimon Attie, *The Writing on the Wall*, 1991. Proyección de diapositiva en el n° 20 de Joachimstraße, Berlín. Fotografías pertenecientes a un judío residente, a la fachada de un teatro y a una sala de lectura para la Torá (1929-1930).

En su propuesta, Attie omitió la tragedia para hablar de ella porporcionando con ello una lectura que *a priori* se presentaba sin

---

<sup>321</sup> Ni siquiera existe un acuerdo entre los historiadores acerca de cuál fue la extensión de este barrio en concreto. En: *Ibid.*, pp. 9-12, p. 10. [Fragmento fuente: “There is some debate among historians as to the exact boundaries of the Scheunenierteil. Most agree that Grenadierstrasse and Dragonerstrasse (today’s Almstadtstrasse and Max-Bee-Strasse, respectively) comprised the heart of the neighborhood. Some claim that the area extended west ward as far as Artilleriestrasse (today’s Tucholskystrasse)”].

<sup>322</sup> *Ibid.*, pp. 9-12, p. 11. [Traducción propia. Fragmento fuente: “When it was necessary to choose between being a good historian and —hopefully— a good artist, I always chose the latter”].

violencia pero que, *a posteriori*, tenía la capacidad de convocarla *completando* el discurso de lo presentado movilizándolo un diálogo, que sí es explícito, entre la ausencia y la presencia de paisajes, arquitecturas, objetos, situaciones y personas<sup>323</sup>.

Este mismo espacio evocativo, con trazas similares a nivel procedimental, puede encontrarse también en las obras de Joachim Koester, Hannah Collins o Bleda y Rosa. En el caso de Koester, sus proyectos parten de sucesos acontecidos en el pasado que, por regla general, no son contemplados en los libros de historia al uso. Con su trabajo de instalación fotográfica *Morning of the Magicians* 2005, documenta la búsqueda y el hallazgo de la Villa Santa Bárbara o La Abadía de Thelema<sup>324</sup> —en Cefalú (Sicily)—, un lugar que antiguamente estuvo vinculado al ocultismo y donde, a principios de la década de los años 20, se practicaron rituales de magia negra y sexo libre; una comunidad con la que Mussolini acabó en 1923, después de que la muerte de uno de sus miembros captara la atención de los medios ingleses. Esta casa, aislada y abandonada, fue absorbida poco a poco con el paso de los años por el desarrollo urbano.

Tal y como define Koester su trabajo es una especie de «arqueología de lo intangible»<sup>325</sup>. En *Morning of the Magicians*, Koester registra cómo a través de la acción del tiempo y las alteraciones sufridas en el lugar todavía pueden observarse otros sustratos de la historia: frescos deteriorados, manchas oscuras en las paredes, habitaciones

---

<sup>323</sup> Las proyecciones que componían el proyecto *The Writing on the Wall* comenzaron a realizarse en septiembre de 1991 y continuaron intermitentemente debido a las condiciones meteorológicas durante aproximadamente un año. La puesta en escena de la propuesta quedó registrada fotográficamente en su totalidad y ha continuado exhibiéndose en espacios institucionales desde entonces.

<sup>324</sup> Así la renombró Aleister Crowley, conocido en Inglaterra por su afiliación a sociedades ocultistas. Crowley fue el fundador de la comunidad perteneciente a la *Abbey of Thelema*. Los rituales de iniciación que tuvieron lugar en este edificio solían celebrarse en la “Chamber of Nightmares”, una habitación que estaba decorada con frescos representando el cielo, el infierno y la tierra habitados por demonios y duendes lascivos.

<sup>325</sup> Joaquim Koester citado en: En: COULOMBE, M. 2010. Haunting images: on Joaquim Koester's Photographic Works. *CIEL VARIABLE: Art Photo Médias Culture*, nº 83, pp. 83-90. ISSN: 1711-7682, p. 85. [Fragmento fuente: “I believe most human activities leave traces in space. [...] In one way or another, spaces are transformed by human action, and in my work I am, if you like, ghost-hunting spaces”].

desiertas... indican como por substracción, un pasado que sigue siendo.

Hannah Collins también es una «cazadora de imágenes»<sup>326</sup> —como se ha referido Maxime Coulombe a Joachim Koester—, pues varios de sus trabajos han sido agrupados bajo el título *The Hunters's Space*<sup>327</sup>, en su mayoría, propuestas documentales sobre las que empezó a trabajar desde 1993 y que funcionan del mismo modo que las de Koester aunque Collins se centre en re/presentar el intervalo histórico de la Europa del muro, antes y después de su caída.

Este tipo de propuestas, vinculadas al espacio, la memoria y la historia, así como a la acción de las personas en relación a estas tres variables, están, la gran mayoría de ellas, muy cercanas a la estética del archivo, una forma de presentación que se desarrolló, sobre todo, en los años 60 a propósito del arte conceptual y sus reflexiones sobre los lenguajes de las artes, pero que en la actualidad está más vinculada a la visualización de fragmentos de historia —o de memoria— concretos.

Bleda y Rosa trabajan siguiendo tales pautas y en su serie *Campos de Batalla*<sup>328</sup> realizan una búsqueda, registran fotográficamente sus hallazgos y los catalogan según temas, tiempos o lugares. El proyecto *Campos de Batalla*, compuesto por las series fotográficas dedicadas a España (1994-1996), Europa (2010-2012) y la que todavía hoy sigue en curso, *Ultramar*, consiste en la búsqueda y registro de los diferentes lugares donde una batalla haya tenido lugar re/presentando su imagen y fijando a modo de leyenda, para estos «escenarios de historia»<sup>329</sup>, el

---

<sup>326</sup> En: *Ibid.*, p. 53.

<sup>327</sup> Entre ellas se encuentra la serie titulada *Sings of Life* (1993), en la que Collins usa «las huellas de la historia» para reflexionar sobre el presente. Tal y como describe Catherine Legallais, Collins retrata la ciudad de Estambul, que desde 1991, durante y después de la caída del muro en Berlín, se convierte en la ciudad de la diáspora de las poblaciones del Este hacia el Oeste. En: LEGALLAIS, C., COLLINS, H., 1996. *Hannah Collins: In the course of time*. Donostia-San Sebastián: Koldo Mitxelena, p. 15.

<sup>328</sup> En: BLEDA Y ROSA. 1997. *Campos de batalla*. Valencia: Fundación Cañada Blanch. Club Diario Levante. También en: PICAZO, G. *Paisajes después de la batalla*. Texto sin paginación consultado on-line en la página web de los artistas Bleda y Rosa. [Consulta: 14 de febrero de 2011]. Disponible en: <<http://www.bledayrosa.com/index.php?/texts-and-reviews/>>

<sup>329</sup> Toda la información relativa a la obra de estos artistas está disponible en su página web: <<http://bledayrosa.com/index.php>> [Consulta: 8 abril 2011].

acontecimiento y el tiempo histórico al que remite la fotografía tomada<sup>330</sup>.



Fig. 27. Bleda y Rosa, *Covadonga, año 718*. [*Campos de Batalla. España, 1994-1996*]. Impresión digital sobre papel de algodón. Dimensiones. 85 x 150 cm.

Las 20 fotografías que forman parte de *Campos de Batalla. España* fueron expuestas en el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO) en 2005. En ellas, como en las realizadas para la serie *Europa* —exhibida en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), en 2013—, la violencia no se representa, tampoco se percibe,

---

<sup>330</sup> La inquietud por los «paisajes después de la batalla» es una de las constantes en las artes contemporáneas, aunque esta sea abordada de modos distintos, es cierto que en la gran mayoría de las ocasiones, cuando se trata de la reflexión sobre lo bélico en el pasado, no importa tanto el durante sino el después del conflicto y su resonancia en las gentes y los lugares. *Paisaje después de la batalla* (1979) es el título que Andrzej Wajda eligió para una película cuyo hilo argumental situó en los meses inmediatamente posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial. La película, basada en los escritos de Tadeusz Borowski, muestra cómo la tragedia continúa después de la guerra cuando los supervivientes de los campos de concentración son realojados de nuevo; cuando el cese de una batalla es el comienzo de otra, esta interior, en la que se lucha por afrontar lo vivido y que constituye una barrera tremenda para la continuación de la vida. En: BOROWSKI, T. 2004. *Nuestro hogar es Auschwitz*. Barcelona: Alba Editorial. En este recopilatorio de relatos breves puede encontrarse uno de los testimonios más precisos de lo que fue la vida en los *lager*: En «Los Transeúntes», Borowski cuenta que durante un partido de fútbol que jugaron: “entre mi saque de puerta y el despeje a corner, habían gaseado a tres mil personas a escasos metros de donde yo estaba”, p. 147.

son una especie de «amnésica historia del paisaje»<sup>331</sup> que está contenida de modo latente.



Fig. 28. Bleda y Rosa, *Campo de la matanza, primero de septiembre de 1054*. [*Campos de Batalla. España, 1994-1996*]. Impresión digital sobre papel de algodón. Dimensiones. 85 x 150 cm.



Fig. 29. Bleda y Rosa, *Llano de Maratón, septiembre de 490 a. C.* [*Campos de Batalla. Europa, 2010-2012*]. Impresión digital sobre papel de algodón. Dimensiones. 85 x 150 cm.

---

<sup>331</sup> ANTICH, X. *Viaje a través de la memoria devastada*. Texto sin paginación consultado on-line en la página web de los artistas Bleda y Rosa. [Consulta: 14 de febrero de 2011]. Disponible en: <<http://www.bledayrosa.com/index.php?/texts-and-reviews/>>



Fig. 30. Bleda y Rosa, *Portland Bill*, 2 de agosto de 1588. [*Campos de Batalla*. Europa, 2010-2012]. Impresión digital sobre papel de algodón. Dimensiones. 85 x 150 cm.

En páginas anteriores citábamos a Steiner, cuando se refería a la pervivencia en el paisaje de los cráteres abiertos en las tierras de las batallas acontecidas durante la Primera Guerra Mundial y a la ausencia de huellas que se encuentra de todo ello respecto a la Segunda. En las obras pertenecientes a *Night + Fog* 2007, de Darren Almond, se presentan una serie de fotografías en blanco y negro que registran los paisajes pertenecientes a los lugares donde estuvieron ubicados los Gulag rusos.

Antes de continuar comentando el trabajo de Almond es importante subrayar que el número de propuestas artísticas vinculadas a la tragedia del Holocausto es infinitamente superior a las que se han realizado en torno a la cuestión de los Gulag rusos<sup>332</sup>; y lo mismo

---

<sup>332</sup> Son contados los casos. Ofreceremos a continuación un acercamiento a la obra de Darren Almond; no obstante, Hannah Collins, a quien ya hemos mencionado anteriormente, también ha abordado la cuestión para una instalación audiovisual de dos canales, *Current History* (2006), que fue exhibida en Caixa Forum, en Madrid, en 2009. Ambos vídeos, de 34' de duración, muestran, a través del resumen de un día cualquiera en las vidas de dos familias, la distancia y el contraste que existe entre Beshencevo, un antiguo pueblo cuya formación es previa a la Rusia soviética; y Nizhny Novgorod, una desgastada ciudad postsoviética que se encuentra en el centro de Rusia.

sucede con los estudios de campo, las aportaciones historiográficas y el tratamiento de esta cuestión en el ámbito de lo literario<sup>333</sup>.

Los motivos son varios y de orden distinto, algunos de los cuales ya se podrán intuir debido a las circunstancias en las que se produjo la clausura de los *lager* al término de la Segunda Guerra Mundial, cuando la ciudad de Berlín terminó por sucumbir ante la ofensiva soviética. Por otra parte, también es cierto que la cantidad de fondos institucionales que han dedicado su soporte a las cuestiones relacionadas con el Holocausto es muy notoria y ha contribuido a que muchos artistas sensibles al tema, aunque no relacionados personalmente con este — no es el caso de Christian Boltanski, Judy Chicago o Anselm Kiefer, etc.; pero sí lo es en Claude Lévêque, Rachel Whiteread o Shimon Attie, etc.—, hayan podido dedicar sus esfuerzos creativos a ello. Para terminar, se añade que el tema de los Gulag<sup>334</sup> no fue denunciado en el contexto europeo hasta los años 70, década en la que comenzó a ser publicado *Archipiélago Gulag* (1973, 1975, 1978, en tres partes respectivamente)<sup>335</sup>, un libro escrito clandestinamente en el que se mezclan los testimonios del propio autor, Aleksandr Soljenitsyn, con los recogidos mediante entrevistas a 227 supervivientes de los campos y que pone al descubierto el sistema de prisiones soviético, el terrorismo de estado y la arbitrariedad, brutalidad e impiedad de la policía secreta.

---

<sup>333</sup> En este sentido, a lo largo de nuestro trabajo de investigación y documentación para la tesis doctoral, la recopilación y selección de propuestas artísticas en relación con el tema del Holocausto ha sido una permanente dificultad debido a la enorme cantidad de obras relacionadas con el tema, mientras que los inconvenientes experimentados en relación a los trabajos artísticos desarrollados en torno a la tragedia de los Gulag, ha sido de orden muy distinto, pues el desafío ha consistido en encontrar propuestas afines al tema.

<sup>334</sup> El momento más álgido en el sistema penal de los campos de trabajo soviéticos tuvo lugar en 1936, momento en el cual los Gulag contaban con unos cinco millones de prisioneros. A partir de entonces, el número aumentó año tras año. Se cuenta que hasta 1953, cuando murió Stalin, el número de personas que fueron enviadas a cumplir condena era de entre 40 y 50 millones de personas; y que la mitad de ellas terminó muriendo en los campos.

<sup>335</sup> SOLJENITSYN, A. 1997. *Archipiélago Gulag: 1918-1956: ensayo de investigación literaria*. Barcelona: Tusquets.



Fig. 31. Darren Almond, *Night + Fog (Monchegorsk) 4*, 2007. Tríptico fotográfico. Dimensiones conjunto: 243 x 316 cm.



Fig. 32. Darren Almond, *Night + Fog (Norilsk) 5*, 2007. Tríptico fotográfico. Dimensiones conjunto: 243 x 316 cm.



El territorio ruso estaba salpicado de campos de trabajo prácticamente en su totalidad, dándose la mayor concentración al noroeste y quedando como zona más despejada la del norte en la parte oriental. Fue en la zona de Siberia, donde Darren Almond llevó a cabo su registro fotográfico en inmediaciones al bosque que se encuentra alrededor de la ciudad de Norilsk: un lugar que en su momento constituyó el centro del sistema de los Gulag y una de las ciudades con más altos niveles de contaminación en el mundo; una región donde actualmente la minería de níquel continúa siendo la actividad principal<sup>336</sup>, una ciudad donde la esperanza de vida de sus habitantes es, como mínimo, diez años menor que la del resto de los ciudadanos rusos<sup>337</sup>.

Como ya señalamos, la revisión de los traumas del pasado histórico a través de las artes no solo favorece que su elaboración tenga lugar en el presente y a que la gestión de las emociones se produzca, contribuye además a crear afinidades y a producir conexiones afectivas.

Estos procesos se desatan en parte con la fotografía de archivo, una imagen que fue tomada en la escuela judía de la Grosse Hamburgerstrasse en 1939 en Berlín, que Christian Boltanski<sup>338</sup> tomó como punto de partida para sus instalaciones en la exposición titulada *Memory*, realizada en el año 2010 en el Westport Arts Center de Estados Unidos.

Dado que una parte muy importante del trabajo de Boltanski se basa en el empleo de fotografías de archivo, el poder evocador de sus imágenes es especialmente potente en aquellas personas que, de un

---

<sup>336</sup> En: ERTZ, S. 2008. Building Norilsk. En: ALMOND, D. *et al.* *Index*. London: Parasol unit/Koenig Books, pp. 97-112. Este texto, reproducido en el catálogo de Darren Almond, pertenece al capítulo 7 del libro *The Economics of Forced Labor: The Soviet Gulag*, un estudio académico, editado por Paul. R. Gregory y Valery Lazarev en 2003, acerca de las condiciones económicas, políticas y sociales del Gulag soviético en Norilsk.

<sup>337</sup> DE WECK ARDALAN, Z. 2008 «Life as Carnival». En: *Ibid.*, pp. 18-22, pp. 18-19. [Fragmento fuente: “Norilsk is rated among the most polluted cities in the world, and the life expectancy of its inhabitants is at least ten years less than that of people living in other Russian cities”].

<sup>338</sup> La bibliografía sobre la obra de Christian Boltanski es extensísima. También son numerosos los catálogos monográficos dedicados a este artista. Citamos los que nos han resultado más significativos en la elaboración de nuestro trabajo: BEIL, R. 2006. *Christian Boltanski: Time*. Ostfildern: Hatje Cantz. ORBIST, H-U. 2009. *Christian Boltanski*. New York: Art Pub Incorporated. GRENIER, C., *et al.* 2010. *Boltanski*. Paris: Flammarion Contemporary.

modo u otro, tienen un vínculo más directo, o lo sienten, en relación con la tragedia.

A propósito de su obra Boltanski subraya: “mi trabajo no trata sobre los campos, es después de los campos”<sup>339</sup>. No obstante, al margen de que también se haya objetado al respecto de sus soluciones formales— que no han variado mucho a lo largo de los años<sup>340</sup> — el hecho de utilizar retratos para la realización de sus obras, también ha sido uno de los motivos por los que más se ha alabado su trabajo. En ese sentido crítico, son muchas las voces que se levantan cuando una imagen como la de la escuela de Hamburger-strasse pasa a reproducirse para ser vendida como producto de galería; y esto no solo sucede en el caso de Boltanski sucede también, como ya se sabe, con muchos otros: como en la propuesta de Luis Camnitzer<sup>341</sup>, *Solicitud de patente* 1997, una

---

<sup>339</sup> MARSH, G. 1989. The White and the Black: an Interview with Christian Boltanski. *Parkett*, n° 22, pp. 36-40. ISSN: 0256-0917, p. 37. [Traducción propia. Fragmento fuente: “My work is not about the camp, it is after the camps”].

<sup>340</sup> Son muchos los elementos que permanecen constantes en su trabajo, y también su disposición: fotografías en blanco y negro, a veces con cierto velo, cajas metálicas con signos de desgaste, lámparas y bombillas sin ocultar sus cables, montañas de ropa. Esto lo vemos en: *Canadá* (1988), *Relicario* (1990), *Reserva de los suizos muertos* (1991) o *Lecciones de oscuridad* (1998). En algunos de sus últimos trabajos ha incluido sonido, como el que realizó para el espacio del Gran Palais en la Monumenta de París de 2010, la instalación se tituló *Personnes*; y en otros, como *La maison Manquante* (1991), prescinde totalmente de la imagen fotográfica reemplazándola únicamente con el texto. Precisamente sobre esta última propuesta, Richard Dorment comenta: “los nombres en sí mismos no tienen esa resonancia que comportan las fotografías o las prendas de ropa. [...] En este caso, el ajuste es perfecto, la idea prometedora, solo que la magia, simplemente, no funciona”. En: KAPLAN, B. A. 2007. *Op. cit.*, p. 147. [Traducción propia. Fragmento fuente: “Names in themselves just don’t have the resonance that photographs or articles of clothing do. [...] Here, the setting is perfect, the idea promising, only the magic just doesn’t work”].

<sup>341</sup> Desde los inicios de su carrera artística, que se remonta a 1966, Camnitzer siempre se ha preocupado por mostrar con su trabajo la violencia que en ocasiones infligen los gobiernos y los sistemas de poder sobre los individuos. Desde 1983 desarrolló su trabajo en torno a la tortura organizada por la dictadura de su país de residencia, Uruguay. Es en esa época cuando realiza una serie de 35 grabados en los que el intervalo dialógico entre la imagen y el título de la obra, revelaban, en su elaboración, un mensaje oculto o no explícito de denuncia. En 1988, cuando Uruguay ya contaba con un gobierno democrático, este artista de origen alemán, fue llamado para representar al

obra en la que el artista presenta un punto de vista *compresivamente mucho más complejo*, pues su motivación para la realización de tal proyecto la encontró en una doble denuncia respecto a los avances científico-técnicos: su falta de reconocimiento, pero también la inhumanidad que pueden llegar a comportar algunos de ellos.



Fig. 33. Christian Boltanski, *The School of Grosse Hamburger-strasse, Berlin 1939*.



Fig. 34. Christian Boltanski, *Jewish School, Grosse Hamburger-strasse, Berlin 1939*. Fotografía, 22 copias, 1991.

---

país en la Bienal de Venecia. En: HERZOG, H-M., STEFFEN, K. 2010. *Luis Camnitzer*. Ostfildern: Hatje Cantz.

En *Solicitud de Patente Camnitzer* presenta una síntesis visual y textual de la historia de Fritz Sander<sup>342</sup>, un ingeniero que decidió embarcarse en el diseño de nuevos hornos crematorios para mejorar la eficiencia de los que ya estaban instalados en los campos de exterminio disponiendo para ello que se utilizaran los cuerpos como combustible para su propio funcionamiento.

En la instalación de Camnitzer se muestra la decepción que sintió Sander cuando trató de patentar su sistema en 1942, pues no le fue permitido por motivos de seguridad de Estado<sup>343</sup>. La instalación consiste en una mesa de estructura metálica y cristal, en cuya superficie se han grabado las quejas de Sander y los dibujos pertenecientes a su diseño.

Consideramos que, en los casos de las obras que acabamos de comentar a propósito de Boltanski o Camnitzer, se dispara un proceso peligroso, desagradable, cuanto menos desasosegante, en el que se plantean más preguntas que respuestas a lo que supone la aportación de las artes para la elaboración y la comprensión del trauma. Son este tipo de trabajos los que nos llevan a considerar que hay límites, pero dónde situarlos re/presenta un problema terriblemente complejo, sobre todo si consideramos que tratar de definirlos supondría caer en una trampa, porque si se piensa con detenimiento, sería como tratar de definir qué es la libertad.

---

<sup>342</sup> “Yo era un ingeniero alemán, y miembro clave en las obras más importantes, consideré que era mi deber aplicar mis conocimientos especializados en esta material para ayudar a Alemania a ganar la Guerra, del mismo modo que un ingeniero aeronáutico, cuando construye aviones en tiempos de guerra, algo que también está conectado a la destrucción de seres humanos”. Testimonio de Fritz Sander, sobre el diseño de hornos crematorios. Juicios de Núremberg. Recogido en las transcripciones de los interrogatorios realizadas por el professor Gerald Fleming, de la Universidad de Surrey. [Consulta: 29 marzo 2015]. Disponible en: <<http://www.nizkor.org/>>. [Traducción propia. Fragmento fuente: “I was a German engineer and key member of the Top works and I saw it as my duty to apply my specialist knowledge in this way to help Germany win the war, just as an aircraft construction engineer builds airplanes in wartime, which are also connected with the destruction of human beings”].

<sup>343</sup> HERZOG, H-M., STEFFEN, K. 2010. *Op. cit.*, p. 26. Esta obra se instaló por primera vez en el año 2001, en la Galerie Basta, en Hamburgo; y ha vuelto a ser instalada en la galería madrileña Parra & Romero, en 2013.

En este sentido, los problemas éticos y morales derivados de determinadas acciones pueden llegar a constituir una auténtica tragedia personal, Alfredo Jaar aborda esto en *The Sound of Silence* [*El sonido del Silencio*] 1995, y lo hace a través de la historia del fotógrafo sudafricano Kevin Carter, que fue premiado con el Pulitzer por la fotografía que le realizó a una niña hambrienta, acurrucada el suelo y a punto de morir, mientras un buitre esperaba tras ella.



Fig. 35. Alfredo Jaar, *The Sound of Silence*, 1995. Vista exterior de la instalación. En Galerie Lelong, Nueva York, 2009.

*The Sound of Silence* es una instalación audiovisual que consiste en una cabina cerrada en la que el espectador entra y se marcha cuando ha visto el vídeo completo, cuya duración es de 8 minutos. En su proyección, la imagen que se ve está compuesta únicamente por un texto sobre fondo negro en el que se redacta sintéticamente la vida de Carter, su relación con el *apartheid* y otros levantamientos en Sudáfrica, su viaje a Sudán y las circunstancias que lo llevaron al momento en el que disparó para captar esa imagen, y la presión de la controversia mediática que se produjo después de recibir el premio, circunstancias que lo llevaron a suicidarse<sup>344</sup>. Únicamente al término

---

<sup>344</sup> El texto completo, y secuenciado según su aparición por frames en el vídeo, puede consultarse en la página web del artista. En: JAAR, A. 1995. *The Sound of Silence*. [Consulta: 23 marzo 2015]. Disponible en: <[http://www.alfredojaar.net/sos/images/downloads/the\\_sound\\_of\\_silence.pdf](http://www.alfredojaar.net/sos/images/downloads/the_sound_of_silence.pdf)>

del vídeo aparece una imagen al uso, la de la fotografía tomada, con la misma velocidad con la que el disparador de la cámara actúa, como un relámpago visual y final.



Fig. 36. Alfredo Jaar, *The Sound of Silence*, 1995. Vista interior de la instalación. En Galerie Lelong, Nueva York, 2009. Texto: «corrieron demasiados riesgos».

Como en el conjunto del trabajo de Christian Boltanski, cuya fuerza late en el poder derivado de las fotografías que usa como fuente, en el caso de la propuesta *Die Regimentstochter* 2005, de Tacita Dean, la potencia está en el objeto seleccionado, en la instalación de Ann Hamilton, *The picture is still* 2001-2002, se encuentra en la carga del espacio; y en *Concert for Buchenwald* 1999 de Rebecca Horn, en lo simbólico del material.

La propuesta de re/presentación que nos ofrece Tacita Dean toma su título de una ópera de Donizetti<sup>345</sup>. *Die Regimentstochter* es un trabajo compuesto por 36 programas individuales de ópera y teatro que están fechados entre 1934 y 1942 y que la artista encontró como paquete en un mercado de objetos de segunda mano durante la residencia que realizó en Belín entre el año 2000 y el 2001.

Algunos de los programas, sobre todo los pertenecientes a la década de los treinta, fueron publicaciones importantes y de costosa edición. Estaban impresos en papeles de alto gramaje, incluían en sus

---

<sup>345</sup> Todos los programas de la época refieren únicamente trabajos de compositores alemanes o italianos.

márgenes guirnalda gofradas y también separadores de colores con borlas de algodón en sus extremos. En comparación, el lujo de tales reproducciones desapareció a principios de los años 40, los programas que acompañaron aquellas producciones operísticas tenían mucha menos ornamentación, los materiales empleados eran de una calidad inferior y su composición también se presentaba mucho más sencilla<sup>346</sup>.



Fig. 37. Tacita Dean, *Die Regimentstochter*, 2005. Programas de teatro intervenidos (1934-1942). Dimensiones: 34 x 41 x 3 cm.

Al margen de su evidente valor histórico, lo que hizo de estos programas algo singular es que ya estaban intervenidos. Cuando los encontró Tacita Dean cada uno de ellos tenía un agujero, y tales recortes en los programas, al observar el conjunto, revelan que estos fueron realizados con el fin de eliminar las esvásticas y otros emblemas nazis que presidían la información contenida: la persona que los coleccionó y conservó, seccionó una parte de la cubierta y esa sustracción que realizó funciona ahora como una especie de *ventana* que muestra la página interior dejando ver parcialmente retratos de

---

<sup>346</sup> No obstante la austeridad, consecuencia de la economía de guerra, no impidió que se siguieran ofreciendo sesiones musicales. De acuerdo con Erik Levi, en febrero de 1945, Hitler donó de su propio fondo personal 100.000 RM a la *Berlin Volksoper*, para garantizar que continuaran produciéndose tales detalles. En: LEVI, E. 1994. *Music in the Third Reich*. London: Macmillan, p. 182.

compositores —Verdi, Beethoven...—, y en otras ocasiones textos, o también imágenes tomadas directamente de las obras en escena<sup>347</sup>.



Fig. 38. Tacita Dean, *Die Regimentstochter*, 2005. Programa de ópera intervenido (1934-1942). Dimensiones: 34 x 41 x 3 cm.



Fig. 39. Tacita Dean, *Die Regimentstochter*, 2005. Programas de ópera intervenidos (1934-1942). Dimensiones: 34 x 41 x 3 cm.

<sup>347</sup> GODFREY, M. 2005. *Die Regimentstochter*. En: DANIEL-MCELROY, S., RAINBIRD, S., GODFREY, M. *Tacita Dean. Berlin Works*. London: Tate St. Ives, London, pp. 12-15.



Generalmente, las macroinstalaciones que crea Ann Hamilton son construcciones espaciales multimedia que ofrecen al visitante una experiencia multisensorial; una parte muy importante de su trabajo se basa en la creación de propuestas que parten del diálogo con los espacios donde se plantea llevarlas a cabo: Hamilton estudia las particularidades del lugar, su historia social y física, y trata de elaborar con todo ello un discurso perceptivo y mental en el que medien los acontecimientos pasados con el momento presente<sup>348</sup>. *The picture is still* es una propuesta de tales características, Ann Hamilton comenzó a trabajar en este proyecto a petición de la Galería Akira Ikeda, situada en Taura/Yokosuka, al sur de Tokio.

Taura y Funakoshi fueron en 1945 suburbios de Yokosuka en los que se almacenaron armas y municiones para la flota naval japonesa. En estas localidades vivían principalmente personas dedicadas a la pesca y a la marina militar. El edificio en el que actualmente se localiza la Galería Akira Ikeda era uno de los que se dedicaban para tales fines y después de la Segunda Guerra Mundial fue temporalmente ocupado por tropas americanas y convertido, provisionalmente, en un almacén para alimentos. A partir de los años 50, cuando la situación se estabilizó en Japón y la circulación de los alimentos mejoró, el edificio fue alquilado por una compañía privada y, finalmente, terminó por convertirse en galería de arte en la década de los años 80.

La Galería Akira Ikeda conserva la estructura y los acondicionamientos que se hicieron en su momento para que en el edificio pudieran almacenarse torpedos y otros cargamentos apropiados para los buques de guerra. Una parte importante del suelo está cubierta con madera ocultando una *trinchera* realizada en hormigón que mide más de medio metro de profundidad y que se extiende a lo largo de la habitación principal de la galería; en su segundo segmento, la trinchera contiene dos pasillos paralelos y al final las puertas originales, realizadas en hierro, a través de las cuales las municiones salían a un patio interno para ser transportadas a otros lugares.

---

<sup>348</sup> El empleo de la instalación como forma artística constituye para la artista toda una declaración de intenciones; según ella, entrar en algo es entrar en relación con ello (como así se penetra en el espacio de una instalación), y esto determina una posición que es *a priori* empática, una posición que desde su punto de vista, es necesario propiciar en el otro. En: HAMILTON, A. 2013. Regarding The Event of a Thread. En: *Ann Hamilton: The Event of a Thread*. Park Avenue Armory Newspaper. December 5-2012, January 6-2013. New York, p. 10.

*The picture is still* es un trabajo creado en Japón por una artista norteamericana cuyo catálogo ha sido publicado por una editorial alemana; Hamilton comenta al respecto: “¿Podría ser esto una metáfora visual de cómo la historia es inherente al presente y lo captura sin ser algo que se pueda tocar?”<sup>349</sup>.

La artista visitó la galería por primera vez en el año 2000. Tal y como ella lo concibe, una investigación *sobre el terreno* significa una experiencia física, y por lo que respecta a su proceso creativo, lo más importante son las percepciones sentidas que se adquieren<sup>350</sup>.

Con el fin de devolver al edificio su aspecto original y para subrayar su historia Hamilton pidió, como parte de su propuesta instalativa, que se descubrieran las trincheras y que se volviera a abrir la única ventana del edificio, que había sido tapiada cuando se le dio el uso de almacén de alimentos; después, a lo largo de todo el espacio, se suspendió una densidad de ciento treinta mil palos de carbón del techo ocupando con ello sus quince metros de anchura, veintisiete de profundidad y cuatro de altura.

Esta instalación se realizó con la ayuda de voluntarios locales, se necesitaron veinte días para completarla involucrando unas 600 personas. Sobre las puertas de hierro se proyectaron dos vídeos idénticos, pero no sincronizados, en cuyas imágenes, todas ellas primeros planos, puede verse cómo un niño trata de aprender a silbar<sup>351</sup>.



Fig. 40. Ann Hamilton, *The picture is still*, 2001-2002. Fotogramas del vídeo que formaba parte de la instalación.

<sup>349</sup> KITAGAWA, T., UEDA, T., SCHWENK, B. 2003. *Ann Hamilton: The Picture Is Still*. Ostfildern: Hatje Cantz, p. 27. [Traducción propia. Fragmento fuente: “Could this be a visual metaphor of how history haunts and inheres in the present without being something you can touch?”].

<sup>350</sup> Ann Hamilton en: *Ibid.*, p. 43. [Fragmento fuente: “An on-site investigation means a «physical experience» [...]. I pay attention to the felt qualities of a place. I try first to take the building in through my skin”].

<sup>351</sup> Más información e imágenes en la página web de la artista [Consulta: 4 noviembre 2011]:

<<http://www.annhamiltonstudio.com/projects/thepictureisstill.html>>



Fig. 41. Ann Hamilton, *The picture is still*, 2001-2002. Vista general de la instalación.



Fig. 42. Ann Hamilton, *The picture is still*, 2001-2002. Vista lateral. A la izquierda de la imagen la entrada a los pasajes que dan a las compuertas de hierro.



Fig. 43. Ann Hamilton, *The picture is still*, 2001-2002. Vista parcial.



Fig. 44. Ann Hamilton, *The picture is still*, 2001-2002. Detalle.

Ernst Jünger dijo: “Tal vez el mundo se ha maquillado en exceso con los colores rojo y amarillo del fuego; y ahora solo ha quedado, como una imagen persistente sobre la retina, su almacén de maderos ennegrecidos”<sup>352</sup>, así es, de algún modo, la imagen que también se presenta en *Concert for Buchenwald*, una más de las intervenciones que Rebecca Horn preparó para un proyecto bajo el mismo título, y de cuyas obras, fue esta la que finalmente quedó instalada de forma permanente en el Neues Museum de Weimar.



Figs. 45 y 46. Rebecca Horn, *Concert for Buchenwald*, 1999. Izquierda: muro de cenizas, vista parcial. Derecha: Detalle.

Para la elaboración de esta instalación Horn estuvo recopilando cenizas y carbones de árboles quemados en los terrenos ocupados por el bosque Odenwald. Posteriormente clasificó y archivó este material según diferencias de color e hizo esto visible en la instalación: las paredes que flanquean el espacio fueron cubiertas en toda su superficie —la habitación tiene veinte metros de longitud y cuatro metros y medio de altura— con una acumulación de cenizas semeando los estratos de la tierra; todo ello sustentado mediante grandes placas de cristal<sup>353</sup>. Sobre el suelo, desplazado del centro de la habitación,

---

<sup>352</sup> JÜNGER, E. 2003. *El Corazón Aventurero. Figuras y caprichos*. Traducción de Enrique Ocaña. Barcelona: Tusquets Editores, p. 105.

<sup>353</sup> En: KAUFFMANN, B., MOSEBACH, M., HORN, R., GROYS, B., VON DRATHEN, D. 2000. *The colonies of bees undermining the moles' subversive effort through time. Concert for Buchenwald*. London: Thames & Hudson.

colocó un fragmento perteneciente a unas vías de tren sobre las que se acumularon una serie de guitarras, laúdes y violines en desuso.

En el arte contemporáneo, el tratamiento del trauma asociado a acontecimientos históricos se ha elaborado mediante propuestas que lo abordan desde un punto de vista general, valorando su impacto en el conjunto de la sociedad, ello es aplicable a los trabajos de Shimon Attie, Darren Almond, Christian Boltanski o Rebecca Horn; pero también se ha trabajado sobre estas cuestiones tratando sus aspectos más particulares, visibilizando historias concretas aunque a la vez envueltas en el tejido de lo que se considera como histórico con el fin de problematizar ciertas cuestiones o de mostrar determinados comportamientos: son los casos de las obras presentadas por Tacita Dean o Luis Camnitzer o también de Jane Mulfinger, con su obra *Eclipse 1991*, en la que expone una serie de gafas de segunda mano en cuyos cristales están grabados los testimonios de varios de los supervivientes a la bomba atómica de Hiroshima quienes, en su mayoría, describían el momento de la explosión como una «luz blanca» o como un «eclipse total»<sup>354</sup>.

En la sociedad actual, aquellos artistas cuyas inquietudes impulsan sus reflexiones creativas hacia los terrenos del trauma y la violencia —como por ejemplo, en algunas de las propuestas que presentan Doris Salcedo, Robert Adams, Santiago Sierra, Teresa Margolles... —, no solo se ha de lidiar con el desafío moral que todo ello supone, han de enfrentarse también al reto de que sus expresiones hagan visibles los problemas que tratan y esto es muy complejo: mantener la sensibilidad, la delicadeza; *resolver* el debate ético o histórico para que sus aportaciones sean realmente eso, aportaciones; y luchar con la fuerza incontrolada de la era digital, donde el receptor tiende cada vez más a distanciarse de los acontecimientos negándoles su realidad, convirtiéndolos en mero entretenimiento.

---

<sup>354</sup> Los muros y las paredes se salpicaban de siluetas por la deflagración de la bomba: "El cegador flash térmico fotografió literalmente la sombra dejada por seres y cosas, convirtiéndose de inmediato en registro de guerra". En: VIRILIO, P. 1989. *War and Cinema: The Logistics of Perception*. London: Verso, p. 68. [Traducción propia. Fragmento fuente: "The blinding Hiroshima flash which literally photographed the shadow cast by beings and things, so that every surface immediately became war's recording surface"]. Mulfinger, J., BUSH, K. 1994. *Jane Mulfinger: Selected Works 1988-1994*. London: Dominic Berning Fine Art and Nick Silver, p. 7.

La sociedad actual resulta ser el escenario más adecuado para las grandes contradicciones, aunque también es cierto que muchas de ellas se *revelan* cuando se reflexiona sobre el papel que en ello desempeñan la política de los gobiernos. En este sentido, vemos cómo las imágenes pertenecientes a desórdenes armados o a grandes catástrofes humanitarias se convierten en pura acumulación repetitiva e intercambiable vaciándose de sentido, perdiendo su capacidad para comunicar o conmover; no obstante, por otra parte, respecto a algunas de esas imágenes no dejan de surgir los escándalos, de generarse discusiones o de producirse censuras<sup>355</sup>.

Alfredo Jaar es uno de los artistas contemporáneos que más ha profundizado con su trabajo en todas estas polémicas e inconvenientes. Nos detenemos ahora en su figura porque no solo ha *ensayado* en sus obras la trasgresión de tales límites sino que, además, lo ha hecho transitando todas las perspectivas que hemos tratado hasta el momento en relación a los discursos generados a propósito de la historia, el trauma, la violencia y la memoria.

Alfredo Jaar comienza a trabajar en el *Proyecto Ruanda* en 1994. Unas semanas después de que finalizara el genocidio viaja al lugar donde se perpetró la tragedia y realiza más de tres mil fotografías y grabaciones de las víctimas, supervivientes y testigos. La elaboración de este trabajo de campo sacudió profundamente al artista, pues sentía que las imágenes del horror que había recogido en su cámara no eran documento suficiente para dar cuenta de tal enormidad.

Cuando Alfredo Jaar se marchó de Ruanda experimentó una transformación en su manera de concebir la representación, según él mismo manifestó, *la verdad* de todo aquello se encontraba en los sentimientos y las ideas de las personas que lo habían vivido<sup>356</sup>.

---

<sup>355</sup> Es muy conocida la polémica en torno a las fotografías de la cárcel de Abu Graib que se mostraron en la exposición *Inconvenient Evidence*, celebrada en el 2004 en el International Center for Photography de Nueva York. En: MONEGAL, A. 2007. Iconos polémicos. En: MONEGAL, A. (comp.). *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Ediciones Paidós, pp. 9-36, pp. 9-11, 14.

<sup>356</sup> BALKEN, D. B. 1999. *Alfredo Jaar: Lament of the Images*. Massachusetts: List Visual Arts Center, p. 17.

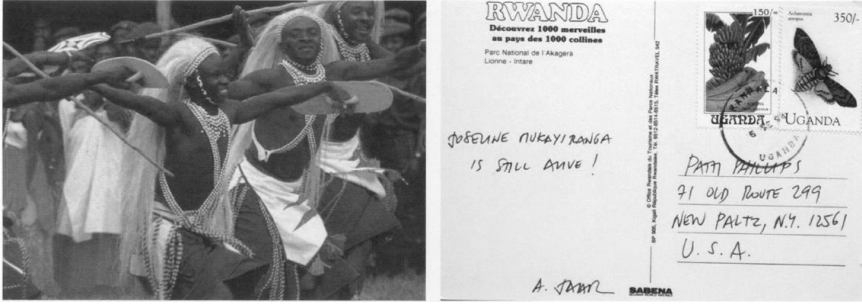


Fig. 47. Alfredo Jaar, *Sings of Life*, 1994. Texto: JOSELINE MUKAYIRANGA IS STILL ALIVE! [¡JOSELINE MUKAYIRANGA TODAVÍA VIVE!].

*Sings of Life* [Señales de vida] 1994, fue el primero de los trabajos que realizó en relación con la tragedia. Durante su estancia allí Jaar envió más de doscientas postales a amigos y conocidos con imágenes del paisaje ruandés compradas en Uganda.

El único texto que anotó en cada postal refería el nombre completo de los supervivientes con los que se había encontrado y a los que había entrevistado. De algún modo, para quien no lo vivió ni fue testigo, Jaar *resignifica* la gravedad de la tragedia mostrando una *transformación* en el paisaje que no es visible a la vista pero que sí puede *figurarse* en torno a la ausencia que evocan las imágenes de las postales, un recuerdo desde, en y para la distancia.

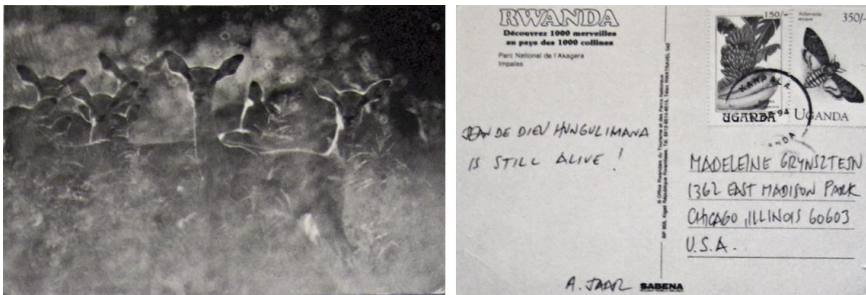


Fig. 48. Alfredo Jaar, *Sings of Life*, 1994. Texto: JEAN DE DIEU HUNGULIMANA IS STILL ALIVE! [¡JEAN DE DIEU HUNGULIMANA TODAVÍA VIVE!]



Tal y como observa Debra Bricker, para un artista cuya carrera se ha basado en el supuesto de que la fotografía tiene la capacidad de generar sentido, las «dudas» a propósito de la misma, irónicamente, vinieron a *in-formar* el contenido de su obra<sup>357</sup>. A la vuelta de Ruanda, Alfredo Jaar se negó a representar la carnicería de la guerra y alimentar con ello el *voyeurismo* que suele resultar de esta forma de tratamiento explícita<sup>358</sup>.

Con el convencimiento de que en la actualidad la fotografía por sí misma no es un soporte suficiente para ofrecer información —pues está afectada por los aparatos mediáticos, políticos y sociales<sup>359</sup>— y de que es necesario “contextualizar cada imagen de manera precisa, enmarcarla para que tenga sentido y no sea ignorada”<sup>360</sup>, Jaar compone *Real Pictures [Fotografías verdaderas]* 1995, una de las primeras propuestas de instalación que se integran dentro del proyecto mencionado<sup>361</sup>.

---

<sup>357</sup> *Ibid.*, pp. 13-14. [Fragmento fuente: “For an artist whose entire career had been staked on the assumption of photography generating meaning, these «doubts», as Jaar has referred to them, ironically came to inform the content of his work”].

<sup>358</sup> En: Alfredo Jaar entrevistado por Rubén Gallo en: JAAR, A., GALLO, R. 1997. Representation of Violence, Violence of Representation. *Trans*, vol. 1-2, n° 34, pp. 52-61, p. 59. [Fragmento fuente: “It would not make a difference showing more images of the massacre, more images than had been seen in the media”]. Y en: BALKEN, D. B. 1999. *Op. cit.*, p. 19. [Fragmento fuente: “Denying depiction of the carnage of war and the voyeurism that is the frequent outgrowth of this form of explicit pictorial treatment”].

<sup>359</sup> “Creo que como artistas tenemos grandes privilegios, y que deberíamos usar tales privilegios. [...] Creo que en otra vida hubiera sido periodista. Pero mira a los periodistas hoy. Desafortunadamente, han sido absorbidos por el sistema y se han convertido, en la mayoría de los casos, en instrumentos del gobierno”. Alfredo Jaar, en una entrevista, en 1996. Citado en: *Ibid.*, p. 39. [Fragmento fuente: “I think as artists we are very privileged, and we should use that privilege. [...] I think in another life I would be a journalist. But look at journalists today. Unfortunately, they are eaten by the system and they have become in most cases, instruments of government”].

<sup>360</sup> JAAR, A. 2007. Es difícil. En MONEGAL, A. (comp.). *Op. cit.*, pp. 203-211, p. 207.

<sup>361</sup> Acerca de *Real Pictures* publicamos un artículo con anterioridad que contiene algunas apreciaciones en torno a la propuesta vinculada al tratamiento del silencio como límite comprensivo. En: GARRIGA, R. 2013. *Op. cit.*

*Real Pictures* está compuesta por 372 cajas de archivo negras, y cada una de ellas contiene una imagen de las que fueron captadas durante su estancia allí. Tales cajas muestran al espectador en su parte exterior un texto que describe la fotografía oculta y ubica en el espacio y en el tiempo la persona retratada, se facilita su nombre y se señalan parte de sus circunstancias personales en el momento en el que la imagen fue tomada. Por ejemplo, en el texto que se refiere al retrato de Benjamin Musisi puede leerse:

«Iglesia de Ntarama, Nyamata, Ruanda, 40 kilómetros al sur de Kigali, lunes, 29 de agosto de 1994. Esta fotografía muestra a Benjamin Musisi, de 50 años, en cuclillas en el portal de la iglesia en medio de cuerpos diseminados, arrojados en la tierra bajo la fuerte luz del sol. Cuatrocientos hombres, mujeres y niños tutsi, que habían venido aquí buscando refugio, fueron masacrados durante la misa del domingo. Benjamin mira directo hacia el objetivo, como si quisiera grabar lo que la cámara fotográfica ha visto. Pidió ser fotografiado entre los muertos. Quería probar a sus amigos en Kampala, Uganda, que las atrocidades fueron reales y que había visto las consecuencias»<sup>362</sup>.

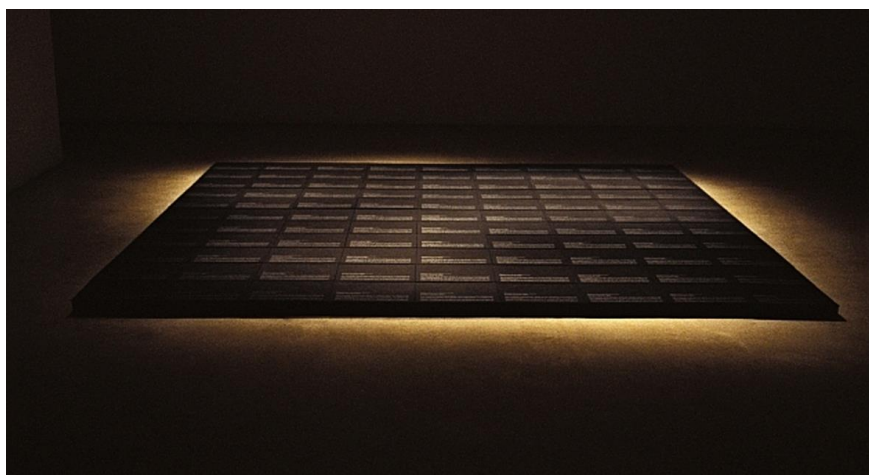


Fig. 49. Alfredo Jaar, *Real Pictures*, 1995. Vista parcial de la instalación.

---

<sup>362</sup> Texto disponible on-line. [Consulta: 11 de mayo de 2012]:  
<<http://www.fundaciontelefonica.cl/arte/jaar.php?Pagina=54>>

De acuerdo con Pierre Fedida, la ausencia da textura al objeto<sup>363</sup>. En una entrevista realizada por Rubén Gallo, Jaar observa:

“Si los medios de comunicación y sus imágenes nos llenan con una ilusión de presencia que más tarde nos deja con una sensación de ausencia, ¿por qué no probar lo contrario? Es decir, por qué no ofrecer una ausencia que tal vez podría provocar una presencia”<sup>364</sup>.

Ese sentimiento de insuficiencia de la imagen constituyó un punto de inflexión en su lenguaje artístico llevándolo a *ensayar* una y otra vez; a *ejercerse* en otras estrategias de re/presentación sin miedo a equivocarse pero con el máximo respeto hacia la situación tratada.

La expresión artística es un desafío al silencio que subsigue a estas circunstancias, pero la expresión artística es también un modo positivo de *habitarlo* y elaborarlo haciendo de ese silencio que se impone como límite ante el exceso de los acontecimientos, no una barrera, sino una base discursiva, compositiva y comunicativa en términos comprensivos.

René Char escribió entre 1943 y 1944: “Los ojos solos son aún capaces de lanzar un grito”<sup>365</sup>; en *Los ojos de Gutete Emerita* (versión mesa de luz) 1996<sup>366</sup> la parte por el todo no solo alude a lo que

---

<sup>363</sup> FEDIDA, P. 1978. *L'Asbence*. Paris: Gallimard, p. 7. Citado en: CHOW. O. 2008. Alfredo Jaar and the post-traumatic gaze. *Tate Papers*, Issue 9. [Fragmento fuente: “Absence gives texture to the object and provides a frame for the thinking of distance. Absence does literally no accept the past. The distant is then what bring us closer and the absent –rather than absence- is a figure of return, as one says of the repressed”]. Recurso electrónico sin paginación. [Consulta: 19 julio 2012]. Disponible en: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/alfredo-jaar-and-post-traumatic-gaze>>

<sup>364</sup> JAAR, A., GALLO, R. 1997. *Op. cit.*, p. 57. [Traducción propia. Fragmento fuente: “If the media and their images fill us with an illusion of presence, which later leaves us with a sense of absence, why not try the opposite? That is, to offer an absence that could perhaps provoke a presence”].

<sup>365</sup> CHAR, R. 1973. *Hojas de Hipnos (1943-1944)*. Editado por Alberto Corazón. Traducción de Edison Simons. Madrid: Visor, p. 37.

<sup>366</sup> Esta es la tercera versión de la misma propuesta. Alfredo Jaar realizó dos instalaciones previas a la que tratamos, en el año 1995. En: JAAR, A., DENEGRI, D. 2005. *Alfredo Jaar*. Milano: Amalgamated Book Services. En 1997, Jaar realizó otra pieza cuya solución formal es prácticamente idéntica. En *El silencio de Nduwayezu* lo que muestran las diapositivas es la imagen de

visualmente se muestra, sino a la historia contada por Gutete, a la transposición de lo individual en lo común y lo social, en lo que se comparte.

*Los ojos de Gutete Emerita* consiste en una instalación de grandes dimensiones en la que el visitante ha de transitar un pasillo antes de acceder al espacio principal, donde se encuentra el conjunto visual de la obra: una gran mesa de luz sobre la que descansan un millón de diapositivas con una sola imagen repetida, la mirada de Gutete Emerita.

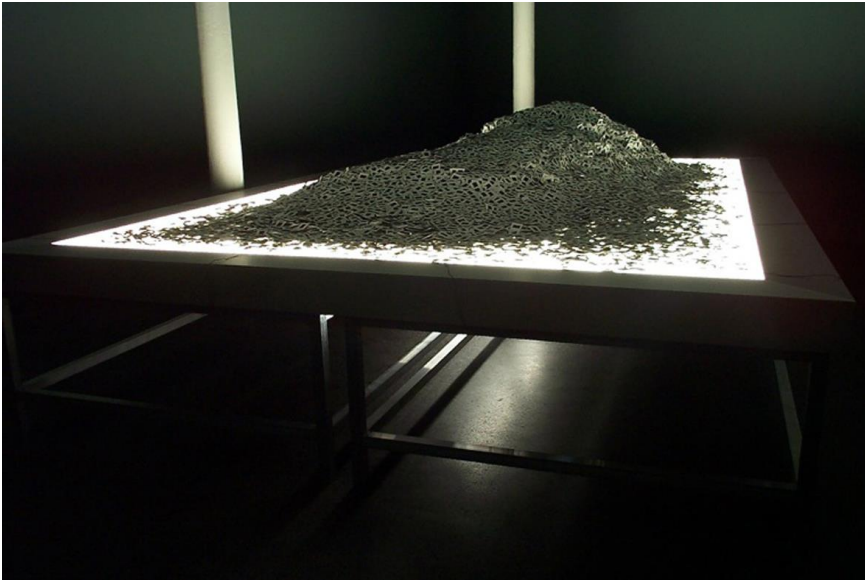


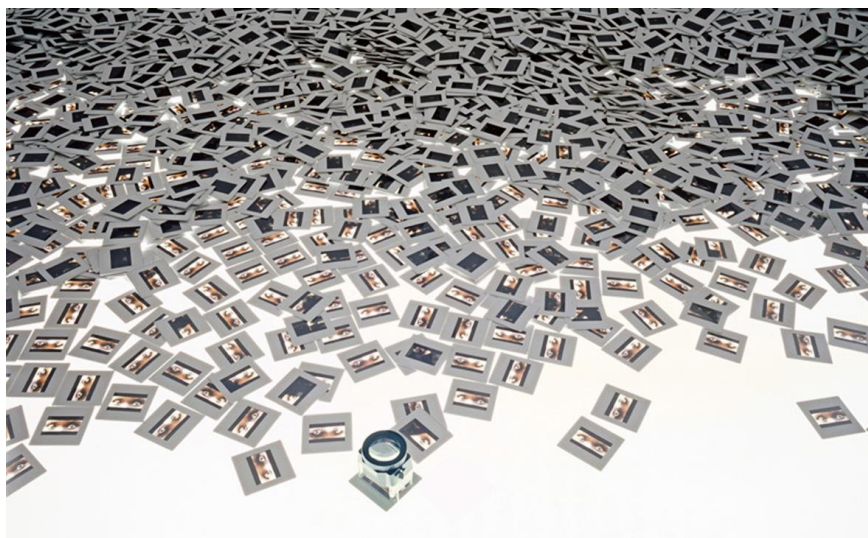
Fig. 50. Alfredo Jaar, *Los ojos de Gutete Emerita*, 1996. Vista general de la mesa de luz.

En el umbral de entrada al pasillo Jaar coloca el siguiente texto:

---

la mirada de este joven que quedó huérfano. Jaar lo conoció en los campos de refugiados. Ndayezuru se mantuvo en silencio durante más de cuatro semanas, como les sucedió a muchos de los miembros de la comunidad ruandesa a consecuencia de la tragedia.

«En 1994, en un período de cinco meses, más de un millón de ruandeses, en su mayoría integrantes de la minoría tutsi, fueron asesinados de forma sistemática, mientras el mundo cerraba los ojos ante el genocidio. Las matanzas fueron llevadas a cabo principalmente por las milicias hutus, armadas y entrenadas por los militares ruandeses. Un domingo por la mañana, en una iglesia de Ntarama, cuatrocientos tutsis fueron asesinados por un escuadrón de la muerte hutu. Gutete Emerita, de 30 años, estaba en misa con su familia cuando empezó la masacre. A Tito Kahinamura, marido de Gutete y a sus dos hijos, Muhoza y Matirigari, los mataron a machetazos en su presencia. Por alguna razón, Gutete pudo escapar con su hija Marie-Louise Unumara-runga. Tras pasar varias semanas escondida, Gutete ha vuelto a la iglesia del bosque. Cuando habla de la familia que ha perdido, hace gestos hacia los cadáveres del suelo, descomponiéndose bajo el fuerte sol africano. Recuerdo sus ojos. Los ojos de Gutete Emerita».



*Fig. 51. Alfredo Jaar, Los ojos de Gutete Emerita, 1996. Detalle de las diapositivas con la mirada de Gutete Emerita sobre la mesa de luz.*

Alfredo Jaar dice que “no hay forma alguna de hacer arte sin estetización de algún tipo”<sup>367</sup> porque la estética es también una visión del mundo que comporta en sí misma un modo o un intento por comprenderlo. En 1949 Blanchot escribió:

“La literatura tiende precisamente a construir un objeto. Objetiva el dolor constituyéndolo en objeto. No lo expresa, lo hace existir en otro mundo, le da una materialidad que ya no es la del cuerpo sino la materialidad de las palabras por las que se significa la inversión del mundo que el sufrimiento pretende ser. Un objeto tal no es necesariamente una imitación de las transformaciones que el dolor nos hace vivir: se constituye para *presentar* el dolor, no para *representarlo*. Hace que ese objeto exista en primer lugar, es decir, que sea un total indeterminado de relaciones determinadas, o bien, dicho de otro modo, que haya siempre en él como en toda cosa existente, un excedente del que no se puede dar cuenta”<sup>368</sup>.

Básicamente, el trauma individual es producto de dos fuentes violentas: una, la que se da en lo vivido por el individuo y dos, la que se da en él mismo a la hora de aceptar y tratar de integrar tales circunstancias. La violencia es de muchos tipos y está provocada por diversos motivos. Son muchos los artistas contemporáneos que han orientado su trabajo en torno a las diferentes *calidades* de violencia: valiéndose de sus asuntos propios, externalizando su intimidad, hacen visibles no solo cuestiones personales, sino también determinados problemas sociales.

Uno de los ejemplos más emblemáticos lo podemos encontrar en la obra temprana de Sadie Benning, que a principios de los años 90, realizó sus primeras grabaciones valiéndose de una cámara de vídeo *Fisher-Price*<sup>369</sup> generando una serie de composiciones, que funcionan a

---

<sup>367</sup> Alfredo Jaar citado en: BALKEN, D. B. 1999. *Op. cit.*, p. 28. [Traducción propia. Fragmento fuente: “There is no way of making art without aestheticization of some type”].

<sup>368</sup> BLANCHOT, M. 1981. Kafka et la literature. En: *De Kafka à Kafka*. París: Gallimard, p. 87. Citado en: BLANCHOT, M. 1992. *El Espacio Literario*. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 9.

<sup>369</sup> El punto de vista sobre el trabajo de Benning, así como los detalles acerca del mismo proceden en su totalidad del artículo publicado por: CEREZUELA, J. A. 2010. La construcción identitaria a través de la cámara como objeto transicional: un acercamiento a la obra de Sadie Benning. *Revista de Bellas Artes*, nº 8, pp. 119-141. ISSN: 1695-761X.

modo de diario vídeo-confesional en los que declara sus inquietudes y aprende a aceptar su identidad homosexual.

Casi todas las grabaciones transcurren en su habitación, mezcla relatos, historias personales o cercanas con imágenes de la televisión. *Living inside* [Viviendo dentro] 1989 es uno de sus primeros vídeos, lo grabó cuando tenía 16 años, y en él relata cómo sufre el rechazo de sus compañeros de clase cuando empieza a descubrir su homosexualidad, lo que por otra parte le genera conflictos personales, cuestionándose una y otra vez su *normalidad* y su *diferencia*<sup>370</sup>:

“Mi amiga Julie vio a un chico masturbándose en la biblioteca en la sección de sexo. Algunas personas están realmente enfermas. Yo soy una de ellas. Estoy segura de que hay gente que piensa que estoy mal de la cabeza. Pero al menos no soy una chica que se masturba en la biblioteca. De eso estoy segura”<sup>371</sup>.

Un año después la cámara de vídeo, que funciona declaradamente como objeto transicional en la plena aceptación que le confirió el psicoanalista D. W. Winnicott<sup>372</sup> en el caso de Sadie Benning, la identidad lesbiana ya está presente en su trabajo, como se aprecia en *Me and Rubyfruit* [Yo y Rubyfruit] 1990 o en *Jollies* 1990, donde la artista comenta algunas de sus experiencias sexuales de la adolescencia<sup>373</sup> y en los que comienza a rasgar las barreras impuestas por una visión heterosexual de las relaciones. En estos trabajos, *rompe* con los márgenes de su habitación: los encuadres se vuelven más amplios, incluye en sus grabaciones imágenes fijas de las calles, y termina por grabar al aire libre.

La proyección o la disolución potencial del trauma a través del objeto es también una de las bases sobre la que se erige toda la producción artística de Louise Bourgeois, tal y como ella decía «su escultura le

---

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>371</sup> BENNING, S. 1989. *Living Inside* [vídeo]. En: *Sadie Bennings's Videoworks* [DVD], vol. 1, (1989-1990). Chicago: Video Data Bank. Citado en: CEREZUELA, J. A. 2010. *Op. cit.*, p. 124.

<sup>372</sup> En: WINICOTT, D. W. 1993. *Realidad y Juego*. Barcelona: Editorial Gedisa.

<sup>373</sup> “Estaba desnuda con este chico. Él era mi novio. Estábamos en una habitación llena de pájaros. Yo tenía 12 años y él 16. Entonces se levantó, yo me vestí, y él se masturbó en el baño”. BENNING, S. 1989. *Jollies* [vídeo]. En: *Sadie Bennings's Videoworks* [DVD], vol. 1, (1989-1990). Chicago: Video Data Bank. Citado en: CEREZUELA, J. A. 2010. *Op. cit.*, p. 127.

permitía revivir el miedo, darle cuerpo, de modo que podía alejarse de él». En este sentido, es sabido el impacto que produjo en ella durante su infancia la relación adúltera que su padre mantuvo durante diez años con su educadora, que compartía la casa familiar donde también vivía su madre, que *toleraba* aquella situación<sup>374</sup>; no obstante, lo que no es tan mencionado o conocido es la relación que tuvo con el dolor de los soldados que resultaban heridos en el frente a lo largo de su infancia, adolescencia y juventud. En Aubusson, el sonido de la batalla no cesaba de entrar en la casa:

“Recuerdo que los soldados solían volver de la guerra por la noche. Había trenes enteros llenos de hombres heridos en el frente y a los que se oía en la noche... Yo estaba en Aubusson porque mis padres nos habían mandado a vivir en las montañas para que no estuviéramos tan cerca del frente, pero se oía a los heridos todo el tiempo”<sup>375</sup>.

Unos años más tarde, el sonido del dolor se hizo imagen, y, según cuenta Bourgeois, esto se le hacía insoportable. Cuando tenía 18 años comenzó a trabajar en el Louvre, en una entrevista que le realizó Donald Kuspit en 1988, recuerda así los almuerzos en el comedor del museo:

“Me encuentro un infierno de gente con miembros amputados, personas que habían sido heridas en la guerra. En Francia, si te hieren en la guerra, tienes derecho a un puesto oficial. Ahora estoy hablando en serio. Y entro y veo una pierna cercenada o un brazo desaparecido, y todos están almorzando en ese sótano. Y sentí tal revulsión, tal revulsión”<sup>376</sup>.

Su *Celda. Arco de la Histeria* 1993, es quizá una de las piezas en las que mejor puede observarse la transición de tales traumas y miedos<sup>377</sup>.

---

<sup>374</sup> En: BOURGEOIS, L. 2002. *Destrucción del padre, reconstrucción del padre: escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid: Síntesis, p. 68.

<sup>375</sup> Entrevista inédita con Nena Dimitrijevic, 1994. [Archivo Louise Bourgeois]. Citado en: COLOMINA, B. 2006. *Doble exposición: arquitectura a través del Arte*. Madrid: Akal, p. 159.

<sup>376</sup> En: *Ibid.*, pp. 165-166.

<sup>377</sup> Esta instalación se inserta en una serie de trabajos de las mismas características. Bourgeois comenzó a trabajar en las *Celdas* a partir de los años 90. En: GOROVY, J., TILKIN, D., HELFENSTEIN, J., et al. 1999. *Louise Bourgeois: memoria y arquitectura*. Madrid: Aldeasalmncars. Y en: BOURGEOIS, L. 2002. *Louise Bourgeois*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo.



En su construcción Bourgeois crea un espacio poliédrico irregular delimitado por muros de hormigón y puertas unidas mediante bisagras; y en el interior incluye una vieja sierra eléctrica y coloca, sobre un lecho en cuyas sábanas aparece bordada ordenada y repetidamente la frase «je t'aime» —como si se tratara de un ejercicio de caligrafía escolar—, un cuerpo masculino mutilado y doblado por su tensión.

Como sucede con las propuestas de Bourgeois, que partiendo de cuestiones autobiográficas muy particulares terminan por abrirse a temas muy generales —sexo, dolor, miedo—, en las obras de Félix González-Torres se aprecia también una disolución de esa barrera con la que se suelen separar los ámbitos de lo privado y de lo público mostrando, a través del diálogo surgido entre ambos espacios, cómo los problemas o tragedias personales pueden llegar a ver modificadas sus dimensiones cuando se exhiben.



Fig. 52. Louise Bourgeois, *Celda. Arco de la Histeria*, 1993. Vista cenital del interior de la instalación.

En 1990 inauguró una exposición que albergaba varias de sus pilas de impresión, que fueron concebidas en aquel momento como parte de

una instalación cuyo cometido era desaparecer por entero. Torres comentó al respecto:

“Esta negación a hacer una forma estática, una escultura monolítica, en favor de la desaparición, del cambio, la inestabilidad y la fragilidad, fue un intento por mi parte, un ensayo acerca de mis miedos, teniendo a Ross desapareciendo, día a día, justo delante de mis propios ojos”<sup>378</sup>.



Fig. 53. Félix González-Torres, *Untitled*, 1991. Fotografía sobre papel.

Una de las primeras piezas que González-Torres realizó después de que su pareja, Ross Laycock, muriera a causa del SIDA, fue *Untitled* [Sin título] 1991. La obra consistía en una fotografía de su cama, visiblemente recién abandonada, por las huellas de las cabezas que todavía perduraban en las almohadas. Esta imagen del cuarto de la pareja fue aumentada e instalada en 22 vallas publicitarias localizadas a lo largo de todo Manhattan.

---

<sup>378</sup> Félix González-Torres entrevistado por Andrea Rosen citado en: GONZÁLEZ-TORRES, F., CORRIN, L. G. 2000. *Félix González-Torres*. London: Serpentine Gallery, p. 14. [Traducción propia. Fragmento fuente: “This refusal to make a static form, a monolithic sculpture, in favor of disappearing, changing, unstable, and fragile form was an attempt on my part to rehearse my fears of having Ross disappear day by day right in front of my eyes”].

González-Torres opinaba que el espectador contribuye o ha de contribuir en un 50% del trabajo que comporta una pieza artística, que la individualidad solo tiene importancia cuando esta se reúne con otras. En otro de sus trabajos, *Untitled (Portrait of Ross in L. A.)* [Sin título (*Retrato de Ross en L. A.*)] 1991, homenajea a su pareja. La obra está realizada con 79 kilos de caramelos, y se proponía a los visitantes lo mismo que lo que planteaba con sus pilas de impresión: cada cual era libre de coger y llevarse consigo los caramelos que quisiera. La fragmentación y la dispersión era también un modo de «dejar ir» la obra, de compartir el dolor y de afrontar la profundidad de la pérdida.



Fig. 54. Félix González-Torres, *Untitled*, 1991. Fotografía sobre valla publicitaria.



Figs. 55 y 56. Félix González-Torres, *Untitled (Portrait of Ross in L. A.)*, 1991. Dimensiones: 92 x 92 x 92 cm. A la derecha: *Portrait of Ross in L. A.*, imagen de un particular.

González-Torres, como Ross, también murió víctima del SIDA, cinco años más tarde, en 1996<sup>379</sup>.

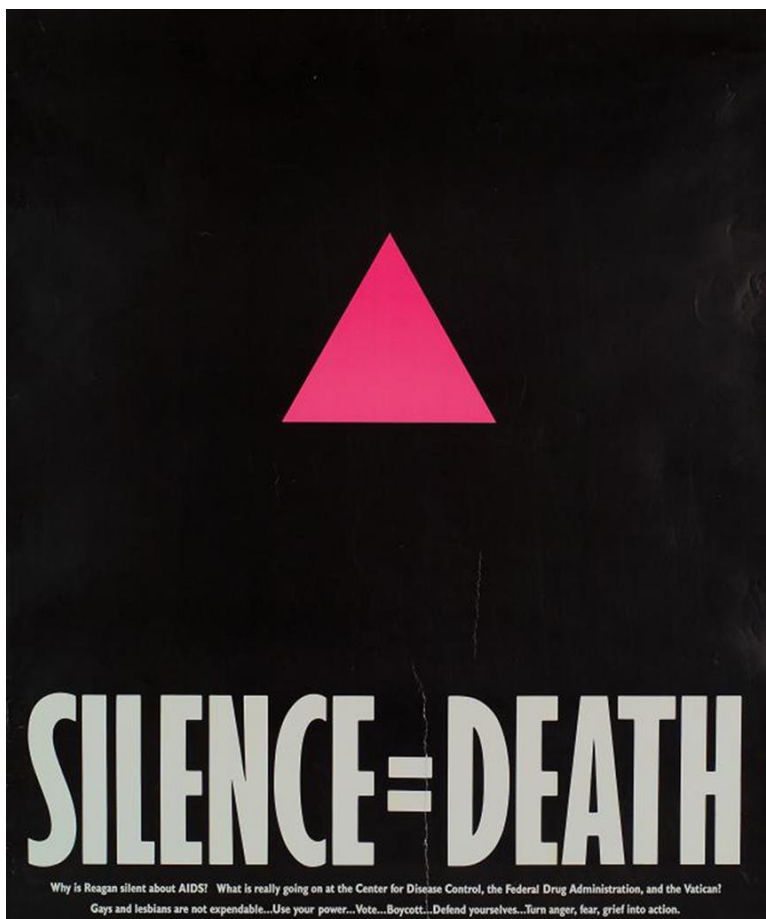


Fig. 57. Félix González-Torres, *Untitled (Perfect Lovers)*, 1991. Pareja de relojes con un minuto de diferencia entre sus tiempos.

La cuestión del SIDA movilizó a muchos artistas, sobre todo en las décadas de los años 80 y 90, cuando la enfermedad era asociada por muchos al consumo de drogas pero, sobre todo, a la identidad sexual de las personas. El problema era un tema tabú para quienes lo sufrían y para los gobiernos, que no se hacían cargo de ello. En el contexto estadounidense, cuando por fin Reagan se decidió a mencionar la gravedad de la situación en el discurso que pronunció en mayo de 1987, ya habían muerto más de veinte mil ciudadanos.

---

<sup>379</sup> Más imágenes y detalles sobre las obras referenciadas de Félix González-Torres en: WASPE, R., ELGER, D., ROSEN, A., GONZÁLEZ-TORRES, F. 1997. *Félix González-Torres Artwork*. Ostfildern: Cantz. O en: SPECTOR, N. 2007. *Félix González-Torres*. New York: Guggenheim Museum.



*Fig. 58. Act-Up, 1986. Imagen de los carteles que se distribuyeron entonces en Manhattan. El texto al pie de la imagen dice: «¿Por qué no habla Reagan del SIDA? ¿Qué está sucediendo realmente en el Centro de Control de Enfermedades, en la Administración Federal de Medicamentos, y en el Vaticano? Ni los gays ni las lesbianas son prescindibles... Usa tu poder... Vota... Boicót... Defendeos a vosotros mismos... Convertid la indignación, el miedo y el dolor en acción».*

Con el fin de neutralizar la inercia social y política, la indiferencia y la ignorancia que contribuían a la propagación de la enfermedad y al conflicto entre los ciudadanos<sup>380</sup>, *Act-Up*, un grupo integrado por seis activistas, comenzó a expandir la denuncia un año antes, en 1986.

---

<sup>380</sup> En: LE BRETON, D. 2009. *Op. cit.*, p. 203.

Fueron sus integrantes los que diseñaron el eslogan «SILENCE = DEATH», y junto con el símbolo del triángulo rosa que emplearon los nazis para identificar a los homosexuales en los campos<sup>381</sup>, imprimieron en tamaño cartel sobre fondo negro una serie de preguntas que se difundían al pie de la imagen.

Por lo que respecta a España, el impacto de la enfermedad se agravó en la década de los 90, unos años en los que, por ignorancia o discriminación, todavía se pensaba que el contagio del VIH podía producirse por contacto, un contexto en el que las propuestas de Pepe Espaliú<sup>382</sup> adquirieron una resonancia muy notable. En 1992, llevó a cabo la acción *Carrying* y esta consistía en que el propio artista, portador del VIH, fuera transportado por parejas de personas según el itinerario trazado, que incluía en su recorrido varias paradas en centros institucionales relacionados con el arte o con la salud y la enfermedad.

Esta acción se realizó en San Sebastián y también en Madrid, una de las últimas propuestas que Pepe Espaliú llevó a cabo antes de su muerte, que se produjo en 1993: “mi trabajo es la evidencia de lo que hace mi vida soportable, y en este sentido la mantiene”<sup>383</sup>.

Con motivo de las iniciativas de *Act-Up*, es posible dar visibilidad a como los actos de censura, que tienen su propia retórica, generan

---

<sup>381</sup> Heins Heger, quien dejó por escrito uno de los testimonios más importantes de la persecución nazi, no consiguió que su manuscrito fuera publicado hasta 1972. Él mismo explica, en sus memorias *Los hombres del triángulo rosa*, que uno de los motivos más importantes por los que la literatura vinculada a los supervivientes homosexuales de Holocausto no se conoce tan abundante fue, sencillamente, porque no llegó a ver la luz. Al finalizar la guerra, la homosexualidad seguía sin ser aceptada socialmente e incluso continuaba castigándose en algunos países europeos; fueron los propios prisioneros del triángulo rosa los que ni siquiera se arrevían a publicar sus vivencias, llegando a producirse con ellos otro nivel, más profundo incluso, de silencio. En: HEGER, H. 2002. *Los hombres del triángulo rosa. Memorias de un homosexual en los campos de concentración*. Traducción de Eduardo Knörr Argote. Madrid: Amaranto.

<sup>382</sup> Pepe Espaliú estuvo en contacto con el colectivo *Act-Up*, que con el paso del tiempo terminó por convertirse en una organización crítica y activa de personas afectadas por el SIDA.

<sup>383</sup> Pepe Espaliú citado en: SEARLE, A. 1994. *Pepe Espaliú*. London: Institute of Contemporary Arts (ICA), p. 6. [Traducción propia. Fragmento fuente: “My work is the evidence of what makes my existence bearable, and in that sense maintains it”].

otras. En otro registro y con un tema que no difiere tanto en su base, la pieza sonora de Matt Rogalsky, *Two Minutes Fifty Seconds Silence (for the USA)* [*Dos minutos y cincuenta segundos de silencio (para los EE.UU.)*] 2003, se presenta básicamente esto: una *destilación* del discurso que George Bush pronunció el día 17 de marzo de 2003 y en el que dio a Saddam Hussein 48 horas para abandonar el país. De tal discurso, que duró unos trece minutos aproximadamente, Rogalsky eliminó los fragmentos con voz, presentando únicamente los silencios emitidos por el entonces presidente de Estados Unidos<sup>384</sup>.

En el tema exclusivo de la censura, que bajo gobiernos democráticos también se produce, intenta superarse haciéndola visible o subvirtiéndola en lugar de sorteándola, evitándola o evadiéndola mediante otras fórmulas que no son las de la evidencia, que es lo que sucede en regímenes autoritarios o en otros modelos sociales que están gobernados por normas mucho más restrictivas<sup>385</sup>. En ello se basa la creación de Antoni Muntadas *The File Room (TFR)* [*Sala de Archivos*] 1994: un archivo de casos de censura, de carácter infinito, al que toda persona puede contribuir y al que cualquiera tiene acceso.

Este trabajo de Muntadas fue instalado físicamente, e inaugurado por primera vez en la red, en y desde la Radolph Street Gallery de Chicago. La instalación física de la obra en este espacio consistió en 138

---

<sup>384</sup> Esta obra se publicó por primera vez, y fue distribuida gratuitamente, en marzo de 2003 en la página web: <www.mrogalsky.net>. Con posterioridad pasó a formar parte del volumen 2 de *Protest Records* [<www.protest-records.com>]. Finalmente terminó por incluirse también, en mayo de 2003, en la compilación de arte ilegal que mantiene un espacio web en: <www.detritus.net>.

<sup>385</sup> Como la estrategia que desarrolló Cildo Meireles en la propuesta *Inserciones en circuitos ideológicos: proyecto Coca-cola* (1970), en el que las intervenciones se realizaron de un modo ciertamente velado debido a la censura militar que se cernía sobre toda expresión en aquel momento. En esta iniciativa, Meireles se dedicó a intervenir sobre las botellas de la marca, por ser objetos pertenecientes a cadenas distributivas. Con los comentarios críticos hacia la política brasileña que serigrafaba sobre el cristal de las botellas, no solo resignificaba el objeto, también el mensaje y su procedimiento, pues estas eran de nuevo devueltas a su cadena de distribución para que continuaran circulando en la vida cotidiana. Los mensajes que Cildo Meireles grabó eran invisibles e ilegibles siempre y cuando las botellas estuvieran vacías. Una vez depositadas de nuevo en la fábrica, al ser rellenadas, se hacía visible otro tipo de contenido. En: OSBORNE, P. (ed.). 2011. *Arte Conceptual*. Londres: Phaidon, pp.150-151.

cabinas de archivo negras, repartiendo entre la parte externa de las mismas un total de 7 monitores para poder ver los contenidos. En el centro de la sala, Muntadas colocó un escritorio con un ordenador desde el cual los visitantes que lo desearan, podían visitar el sitio web y añadir nuevos casos de censura<sup>386</sup>.

Una visita por los contenidos que se van incorporando al *TFR* nos muestra de modo negativo pero *material*, cuáles son los aspectos que perfilan nuestra libertad individual, la libertad de expresión, lo que de universal tienen estos derechos y el papel informativo, mostrativo o privativo que juegan en todo ello las tecnologías de la información y la comunicación<sup>387</sup>.

A propósito de la censura es el primer trabajo pictórico que presenta Jenny Holzer desde que dejara de aplicar esta técnica a mediados de los años 70. Después del 11S Holzer se propone, con sus nuevas series de trabajos *Irak* y *Guantánamo* 2005-2006, estudiar el paisaje político de su contexto y abrir un debate sobre las operaciones encubiertas y las tragedias de las guerras de Irak y Afganistán, así como sobre los abusos a prisioneros en Guantánamo.

Para llevar a cabo esta revisión, Holzer partió del punto de vista que que pudieron ofrecerle las directivas, los correos electrónicos y los testimonios de algunos de los responsables políticos, de los soldados y de los prisioneros afectados que recabó ejerciendo los derechos que brinda la *Ley por la Libertad de la Información* [*Freedom of Information Act*]: una ley que garantiza el acceso de los ciudadanos estadounidenses a la información custodiada por las autoridades públicas en dos sentidos: por un lado estas quedan obligadas a publicar cierta información de sus actividades; y por otro, los ciudadanos tienen el derecho de solicitarles información no clasificada

---

<sup>386</sup> De acuerdo con el inicio de la propuesta, el sitio web de la obra continúa en activo. Puede consultarse o añadirse información en: <[www.thefileroom.org](http://www.thefileroom.org)> Desde el año 2001 el archivo interactivo *The File Room* ha sido alojado y mantenido por la *National Coalition Against Censorship* de Nueva York: <<http://ncac.org/>>

<sup>387</sup> Durante su primera exhibición, el sitio web fue visitado por unas ochenta mil personas —entre el 24 de mayo y el 4 de septiembre de 1994—, y aunque los archivos se organizan según fechas, localizaciones, tipos de censura y medios, no todas las listas están ordenadas por orden alfabético. En: ROFES, O., STANISZEWSKI, M. A., ARNALDO, J., LEBRERO, J., GIANETTI, C., MUNTADAS, A., et al. 2002. *Muntadas: On Translation*. Barcelona: MACBA, pp. 34-35.



o que, en el caso de estarlo, haya sido ya desclasificada. No obstante, los trabajos de Holzer muestran que tales documentos no son más que encabezados de cartas, formalismos de presentación o de cierre de información, terminología especializada, acrónimos, abreviaturas y *signos de puntuación*.

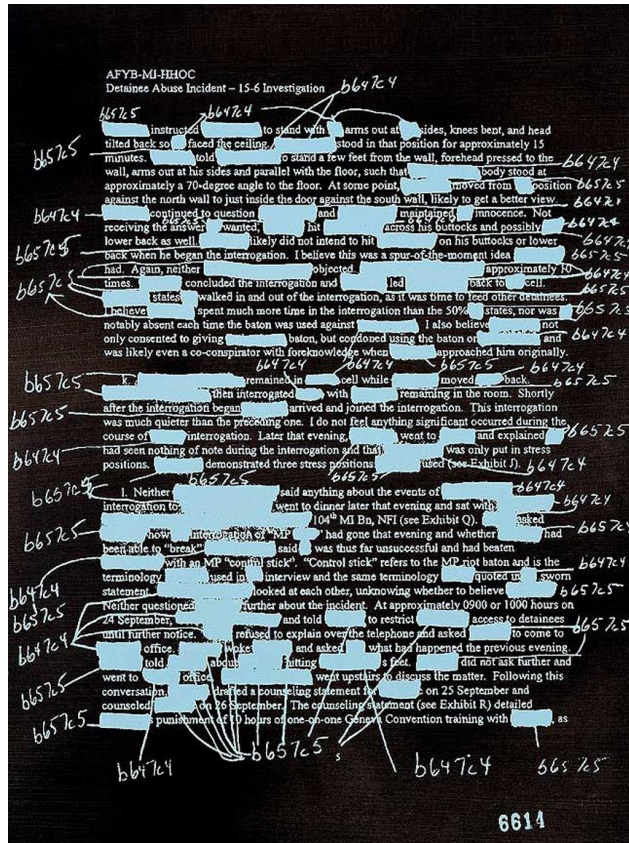


Fig. 59. Jenny Holzer, *Wish List Black*, 2006. Detalle: 1/16 paneles. Dimensiones: 103 x 84 cm.

En el caso particular de Guantánamo, se sabe de la brutalidad por distintas fuentes, algunas de ellas testimonios grabados a los doctores; otras, de investigaciones militares realizadas con motivo de las pruebas fotográficas tomadas que presentó un objetor de conciencia sobre los abusos infligidos a musulmanes en dependencias

americanas<sup>388</sup>. *Guantánamo* consiste en una serie de serigrafías a gran escala de los documentos desclasificados en los que se intuyen las referencias a los detalles del abuso a los prisioneros.



Fig. 60. Jenny Holzer. *Irak y Guantánamo*, 2005-2006. Vista de exposición en Cheim & Read Gallery, Nueva York, 2006.

Son muchas las ocasiones en las que los artistas contemporáneos se inclinan hacia la inclusión de objetos cotidianos en sus mostraciones

---

<sup>388</sup> “De un testigo ocular, fechado el 2 de agosto de 2002, en una visita a las salas de interrogatorios en el Centro de Detención de Guantánamo: «El detenido estaba casi inconsciente en el suelo, con un montón de pelo a su lado. Aparentemente, fue él quien había estado tirando, literalmente, de su propio pelo durante toda la noche. En otra ocasión, no solo la temperatura era insoportable por el calor, sino que se escuchaba, con un volumen extremadamente alto, música rap, que había estado sonando así desde el día anterior, con el detenido encadenado, de pies y manos, en posición fetal, sobre el suelo de baldosas». En: STORR, R., HÖLZER, J. 2006. *Jenny Holzer: Redaction Paintings*. New York: Cheim & Read, p. 6. [Traducción propia. Fragmento fuente: “From an eyewitness account dated August 2, 2002, of a visit to interview rooms at Guantánamo Detention Center: «The detainee was almost unconscious on the floor, with a pile of hair next to him. He had apparently been literally pulling his own hair out throughout the night. On another occasion, not only was the temperature unbearably hot but extremely loud rap music was being played in the room, and had been since the day before, with the detainee chained hand and foot in the fetal position on the tile floor»”].

con el fin de desatar, a través de ellos, una cadena de juegos simbólicos que operen emotiva y significativamente en la construcción y posterior elaboración de lo que pretenden transmitir y, cuando en sus obras tratan discursos en torno a la violencia, las propuestas generadas en el marco del arte contemporáneo pueden llegar a ser tremendamente corrosivas destacándose por su regodeo en la ironía frente a las responsabilidades evadidas. Antonio Monegal observa que una de las figuraciones de guerra más visibles pero más ignoradas y menospreciadas en la discusión política es la del juguete pues, al margen del interés que demuestran tener en él psicólogos, pedagogos y padres, con algunas alusiones hacia el mismo desde otras perspectivas<sup>389</sup>, solo el arte contemporáneo ha hecho un uso distinto del mismo contribuyendo a ampliar y subrayar la importancia de su significado<sup>390</sup>.

En 1981, Chris Burden, más conocido por sus *performances*, realizó una instalación de grandes dimensiones con la que re/presentaba un enfrentamiento entre dos ciudades-estado de un futuro imaginado. Para la construcción de tal escenografía, que ocupaba una superficie de 3,6 x 12 x 9 metros, empleó más de cinco mil paquetes de juguetes de fabricación americana, japonesa y europea<sup>391</sup>, o unos años antes, en torno a los 60, también Antoni Miralda realizó una serie de obras que agrupó bajo el título genérico de *Soldats soldés*. En estas piezas, recubre o incluye con soldados de plástico pintados de blanco distintos objetos y muebles de la vida cotidiana<sup>392</sup>.

---

<sup>389</sup> Como las observaciones que hiciera Walter Benjamin a propósito de este tema en 1969 en: BENJAMIN, W. 1989. *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, p. 88. “No describiríamos ni la realidad ni el concepto del juguete si tratáramos de explicarlo únicamente en función del espíritu infantil. Pues el niño no es un Robinson; los niños no constituyen una comunidad aislada, sino que son parte del pueblo y de la clase de la cual proceden. Así es que sus juguetes no dan testimonio de una vida autónoma, sino que son un mudo diálogo de señas entre ellos y el pueblo”. Preferible su consulta en: OBRAS COMPLETAS *Op. cit.*

<sup>390</sup> En: MONEGAL, A. 2007. Iconos polémicos. En: MONEGAL, A. (comp.). *Op. cit.*, pp. 9-36, p. 22.

<sup>391</sup> En: HOFFMAN, F. 2007. *Chris Burden*. London: Thames & Hudson.

<sup>392</sup> En: URTASUN, A., MORAZA, J. L., GONZÁLEZ DEL CAMPO, J. 2011. *Homo Ludens*. El artista frente al juego. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, pp. 96-97.



Fig. 61. Chris Burden. *A Tale of Two Cities*, 1981. Juguetes, arena y vegetación artificial. Instalación de dimensiones variables.

Y la retórica que empleó Miralda en estas obras es similar a la que utilizaría Martha Rosler en la serie de fotomontajes que compuso en respuesta crítica a la guerra de Vietnam. En *Bringing the War Home [Llevar la Guerra al Hogar]* 1969-1972, no se trabaja con el juguete, pero se incluyen imágenes de la guerra sobre fotografías de distintos interiores de los hogares estadounidenses subrayando con ello un espacio de cotidianidad común para ambas.

En sus composiciones, Rosler mezclaba recortes —en su mayoría tomados de la popular revista *Life*— de mujeres y niños vietnamitas mutilados y desconcertados, abrumados o traumatizados por la guerra; con fotografías de soldados estadounidenses en acción, uniformados y armados<sup>393</sup>.

---

<sup>393</sup> Estos fotomontajes los publicó Rosler a comienzos de la década de los 70, en la prensa alternativa californiana. El trabajo no se expuso en contextos artísticos hasta 1991.



Fig. 62. Antoni Miralda. *Soldats soldés*, 1968.  
Armario y soldados de plástico. Dimensiones:  
43,5 x 20,5 x 20 cm.

En los *Archivos Babilonia*, un proyecto de «arqueología mediática», podemos encontrar gran cantidad de material asociado con los planteamientos propuestos por Burden, Miralda, Rosler y otros de los artistas ya citados: desde anuncios publicitarios para la industria de armamento, a propaganda de reclutamiento de los principales ejércitos o videojuegos que basan sus visualizaciones en simuladores militares. Esta iniciativa fue llevada a cabo por el colectivo *OVNI (Observatori de Video no Identificat)*<sup>394</sup> y es un proyecto que consiste en archivar todos

---

<sup>394</sup> Acerca de los Archivos del Observatorio: “Los Archivos del Observatorio tienen un carácter intencional y temático: facilitar una Crítica de la Cultura Contemporánea, utilizando diversas estrategias: vídeo-arte, documental independiente, arqueología de los *mass media*. Los Archivos recogen toda una constelación de trabajos dispares, cuyo denominador común es la libre expresión y reflexión sobre los miedos y placeres individuales y colectivos, construyendo en su conjunto una visión multifacetada, miles de pequeños ojos, que ahondan y exploran nuestro mundo, o anuncian otros posibles. Un

aquellos discursos y productos audiovisuales que circulan virtualmente y que corren el riesgo de perderse por su carácter de efimeridad.

Finalmente, volvemos de nuevo al inicio del presente capítulo para ofrecer, desde ahí, una apariencia de clausura. Citábamos a Alfredo Jaar, para referir el riesgo al que se enfrentan las artes ante las situaciones que, por su enormidad, producen y demandan silencio y elegíamos su texto porque este artista termina decantándose por la *acción*, porque asume los riesgos y toma —como otros muchos— la decisión consciente del «optar por los errores» que refería el dramaturgo alemán Heiner Müller<sup>395</sup>.

En uno de los poemas que William Carlos Williams publicó por primera vez en *Journey to Love* (1955), escribió:

“Es difícil  
obtener noticias de los poemas  
pero los hombres mueren miserablemente cada día  
por falta  
de lo que se encuentra allí”<sup>396</sup>.

---

discurso cuyos principales valores son la heterogeneidad, la pluralidad, la contradicción y la subjetividad desde la que se realiza. Por sí solo, un revulsivo a la clonación y repetición de los *mass media* corporativos. A lo largo de las diferentes ediciones el carácter temático de la convocatoria ha convertido a las sucesivas selecciones de trabajos en una lectura, en un particular registro de algunos de los sueños y pesadillas de nuestra época. Así hemos podido comprobar como el espectro de preocupaciones iba concentrándose progresivamente, partiendo de un abanico muy amplio en los primeros OVNI (1993-96) hasta concentrarse en temas cada vez más específicos: *identidad versus media* (1997-1998), *comunidad* (2000), *globalización* (2002), *post sept 11* (2003), *resistencias* (2005), *el sueño colonial zonas autónomas* (2006), *éxodus, los márgenes del imperio* (2008), *rizomas* (2009), *des\_realidad* (2011), *del olvido* (2012)”. [Consulta: 13 abril 2015]. Disponible en:

< <http://www.desorg.org/about/> >

<sup>395</sup> En: JAAR, A. 2007. Es difícil. En: MONEGAL, A. (comp.). *Op. cit.*, pp. 203-211, p. 209.

<sup>396</sup> WILLIAMS, W. C. 1994. *Asphodel, That Greeny Flower and Other Love Poems*. Canada: Bibelot, pp. 9-42. [Traducción propia. Fragmento fuente: “It is difficult / to get the news from poems / yet men die miserably every day / for lack / of what is found there”]. El texto en castellano puede consultarse en: WILLIAMS, W. C. 2009. *Antología bilingüe*. Introducción, selección y traducción de José Miguel López Merino. Madrid: Alianza Editorial.



## CAPÍTULO 3. EL SILENCIO COMO LÍMITE COGNITIVO.

¿Qué disposición tienes con respecto al saber? ¿Eres también del mismo parecer que la mayoría de los hombres o de otro? La mayoría opina sobre el saber que no es fuerte ni guía ni rector, y no piensa que este es precisamente así, sino que frecuentemente, cuando se da el saber en una persona, piensa que no es el saber el que rige a esta, sino otra cosa: a veces el ánimo, el placer, el sufrimiento, otras veces el amor, o frecuentemente el miedo. Y considera sin más al saber como si fuera un esclavo arrastrado por todas las demás cosas. Así que, ¿tienes tú también semejante parecer sobre este o piensas que el saber es bello y capaz de regir al hombre, y una vez que uno conoce lo bueno y lo malo, que no será dominado por nada para hacer otras cosas más que las que le ordena el saber, sino que la sensatez se basta para socorrer al hombre?

*Platón (38).*

El sentido de la experiencia se capta mejor en lo perecedero, lo que está a punto de desvanecerse.

*Eduardo Fernández Gijón (39).*



En este capítulo, que dedicamos al *silencio como límite cognitivo*, abordaremos las cuestiones que le son propias ejemplificando, a través de algunas manifestaciones dadas en las artes, los terrenos en los que este se desenvuelve. Con el fin de alcanzar tales objetivos observaremos, en primer lugar, cuál es la calidad de los límites que se le suponen al conocimiento; en segunda instancia, abordaremos la relación que existe entre la comprensión y el conocimiento, conectando así *el silencio como límite comprensivo con el silencio como límite cognitivo*; en el tercer apartado, presentaremos el tema del silencio en los ámbitos de la mística y del misticismo con el fin de matizar, en el segmento que le sucede, los puntos de convergencia que se dan entre el tratamiento del silencio ofrecido en ellos y el pensamiento laico. En los dos últimos capítulos del presente bloque, nos referiremos al valor *constructivo* que demuestra tener *el silencio como límite cognitivo* en las expresiones artísticas de la segunda mitad del siglo XX para terminar valorando también cuál es el papel que esta desempeña en asociación con el hecho estético. Finalmente, como se hizo al *término* del estudio del silencio como límite comprensivo, también ofreceremos aquí, *una lectura de/mostrativa* de todo lo anterior a propósito de la trascendencia del límite con motivo del arte contemporáneo.

### 3.1. OBSERVACIONES EN TORNO AL SILENCIO Y AL CONOCIMIENTO.

Cabría definir el sentido de la posibilidad como la facultad de pensar en todo aquello que podría igualmente ser, y de no conceder a lo que es más importancia que a lo que no es. Como se ve, las consecuencias de tal disposición creadora pueden ser notables: es así como, por desgracia aparece no pocas veces falso lo que los hombres admiran y aquello que prohíben, lícito, o bien ambas cosas como indiferentes. Tales hombres de la posibilidad viven, como suele decirse en una tesisura más sutil, etérea, ilusoria, fantasmagórica y subjetiva.

*Robert Musil (40).*

Ese territorio es una isla que ha sido encerrada por la misma naturaleza entre límites invariables. Es el territorio de la verdad –un nombre atractivo– y está rodeado por un océano ancho y borrascoso, verdadera patria de la ilusión, donde algunas nieblas y algunos hielos que se deshacen prontamente producen la apariencia de nuevas tierras y engañan una y otra vez con vanas esperanzas al navegante ansioso de descubrimientos, llevándolo a aventuras que nunca es capaz de abandonar, pero que tampoco puede concluir jamás.

*Immanuel Kant (41).*

El océano de la metáfora kantiana amenaza a cada instante con tragarse la isla.

*Theodor W. Adorno (42).*



ROCÍO GARRIGA.

**MINDHEAD [CABEZA DE CABEZA].**

2014.

Corona de papeles de arroz enrollados con letras impresas montadas sobre malla metálica y ensambladas al ala de un sombrero de copa.

Dimensiones: 20 x 20 x 20 cm. aprox.

La cuestión de los límites con relación al conocimiento ha sido siempre una constante en la historia del pensamiento occidental, aunque el lugar donde han sido situados y la naturaleza de los mismos presentan numerosas variaciones. Su tematización monográfica, así como las aportaciones más significativas en este sentido han tenido lugar, en su mayor parte, desde las áreas de la filosofía y las ciencias aplicadas, sobre todo a partir de los años 70, cuando se flexibilizan los límites que separan unas áreas de conocimiento de las otras y cuando empezó de nuevo a cuestionarse, con más fuerza, si la verdad podía ser algo único y universal; es en este contexto, en el que surgieron las epistemologías de la complejidad de la mano de Edgar Morin<sup>397</sup>.

*Grosso modo*, muchos autores contemporáneos distinguen entre esos límites que son infranqueables y esos otros límites que lo son solo en apariencia y, de hecho, este es uno de los puntos de convergencia que existe entre la mayoría de estudios que se han elaborado al respecto, donde normalmente las reflexiones aportadas terminan valorando si los límites se pueden o no trascender<sup>398</sup>. Una de las primeras consideraciones a tener en cuenta a la hora de valorar el silencio como límite cognitivo es atender a las distintas calidades que pueda contener tal límite; en este sentido, el profesor Sergio Rábade, diferencia entre límites absolutos y límites situacionales<sup>399</sup>; Jesús Mosterín realiza la misma distinción, pero él denomina a estos últimos, límites fácticos<sup>400</sup>; Jorge Wagensberg, desde el campo de la física, diferencia entre el azar

---

<sup>397</sup> En 1977, Edgar Morin publica el primer volumen de *El Método*. En los años 80 fue la editorial Cátedra la que comenzó a encargarse de la publicación en castellano de los seis volúmenes que componen esta obra.

<sup>398</sup> Uno de los trabajos más interesantes y controvertidos sobre ello es *Knowledge and its Limits* (2000), de Timothy Williamson, que trata de ofrecer con su estudio una nueva teoría epistemológica. WILLIAMSON, T. 2000. *Knowledge and its Limits*. Oxford: Oxford University Press. Otros artículos recientes y destacables sobre los límites del conocimiento y la posibilidad de su trascendencia: SJÖBERG, L. 2002. Limits of Knowledge and the Limited Importance of Trust. *Risk Analysis*, vol. 21, nº 1, pp. 189-198. ISSN: 1539-6924. ALLEN, P. 2001. What is Complexity Science? *Knowledge of the Limits to Knowledge. Emergence: Complexity & Organization*, vol. 3, nº 1, pp. 24-42. ISSN: 1521-3250. ROUTLEY, R. 2010. Necessary limits to knowledge: unknowable truths. *Synthese*, vol. 173, pp. 107-122. ISSN: 1573-0964.

<sup>399</sup> En: RÁBADE, S. 1998. *Teoría del conocimiento*. Madrid: Akal, pp. 139, 171-163.

<sup>400</sup> En: MOSTERÍN, J. 1999. Límites del conocimiento y de la acción. *NÚMEROS. Revista didáctica de las matemáticas*, vol. 40, pp. 45-53. ISSN: 1887-1984, p. 43.

epistemológico y el ontológico<sup>401</sup> o Graham Priest, otra vez desde la filosofía, considera que los límites del pensamiento pueden ser agrupados en cuatro bloques estrechamente interconectados, a saber: los límites de lo expresable, los límites de lo iterable (o infinito en sentido matemático), los límites de lo cognitivo y los límites de lo concebible<sup>402</sup>. Por otra parte, también contamos con otro tipo de

---

<sup>401</sup> Wagensberg identifica el azar epistemológico con nuestra ignorancia, debilidad de cálculo o torpeza de nuestras observaciones; por otra parte, toma por azar ontológico a esa entidad metafísica que representa la contingencia en estado puro actuando en el universo. En: WAGENSBERG, J. 2003. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquets Editores, p. 67. Wagensberg también nos dice que «el mundo es inteligible porque no puede haber más árboles que ramas». Según él, cuando más vasta sea la realidad, cuanto mayor sea su complejidad, menos probabilidades hay de que esta sea ininteligible: “Todas las ramas lo son de un mismo árbol (frondosidad máxima) y todas las ramas son de árboles distintos (frondosidad mínima). Apuremos la metáfora, la estructura de la inteligibilidad del mundo oscila entre los mismos extremos: todas las ramas son de un mismo tronco (la inteligibilidad es máxima) y todas las ramas son tronco ellas mismas (el mundo es ininteligible). O sea, dada una realidad con un número  $n$  de objetos reales hay un alto número de maneras según el cual aquélla es inteligible y sólo una manera según la cual no lo es. Luego, en ausencia de ulterior información, cuanto más vasta sea una realidad, menos probable es que sea ininteligible”. En: WAGENSBERG, J. 2007. *El gozo intelectual: teoría y práctica sobre la inteligibilidad y la belleza*. Barcelona: Tusquets Editores, p. 103. Es este otro punto de vista en el que se indica que “es la propia razonabilidad la que nos permite acercarnos a una realidad de múltiples caras, a una pluralidad de discursos en simultaneidad y complementariedad y a lo que trasciende a todos ellos”. GUARDANS, T. 2009. *Op. cit.*, p. 39.

<sup>402</sup> La tesis que Priest nos presenta en su libro *Beyond the Limits of Thought* (2002) es que tales límites son dialécticos y que los procesos conceptuales que siguen hacen cruzar, en todos y cada uno de los casos, esos límites del pensamiento que, en principio, se entienden como infranqueables. Cfr. PRIEST, G. 2002. *Beyond the Limits of Thought*. Norfolk: Oxford University Press, p. 3. [Fragmento fuente: “The limit of what can be expressed; the limit of what can be described or conceived; the limit of what can be known; the limit of iteration of some operation or other, the infinite in its mathematical sense. Limits of this kind provide boundaries beyond which certain conceptual processes (describing, knowing, iterating, etc.) cannot go”]. Por otra parte, la fundamentación del ensayo de Priest es en su mayor parte kantiana. Recordemos que el tratamiento de los límites y la mención a los mismos es abundante en la gnoseología de Kant, para quien el sujeto adquiere un papel de radical importancia en los procesos cognoscitivos pues, sin la acción consciente e intencional del mismo, no hay conocimiento. En este sentido, son destacables algunas de sus más básicas, extendidas e importantes

aportaciones respecto a los límites del conocimiento que nos interesa subrayar, como la de Roger Shattuck, que en su libro *Conocimiento prohibido*<sup>403</sup> (1998), aborda esta cuestión en sentido figurado, pues la perspectiva que nos ofrece consiste en señalar que el conocimiento del ser humano no tiene límites, por haber cruzado, a lo largo de la historia, la *barrera de lo prohibido*.

Según Rábade los límites absolutos son aquellos que pertenecen a la dimensión teórica del ser humano, son esos límites que están más allá de todo límite, son inaccesibles al pensamiento y a la imaginación, se imponen al conocimiento mismo y representan lo irrebalsable, lo irracional o lo llamado incognoscible; sobre ellos comenzó a reflexionarse de forma explícita en la Época Moderna<sup>404</sup>. Por otra parte, los límites situacionales o fácticos son de otro orden, y pertenecen como ya se intuye, a la dimensión práctica del ser humano. Estos límites se nos imponen debido a las circunstancias, al contexto, a la finitud de nuestras experiencias y a la finitud que nos define como seres perecederos, a la limitación de nuestras propias facultades para comprender, conocer y transmitir ese conocimiento.

---

apreciaciones. Existe en Kant un límite absoluto, que es la cosa en sí o *noúmeno*. Este límite es negativo e inaccesible, por inabordable, para el conocimiento humano. El límite/límite (*Grenze*) es inamovible, pero no sucede así con el límite/barrera (*Schranke*) que es dinámico. El límite/barrera es más laxo, tiene que ver con el para-mí y con las experiencias que vivimos. Este límite indica que solo podemos conocer aquellos objetos sobre los que vamos teniendo afección sensible. Lo que nos indican los límites de Kant es el área dentro de la cual es posible el conocimiento objetivo. Sobre el tratamiento de los límites en Kant: KANT, I. 2005. *Crítica de la razón pura*. Prólogo, traducción, notas e índices de Pedro Ribas. Madrid: Taurus. O en: KANT, I. 1959. *Prolegómenos*. Traducción de Julián Besteiro. Prólogo de Antonio Rodríguez Huéscar. Argentina: Aguilar.

<sup>403</sup> SHATTUCK, R. 1998. *Conocimiento prohibido: de Prometeo a la pornografía*. Traducción de Eva Rodríguez. Madrid: Taurus.

<sup>404</sup> La presencia de estos límites se ha valorado desde mucho antes, en la filosofía griega y medieval por ejemplo, el límite se asimilaba comúnmente a la realidad que carece de las condiciones necesarias de cognoscibilidad, esto es: a realidades absolutas, incognoscibles por deficiencia o por exceso, como el Bien de Platón o el Uno de Plotino.

Wittgenstein escribió en sus *Diarios Secretos* en 1914: “El ser humano no debe depender del azar. Ni del favorable ni del desfavorable”<sup>405</sup>. La proximidad entre los límites absolutos y los límites situacionales es mucho mayor de lo que pueda pensarse, la incertidumbre es uno de los factores que más dificultan la dimensión práctica del ser humano a la hora de tomar decisiones o de sentirse seguro en el mundo, y es aquí precisamente donde, según Wagensberg, se instalan el origen y el objeto de todo conocimiento, en la *reducción* del miedo<sup>406</sup>. No obstante, el azar es en sí mismo complejo, y alberga una doble piel, porque además de provocar la duda y la confusión también promueve en nosotros la maravilla y la sorpresa.

Si atendiéramos a la historia de la teoría del conocimiento detectaríamos que hasta la Modernidad, el problema de los límites en el mismo está ligado a la cuestión de la representación. Por otra parte, en la época del Romanticismo comenzaron a promoverse otras formas y finalidades en el conocer valorando también el fin último del conocimiento de diferente manera. La luz de la Ilustración dejó de ser metáfora del conocimiento, y comenzó a utilizarse la noche —como se hace en el caso de muchas de las teorías místicas— para sugerir con ello su aportación pero también su indefinición. A finales del siglo XIX las artes en general pasaron a ser consideradas como el medio de acceso más apropiado para relacionarse con lo que, por aquel entonces, eran consideradas como las nuevas fuentes de conocimiento: el sentimiento, la fantasía, la imaginación, las pulsiones, los instintos o la afectividad<sup>407</sup>.

---

<sup>405</sup> WITTGENSTEIN, L. 1991. *Diarios Secretos*. Edición de Wilhelm Baum. Traducción de los textos alemanes: Andrés Sánchez Pascual. *Cuadernos de guerra*, de Isidoro Reguera. Cuaderno primero, 6 de octubre de 1914, p. 65.

<sup>406</sup> Lo que nos quiere decir es que si sentimos atracción por el desvelamiento de aquello que no conocemos es porque, en términos generales, nos resulta mucho más comfortable desenvolver nuestra vida cotidiana con cierta seguridad. En: WAGENSBERG, J. 2003. *Op. cit.*, p. 124.

<sup>407</sup> El enaltecimiento de estas funciones fue constante en el ejercicio de la poesía de la época. En: *Cfr.* GUILLÉN, C. 1998. *Op. cit.*, pp. 127-128. “El mundo se hace sueño; el sueño, mundo / y aquello que creíamos cumplido / solamente lo vemos acercarse de lejos. / Empieza el reino libre de la fantasía: / a su gusto y placer entrelaza los hilos; / velar aquí unas cosas; desplegar allí otras, / y, al fin, difuminarlas entre mágica niebla”. En: NOVALIS. 1981. *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Edición y traducción de Eustaquio Barjau. Madrid: Editora Nacional, p. 251.



Los límites del conocimiento que se consideraron absolutos son relativizados por el transcurrir de la Historia: muchas de las cuestiones que habían quedado relegadas al terreno de lo irracional o que no alcanzaban el estatuto de verdad legítima, empezarán a ser valoradas y estudiadas a comienzos del siglo XX teniendo en cuenta una serie de factores que se refieren, no tanto a la dimensión teórica del ser humano, cuanto a su dimensión práctica.

Sobre estas cuestiones profundizarían algunos de los representantes de la escuela de Frankfurt: cuando hablamos de conocimiento humano no podemos dejar de lado el contexto social en el que se produce, que es donde el sujeto se desenvuelve y relaciona con los otros en su individualidad. Atendiendo a esta cuestión tan fundamental se desarrolló la sociología del conocimiento. En la segunda mitad del siglo XX se asociaron con fuerza, en relación al conocimiento, la historicidad, el contexto y las circunstancias y también la dimensión lingüística del sujeto cognoscente.

Por otra parte, también en este periodo, las relaciones entre la filosofía y la literatura comenzaron a difuminarse con el cuestionamiento de la razón y del lenguaje como vehículo comunicativo. Como el valor de las experiencias subjetivas para el conocimiento estaba siendo ya otro, muchos autores consideraron que la literatura era entonces un modo más apropiado para abordar el entendimiento de la realidad, elaborar su ejercicio reflexivo, y proceder también a su mostración. Hermann Broch, por ejemplo, abandonó la filosofía por la literatura. Según él mismo explicó en su ensayo *Poesía e investigación* (publicación póstuma en 1955) la filosofía había terminado ya con su etapa de brillantez porque las grandes preguntas, esas que son las más candentes, eran inabordables por el espacio lógico que ella misma había creado en torno a sí<sup>408</sup>.

No todos los intelectuales inclinados a estos pensamientos fueron tan radicales. Un antecedente lo tenemos en Walter Benjamin quien, a comienzos de 1918 propone, en su ensayo *Sobre el panorama de la filosofía futura*<sup>409</sup>, la trascendencia del concepto de conocimiento kantiano para neutralizar la dicotomía entre sujeto y objeto; pues en esa filosofía futura que plantea “se propone concebir un sistema capaz

---

<sup>408</sup> BROCH, H. 1974. *Poesía e investigación*. Traducción de Ramón Ibero. Barcelona: Barral editores.

<sup>409</sup> BENJAMIN, W. 1986. *Sobre el panorama de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta. Preferiblemente en: OBRAS COMPLETAS Op. cit.

de aprehender el sentido trascendente de ese ámbito inalcanzable al conocimiento y cuyos elementos permanecen sin definición”<sup>410</sup>. La concepción de Benjamin ya constituyó una ampliación significativa, pues incluye como contenidos de la experiencia elementos que anteriormente fueron considerados como inabarcables para el ámbito de la razón, y en su caso, a diferencia de lo que sucede con Broch, la propuesta no está en el abandono de la filosofía sino en el incremento de la misma al ser ejercida en conjunto con las artes, la literatura y la poesía pues, según valoraba Benjamin, la poesía, insertada en textos de reflexión, es un medio mediante el cual se desvelan la relatividad de la verdad y la complejidad de la realidad.

Tanto en las artes, como en la literatura y la filosofía, la alusión a cómo la realidad se da, a la manera que tenemos de experimentarla y a todo lo que podemos extraer de ello en forma de conocimiento, se expresarían, desde entonces, de modo mucho más *mostrativo*. Así funcionan, por ejemplo, las citas en los escritos de Benjamin: generando un orden de significación diferente que ya no sigue la finalidad académica que se les supone, porque sus textos, tal y como los describe Eduardo Fernández Gijón, son más que descripciones, asociaciones, «constelaciones de sentido»<sup>411</sup>.

En la primera mitad del siglo XX el énfasis no solo comenzó a situarse en cómo conocemos y lo que podemos o no conocer, se situó también en la manera en la que todo ello se transmite, ya que empezó a considerarse que *el modo* no es neutral, que afecta y marca diferencias que son extremadamente sustanciales pues, según se lleve a la práctica, se producirá una intensificación en lo que se dice reforzando la contundencia de lo que se pretende transmitir; o, por el contrario, el contenido se difuminará, se perderá en parte e incluso se podría llegar a generar una contradicción entre lo que se trata de comunicar y el modo en el que se *muestra*.

De esta manera, no solo se exhibiría la complejidad del mundo a través de la alteración de la estructura de los textos y, por tanto, de la transmisión de su contenido, sino que también la relación dialéctica que existe entre la determinación y la indeterminación —tópico de la filosofía de la ciencia y de la física en la segunda mitad del siglo XX— pasarían a ser exhibidas en las artes en la primera parte de esa misma

---

<sup>410</sup> FERNÁNDEZ GIJÓN, E. 1990. *Op. cit.*, p. 26.

<sup>411</sup> *Cfr. Ibid.*, pp. 71-72.

centuria, donde se asumieron tales cuestiones como principios básicos a poner en práctica en el ejercicio creativo<sup>412</sup>.

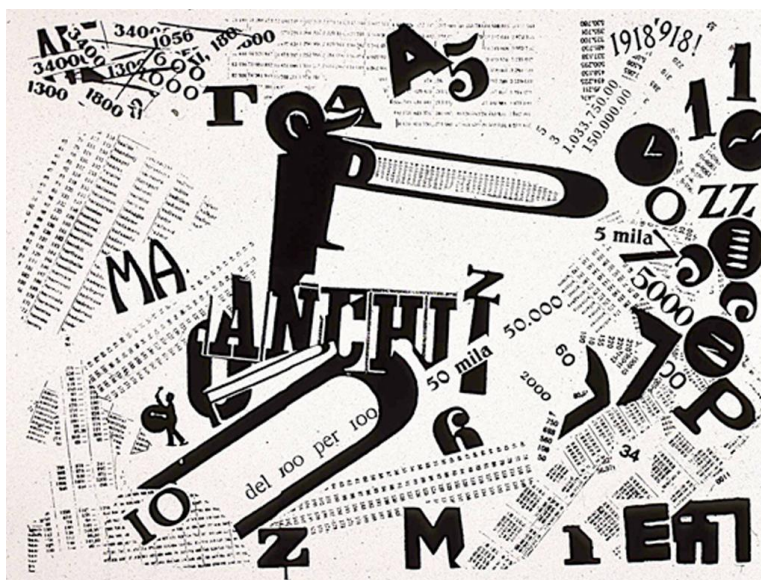


Fig. 63. Marinetti, interior del libro *Zang Tumb Tumb*, 1914.

Así resultaron, por ejemplo, las «palabras en libertad» de Marinetti, a las que se llega mediante la destrucción de la estructura sintáctica en el texto, merced a la anulación de los signos de puntuación, y también a través de una solución distinta para la organización gráfica del texto, según lo descrito por el artista italiano, en su *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, publicado en 1912<sup>413</sup>.

<sup>412</sup> MORGAN, R. 2003. *Op. cit.*, p. 83.

<sup>413</sup> MARINETTI, F. T. *Manifiesto tecnico della letteratura futurista*. Pliego, Direzione del Movimento Futurista, Milán, 11 de mayo de 1912. Traducción de José Antonio Sarmiento. Recurso electrónico sin paginación [Consulta: 3 enero 2011]. Disponible en:

<<https://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manitec.html>>

Los textos en castellano en: MARINETTI, F. T. 1978. *Manifiestos y textos futuristas*. Traducción de G. Gómez, N. Hernández y Carl Sanz. Barcelona: Ediciones del Cotal. También en varias compilaciones: OSORIO, N. (ed.). 1988. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacuch.

La sorpresa, el azar y el aparente caos de las intervenciones que se hicieron por varios dadaístas en el Cabaret Voltaire a partir de 1916 o la indeterminación que será base de la actitud creativa en el conjunto de la obra de John Cage a partir de la década de los 50, suponen también un reflejo de todos esos cambios que se produjeron respecto a la concepción del mundo y de la realidad. De esta actitud, Cage dejó constancia en sus escritos, como por ejemplo cuando nos describe cómo fueron realizadas las composiciones *Music of Changes* o *Imaginary Landscape No. 4* (1952)<sup>414</sup>. En sus conferencias *¿Hacia dónde vamos?* y *¿Qué hacemos?* (1962) comenta:

“Ha sido grabada por C. F. Peters, Nueva York, en forma de cuatro cintas de una pista (siete pulgadas y media por segundo, cuarenta y cinco minutos cada una). Lo que sigue es una serie de instrucciones: cuatro conferencias independientes que pueden usarse enteras o en parte —horizontal y verticalmente—. La relación mecanografiada no es necesariamente la del concierto. Veinticinco líneas pueden leerse en un minuto, minuto y cuarto, minuto y medio, dando como resultado conferencias de más o menos 37, 47, 57 minutos de largo, respectivamente. Puede emplearse cualquier otra velocidad de discurso.

La interpretación debe hacerla un solo conferenciante. Puede leer «en directo» cualquiera de las conferencias. La lectura «en directo» puede superponerse a las lecturas grabadas. O puede grabarse todo y reproducirse mecánicamente. Pueden hacerse variaciones de amplitud; para este propósito, usen la partitura de mi composición WBAI (también publicada por C. F. Peters)”<sup>415</sup>.

Las artes contribuyen a encontrar un valor en lo desconocido constituyendo incluso, no solo en las artes plásticas, musicales o sonoras sino también para las literarias, un valor en sí, un valor que fue *leitmotiv* para las producciones realizadas, sobre todo, durante la segunda mitad del siglo XX. Dijo Beckett, “«la palabra clave de mis piezas es quizá»”<sup>416</sup>, y así se cerró el proceso creativo del espacio escénico para la representación de *Esperando a Godot* en el Teatro Odeón de París, en 1961.

---

<sup>414</sup> CAGE, J. 1952. Descripción del proceso de composición usado en *Music of Changes* e *Imaginary Landscape No. 4*. En: CAGE, J. 2007. *Silencio*. Traducción de Marina Pedraza. Epílogo de Juan Hidalgo. Madrid: Árdora, pp. 57-59.

<sup>415</sup> CAGE, J. 1961. *¿Hacia dónde vamos?* y *¿Qué hacemos?*. En: *Ibid.*, pp. 194-259.

<sup>416</sup> Beckett citado en: HERRERAS, E. 1996. *Op. cit.*, p. 115.

Según recuerda Alberto Giacometti, que realizó el diseño del espacio junto a Beckett, la escenografía tan solo contaba con un árbol y la Luna sobre el escenario vacío. Giacometti refiere cómo experimentaron durante toda una noche con ese árbol de escayola, haciendo sus ramas más grandes, más pequeñas, más delgadas o más gruesas: «Nunca nos pareció suficiente, hasta que nos dijimos el uno al otro: quizás...»<sup>417</sup>.

---

<sup>417</sup> Cfr. MEGGED, M. 2009. *Diálogo en el vacío y otros escritos*. Edición a cargo de Maria-Josep Balsach y María Dolores Jiménez-Blanco. Traducción de Amaya Bozal. Introducción de Dore Ashton. Madrid: La Balsa de la Medusa, p. 39.

## 3.2. COMPRENSIÓN Y SILENCIO: ENTRE EL LÍMITE Y LOS EXCESOS.

Mi alma estaba traspasada del dolor y la pena, y parece que mi vida se despedazaba, pues la mía y la suya no hacían más que una sola. [...] ... Mi dolor y tormento, que solamente a Vos era notorio, pues los demás que me acompañaban y oían atentamente nuestras conferencias, no solamente ignoraban mi pena y sentimiento, sino que juzgaban que estaba sin pesadumbre ni dolor alguno.

*San Agustín (43).*

A no ser que el olvido se considere como una suerte de conocimiento: el de una ausencia, de un hueco.

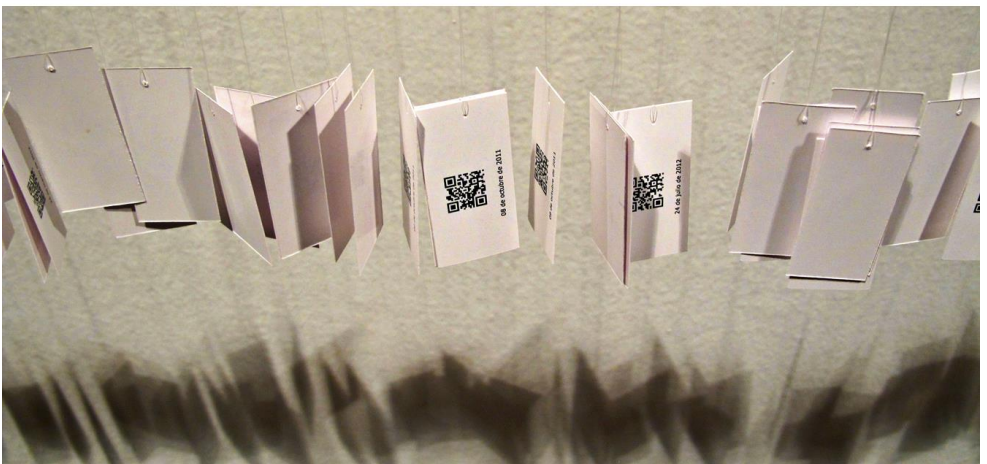
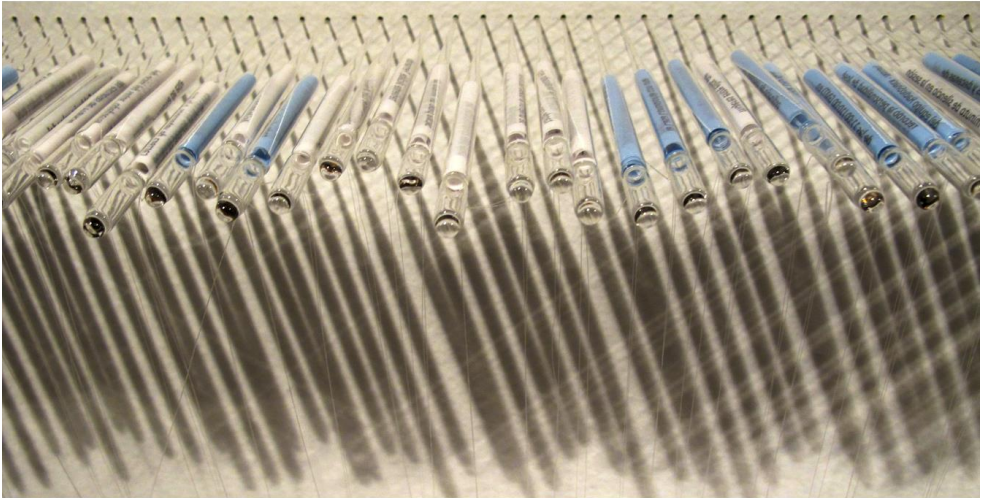
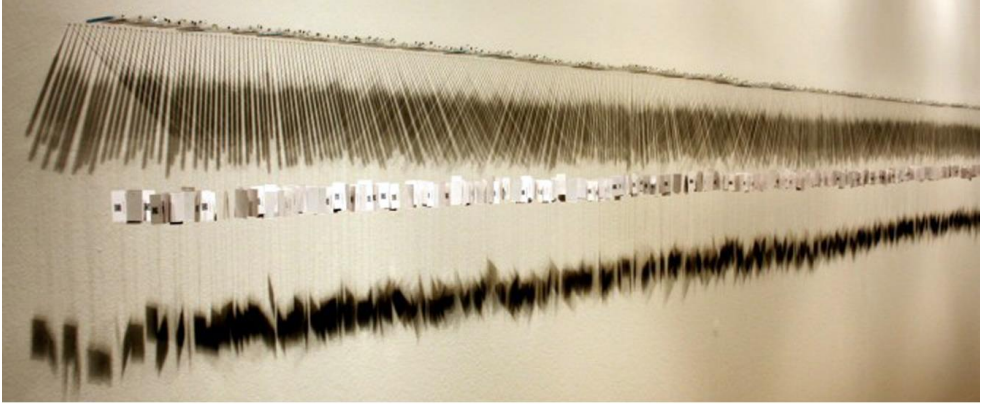
*Chantal Maillard (44).*

Aun en los tiempos más oscuros tenemos derecho a esperar cierta iluminación.

*Hannah Arendt (45).*

Las palabras se convierten en comunicación cuando consiguen mostrar algo de esa forma oscura y silenciosa sin traicionarla, sin desnaturalizarla.

*Teresa Guardans (46).*



ROCÍO GARRIGA.

**UN AÑO EN MINUTOS DE SILENCIO (DEL 28 DE AGOSTO DE 2011 AL 28 DE JULIO DE 2012), 2011/2012. REVISIÓN. 2013.**

Un año de archivo y selección de noticias relacionadas con las palabras clave «minuto de silencio» a través de alertas *Google*. Lectura de la información recibida y selección de los fragmentos de texto donde aparecen las palabras clave. Impresión de los textos sobre papel vegetal. Introducción de cada uno de los papeles en el interior de pipetas *pasteur*. Cierre de las 600 pipetas de vidrio resultantes con soplete. Impresión digital sobre cartón blanco de los códigos *Qr* que se corresponden con la dirección web de cada una de las noticias seleccionadas. Revisión *on-line* de las noticias para comprobar su vigencia en la red. Borrado con acetona de las desaparecidas entre el año 2012 y 2013.

Dimensiones de la instalación sobre pared: 30 x 310 x 14 cm. aprox.



De acuerdo con Ortega, para aprehender el mundo, necesitamos crear un segundo mundo que nos permita conocer el primero *a posteriori*, y para crear ese segundo mundo necesitamos de la experiencia obtenida en el primero. Muchas de las puertas por las que nos abrimos al mundo son cognoscitivas, entre ellas los sentidos, la imaginación, la inteligencia o la razón. El ser humano, como dijo Ortega, es un ser *in fieri*, una entidad plástica en constante formación, de cuyo dinamismo son causa sus deseos de conocimiento y de integración<sup>418</sup>. El ser humano necesita crear nuevos mundos porque le ayudan comprender la realidad.

Aunque el silencio como tal no es aparentemente una cuestión tematizada por Hannah Arendt de modo explícito, sí podríamos decir que subyace a los temas centrales que ocuparon sus reflexiones, enmarcadas todas ellas en el contexto que le proporcionó la segunda mitad del siglo XX. Arendt reiteró en numerosas entrevistas que la motivación de su pensamiento fue siempre la comprensión, comprender aquello que había vivido. En su caso, el silencio, tal y como lo hemos tratado en el segmento dedicado al *límite comprensivo*, recorre el conjunto de todo su trabajo: emerge explícitamente en sus textos cuando refiere las estrategias de la propaganda totalitaria y la censura aplicada<sup>419</sup>, surge también como clave descriptiva para algunos de los métodos que los estados totalitarios utilizaron en la consolidación de su posición mediante la destrucción material y moral de los pueblos<sup>420</sup> y, además, termina apareciendo en su obra con mucha más frecuencia y, podríamos incluso decir que de modo omnipresente, en todos aquellos textos en los que se refiere a las

---

<sup>418</sup> Subrayó Ortega y Gasset que «el hombre es un ser *in fieri* y una entidad infinitamente plástica de la que puede hacer lo que se quiera». En *Historia como sistema*. Ortega y Gasset citado en: RÁBADE, S. 1998. *Op. cit.*, p. 45.

<sup>419</sup> “Todo lo oculto, todo lo que fluía en silencio, se convirtió en tema del más relevante significado, al margen de su propia importancia intrínseca”. En: ARENDT, H. 1998. *Los orígenes del totalitarismo*. Traducción de Guillermo Solana. Madrid: Taurus, p. 287.

<sup>420</sup> “Uno de los refinamientos propios de los gobiernos totalitarios de nuestro siglo consiste en no permitir que quienes a él se oponen mueran, por sus convicciones, la grande y dramática muerte del mártir. Muchos de nosotros hubiéramos aceptado esta clase de muerte. Pero los estados totalitarios se limitan a hacer desaparecer a sus enemigos en el silencio del anonimato”. En: ARENDT, H. 2003. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Traducción de Carlos Ribalta. Madrid: Taurus, p. 140.

víctimas del Holocausto, al peligro que entraña el olvido y a la necesidad de comprender para conocer<sup>421</sup>.

La experiencia integra elementos que no son estrictamente empíricos: como lo intelectual, lo racional o lo emocional. Cuando nos hemos ocupado del *silencio como límite comprensivo* nos hemos referido a la experiencia en dos sentidos básicos: uno, a la experiencia en sentido interno, cuando tiene que ver con el hecho de soportar o sufrir algo emotivamente; y dos, a la experiencia adquirida, a esa forma de ser, de hacer o de vivir producto de la elaboración de las vivencias. Estos dos tratamientos de la experiencia vinculados al *silencio como límite comprensivo* también tienen que ver con el *silencio como límite cognitivo* pues la comprensión, de acuerdo con Arendt, es aquello que media entre las experiencias y el conocimiento<sup>422</sup>.

El vínculo entre las actividades de comprender y de conocer se caracteriza porque, entre ellas, se da una relación de circularidad que no es viciosa y que abre o posibilita diálogos entre la mente y cuanto hay. Para Arendt, no es la comprensión previa al conocimiento la que dota de sentido, es la que se produce después, la que favorece que el conocimiento tenga lugar, que sea aportación y se convierta en exterioridad; porque solamente comprendemos (terminamos por conocer) lo que convertimos en exterioridad<sup>423</sup>.

Como seres finitos que somos, nuestra capacidad para comprender se halla condicionada por ciertos límites, límites que también afectan a

---

<sup>421</sup> Aquí son varias las referencias. Las más significativas se encuentran en los títulos: *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal* (1963), *Ensayos de comprensión. 1930-1954* y *Los orígenes del totalitarismo* (1951).

<sup>422</sup> “La comprensión precede y sigue al conocimiento”. En: ARENDT, H. 2005. *Ensayos de comprensión. 1930-1954*. Traducción de Agustín Serrano de Haro, Alfredo Serrano de Haro y Gaizka Larrañaga Argárate. Madrid: Caparrós, p. 395. Ya referíamos que la experiencia es nuestro modo de relacionarnos con el mundo, se da en nosotros y es producto de nuestras vivencias una vez que estas se han elaborado y asimilado. Este transcurrir vital, que deviene conocimiento de uno mismo y de lo demás, hace que el ser humano esté, tal y como Anders expresa, determinándose a sí mismo constantemente, definiéndose en cada situación. En: ANDERS, G. 2007. *Op. cit.*, pp. 11-12.

<sup>423</sup> Por exterioridad se entiende lo que expresamos: ahí es donde verdaderamente empieza el comprender, cuando tiene lugar el representar-se como fenómeno comprensivo, y por ello cognitivo, en el ser humano.

nuestro conocimiento. Hamida Bosmajian<sup>424</sup>, una autora que, como Arendt, ha reflexionado sobre el contexto en el que le tocó vivir, distingue entre dos tipos de silencio que tienen mucho que ver con los límites que se imponen a nuestras capacidades de comprensión y cognición. En su estudio *Metaphors of Evil* (1979), Bosmajian trata la asimilación de las vivencias dadas durante el Holocausto a través de las aportaciones que supone la creación literaria; aquí es donde menciona esos dos tipos de silencio que se hallan interconectados: “el primero viene de un exceso de conocimiento, mientras que el segundo es un rechazo a tomar consciencia. Este segundo tipo de silencio es una vía de escape en el que se reprimen la culpa y la memoria”<sup>425</sup>.

En torno a ese silencio como límite por exceso de conocimiento<sup>426</sup> que refiere Bosmajian se aglutinan varias cuestiones que tienen que ver con la comprensión de acontecimientos límite. Huelga decir que la falta de información, así como su exceso, dificultan que los procesos de comprensión y de cognición tengan lugar. En muchas ocasiones, esto es lo que reflejó Primo Levi al describir su desesperación en los campos, una impotencia que tenía que ver con el desasosiego que provoca la incertidumbre o el límite de lo que podemos conocer cuando el contexto en el que esto se da, es extremo:

“Esto es el infierno. Hoy, en nuestro tiempo, el infierno debe de ser así, una sala grande y vacía y nosotros cansados teniendo que estar en pie, y hay un grifo que gotea y el agua que no se puede beber, y esperamos algo realmente terrible y no sucede nada y sigue sin suceder nada. ¿Cómo vamos a pensar? No se puede pensar ya, es como estar ya

---

<sup>424</sup> Profesora de literatura durante 37 años en la Universidad de Seattle. Creció en la Alemania nazi. Su experiencia, así como su formación, la han llevado a escribir varios ensayos sobre la literatura desarrollada en ese contexto, entre ellos *Sparing the Child: Grief and the Unspeakable in Youth Literature about Nazism and the Holocaust* (2001) y el que citamos aquí, que es el más conocido de todos ellos.

<sup>425</sup> BOSMAJIAN, H. 1979. *Metaphors of Evil: Contemporary German Literature and the Shadow of Nazism*. Iowa City: University of Iowa Press, p. 17. [Traducción propia. Fragmento fuente: “The first comes from too much knowledge, while the second is a refusal to become aware. This second silence is the escape into which memory and guilt are repressed”].

<sup>426</sup> La autora menciona estos límites pero no los estudia como campo en su ensayo, la complejidad de ambos, es decir, lo que implican y los temas que comportan, no aparece desarrollada.

mueritos. Algunos se sientan en el suelo. El tiempo transcurre gota a gota”<sup>427</sup>.

Si muchos de los supervivientes del Holocausto coinciden en que era generalizada la ignorancia respecto de la enormidad de lo que estaba sucediendo, también es general la opinión, entre muchos de los estudiosos de ese momento histórico, de que el exceso de información documental<sup>428</sup>, producida durante y a propósito de la tragedia, dificulta y desborda la tarea de su estudio.

El segundo tipo de silencio al que se refería Bosmajian, aquel que se produce ante el rechazo a tomar consciencia, o lo que es lo mismo, el silencio que el trauma impone, es un silencio que, como ya hemos visto, suele disolverse con el tiempo si finalmente las vivencias son asimiladas. En sus memorias sobre Auschwitz, la superviviente Charlotte Delbo recuerda parte de lo vivido. En las palabras que componen su texto se aprecian la confusión del momento, el bloqueo emocional y las limitaciones que sintió afectiva y cognitivamente

---

<sup>427</sup> LEVI, P. 2008. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>428</sup> Este exceso no solo es relativo a la cantidad sino también a la naturaleza de los hechos que fueron registrados en los más variados soportes. Respecto a la cantidad de información documental generada, entre otros historiadores, Ives TERNON señala la dificultad de la tarea: “el conocimiento del genocidio judío reposa sobre un impresionante conjunto documental que comprende piezas oficiales redactadas en el momento de cometer el crimen —cuya mayor parte fue recopilada y clasificada desde 1945 con ocasión de los procesos de Nuremberg—; los sumarios de los procesos en los que la acusación disponía de todos los elementos inculpatorios y donde prestaban declaración acusados, testigos y supervivientes; los informes de los testigos oculares, la prensa, los discursos, la correspondencia y las publicaciones de la época o de la posguerra. Es sobre esta enorme masa de archivos —centenares de millones de piezas— que trabajan los historiadores desde hace medio siglo”. En: TERNON, Y. 1995. *Op. cit.*, p. 130. De esa ingente cantidad “documental”, conviene destacar la película de Alain Resnais, *Noche y Niebla (Nuit et Brouillard, 1955)*: una mirada y sus silencios alteraron radicalmente la retórica de los campos de exterminio. Un exceso y una contención. En cuanto a otra naturaleza de exceso, en este sentido, al desborde que se muestra en los documentos por la naturaleza de los hechos que fueron registrados, G. Steiner: “uno de los horrores peculiares de la era nazi fue que todo lo que ocurría era registrado, catalogado, historiado, archivado; que las palabras fueron forzadas a que dijeran lo que ninguna boca humana habría debido decir nunca y con las que ningún papel fabricado [...] debería haberse manchado jamás”. En: STEINER, G. 1994. *Op. cit.*, pp. 138-139.

cuando trató de clarificar las situaciones vividas con el fin de poder transmitir las a través de su escrito:

“Estoy de pie en medio de mis compañeros y pienso que si volviera algún día y quisiera explicar esta cosa inexplicable, diría: ‘Solía decirme a mí misma: debes estar de pie, debes estar de pie durante todo el pase de lista. Debes estar de pie de nuevo hoy. Es porque estarás de pie otra vez hoy, que volverás, si vuelves algún día’. Y esto sería falso. No me dije nada a mí misma. No pensé en nada. La voluntad de resistir estaba, sin duda, en un mecanismo secreto mucho más profundo y que se ha roto desde entonces; nunca lo sabré”<sup>429</sup>.

Al asumirse que el conocimiento y la comprensión participan el uno del otro, se entiende también que la cognición no está restringida únicamente a aquello que es demostrativo o determinante. La verdad poética es relacional y compleja, y es extensiva; es decir, que las re/presentaciones incluyen en sí mismas otras re/presentaciones posibles. Fernando Romo señala cómo para Hannah Arendt fue inevitable su encuentro con la poesía por implicación con la estética<sup>430</sup>, porque para ella, la elaboración de la experiencia es comprensión, es decir, conocimiento que se expresa:

“Arendt glosa muy bien que lo nuevo no es suponer que la obra lleve en sí algo específico no expresado, sino que eso no expresado constituya su núcleo, un espacio vacío que lo organiza todo, situado en el centro, y que es donde se sitúa el intérprete –Heidegger–, en el lugar donde precisamente no está el autor, como si fuera el espacio dejado libre para el lector o el oyente. A partir de aquí la obra se transforma desde el resultado muerto de la letra impresa en una conversación viva, en la que es posible oponer contradicciones. Así se produce un diálogo a dos

---

<sup>429</sup> DELBO, CH. 1968. *None of Us Will Return*. Traducción de John Githens. New York: Grove Press, p. 72. [Traducción propia. Fragmento fuente: “I stand in the midst of my comrades and I think that if I return one day and want to explain this inexplicable thing, I will say: ‘I used to say to myself: you must stand, you must stand for the entire roll call. You must stand again today. It is because you will have stood again today that you will return, if you do return one day’. And this will be false. I did not say anything to myself. I did not think anything. The will to resist no doubt lay in a much deeper and more secret mechanism which has since broken; I shall never know”]. También hay edición en castellano: DELBO, CH. 2003. *Ninguno de nosotros volverá*. Madrid: Turpial.

<sup>430</sup> En: ROMO, F. 2010. Hannah Arendt ante la literatura: un episodio del pensamiento estético en tiempos de oscuridad. *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 1, pp. 192-218. ISSN: 1989-7383, p. 193.

en el que el lector no viene de fuera, sino que participa desde dentro"<sup>431</sup>.

---

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 199. Basado en: ARENDT, H. Cuaderno XV, 1953: 343.



### 3.3. EL SILENCIO COMO VEHÍCULO DE TRANSFORMACIÓN Y DE EXPRESIÓN EN EL MISTICISMO.

«¡Oh, rey del tiempo y substancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso».

*Jorge Luis Borges (47).*

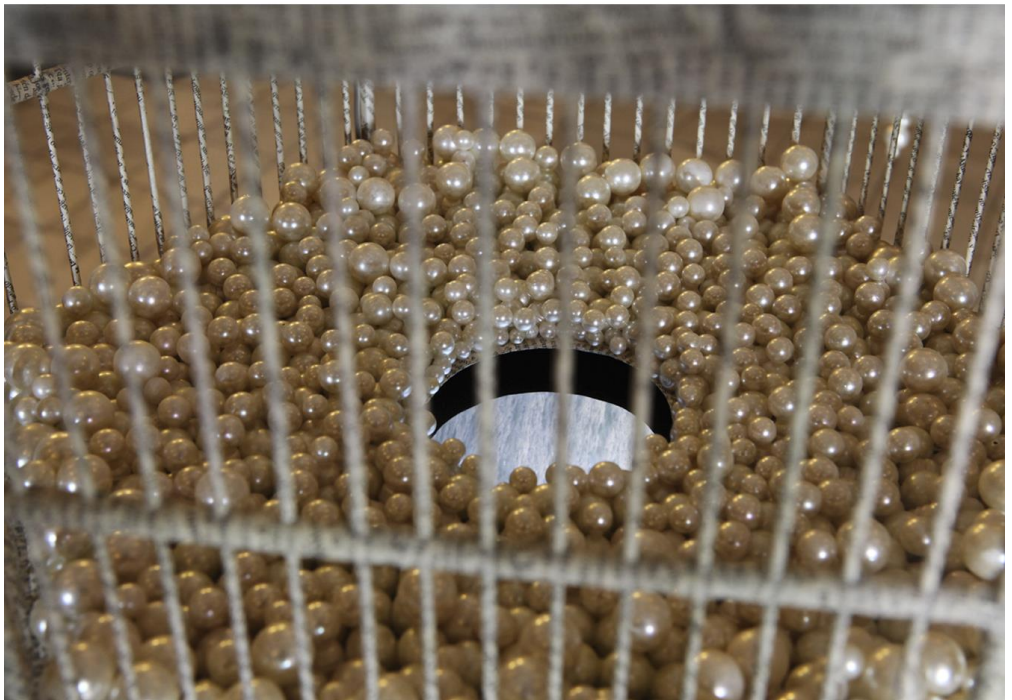
De pronto se abre en mí un vacío mental: no hallo nada dentro de mí; ninguna idea, ninguna imagen..., salvo esta percepción de vacío espiritual... Pasan entonces a primer término las sensaciones intracorporales y externas: el latido de la sangre en las venas, el zapato de Moreno Villa que está sentado a mi vera y el tronco arrugado de una sófora japonesa que se alza enfrente de mí...

*José Ortega y Gasset (48).*

El mundo no puede contener a Dios. La relación con lo infinito no es conocimiento sino proximidad que preserva la desmesura de lo que no puede ser englobado y aflora.

*Emmanuel Lévinas (49).*





ROCÍO GARRIGA.

**LITTLE NOTHINGS [PEQUEÑAS  
INSIGNIFICANCIAS].**

2012.

Jaula de madera forrada con fragmentos de textos bíblicos.  
En su parte inferior: base de madera con agujero central  
cubierta con perlas de diversos tamaños y matices de  
color. A través del agujero se ve la reproducción de un  
audiovisual en el que se registran la imagen y el sonido del  
mar.

Dimensiones: 160 x 39Ø cm. aprox.

Es muy difícil generalizar en un terreno tan extenso, complejo y rico como el de la mística<sup>432</sup>, sobre todo si se tienen en cuenta la mística oriental y la occidental. No obstante, sí que existen algunos aspectos que son comunes a la mística en términos generales, aspectos que por otra parte son los que distinguen este vasto terreno de otros en particular. Estos aspectos, que son definitorios, tienen mucho que ver con el silencio y, de hecho, es este término el que aglutina, en el campo de la mística, épocas, culturas y puntos geográficos tan dispares.

Panikkar señaló que si hay algo común a la gran variedad de religiones, teologías y místicas que existen, es el silencio<sup>433</sup>. En este sentido, las cuestiones del conocimiento y de los límites, sumadas al tema del silencio, son una constante a lo largo de la historia de la mística en general, pues son esos factores los que se presentan como nexo común entre las diferentes prácticas del misticismo a lo largo de los tiempos.

En términos generales, la mística, tanto en Oriente como en Occidente, viene a ser la experiencia intuitiva y fruitiva de un absoluto que suele identificarse con las nociones de silencio, vacío, nada, unidad, totalidad o plenitud<sup>434</sup>. En el conjunto de escritos místicos, el silencio es sinónimo del Absoluto o *más alto conocimiento*<sup>435</sup>; sinónimo también

---

<sup>432</sup> Etimológicamente «mística» del griego *μυστικός*, es misterio, y por extensión, lo oculto y lo secreto. La raíz es *μυ*: el verbo *μυεῖσθαι* significa cerrar, sobre todo en referencia a los ojos y la boca (dos prácticas muy comúnmente ejercidas en el camino hacia lo Absoluto). Los griegos usaron *μυστης* (el que ha sido iniciado) y *μυστηριον* (misterios religiosos), que comprende, tanto el sentido religioso como el profano; esta ambivalencia para con el término mística ha perdurado hasta nuestro días. En: ÁLVAREZ, F. J., MEDINA, C., ALONSO, A., SILVA, C. 1998. Fenomenología de la mística y de la ascética. *Revista Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. XVIII, nº 67, pp. 493-592. ISSN: 0211-5735, p. 493.

<sup>433</sup> PANIKKAR, R. 1974. *Op. cit.*, pp. 154-155.

<sup>434</sup> MARTÍN MORILLAS, A. M. 2003. *La Nada en el Segundo Heidegger y el Vacío en Oriente. Hermenéutica Contrastativa*. P. CEREZO GALÁN, director. Tesis doctoral, Universidad de Granada, p. 101.

<sup>435</sup> Es importante precisarlo: a pesar de que habitualmente encontremos expresiones como esta, la experiencia mística se diferencia del resto de experiencias en la medida en que no es cognoscitiva. Y es así, porque supera o trasciende toda capacidad humana. La experiencia mística es más bien una experiencia de unión o disolución con/de Todo. Si de alguna manera pudiéramos hablar de «conocimiento» místico, lo haríamos en relación a la firme creencia que se tiene de que la experiencia existe, y al conjunto de

de ese Vacío del que se habla en la mayoría de las místicas orientales. De acuerdo con esto, la verdadera realidad está oculta por un velo del que solo se logra su caída cuando la *unión* tiene lugar. En síntesis, este desvelamiento es en general, luz y oscuridad<sup>436</sup>, incomprendible en sí mismo, pero revelador de la totalidad frente a la cual se pone de manifiesto la limitación de nuestras facultades para conocer. La literatura mística, según Bergson, trata de decir algo acerca de cosas «para cuya expresión no está hecho el lenguaje»<sup>437</sup>, secundando las palabras de Raimon Panikkar «no podemos hablar de lo que es el silencio»<sup>438</sup>; y, citando a Ganguly, cuando se trata de la experiencia mística, el «silencio es el silencio, y es completamente diferente de cualquier clase de lenguaje»<sup>439</sup>.

Otra de las coincidencias entre Oriente y Occidente es que los místicos, en general, son conscientes, saben y transmiten que no es posible traducir en palabras lo que han experimentado, pero que sí pueden contar y enseñar cuál es el camino que conduce a ello: por ejemplo, en la transmisión de la enseñanza entre los maestros de la escuela Ch'an

---

métodos que han de seguirse con el fin de obtenerla. En este sentido, el «conocimiento» místico solo lo ostentan los maestros (en aquellas místicas en las que existe esta figura), o está reservado únicamente a los iniciados y se transmite en secreto —de boca a oído, así lo expresaban los maestros zen—.

<sup>436</sup> La metáfora de la luz o la oscuridad en relación a los límites del conocimiento constituye una prolongación visual de la inefabilidad de la experiencia de lo Absoluto. Estas metáforas perceptivas fueron y son una constante en el pensamiento religioso —y también en el laico— y funcionan a modo de cópula entre los místicos de toda época y condición, pues tal y como plantea Luce López-Baralt, todos ellos “han codificado estas paradojas o «dislates» para decir algo de esa oscuridad que es exceso de luz y que implica el conocimiento trascendente que no se obtiene por la razón discursiva”. LÓPEZ-BARALT, L. 1996. Prólogo. *La experiencia mística: tradición y actualidad*. En: LÓPEZ-BARALT, L., PIERA, L. (eds.) *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*. Madrid: Editorial Trotta, pp. 9-22, p. 9.

<sup>437</sup> Henri Bergson citado en: LÓPEZ-BARALT, L., PIERA, L. (eds.). 1996. *Ibid.*, p. 10.

<sup>438</sup> En: PANIKKAR, R. 1974. *Op. cit.*, p. 155-156. [Fragmento fuente: “We can speak *around* silence –circumscribing silence, i.e., we can speak about that which is around silence, but which silence is not. We can describe the neighbors of silence, and point out what leads to, comes from, and surrounds silence”].

<sup>439</sup> GANGULY, S. N. 1968. Culture, Communication and Silence. *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 29, nº 2, pp. 182-200. ISSN: 1933-1592, p. 200.

era costumbre realizar una especie de examen a aquellos discípulos presentados como sus sucesores: dado que el lenguaje directo no puede expresar la esencia del universo, los aspirantes debían escribir un brevísimo poema o *gāthā* para tratar de mostrar así su comprensión de la enseñanza.

En definitiva, sabemos de la mística lo que el misticismo deja por escrito. La experiencia mística, que es esa verdad que está más allá de la razón y de los sentidos<sup>440</sup>, es en esencia, absolutamente inefable, inabordable e incognoscible; por tanto, su *realidad* siempre queda resguardada en el misterio. Mientras del misticismo, que es ese camino o método<sup>441</sup> (compuesto de prácticas y ejercicios) que se sigue con el fin de alcanzar la experiencia, sí que puede hablarse y en función de ello, los escritos místicos se componen, en su mayoría, de testimonios, experiencias o memorias a propósito de cómo alcanzar o aproximarse a la experiencia mística o extática, y también son el conjunto de los pensamientos o preceptos que se asocian al modo de vida y a las concepciones de la realidad circundante que se derivan de ello.

La experiencia mística es, por tanto, una experiencia interior que llega a alcanzarse mediante una serie de ejercicios y conductas que modifican sustancialmente la relación que se mantiene con el exterior. Según Steiner:

“El más alto, el más puro alcance del acto contemplativo es aquél que ha conseguido dejar detrás de sí al lenguaje. [...] Cuando se logra ese entendimiento, la verdad no necesita sufrir ya las impurezas y fragmentaciones que el lenguaje acarrea necesariamente. No tiene por qué adecuarse a la concepción ingenua, lógica y lineal, del tiempo, implícita en la sintaxis. En la verdad última, pasado, presente y futuro se abarcan simultáneamente. Es la estructura temporal del lenguaje la que artificialmente los distingue. Este es el punto crucial”<sup>442</sup>.

Y, desde el punto de vista de Maillard:

---

<sup>440</sup> En: LÓPEZ-BARALT, L., PIERA, L. (eds.). 1996. *Op. cit.*, p. 12. También en: HARL, M. 1977. *Le Langage de l'expérience religieuse chez les Pères grecs*. En: OLSCHKI, L. S. *Mística e retórica*. Florence: Franco Bolgiani, pp. 5-34.

<sup>441</sup> “El camino es también el “método”, término griego que posee igual significación: *meta-odos*: “a través del camino”. En: MAILLARD, CH. 2008. *Op. cit.*, p. 31.

<sup>442</sup> STEINER, G. 1994. *Op. cit.*, pp. 34-35.

“Ningún discurso estrictamente racional sería capaz de orientar al hombre en esta tarea. La lógica más perfecta no serviría para realizar el acercamiento progresivo a ese vacío, a ese silencio en el que la palabra ya no es necesaria pero donde la nada se da a modo de posibilidad de todas las metáforas, de todas las palabras”<sup>443</sup>.

El lenguaje empleado en los escritos místicos tiene aspectos que también son comunes al conjunto de la mística. Egido indica que la experiencia mística, se trata, en su mayor parte como un:

“Lenguaje indecible que se dice a través de metáforas, alegorías, hipérboles, prosopopeyas, apóstrofes, perifrasis, etc., a sabiendas de lo imposible del intento de explicar la experiencia mística. La paradoja de decir lo que es indecible es una constante. Se trata de un silencio pretendido, buscado, pero, en definitiva, declarado”<sup>444</sup>.

Asistimos, pues, en todas las tentativas orientadas a transmitir en qué consiste esta experiencia, a descripciones que son puramente estéticas: se aporta una visión del mundo, todas ellas están basadas en sensaciones apercibidas por la mente y el cuerpo, los términos empleados suelen ser de carácter sensible y acostumbran a pertenecer a la semántica del silencio<sup>445</sup>. Un ejemplo muy apropiado de todo esto lo encontramos en el caso español. En los siglos XVI y XVII, en un contexto marcado por el humanismo renacentista, la literatura mística se desarrolló plenamente, siendo los escritos de esta época una aportación extraordinaria y singular sobre la noción de silencio, sus formas de representación y sus funciones cuando se ejerce como acción; así lo destaca la investigadora Aurora Egido al observar que “en

---

<sup>443</sup> MAILLARD, CH. 1992. *Op. cit.*, p. 181.

<sup>444</sup> EGIDO, A. 1995. El silencio místico y San Juan de la Cruz. En: VALENTE, J. A., LARA GARRIDO, J. (eds.) 1995. *Op. cit.*, pp. 161-196, p. 165.

<sup>445</sup> Esta cuestión es muy interesante, sobre todo si tenemos en cuenta que se dice de la experiencia mística que su base no es sensorial. Como ya se sabe, la experiencia mística nada tiene que ver con el cuerpo, salvo en su negación. No obstante, la relación del individuo con el cuerpo sí que es importante en el camino: se tendrá que anular todo lo que le concierne, disolver por completo el plano senso-perceptual. “Todo camino iniciático empieza en/con el propio cuerpo, así que estos niveles habrán de trabajarse en principio físicamente”. MAILLARD, CH. 2008. *Op. cit.*, p. 43.

el Siglo de Oro español hubo una retórica y una poética como también una política del silencio”<sup>446</sup>.

Ramón Andrés, en su libro *No sufrir compañía* (2010), recoge los escritos místicos sobre el silencio de muchos de los autores españoles de estos años<sup>447</sup>. La gran mayoría de los expertos coinciden en que no ha habido ningún otro poeta como San Juan de la Cruz: que fue quien elevó el silencio en rango y altura, y con quien puede hablarse verdaderamente de una mística del silencio poético en España<sup>448</sup>. Así resume Jean Baruzi el paisaje de los escritos que nos dejó el místico: “el sustantivo nada, el adverbio nada, el sustantivo abismo, el sustantivo todo, los adjetivos abismal y abisal, el sustantivo y adjetivo vacío, además de esas palabras entre las que se establecen vivos lazos: camino, modo, término, el no saber”<sup>449</sup>.

En los escritos místicos de este periodo se utilizan constantemente *imágenes* de silencio, se asocian *figuras* al mismo y también tiende a ser situado en *territorios* que, simbólica o metafóricamente, *le pertenecen*. Siguiendo la compilación de textos realizada por Ramón Andrés nos encontramos a Bernardino de Laredo explicando el movimiento de la reflexión diciendo que «cada [vez] que crece la mar,

---

<sup>446</sup> La retórica y la poética las localizamos en los textos místicos de esta época, de los que hay que decir no fueron apreciados hasta Menéndez Pelayo. La política del silencio se vivió a través del conjunto de instituciones que la Iglesia Católica fundó con el fin de hacer de las palabras un instrumento de poder: la confesión y la Inquisición fueron prácticas de control ideológico que se fundaron no solo en la acción de la palabra, sino también en la instrumentalización del silencio. EGIDO, A. 1995. El silencio místico y San Juan de la Cruz. En: VALENTE, J. A., LARA GARRIDO, J. (eds.) 1995. *Op. cit.*, pp. 161-196, p. 161.

<sup>447</sup> García Jiménez de Cisneros, Bernardino de Laredo, Francisco de Osuna, Juan de Valdés, Pedro de Alcántara, Juan de Ávila, Juan de Bonilla, Alonso de Orozco, Luis de Granada, Teresa de Jesús, Luis de León, Baltasar Álvarez, Juan de los Ángeles, Alonso Rodríguez, Antonio de Molina, Luis de la Puente, Juan Falconi, María de Ágreda, Miguel de Molinos y San Juan de la Cruz.

<sup>448</sup> EGIDO, A. 1995. El silencio místico y San Juan de la Cruz. En: VALENTE, J. A., LARA GARRIDO, J. (eds.) 1995. *Op. cit.*, pp. 161-196, pp. 161-162. No está de más citar aquí a Santa Teresa de Jesús, considerada por muchos como una de las más notables materialistas de la historia y punto de ignición, también, de la mística plena y pura en España: OBRAS COMPLETAS. Madrid: Ediciones Aguilar, 1974. Estudio preliminar de Luis Santullano.

<sup>449</sup> BARUZI, J. 1991. *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*. Valladolid: Junta de Castilla y León, p. 326.

alarga y extiende su agua, e hinche muchos esteros y grandes concavidades y, cuando vuelve a menguar, aquella agua que extendió recógela hacia sí. Aquella vuelta del agua al lugar donde salió, aquello es la reflexión». O García Jiménez de Cisneros que nos invita a escuchar precisamente eso que es reflexión, eso que son «los movimientos de este mar tan grande y espacioso que hay dentro de nosotros». No obstante, los parajes o territorios asociados al silencio no solo tienen que ver con el agua simbolizando infinitud, riqueza y movimiento de ida y vuelta entre el camino místico y la plenitud de la experiencia, también tienen que ver con la infinitud, la aridez y la soledad que representa el desierto antes de que se produzca el encuentro con Dios.

Pero el desierto es también un lugar elegido, un lugar de contradicción: entre la libertad y la esclavitud, entre el darse y el perderse, entre el silencio y la palabra, entre lo lleno y lo vacío. Por una parte, Luis de Granada aconseja, en virtud del camino místico, «procurar siempre estar en el desierto», y Alonso Rodríguez lo secunda, porque según él, el silencio es muro: «así como la ciudad abierta y sin muros está muy expuesta para ser entrada y saqueada de los enemigos, así el que no está guardado con este muro de silencio está muy expuesto»; y por otra, Alonso de Orozco advierte sobre lo engañoso de ese paraje mediador: «y el que parece desierto es huerto y vergel gracioso», y Juan de Bonilla, insta «tú no procures ni siembres nada, ten tu alma sola y siémbrela Dios».

En la Edad Moderna el catolicismo promovió una religiosidad que se basó, entre otras cosas, en los sentidos, en el sentimiento y en el misterio. La conjunción entre el mantenimiento del misterio y la información percibida sensorial y emocionalmente colocaron a las artes en la cúspide de la pirámide expresiva: su componente connotativo suplía la carencia del lenguaje ordinario y estas se convertían así en los vehículos más apropiados para la expresión de lo inefable<sup>450</sup>. No obstante, al margen de ser el silencio uno de los términos descriptivos más utilizados para *significar* el Todo, esta noción representa también una serie de funciones en orden a que la experiencia extática se produzca. En este sentido, el silencio forma parte, está *representado* y

---

<sup>450</sup> Se ha observado cómo a lo largo del siglo XVII se produjo una ampliación muy fecunda del vocabulario que describe este tipo de experiencias en el límite que son las místicas, pero también las estéticas. En: PORTÚS PÉREZ, J. 1994. Cuando no hay palabras (El no sé qué y otras fórmulas de lo inefable en el arte del Siglo de Oro). *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, pp. 165-180. ISSN: 1130-4715, pp. 174-175.



se erige como pieza nuclear en todos esos caminos o métodos que generalmente son de aislamiento y concentración, tanto en el misticismo oriental como en el occidental. Salvo contadas excepciones y reduciendo los matices entre unos y otros, se exige el apartamiento del mundo, el recogimiento, el abandono del habla, la neutralización de la percepción sensorial y el discurrir mental, el ayuno, la desposesión de lo material o la anulación de los deseos.

Tal y como observa Martín Morillas, en la mayoría de las místicas orientales existe una mezcla entre pensamiento filosófico y experiencia religiosa que hace que difícilmente estos dos terrenos puedan ser concebidos por separado. Así sucede, por ejemplo, con el taoísmo y el confucianismo, que contribuyeron a la regularización de las costumbres en la historia de China sumando en sus muy distintos, e incluso incompatibles pensamientos, filosofía y religión<sup>451</sup>.

Por otra parte, en las místicas orientales se busca la liberación o la realización de un fin último por medio de una experiencia o trascendencia de sí que está al alcance de la naturaleza del ser humano. Algo muy diferente sucede con respecto al judaísmo, el cristianismo o el islam, donde el creyente aspira a unirse con algo que está fuera de él: porque de Dios, no podemos saber nada, Él trasciende nuestra limitada capacidad de conocimiento<sup>452</sup>. Las verdades sobre las que el creyente deposita su fe son «revelación profética», solo pueden revelarse ante un «enviado» de Dios.

---

<sup>451</sup> Las propuestas de Lao Tzu fueron totalmente contrarias a las de Confucio, el primero cultivaba el *Tao* y el *Tō*, es decir, que promulgaba una vida de ocultación y anonimato y con ello un desprecio por la vida pública y los honores propios del «hombre superior» que definía y defendía Confucio. Lao Tzu despreció los ritos, el respeto por los valores sociales, la prevención del futuro, la erudición, el conocimiento histórico y el racionalismo; así como la beneficencia y la justicia, máximas virtudes en el confucianismo. “En cuanto a la ciencia discursiva, [el taoísmo] destruye la unidad del ser y fomenta la confusión al atribuir un valor absoluto a nociones relativas. «Por eso el santo se retira a la inacción (*wu-wei*) y prodiga una enseñanza sin palabras”». En: ELIADE, M. 1999. *Historia de las Creencias y las Ideas Religiosas. De Gautama Buda al triunfo del cristianismo*. Traducción de Jesús Valiente Malla. Vol. II. Barcelona: Paidós, p. 45. Una de las ediciones más notables del *Tao*: LAO ZI. 2012. *Tao Te Ching: Los libros del Tao*. Traducción directa del chino por Iñaki Preciado Idoeta. 3ª ed. Madrid: Editorial Trotta.

<sup>452</sup> En: MARTÍN MORILLAS, A. M. 2003. *Op. cit.*, p. 102. Y en: QUINTANA, J. M. 2012. *Historia de la ascética y la mística cristianas*. Barcelona: Agrupación de Editores i Escritores Universitarios, p. 196.

Lanzando una mirada amplia sobre el conjunto de las místicas más conocidas, y según estas han sido estudiadas, cabe percibir en ellas, sin que podamos entrar en demasiados detalles o matices, cómo la noción de silencio se desenvuelve en sus diferentes estadios: en el momento de la «llamada» o el proceso de iniciación; en cuáles son los métodos o caminos para alcanzar la experiencia extática y en cómo es o en qué se fundamenta esa experiencia última y definitiva.

No todas las corrientes del misticismo coinciden en el origen de su introducción al mundo de lo más alto. En el caso del chamanismo<sup>453</sup>, o del cristianismo por ejemplo, se habla de la «llamada», mientras que en muchas otras místicas lo que se describe es un proceso de iniciación. Eliade nos dice que “la vocación chamánica, lo mismo que cualquier otra vocación religiosa, se manifiesta por una crisis, por una *ruptura del equilibrio psíquico* del futuro chamán”<sup>454</sup>. Cuando un hombre recibe la «llamada» a ser chamán, se distingue de los demás por su comportamiento: vaga por lugares desiertos, busca la soledad, se vuelve soñador o tiene visiones, puede llegar incluso a autolesionarse y tiene episodios de furia o de pérdida de conocimiento. No obstante, el chamanismo también puede practicarse por transmisión hereditaria, mientras que la mística cristiana solo se centra en la *llamada*: no es el hombre quien tiene la iniciativa, es Dios quien se le revela. La *llamada* es a su unión con Él en el amor, y esta unión, en la que se mantiene la diferencia porque entre la naturaleza humana y la divina existe un abismo que es insuperable, solo es posible mediante la gracia o ayuda gratuita de Dios<sup>455</sup>.

---

<sup>453</sup> Las prácticas chamánicas estuvieron extendidas por todo el globo y sus orígenes se atestiguan desde el Paleolítico. Están imbuidas de magia y por eso el chamanismo es considerado como la práctica más arcaica en lo que se refiere al misticismo. Según escribe Mircea Eliade, el chamanismo no es propiamente una religión, es más “un conjunto de métodos extáticos y terapéuticos ordenados a obtener el contacto, con el universo paralelo aunque invisible de los espíritus, y el apoyo de los últimos en la gestión de los asuntos humanos”. En: ELIADE, M., COULIANO, I. P. 1992. *Diccionario de las Religiones*. Barcelona: Paidós, p. 127.

<sup>454</sup> ELIADE, M. 1976. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 14. Las cursivas son nuestras.

<sup>455</sup> “El acto propio de la mística cristiana no consiste, por ello, en una “en-stasis” final del acto de conocer en el acto de existir, sino en la “ek-stasis” de la fe y el amor hacia una conformidad con los misterios revelados. Lo “místico” de lo cristiano es el *mysterium* de Cristo. Por la intervención del Espíritu Santo, el alma se vuelve dócil a un modo de vivir que ya no es meramente humano. El

Respecto a cuáles son los métodos o caminos para alcanzar la experiencia extática existen multitud de convergencias y similitudes basadas en el uso del silencio, que atraviesan, prácticamente, la totalidad de las corrientes del misticismo. En el chamanismo, por ejemplo, para que el «elegido» se convierta en guía es preciso que comience la iniciación, cuyas prácticas preparatorias comportan, entre otras, el ayuno, la vigilia, la soledad, el acallamiento de las necesidades materiales o el aislamiento<sup>456</sup>.

A diferencia de lo que sucede en otras religiones, en el chamanismo son los estados de trance los que hacen al chamán. Como producto del trance no solo conecta con lo «inaccesible», alcanza también un conocimiento superior del mundo de los espíritus, un conocimiento que no se detiene en la revelación sino que es útil para la comunidad —de ahí que se considere como una profesión y que sea posible su transmisión hereditaria— pues también adquiere habilidades para solucionar cuestiones del mundo humano: clarividencia, bilocación, predicción del futuro o don para sanar. Esas son las facultades que se ponen en práctica cuando se regresa del trance y en la misma medida en que los trances se suman, crece la experiencia, la sabiduría y la aportación del chamán a la comunidad. En este sentido, es fácil detectar la gran diferencia que existe entre lo que podría considerarse la gratuidad de otras experiencias místicas como las descritas por los místicos de la España de los siglos XVI y XVII.

La experiencia mística taoísta es de origen y estructura chamánicas. Esta se define como «viaje al *Origen de las cosas*» o como «oscuro más profundo que la misma oscuridad»<sup>457</sup>. Por otra parte, la interiorización del iniciado al taoísmo también presenta similitudes, se ejerce como

---

hombre y Dios se hacen uno “por transformación de amor”, sin hacerse una misma sustancia”. En: MARTÍN MORILLAS, A. M. 2003. *Op. cit.*, p. 102.

<sup>456</sup> En el caso del chamanismo la iniciación consiste en la asimilación de una doble instrucción, que se recibe de los viejos maestros chamanes y ciertos espíritus que se involucran en ello: por un lado la enseñanza que se recibe es de orden extático, a través de sueños, visiones, trances...; por otro, se practica también una instrucción de orden tradicional, se aprenden las técnicas chamánicas, mitología y genealogía del clan, los nombres y la función de los espíritus, su lenguaje secreto. Ver: ELIADE, M. 1999. *Historia de las Creencias y las Ideas Religiosas. De Mahoma a la era de las Reformas*. Traducción de Jesús Valiente Malla. Vol. III. Barcelona: Paidós, pp. 31-35.

<sup>457</sup> ELIADE, M. 1999. *Op. cit.*, p. 45.

para el iniciado en el chamanismo, procurando el acallamiento de las percepciones y el aquietamiento de la mente, aunque en el caso del taoísmo estas cuestiones suelen expresarse haciendo referencia al cierre de los orificios perceptivos: de la vista, del oído, de la piel, de la voz, del olfato... Seguir el camino del *Tao* supone practicar el método del *wu-wei*<sup>458</sup>: el «sin actuar» o el «no hacer», sin embargo, esta *inacción* es el *modo de actuar* en consonancia con el *Tao*, es la manera de hacer que las acciones se correspondan o identifiquen con el curso de los acontecimientos, así la energía no se pierde tratando de remontar la corriente<sup>459</sup>.

De acuerdo con Maillard, “el *Tao* inicia, en el pensamiento chino, el juego de las abstracciones simbólicas. [...] Es el Principio supremo que, no siendo nada, representa sin embargo todas las posibilidades”<sup>460</sup>. Según la concepción taoísta, la utilidad de una flauta no está en el material que le da forma sino en su vacío, en sus agujeros, que son los que dejan pasar el aire que se agita creando sonidos: el *Tao* es entonces la nada—de—ser, el vacío, y así es como se comprende y se valora el mundo, a través de la conjunción indisoluble entre el no-ser, que es donde reside la utilidad; y el ser, que es lo que se produce. En el *Libro del Tao*, atribuido a un «anónimo Lao Tzu», se nos habla del modelo taoísta y es la descripción de un método para el *esclarecimiento*: la propia palabra *Tao* nos lo dice, pues está formada por dos ideogramas, uno que significa “cabeza”, y otro que significa “marchar”. Su conjunción viene a significar “hombre que camina”, es decir: caminante o “camino”<sup>461</sup>.

---

<sup>458</sup> *Wu-wei* es la fuerza pura porque no se rige por los límites de un ente, es la fuerza de la nada-de-ser. Los confucianistas de la *Escuela de los Letrados* sentían desprecio por el taoísmo porque precisamente este tipo de fuerza-acción implica el rechazo de la sabiduría y el conocimiento que ellos perseguían. Para ejercer el *wu-wei*, es necesario sumergirse un proceso de des-conocimiento, tratar de dejar a un lado lo sabido, desaprenderlo; porque de otro modo los modelos aprendidos impurificarían la acción libre y espontánea, se producirían respuestas-tipo, tendría lugar la repetición. En: MAILLARD, CH. 2008. *Op. cit.*, p. 39.

<sup>459</sup> La concentración de la fuerza de uno mismo se consigue en la identificación con la fuerza del otro, esta es la idea básica de «no-acción» que subyace al aprendizaje de las distintas artes marciales. En: LITTLE, J. (comp.). 2006. *Bruce Lee sobre el Camino Marcial: el tao del gung fu*. Badalona: Paidotribo, pp. 40-45.

<sup>460</sup> En: MAILLARD, CH. 2008. *Op. cit.*, p. 33.

<sup>461</sup> El texto base del *Tao* es el *Tao-te-king* (o *Tao-te-ching*). Su autoría y fecha son ampliamente discutidas, pero en lo que sí que hay consenso es en que

Junto con el budismo, el hinduismo es una de las formas más elevadas de la mística oriental<sup>462</sup>. En él existen multitud de derivaciones. Según fueron evolucionando los escritos el método o camino que ha de seguirse también fue cambiando, aunque lo que sí que se mantuvo como símbolo predilecto fue la sílaba *Om*, en cuyo resonar —dicen— se dan «el conjunto de todos los discursos posibles sobre lo divino en el universo»<sup>463</sup>. Los principales escritos místicos han quedado plasmados en las *Upanishadas* («Enseñanzas Secretas»), cuya escritura suele fecharse desde el siglo VIII al V a. C; en el *Bhagavad-Gita* («Cantar de Dios») y en el *Vedanta* —escrito por varios místicos y datado entre los siglos VIII y XII d. C—, donde quedarían fundamentados filosóficamente los dos textos anteriores<sup>464</sup>. En las *Upanishadas* la base teológica es básicamente la misma que se reflejaría con posterioridad en el *Bhagavad-Gita*, sin embargo, una de las diferencias fundamentales entre ambos libros es que en el *Bhagavad-Gita* se añade, al camino de la contemplación de las *Upanishadas*, donde se habla del *yoga* como práctica de concentración, el camino de la acción, que consiste en una forma de hacer que no es ordinaria: se trata de una acción desinteresada, creada por causa de Dios y para su adoración.

---

este texto no fue redactado por un contemporáneo a Confucio, datándolo en el siglo III a. C. En: MAILLARD, CH. 2008. *Op. cit.*, p. 31. Y en: LIE ZI. 2006. *El libro de la perfecta vacuidad*. Traducción, introducción y notas de Iñaki Preciado. Barcelona: RBA Coleccionables, p. 18.

<sup>462</sup> El origen del budismo se sitúa en la India aunque posteriormente, este modelo de pensamiento se extendería a China, donde penetraría desde el norte de India y Asia central, llegando también a Japón. Se conoce como budismo Zen a una de las escuelas que se derivaron del budismo Mahāyāna en este último territorio.

<sup>463</sup> En la sílaba *Om* se sintetizan todos los sonidos vocálicos (a través de la o) y todos los consonánticos (a través de la m). MARTÍN MORILLAS, A. M. 2003. *Op. cit.*, p. 105.

<sup>464</sup> La suprema y no-dual realidad del Vedānta, es decir, la verdadera realidad, la esencia que subyace a todo, el eterno e inmutable Absoluto, es el *Brahman*: objetivo a alcanzar al final del camino místico. El *Brahman* constituye entonces ese estado de trascendencia pura, que es inaccesible al pensamiento y al lenguaje, y para el que no existe un equivalente en las religiones que son de concepción dualista y que tienen un Dios personal. En: VERLAG SCHERZ; BARTH VERLAG, O. W. (eds.). 1993. *Diccionario de la sabiduría oriental: Budismo, Hinduismo, Taoísmo, Zen*. Traducción de Julio Balderrama. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, pp. 44-45. Y en: GRAEF, H. 1970. *Historia de la mística*. Traducción de Enrique Martí Lloret. Barcelona: Editorial Herder, pp. 13-17.

A partir de las *Upanishadas*, y debido al ambiente que imperó en el momento —pues la hinduización del subcontinente se produjo en un contexto de profundas crisis—, perdurará en todo el pensamiento religioso la proclama de Buda que dice «¡todo es dolor, todo es efímero!». El dolor es un valor positivo en el hinduismo, no desemboca en el pesimismo ni en la desesperación, en sus practicantes era fuerte la creencia de que existe un medio para liberarse del mismo. El dolor se concibe, entonces, como un estímulo que impulsa hacia el camino de la liberación. El valor de las técnicas de salvación, la justificación de las doctrinas y los métodos para la meditación son medidos, por tanto, en función de que tal desprendimiento se produzca<sup>465</sup>. No obstante, la liberación no solo constituye la neutralización del dolor, a partir de las *Upanishadas*, la liberación también tiene que ver con el conocimiento, es un «despertar» o una toma de conciencia porque:

“La ignorancia, en realidad, es un *desconocimiento de sí mismo*, puede compararse a un *olvido* del verdadero yo (*ātman, purusha*). La gnosis (*jñāna, vidyā*), al eliminar la ignorancia o suprimir el velo de la *māyā*, hace posible la liberación; la verdadera «ciencia» equivale a un «despertar». El Buda es el «despierto» por excelencia”<sup>466</sup>.

Una vez más, en el camino que se sigue para alcanzar este estado en el que, según el hinduismo, puede reconocerse el verdadero yo inmortal<sup>467</sup>, el místico ha de apartarse completamente del mundo porque todo en él es dualidad y diferencia: para ello debe comenzar desprendiéndose de todo lo que posee y dejar de lado sus ambiciones.

Despojarse de sí mismo implica que los deseos, las expectativas y los recuerdos sean extinguidos. La disolución de los mismos es un objetivo

---

<sup>465</sup> La liberación del dolor es uno de los objetivos primordiales en todas las filosofías y técnicas meditativas indias. En el taoísmo, cuando se está o se llega a ser no-diferencia, deja de existir la perturbación por las emociones “... pero no porque carezca de ellas o porque las controle, sino porque ha logrado prescindir de la importancia que normalmente se le otorga a la propia individualidad”. En: MAILLARD, CH. 2008. *Op. cit.*, p. 36.). Cfr.: ELIADE, M. 1999. *Op. cit.*, pp. 64-66. También en: MARTÍN, C. 1998. *Conciencia y Realidad. Estudio sobre la metafísica advaita*. Madrid: Ed. Trotta.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>467</sup> Cuando este estado se alcanza se resuelve en quien lo consigue la doctrina de la transmigración de las almas, es decir, la sucesión continuada de reencarnaciones en cuerpos que serán acordes a la conducta que la persona haya tenido en su anterior reencarnación.

para el cual taoísmo, hinduismo y budismo muestran caminos concretos a través de sus prácticas y enseñanzas pues “para que el objeto se haga presente es menester que el sujeto abra dentro de sí el lugar de la presencia”<sup>468</sup>, solo así se abre la posibilidad para que en el camino hacia la experiencia mística tenga lugar un proceso que también demuestra ser, aunque en cierto sentido pueda parecer paradójico, una teoría de la recepción estética.

El budismo que, digamos desciende del hinduismo, construye su historia sobre la base de las distintas interpretaciones y diferentes perspectivas que se han proyectado siguiendo las enseñanzas del Buddha que, básicamente, versan sobre la disolución del deseo y la liberación del estado ilusorio. Como sucede con el hinduismo, en la mística budista su idea básica y fundamental tiene que ver con:

“Una esencial unidad de todos los seres y la negación absoluta de toda separación entre ellos, y por lo tanto la meta de la vía mística no es la unión con el Otro, sino la inmersión en el Uno con la consiguiente pérdida de la identidad personal”<sup>469</sup>.

Con el Mahāyāna se desarrolló también una nueva doctrina búdica más radical si se compara con las precedentes: la de la «Vacuidad Universal» o Vacío (*Śūnyatā* o *Śūnya*)<sup>470</sup>. El *Śūnya* o Vacío se alcanza cuando la experiencia mística tiene lugar, y de este no se puede afirmar nada, es más: toda pregunta formulada acerca de la unidad, la inmortalidad o la naturaleza de Buddha, no tiene sentido pues estas son cuestiones que no pertenecen al orden del lenguaje<sup>471</sup>. De acuerdo con Eliade, la *śūnyavāda* o doctrina de la vacuidad universal es, en realidad:

---

<sup>468</sup> MAILLARD, CH. 2008. *Op. cit.*, p. 68.

<sup>469</sup> GRAEF, H. 1970. *Op. cit.*, p. 20. También en: ELIADE, M. 1999. *Op. cit.*, p. 265: “La «naturaleza de Buda» está presente en cada ser humano y aun en cada partícula de arena. Ello equivale a decir que es nuestra propia «condición búdica» la que nos obliga a hacernos Budas. Se trata de una idea enlazada con el descubrimiento upanishádico (la identidad entre *ātman* y *Brahman*) y con el axioma hinduista de que el hombre no puede adorar a la divinidad si él mismo no se transforma en divinidad”.

<sup>470</sup> ARNAU, J. 2005. *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nagarjuna*. México: Fondo de Cultura Económica.

<sup>471</sup> MAILLARD, CH. 2008. *Op. cit.*, p. 58.

“Una ontología, a la que acompaña siempre una soteriología, que se esfuerza por liberarse de las estructuras ilusorias ligadas al lenguaje; la *śūnyavāda*, en efecto, utiliza una dialéctica paradójica que desemboca en una *coincidentia oppositorum*, lo que en cierto modo nos recuerda a Nicolás de Cusa, a Hegel y hasta a Wittgenstein. Nagarjuna critica y rechaza todo sistema filosófico, y demuestra la imposibilidad de expresar la verdad última (*paramārthata*) mediante el lenguaje. Ante todo recuerda que existen dos tipos de «verdades»; las verdades convencionales, «ocultas en el mundo» (*lokasamvritisatya*) que son útiles en la práctica, y la verdad suprema, la única que puede llevarnos a la liberación. El *Abhidharma*, que pretende comunicar la «alta ciencia», trabaja en realidad con verdades convencionales. Y lo que es más grave, el *Abhidharma* oscurece el camino a la liberación con sus innumerables definiciones y categorías de existencias (como, por ejemplo, *skandhas*, *dhātus*, etc.), que son únicamente, en el fondo, productos de la imaginación. Nagarjuna se propone liberar y dirigir correctamente las energías mentales cautivas en la red del discurso”<sup>472</sup>.

La *śūnyavāda*, compleja y profunda, fue desarrollada por Nagarjuna, aproximadamente en el siglo II d. C., según él, no como una filosofía sino como una práctica dialéctica y contemplativa. En la doctrina de la vacuidad universal todo está «vacío», no existe «naturaleza propia» alguna, de modo que contrariamente a lo que se pudiera pensar, tampoco existe una «esencia absoluta». Que el vacío (*śūnya*) sea inconcebible, y por ello inefable, tampoco implica que exista una realidad trascendente según tales atributos: la vacuidad no es desvelamiento de una verdad suprema o «absoluto», la vacuidad trasciende el ser y el no ser a la vez, es la liberación pura.

Concretamente, es a partir del Mahāyāna<sup>473</sup>, cuando se revaloriza y se precisa la figura de los *bodhisattva* como «maestros de perfecta comprensión o esclarecimiento», su presencia es muy importante para los budistas, pues la figura del maestro actúa como guía para el iniciado a quien muestra mediante la práctica el camino hacia la plenitud. Los *bodhisattva* se destacaron como superiores frente a los *arhat* —y se asemejan con ello al proceder de los chamanes—, porque a

---

<sup>472</sup> ELIADE, M. 1999. *Op. cit.*, p. 266.

<sup>473</sup> Con el Mahāyāna o “Gran Vehículo”, a finales del siglo I a. C., a través de los textos *Prajñāpāramitā-sūtras* o «Sermones sobre la perfección de la sabiduría» comienza a introducirse un nuevo estilo de pensamiento cuya finalidad general radica en aplacar los impulsos egocéntricos.



diferencia de estos no buscan en solitario su propio *nirvana*, demostrando así la completa liberación de su «yo»<sup>474</sup>. El *bodhisattva*, personaje laico, que es modelo de bondad y compasión, no se aparta de los demás una vez que ha obtenido la iluminación porque su deber, a partir de entonces, consistirá en la enseñanza del camino que conduce a esta para poder guiar a otras personas en su búsqueda.

Una de las características básicas que comparte el budismo chino con el japonés es la atención a lo más puramente inmediato. La importancia de lo cotidiano es una de las características de la escuela Ch'an, derivada de la Mahāyāna. En el budismo Zen, que se desarrolló a partir de la escuela Ch'an, el modo que se tiene de entender la realidad es una puesta en práctica en la que la iluminación se manifiesta una vez se da el perfecto acuerdo entre la acción que se está realizando y el actor que la realiza:

“A Po-chang se le atribuye la famosa definición del Zen: "Cuando tengas hambre, come; cuando tengas sueño, duerme." [...] También se dice que tenía el hábito de indicar la vida zen a sus discípulos con el dicho: "No te apegues, no busques." Cuando se le preguntó acerca de cómo buscar la naturaleza del Buddha contestó: "Se parece mucho a cabalgar un buey en busca del buey"<sup>475</sup>.

En la mística cristiana, a diferencia de lo que sucede con el budismo, no existe la figura del maestro. Hemos comentado que en el caso del cristianismo lo que prevalece es la «llamada», de modo que no hay manera de enseñar el camino, este se sigue, se escribe sobre la experiencia individual que cada uno tiene, sobre los métodos que pone en práctica en el acercamiento a lo divino.

---

<sup>474</sup> En: *Ibid.*, pp. 260-261. “El *nirvāna* o *samādhi*, ese estado de “beatitud” que el yogui pretende conseguir mediante sus prácticas ascéticas, no consistirá, para el budista, sino en la conciencia de que la eternidad reside en lo transitorio y de que nada hay, en verdad, que se diferencie de nada. Y donde no hay diferencia no puede establecerse ningún tipo de comparación, con lo cual tampoco podrá haberla entre el *samsāra* y el *nirvana*, entre realidad fenoménica y realidad trascendente”. En: MAILLARD, CH. 2008. *Op. cit.*, p. 52.

<sup>475</sup> WATTS, A. W. [1958]. *El camino del Zen*. Ediciones Perdidas. Recurso digital en Libros de Arena, p. 170. [Consulta: 16 agosto 2013]. Disponible en: < [http://www.librosdearena.es/Biblioteca\\_pdf/Elcaminodelzen.pdf](http://www.librosdearena.es/Biblioteca_pdf/Elcaminodelzen.pdf)>

A finales del siglo IV y principios del V, la mística cristiana fue concebida desde la luz o desde la oscuridad<sup>476</sup>. La mística de la luz fue predicada, entre otros, por Macario de Egipto, y como su propio nombre indica, concibe la unión total como iluminación<sup>477</sup>. En su camino se exige al iniciado que conozca la maldad del pecado y que admita la omnipotencia divina, después, ha de producirse la renuncia completa a uno mismo, a los malos pensamientos y a los cuidados y las alegrías que el mundo pudiera proporcionar. Por su parte, la mística de la oscuridad, uno de cuyos máximos representantes fue Gregorio de Nisa<sup>478</sup>, se distingue de la de la luz por creer que la virtud moral solo puede ser alcanzada mediante el ejercicio de la vida sacramental de la iglesia, que unida junto a la fe posibilitan que la experiencia mística tenga lugar: una experiencia mística que también es concebida de modo diferente, pues en la mística de la oscuridad cuanto más cerca se está del entendimiento más clara se hace la invisibilidad u oscuridad de la naturaleza divina.

Para Gregorio Magno, que fue el último escritor importante sobre la vida contemplativa en Occidente antes de la Edad Media, igual que para San Agustín, en la experiencia mística o, según dicen ellos, la «experiencia que es fuente de toda comprensión», hay más luz que oscuridad. Tanto Gregorio como Agustín refieren que como método es preciso el abandono de uno mismo; sin embargo, en el caso de San Agustín la vida contemplativa puede conciliarse con la vida en comunidad, mientras que desde el punto de vista de Gregorio Magno estos dos planos son incompatibles. Según él, el ejercicio del camino místico ha de desarrollarse siguiendo una vía de silencio que consta de tres momentos ascensionales: recogimiento, introversión, contemplación. Para Gregorio, el que la luz sea mayor que la oscuridad

---

<sup>476</sup> Las enseñanzas de los padres del desierto serían después propagadas en Occidente por los padres latinos: San Agustín de Hipona, quien proporcionó a la teología mística algunos de los escritos más importantes, como por ejemplo las *Confesiones* —textos que fueron escritos entre los años 397 y 398—, y Gregorio Magno. Tras la muerte de Gregorio, a partir del año 604, la teología y la mística occidentales se vieron fuertemente afectadas por las invasiones de los bárbaros sobre Italia.

<sup>477</sup> «El alma que llega a comunicar con el espíritu de la luz... se hace totalmente luz, totalmente rostro, y totalmente ojo, y no hay ninguna parte de ella que no esté llena de los ojos espirituales de la luz... porque en ella habita la inefable belleza de la gloria de la luz, que es Cristo». Citando los escritos de los místicos de la luz, en: GRAEF, H. 1970. *Op. cit.*, p. 108.

<sup>478</sup> Su pensamiento se iría desarrollando con posterioridad, desde Dionisio el Pseudo-Aeropagita hasta San Juan de la Cruz.

no implica que esta última desaparezca: la oscuridad persiste porque somos seres imperfectos, es decir, limitados<sup>479</sup>.

La docta ignorancia, uno de los conceptos más importantes en las místicas cristianas, consiste precisamente en saber eso, que no podemos saber nada de Dios. Después del Pseudo-Dionisio el Areopagita sería Nicolás de Cusa quien predicaría destacadamente la docta ignorancia bajo las bases de la teología negativa<sup>480</sup>, así se refleja en *El Dios escondido. Apología de la docta ignorancia*, unos escritos que publicó en 1440 donde, en consonancia con el Areopagita, escribió: “sé que todo cuanto sé no es Dios, y que todo cuanto concibo no se parece a Él, sino que Él lo sobrepasa todo”<sup>481</sup>.

Para Nicolás de Cusa toda realidad está dividida en dos polos opuestos y su coincidencia está en Dios, que es donde se da la unidad y donde se confunden la luz y las tinieblas, el espíritu y la materia, el bien y el mal, y es esta dinamicidad en los contrarios, la gran aportación de Nicolás de Cusa a la mística occidental, pues con ella dejó de lado esa estructura de la realidad como reflejo de lo estático que tan presente estuvo en las mismas desde la Antigüedad.

No todo el misticismo Occidental, sin embargo, aborda los límites de las capacidades humanas, para comprender y conocer, de la misma manera. En el pensamiento de Eckhart (1260-1328) encontramos algo bien diferente, pues según él, el método o camino nos conduce a la trascendencia de toda limitación humana<sup>482</sup>. En Eckhart existe una

---

<sup>479</sup> “Cuando elevamos los ojos del espíritu al rayo de la luz suprema, nuestra vista se ve nublada por la oscuridad de nuestra flaqueza”. Gregorio Magno citado en: *Ibid.*, p. 141.

<sup>480</sup> El intento de comprender es siempre negativo y por eso, en la teología negativa, los conceptos con los que se produce la aproximación a Dios, son siempre negativos: para no definir unos límites, y para no errar, se dice de Dios que no es finito y que no es mortal, en lugar de infinito e inmortal. La docta ignorancia hunde sus raíces en Plotino, en quien precisamente se localiza esta gran influencia sobre las grandes religiones monoteístas: judaísmo, cristianismo e islam.

<sup>481</sup> DE CUSA, N. 2000. *La recerca de Déu i altres escrits*. Barcelona: Proa, p. 85. Citado en: QUINTANA, J. M. 2012. *Op. cit.*, p. 196.

<sup>482</sup> MAESTRE, A. 2007. Maestro Eckhart (1260-1327) o la «secularización» de la experiencia mística cristiana. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 24, pp. 119-140. ISSN 0211-2337, p. 121. Vid.: ANCELET-HUSTACHE, J. 1958. *Maitre Eckhart et la mystique rhénane*. Paris: Éditions du Seuil.

apuesta por el conocimiento humano: la razón, la acción, la voluntad... todas estas capacidades han de ponerse al servicio de la *des-creación* del mundo de las formas, solo así será posible habitar el *no-conocimiento*: la transformación en la Verdad misma<sup>483</sup>. De acuerdo con Delacroix, el pensamiento místico de Ekchart es más metafísico que teológico y “no tiene otro supuesto que la conciencia humana y el análisis de la vida; excluye el dogma y el misterio y se inspira más en el neoplatonismo que en el aristotelismo oficial”<sup>484</sup>.

En general, las opciones de retiro, aislamiento, soledad o el cese de la palabra e incluso la clausura del caudal discursivo interno, son propuestas comunes a las vías místicas que también se han difundido entre las artes del pensamiento y la expresión<sup>485</sup>. El silencio de la

---

<sup>483</sup> Cfr.: GUARDANS, T. 2009. *Op. cit.*, p. 208.

<sup>484</sup> DELACROIX, H. 1900. *Essai sur le mysticisme spéculatif en Allemagne au quatorzième siècle*. Paris: Félix Alcan, p. 275. En: QUINTANA, J. M. 2012. *Op. cit.*, p. 182. Según el pensamiento del neoplatónico, que se halla recogido en las *Enéadas* —tratados que fueron escritos a partir del año 254— el mal es causado por la materia. Para que la parte superior de nuestra alma alcance la unión con el Uno, que es el primer principio del ser que todo lo trasciende y que es incomprendible en sí mismo, la materia debe desvincularse totalmente de todo lo material vivo o inerte. Según Plotino, durante el periodo de recogimiento desaparecen la diferencia y el razonamiento discursivo hasta que se llega a un éxtasis que es transitorio: como el alma está dentro de la materia del cuerpo, solo con la anulación de uno mismo tendría lugar la unión permanente. En Plotino, la unión permanente con el Absoluto no solo no es posible por la limitación de nuestra capacidad cognitiva sino también porque nuestra carnalidad es el límite que representa la imposibilidad de la disolución de la diferencia.

<sup>485</sup> Uno de los ejemplos más conocidos y antiguos de ello lo tenemos en Pitágoras. En él no solo encontramos un antecedente para la *música callada* haciendo referencia al silencio absoluto donde habita el Uno, sino que además practicó el hermetismo y la soledad que hermanaban secreto y silencio. “Sabemos, gracias a escritores como Aulo Gelio, Jámblico o el propio Porfirio, que antes de admitir a sus discípulos, Pitágoras los examinaba detenidamente, incluso atendía a los detalles de su fisonomía, los iniciaba en la música, la astronomía, la poesía y las artes de la curación, y, una vez aceptados en la comunidad, les sometía a un período de silencio que podía durar un lustro. Durante ese tiempo les conminaba a escuchar, solo escuchar. Eran los llamados «acusmáticos», los cuales, una vez obtenido el conocimiento, podían preguntar, escribir, expresar su pensamiento, de modo que por esta vía conseguían el rango de filósofos o *mathematikoi*”. En: ANDRÉS, R. 2010. *No sufrir compañía: escritos místicos sobre el silencio*.

actividad creativa armonizaba con los bosques o los lagos en los que se enmarcaron las cabañas de los escritores Knut Hamsun (en Nørholm, Noruega), George Bernard Shaw (en Hertfordshire, Inglaterra) o Virginia Woolf (en Rodmell, Inglaterra), de los compositores Edvard Grieg (en Lago Nordås, Noruega) o Gustav Mahler (en Steinbach y Maiernigg, Austria; y en Dobbiaco, Italia), de August Strindberg (en Stockholm Archipiélago, Suecia), Dylan Thomas (en Laugharne, Reino Unido) o Michael D. E. Jarman, a quienes une el mundo del teatro; y de los filósofos, Wittgenstein (en Skjolden, Noruega) o Heidegger (en Todtnauberg, Alemania)<sup>486</sup>. No obstante, el retiro en todos ellos no es la única medida que consideraron necesaria para el desarrollo del pensamiento o la práctica creativa, también se inclinaban por el caminar en soledad, un fuerte ejercicio de la escucha interna o la externa, una forma activa de meditación, que promueven muchas de las religiones asociadas a los misticismos que hemos tratado a través del peregrinaje.

La experiencia del caminar, tal y como la describe Le Breton:

“Descentra el yo y restituye el mundo, inscribiendo así de pleno al ser humano en unos límites que le recuerdan su fragilidad a la vez que su fuerza. Es por tanto una actividad antropológica por excelencia, ya que moviliza permanentemente la tendencia del hombre por comprender, por encontrar su lugar en el seno del mundo, por interrogarse acerca de aquello que fundamenta su vínculo con los demás”<sup>487</sup>.

Para Alberto Giacometti el ejercicio del caminar era equivalente al ejercicio del pensamiento. Paul Théroux, Laurie Lee, Robert Lalonde, Jacques Lacarrière o Friedrich Nietzsche eran grandes amantes de esta

---

Barcelona: Acantilado. Y en: EGIDO, A. 1995. El silencio místico y San Juan de la Cruz. En: VALENTE, J. A., LARA GARRIDO, J. (eds.) 1995. *Op. cit.*, p. 161.

<sup>486</sup> En: RUIZ DE SAMANIEGO, A., MOURIÑO, J. M. (eds.). 2015. *Cabañas para pensar*. Madrid: Maia ediciones. Catálogo con motivo de la exposición *Cabañas para pensar*, celebrada en la Fundación Cerezales Antonino y Cinia (León, España) en 2014. Proyecto y fotografía de Eduardo Outeiro. Actualmente está pendiente la realización de una segunda exposición continuando históricamente el mismo proyecto.

<sup>487</sup> LE BRETON, D. 2011. *Elogio del caminar*. Traducción de Hugo Catignani. Madrid: Siruela, p. 62.

práctica; como lo fueron John Cage<sup>488</sup> o Werner Herzog, que también llegó a realizar su camino como peregrinaje votivo<sup>489</sup>. La ruta en solitario fue un bienpreciado, para Rousseau, Stevenson o Thoreau, porque según ellos, celosos de su soledad, si el caminar se comparte deja de ser lo que es y pasa a convertirse en otra cosa. Según Thoreau escribió en sus *Diarios*: “estoy seguro de que si me busco un compañero de paseo, renuncio a cierta intimidad y comunión con la naturaleza. Mi paseo será ciertamente más banal. [...] Adiós a ese algo profundo, misterioso, que encuentro al pasear”<sup>490</sup>. Y para Stevenson:

“Una caminata hay que emprenderla en soledad, porque la libertad es esencial; porque uno debería poder parar y seguir, recorrer un camino u otro, dejándose llevar por sus deseos; y porque uno debe seguir su propio paso [...]. Además uno debe estar abierto a todas las impresiones y dejar que sus ideas se empapen de lo que ve. Uno debería ser como una flauta en la que toque cualquier viento”<sup>491</sup>.

La asociación entre las prácticas del misticismo y las de orden laico no presenta, en principio, mayor problema, pero trabajar con el contenido del mensaje que tratan de transmitir los maestros de la mística, tal y como plantea Guardans<sup>492</sup>, sí que requiere de nosotros la construcción de un paréntesis que nos permita no quedar atrapados en las formas de las culturas religiosas, para tomar de ellas nada más que sus orientaciones y no su estructuras simbólicas y poder, con ello, manifestar esas otras significaciones que se le dan a lo místico desde otros modelos de pensamiento que no se encuentran ubicados en el terreno de lo religioso.

---

<sup>488</sup> Para quien de la micología floreció su excusa, planteándose las rutas con un simbolismo asociado que reforzaba su estética, la visión que tenía del mundo y de las artes.

<sup>489</sup> En 1974, cuando la crítica e historiadora del cine Lotte Eisner fue hospitalizada en París, en estado grave, Herzog decidió emprender el viaje de su visita a pie desde Múnich. En: HERZOG, W. 1981. *Del caminar sobre hielo. Múnich-París, del 23.11 al 14.12.1974*. Traducción de Ancochea Millet. Barcelona: Muchnik. Citado en: LE BRETON, D. 2011. *Op. cit.*, pp. 85-86.

<sup>490</sup> THOREAU, H. D. 2002. *Diarios: breve antología*. Traducción de Ángela Pérez. Palma de Mallorca: Olañeta, p. 160. Citado en: LE BRETON, D. 2011. *Op. cit.*, p. 40.

<sup>491</sup> STEVENSON, R. L. 2005. Caminatas. En: *Memoria para el olvido. Los ensayos de Robert Louis Stevenson*. Traducción de Ismael Attrache. Madrid: Siruela, p. 138. Citado en: LE BRETON, D. 2011. *Op. cit.*, p. 40.

<sup>492</sup> En: GUARDANS, T. 2009. *Op. cit.*



### 3.4. LÍNEAS DE PENSAMIENTO Y PRÁCTICAS ASOCIADAS CON EL SILENCIO DEL MISTICISMO.

Cada palabra destruye la presencia sensible de las cosas tanto como nos ayuda a arrancarla de la percepción confusa e indistinta de los sentidos. La experiencia poética consiste en separar, en neutralizar las representaciones que nuestros conceptos nos ofrecen del mundo para, a través de ella, poder reencontrar la presencia bruta, indisociada, de la realidad.

*Yves Bonnefoy (50).*

Cuya muda entidad pueda convertirse en el manantial de aquel encanto enigmático, libre de palabras, ilimitado.

*Hugo von Hofmannsthal (51).*

Lo que me parece hermoso, lo que querría hacer, es un libro sobre nada, un libro sin ataduras exteriores, que se aguante a sí mismo con la fuerza interna de su estilo, como la tierra, sin que lo sostengan, se sostiene en el aire; un libro que casi no tendría argumento, o al menos donde el argumento fuera casi invisible, si puede ser.

*Gustave Flaubert (52).*





ROCÍO GARRIGA.

**LAS ALAS DEL POETA II.**

2012.

Plumas trabajadas y ensambladas que se engarzan a una empuñadura con base de madera sobre la que se han adherido cerillas de cera. Plumilla construida con palos de cera sobre base metálica con cabeza de cerilla en el extremo con el que se escribiría.

Soporte de la pieza: fanal de cristal sobre base de madera forrada con papel de lija.

Dimensiones: 24 x 15Ø cm. aprox.

Los movimientos místicos con sus prácticas, su tratamiento de los límites y del desarrollo del ser, su visión de la realidad y lo absoluto y sus poéticas de la negación, influirían enormemente en el pensamiento laico. El teosofismo<sup>493</sup> contribuyó en buena medida a que tuviera lugar en Occidente una especie de renacimiento orientalista a finales del siglo XIX. No obstante, al margen de esa moda que inició el teosofismo, las convergencias que se produjeron entre la mística, la filosofía, la literatura o las artes tuvieron lugar mucho antes y su motivo, entre otras cosas, se debe al estímulo intelectual que suponía el solapamiento de los terrenos de pensamiento y expresión que hemos ido mencionado.

Así se dieron algunas de las producciones más influyentes de la cultura, producto del estudio y la asimilación de puntos convergentes o confluyentes entre pensamiento místico y laico, entre pensamiento oriental y occidental: Kant o Goethe abordaron diversos aspectos del pensamiento chino, lo indecible por absoluto puede encontrarse también en los límites del lenguaje sobre los que reflexionó Wittgenstein, el neoplatonismo o la literatura mística de Eckhart resonaron en Novalis, Fichte, Schelling —que estudió filosofía china— o Schopenhauer —quien conociendo la filosofía oriental en general, se mostró más próximo al pensamiento indio—. La poética de la negación de Mallarmé se nutre de la literatura mística occidental y en el tratamiento de los límites de la lógica representativa en Nietzsche, se intuyen algunas de las ideas de la filosofía y la religión indias así como de las culturas china y japonesa<sup>494</sup>.

---

<sup>493</sup> La Sociedad Teosófica fue fundada en 1875 en la ciudad de Nueva York, por Helena Petrovna Blavatsky y Henry Steele Olcott. Según Blavatsky, el propósito de la teosofía consistía en «reconciliar a todas las religiones, sectas y naciones bajo un sistema común de ética, fundado en verdades eternas»: una especie de sincretismo que unía en diálogo las antiguas civilizaciones de Egipto, Caldea, Babilonia, la India y la China con la religión, la filosofía, la ciencia y la psicología occidentales. POMÉS, J. 2006. Diálogo Oriente-Occidente en la España de finales del siglo XIX. El primer teosofismo español (1888-1906): un movimiento religioso heterodoxo bien integrado en los movimientos sociales de su época. *Revista HMIc*, nº IV, pp. 55-73. ISSN: 169-4403, p. 57.

<sup>494</sup> Cfr. MARTÍN MORILLAS, A. M. 2003. *Op. cit.*, p. 88. Y en: Cfr. PEÑALVER, P. 1997. *La mística española (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Ediciones Akal, p. 7.

López-Baralt observa que “la literatura mística comparada no es sino la historia de un antiguo y prolongado asombro”<sup>495</sup>. Independientemente de las circunstancias históricas y culturales los místicos espirituales, en general, supieron que lo único que conseguirían comunicar a sus lectores sería la perplejidad sentida. Por su parte, hoy en día los estudiosos de la mística coinciden en señalar que el éxtasis no constituye una experiencia cognoscitiva; sin embargo, en la primera mitad del siglo XX el contexto imperante favoreció que este tipo de experiencias fueran evaluadas concienzudamente, cuestionando si existía o no un conocimiento místico.

En este sentido, uno de los primeros y más conocidos estudios que valoraron el poder cognoscitivo de la experiencia extática fue el realizado por William James, titulado *Varietades de la experiencia religiosa* (1901-1902)<sup>496</sup>. James afirma que a través de la experiencia mística se aprenden las grandes verdades trascendentes que sobrepasan la lógica y el discurrir racional y en él concluye, entre otras cosas, que el hecho místico es de calidad intuitiva o, si se prefiere, que en el hecho místico predomina lo afectivo sobre lo intelectual.

La consideración de la mística como una forma de conocimiento superior al conocimiento racional es algo que sería defendido unas décadas después por autores como Henri Bergson y Jacques Maritain<sup>497</sup>. La edición reciente de muchos de los textos místicos, a los que hasta entonces no se había tenido acceso, es quizá una de las razones que llevaron a muchos de los intelectuales a centrar sus reflexiones sobre este terreno; pero también, y ahora nos referimos en particular al caso francés, la publicación en 1931 de la tesis de Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique* [*San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*], motivaría el interés por la revisión de la mística española.

En el caso de Bergson, en *Las dos fuentes de la moral y la religión* (1932)<sup>498</sup>, aplicando su concepción dual del conocimiento, manifiesta que el conocimiento racional avanza deteniendo la realidad y que

---

<sup>495</sup> LÓPEZ-BARALT, L. 1996. Prólogo. La experiencia mística: tradición y actualidad. En LÓPEZ-BARALT, L., PIERA, L. (eds.) *Op. cit.*, pp. 9-22, p. 14.

<sup>496</sup> JAMES, W. 1986. *Las variedades de la experiencia religiosa*. Barcelona: Península.

<sup>497</sup> QUINTANA, J. M. 2012. *Op. cit.*, p. 261.

<sup>498</sup> BERGSON, H. 1996. *Las dos Fuentes de la Moral y la Religión*. Traducción y estudio preliminar de Jaime Salas y José Atencia. Madrid: Tecnos.

opera de modo abstracto haciendo juicios y razonamientos; mientras que del conocimiento intuitivo plantea que es dinámico y que está en constante movimiento, como la realidad misma. De acuerdo con ello, para Bergson la forma más alta de conocimiento humano está en la mística, porque según él es esencialmente intuitiva.

Jacques Maritain defiende que la experiencia del físico —la racional— y la del contemplativo —la mística— no son incompatibles. En su obra *Los grados del saber* (1932)<sup>499</sup> trata de explicarnos precisamente esto. En ella indica la continuidad que existe entre tales experiencias y señala por qué la trascendencia de las barreras de la razón no implica el desbordar los límites del pensamiento sino todo lo contrario: con ello respetamos y nos adecuamos al ser humano tal y como es, porque las personas también poseen una realidad que es espiritual y trascendente y que es preciso incorporar al mismo nivel.

Uno de los pensadores cuya obra se produjo en el mismo contexto y en la que se translucen cierta proximidad con el misticismo y fuertes convergencias con la filosofía y religión orientales, es Martin Heidegger<sup>500</sup>. Según consta fehacientemente, el contacto entre Heidegger y otros pensadores orientales se inicia en 1922, cuando inauguró sus relaciones con el filósofo japonés Tanabe Hajime, a quien seguirían otros artistas, profesores e intelectuales orientales: Miki Kiyoshi, Nishitani Keiji, Shūzō Kuki, Daisetz Teitaro Suzuki o Takehiko Kojima.

La relación establecida entre Heidegger y sus colegas de Oriente no fue asimétrica, la correspondencia, los encuentros, las reuniones y las entrevistas entre ellos, contribuyeron a que el interés en la obra y en el pensamiento del filósofo alemán creciera y se expandiera en el mundo oriental. Por razones obvias, Heidegger devino en uno de los pensadores occidentales más estudiados en Asia, particularmente en India, Corea y Tailandia<sup>501</sup>.

---

<sup>499</sup> MARITAIN, J. 1968. *Distinguir para unir. Los grados del saber*. Buenos Aires: Club de Lectores.

<sup>500</sup> En su ensayo *Estudios sobre la Mística Medieval* se aprecia su dedicación al estudio de los fundamentos de la mística. En él se reúnen dos textos: «Los fundamentos filosóficos de la mística medieval» de 1918-1919, y «Agustín y el neoplatonismo» de 1920. Vid. en: HEIDEGGER, M. 1997. *Estudios sobre la Mística Medieval*. Madrid: Siruela.

<sup>501</sup> Sobre lo profundas que son las convergencias entre el pensamiento de Heidegger y las filosofías y religiones orientales: MARTÍN MORILLAS, A. M.

En el pensamiento del segundo Heidegger encontramos tres lugares desde los cuales se trata de dar respuesta a la pregunta por el sentido del ser: la nada, el vacío y el claro. Es inevitable que tales espacios de silencio nos transporten directamente al pensamiento y la mística orientales, como también lo hacen las expresiones heideggerianas «el camino del pensar» o «de camino al habla».

Encontramos que, en Heidegger, la verdad originaria es la desocultación del ser y que se refirió a ella inicialmente como iluminación o «luz del ser»<sup>502</sup>. La noción de camino, que entronca con el misticismo y que se encuentra manifiestamente en el taoísmo y el zen, la emplea Heidegger para tratar con el problema del pensar y del decir<sup>503</sup>: en sus conferencias recogidas en *De camino al habla* (1950-1959)<sup>504</sup> el filósofo alemán intenta «llevarnos ante la posibilidad de hacer una experiencia con el habla», entendiendo por tal ese alcanzar algo en el caminar del camino. Por otra parte y, según observa Rubén Muñoz, también el modo en el que Heidegger entiende la experiencia, conecta con la mística, pues para Heidegger la *creación* es “descubrimiento”, no “invención”, de modo que la *creación* es para él un “dejar ser” a las cosas<sup>505</sup>. No obstante, aunque el rosario de convergencias pudiera seguir extendiéndose, Martín Morillas advierte que existen también diferencias que son fundamentales pues, no existe en el pensamiento heideggeriano la redención o la culpa del místico, no hay condición moral en la acción del pensar y aunque la concepción del ser en él sea muy próxima a la de la mística cristiana, en esta el Misterio es eterno, de duración infinita; mientras que en Heidegger, la experiencia del pensamiento completo es cambiante y

---

2003. *Op. cit.*, pp. 88-89. También en: REINHARD, M. 1996. *Heidegger's hidden sources: East Asian influences on his work*. English translation by Graham Parkes. New York: Routledge, pp. 21-36. O en: SAVIANI, C. 2004. *El Oriente de Heidegger*. Traducción de Raquel Bouso. Barcelona: Herder, pp. 17-42, 53-55, 69-76.

<sup>502</sup> A propósito de la metáfora de la luz, Heidegger ofrecía una versión distinta a la que podemos encontrar en la metafísica occidental, en Platón, Plotino o Agustín de Hipona. *Cfr.*: MARTÍN MORILLAS, A. M. 2003. *Op. cit.*, pp. 360-361.

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>504</sup> HEIDEGGER, M. 2002. *De camino al habla*. Traducción de Ives Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal.

<sup>505</sup> La acción (praxis) y la creación (poiesis) remiten en última instancia a la verdad como *alétheia*, siendo la verdad lo que se desvela ante el *Dasein* y no lo que el *Dasein* revela en su acción. En: MUÑOZ MARTÍNEZ, R. 2006. *Tratamiento ontológico del silencio en Heidegger*. Sevilla: Fénix Editora (Colección Nueva Mínima del CIV), p. 37.

múltiple<sup>506</sup> y diríamos entonces de ella que es intemporal, no eterna: porque lo que plantea el filósofo alemán es que tal experiencia vive eternamente en el presente.

Muñoz analiza las diversas manifestaciones del silencio en la obra de Heidegger. Destaca, como lo han hecho algunos otros<sup>507</sup>, que es uno de los aspectos más profundos y menos estudiados de su pensamiento<sup>508</sup>, lo que quizá se deba, a que tal cuestión no suele ser objeto de tematización directa en él, algo que por otra parte, tratándose de Heidegger, no debería de ser motivo para eludir la importancia del tema.

En Heidegger la reflexión sobre el decir siempre ha estado acompañada por el tema del silencio y del callar. Es a partir de los años treinta, momento en el que Heidegger comienza a presentar el silencio o el callar como origen o fundamentos del habla, cuando podemos leer en sus textos expresiones como lo «no-hablado», lo «no-dicho», o lo «indecible»<sup>509</sup>. Al tratar de dar una respuesta a la cuestión de la esencia del ser, Heidegger se vio en la obligación de ir más allá del lenguaje ordinario, pues la palabra, como el horizonte, “nunca representa algo, sino que apunta (*be-deutet*) a algo, esto es, al mostrar algo lo hace demorar en la amplitud de lo que tiene de decible”<sup>510</sup>.

---

<sup>506</sup> MARTÍN MORILLAS, A. M. 2003. *Op. cit.*, pp. 100-101.

<sup>507</sup> Por ejemplo en: DAUENHAUER, B. P. 1980. *Silence: the phenomenon and its ontological significance*. Bloomington: Indiana University Press. Y en: DAUENHAUER, B. P. 1976. *Op. cit.* En publicaciones más recientes: GONZÁLEZ RAMÍREZ, G. I. 2006. Poesía—Pensamiento / Palabra—Cosa. Acerca del texto “La esencia del habla” de Martin Heidegger. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, nº 13. ISSN: 1578-6730. Publicación electrónica de la Universidad Complutense, sin paginación.

<sup>508</sup> “De una manera o de otra el silencio siempre se encuentra presente en la reflexión heideggeriana, desde la sistematicidad fenomenológica de obras como *Ser y tiempo* hasta los opúsculos pensantes de carácter poético-místico como *El camino del campo* o *Desde la experiencia del pensamiento*, y además va adquiriendo progresivamente un papel preponderante”. MUÑOZ MARTÍNEZ, R. 2006. *Op. cit.*, p. 7. *Vid.* en: HEIDEGGER, M. 1971. *El ser y el tiempo*. Traducción de José Gaos. Madrid: Fondo de Cultura Económica, p. 12.

<sup>509</sup> En: MARTÍNEZ MATÍAS, P. 2008. Hablar en silencio, decir lo indecible. Una aproximación a la cuestión de los límites del lenguaje en la obra temprana de Martin Heidegger. *Diánoia*, vol. LIII, nº 61, pp. 111-147. ISSN: 1870-4913, p. 113.

<sup>510</sup> HEIDEGGER, M. 1989. *Serenidad*. Traducción de Yves Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 51.

Según el filósofo alemán es el decir poético el lugar de aparición de lo indecible: en su contradicción, porque el lenguaje poético posibilita decir lo que no se dice, dice lo que no se puede decir y oculta en la desocultación. Fue el mismo Heidegger el que consideró que su pensamiento estaba mucho más cerca de la poesía que de la mística porque en esta última existe una inclinación profunda al tratamiento del mundo como fenómeno accesorio o mera apariencia, algo que no es tal en Heidegger: la desocultación del ser o del descubrimiento del ente se dan en la auténtica obra de arte, que es donde se produce una lucha sostenida entre la desocultación y la ocultación o la apariencia:

“Todo gran poeta poetiza solo desde un único Poema. La grandeza se mide por la amplitud con que se afianza a este único Poema y hasta qué punto es capaz de mantener puro en él su decir poético. El Decir de un poeta permanece en lo no dicho. Ningún poema individual, ni siquiera su conjunto, lo dice todo. Sin embargo, cada poema habla desde la totalidad del Poema único y lo dice cada vez. Desde el lugar del Poema único brota la ola que cada vez remueve su decir en tanto que decir poético. Pero, tan poco desierta la ola del lugar del Poema que, por el contrario, en su brotar hace refluir todo el movimiento del Decir (*Sage*) hacia el origen cada vez más velado”<sup>511</sup>.

En sus reflexiones de madurez, Heidegger trata el pensar como *experiencia* desde lo que podríamos llamar una especie de estar en torno al silencio y plantea que el acercamiento al ser se produce desde un *pensar merodeante* y un *hablar sugerente/silente*, siendo este último la expresión de lo primero<sup>512</sup>. La pertinencia del *hablar silente* se justifica en la inabarcabilidad del ser, pues este modo de *hablar* no *encorseta*, sino que *deja ser*: es un espacio de libertad para que la cosa sea o se desenvuelva en él. La verdad, en sentido heideggeriano, “no es adecuación entre el intelecto y la cosa, es “des-ocultación”, “manifestación” de lo real desde sí mismo a través del *Dasein*”<sup>513</sup>. La verdad es *des-velamiento*, y es por eso por lo que la poesía es el medio más adecuado para que esto tenga, al menos, la posibilidad de producirse. En este sentido, Gadamer valoró así el pensamiento de Heidegger:

---

<sup>511</sup> HEIDEGGER, M. 2002. *Op. cit.*, p. 29.

<sup>512</sup> *Cfr.*: MUÑOZ MARTÍNEZ, R. 2006. *Op. cit.*, pp. 14-16.

<sup>513</sup> *Ibíd.*, p. 18.



“Tampoco me hago la ilusión de haber sabido recibir plenamente los impulsos procedentes de Heidegger, ¿quién ha sabido hacerlo?. No obstante, me sigue pareciendo cierto que la lengua no es solo la casa del ser, sino también la casa del ser humano, en la que vive, se instala, se encuentra consigo mismo, se encuentra en el Otro, y que la estancia más acogedora de esa casa es la estancia de la poesía, del arte. En escuchar lo que nos dice algo, y en dejar que se nos diga, reside la exigencia más elevada que se propone al ser humano”<sup>514</sup>.

Para Heidegger, en la poesía se proyecta el habla del ser como horizonte en tanto estos representan la temporalidad del sentido. En el silencio, que es inherente a lo poético, radica el *espacio* originario para la manifestación del ser, pues este constituye la máxima expresión a la que puede aspirar la palabra. Tal y como aprecia Morillas, “el silencio es una condición del lenguaje auténtico, pues solo en él se escucha lo que ha de ser dicho, y un atributo del mismo, ya que nunca se debe decir de más”<sup>515</sup>. En efecto, si existe un espacio en el que la autenticidad de un momento concreto pueda hacerse concepto y escapar a la contingencia, ese espacio es el que proporcionan la palabra filosófica y la poética. Ellas son aproximación a lo «auténtico» que se oculta bajo las cosas, bajo la palabra común, porque como bien dice Ruiz de Samaniego: “la lengua que poetiza no es la de todos los días, la lengua común repetida y ya dicha desde siempre, sino una palabra que tiene *el sabor de la primera vez*”<sup>516</sup>.

En Wittgenstein, de modo parecido a como sucede con Heidegger, el conocimiento de las cosas que importan se encuentra más allá de los límites del lenguaje. Ambos filósofos “han sido criticados por mentalidades positivistas por auto-contradecirse al escribir sobre lo que no se puede escribir”<sup>517</sup>, pero de acuerdo con Allan Janik, tanto Wittgenstein como Heidegger asumieron el reto de tratar tales asuntos

---

<sup>514</sup> GADAMER, H. G. 1990. *La herencia de Europa. Ensayos*. Presentación de Emilio Lledó. Traducción de Pilar Giralta Gorina. Barcelona: Ediciones Península, p. 156.

<sup>515</sup> MARTÍN MORILLAS, A. M. 2003. *Op. cit.*, pp. 99-100.

<sup>516</sup> RUIZ DE SAMANIEGO, A. 2015. Al borde del mundo habitable. De cabañas y trazas de ausencia. En: RUIZ DE SAMANIEGO, A., MOURIÑO, J. M. (eds.). *Op. cit.*, pp. 9-34, p. 11.

<sup>517</sup> JANIK, A. 2013. Wittgenstein, la ética y el silencio de las musas. En: MARRADES, J. (ed.). *Wittgenstein. Arte y Filosofía*. Madrid: Plaza y Valdés, pp. 17-44, pp. 27-28.

y se enfrentaron conscientemente al riesgo, nada frívolo, de la auto-contradicción.

Para Wittgenstein, en la literatura puede llegar a mostrarse —verse— lo que no se puede ser dicho —descrito—. Para comprender el silencio en Wittgenstein es preciso subrayar la distinción que este hace entre el decir y el mostrar, ya que también esta distinción está en estrecha relación al silencio y *su acción*. En Wittgenstein, lo que se muestra es lo que se ve, lo que se mira, “lo que *puede* ser mostrado, no *puede* ser dicho” [§4.1212]<sup>518</sup>, y esto se identifica con las acciones; por otra parte, lo que se dice es lo que puede ser descrito es, por tanto, lo obvio y por eso no se añade ninguna información sobre los acontecimientos que se dan en el mundo a través de la descripción.

Existen múltiples interpretaciones sobre el silencio al que apela Wittgenstein al final del *Tractatus*, pero si la vida de Wittgenstein es la clave de su obra, y como afirma Isidoro Reguera ambas son en él unidad<sup>519</sup>, entonces las apreciaciones en torno al silencio del *Tractatus*, como las que Janik maneja, son vitales para su comprensión, porque este silencio tiene en Wittgenstein tanto raíces personales como filosóficas: no es insignificante que el filósofo escribiera aquellas páginas en medio de la ofensiva de Brusilow (junio-septiembre 1916), en la que participó formando parte del 7º de Infantería de la Armada Austriaca, viviendo situaciones que fueron extremadamente críticas y desmoralizantes<sup>520</sup>.

La última proposición del *Tractatus*, el silencio ético de Wittgenstein, no tiene que ver con asuntos de justicia social o filosofía política. Para el filósofo vienés, cuando actuamos manteniendo el silencio tenemos la posibilidad de comprender el mundo, porque mantenerse en silencio (*schweigen*) evita que los aspectos morales y estéticos se nublen por la palabra cuando discutimos sobre ellos, ya que esta actitud silenciosa, favorece que tales cuestiones se muestren tal cual son y así es como nace la posibilidad de comprender el mundo: en la preservación y el respeto del silencio del mostrar. En este punto, se aprecia cierta proximidad entre Wittgenstein y Heidegger, a pesar de que exista una

---

<sup>518</sup> WITTGENSTEIN, L. 2009. *Op. cit.*, p. 49.

<sup>519</sup> Isidoro Reguera en “Ludwig Wittgenstein, el último filósofo” (Estudio introductorio). En: WITTGENSTEIN, L. 2009. *Op. cit.*, p. XXI.

<sup>520</sup> Hasta aquí, parafraseando a JANIK, A. 2013. Wittgenstein, la ética y el silencio de las musas. En: MARRADES, J. (ed.). *Op. cit.*, pp. 17-44, pp. 21-24.

tendencia generalizada a considerar sus filosofías de modo antitético<sup>521</sup>:

“Mis proposiciones esclarecen porque quien me entiende las reconoce al final como absurdas, cuando a través de ellas —sobre ellas— ha salido fuera de ellas. (Tiene, por así decirlo, que arrojar la escalera después de haber subido por ella.)

Tiene que superar estas proposiciones; entonces ve correctamente el mundo. [§6.54]

De lo que no se puede hablar hay que callar. [§7]”<sup>522</sup>.

En Wittgenstein el conocimiento no está en la ciencia. Tal y como hemos dicho, no permanecer en silencio sobre lo que solo puede ser mostrado desvía nuestra atención de la mirada, y esto nos impide ver cómo las cosas son. Por eso, de acuerdo con Wittgenstein, el conocimiento no puede decirse, solo se muestra y estos son los límites del lenguaje, en cuyo espacio el silencio actúa en favor de su trascendencia *siendo la acción que muestra*. En la *Conferencia sobre Ética*<sup>523</sup> leemos «si un hombre pudiera escribir un libro de ética que realmente fuera un libro de ética, este libro destruiría, como una explosión, todos los demás libros del mundo».

Según esto, tanto la teoría lógica como la ética son para Wittgenstein modos de *parloteo* porque en ellas se habla acerca de cuestiones aplicadas, es decir, sobre actos o acciones que al darse *hablan* ya por sí mismas, que al decirse se desvirtúan y cuya descripción no aporta nada al mundo. Llegados a tal punto parece que no sea posible la expresión de todo aquello que importa, pero Wittgenstein abre también en el *Tractatus* cierta posibilidad ya que, según él, el lenguaje poético es más una cuestión de mostrar que de decir, porque sus proposiciones son ambiguas y a través de la poesía al menos se muestra algo más que lo que se dice con las proposiciones científicas, que por su no-ambigüedad dejan fuera rasgos esenciales en materia de ética y de estética<sup>524</sup>:

---

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>522</sup> Wittgenstein: *Tractatus*. En: WITTGENSTEIN, L. 2009. *Op. cit.*, p. 137.

<sup>523</sup> Esta conferencia fue escrita para ser pronunciada entre 1929 y 1930. Se publicó en papel por primera vez en 1965. WITTGENSTEIN, L. 1997. *Conferencia sobre ética*. Introducción de Manuel Cruz. Barcelona: Paidós, p. 37.

<sup>524</sup> *Cfr.*: JANIK, A. 2013. Wittgenstein, la ética y el silencio de las musas. En: MARRADES, J. (ed.). *Op. cit.*, pp. 17-44, pp. 40-41.

“Mi único propósito —y creo que el de todos aquellos que han tratado alguna vez de escribir o hablar de ética o religión— es arremeter contra los límites del lenguaje. Este arremeter contra las paredes de nuestra jaula es perfectamente y absolutamente desesperanzado. La ética, en la medida en que surge del deseo de decir algo sobre el sentido último de la vida, sobre lo absolutamente bueno, lo absolutamente valioso, no puede ser una ciencia. Lo que dice la ética no añade nada, en ningún sentido, a nuestro conocimiento. Pero es un testimonio de una tendencia del espíritu humano que yo personalmente no puedo sino respetar profundamente y que por nada del mundo ridiculizaría”<sup>525</sup>.

Gadamer dijo: “lo que importaba era poder estar equivocado. [...] Así aprendí que cada experiencia del arte nos quita la razón y nos la da”<sup>526</sup>. Para Wittgenstein ética y estética son la misma cosa, ambas son inexpresables y trascendentales [§6.421]<sup>527</sup>. Lo inexpresable es aquello que se muestra a sí mismo en su acción y eso para Wittgenstein es lo místico: “Lo inexpresable, ciertamente existe. Se muestra, es lo místico” [§6.522]<sup>528</sup>. Sabiendo que la conjunción ética—estética—mística se produce en lo inexpresable —que es el *mostrarse* en el silencio—, no resulta difícil comprender que Wittgenstein tenga por experiencia *par excellence* asombrarse ante la existencia del mundo, asombrarse de que tal y tal cosa sean como son<sup>529</sup>, a que lo que es común tenga *el sabor de la primera vez*.

Nos asombramos ante la existencia del mundo porque nos admiramos y sentimos perplejidad cuando este se muestra como es. El asombro implica, en cierto sentido, la consciencia de los propios límites, lo que se muestra nos enseña que “*los límites de mi lenguaje* significan los

---

<sup>525</sup> WITTGENSTEIN, L. 1997. *Op. cit.*, p. 43. Conviene recordar aquí que, en relación a las expresiones artísticas vinculadas a tema del Holocausto Lang nos dice que se podrían admitir los *fallos* de tales expresiones y seguir manteniendo la legitimidad de las mismas porque son, precisamente, esos intentos de expresión, los que mantienen viva la memoria de la catástrofe. *Cfr.*: LANG, B. (ed.). 1988. *Op. cit.*, pp. 1-2. [Fragmento fuente: “One could concede the possibility of this failure and *still* hold that such writing is justified —because of the menace of the alternative; that is, the silence into which the Holocaust would otherwise disappear”].

<sup>526</sup> GADAMER, H. G. 1990. *Op. cit.*, p. 152.

<sup>527</sup> WITTGENSTEIN, L. 2009. *Op. cit.*, p. 133.

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>529</sup> *Vid. en*: WITTGENSTEIN, L. 1997. *Op. cit.*, pp. 38-39.

límites de mi mundo” [§5.6]<sup>530</sup>. La actitud de asombro en Wittgenstein constituye una actitud de contemplación<sup>531</sup> estética que no es estática, sino dinámica. Mirar lo que nos es común como si fuera la primera vez que depositamos nuestra mirada sobre ello favorece también el surgimiento de nuevas perspectivas. El asombro es una actitud y, por eso, el asombro es también para Wittgenstein una parte fundamental en el método filosófico: admiración y perplejidad, pero también cuestionamiento<sup>532</sup>.

El tratamiento del asombro como experiencia inefable, y como percepción admirada que deviene en espacio creativo, permitió abordar a Teresa Guardans, en su estudio *La verdad del silencio. Por los caminos del asombro* (2009), las experiencias de místicos, artistas, escritores, filósofos o científicos desde una perspectiva común. Según la autora:

“El legado místico o espiritual puede recuperar protagonismo por sus aportaciones al servicio de la posibilidad de conocimiento completo si se lo desnuda del revestimiento simbólico propio de un sistema de creencias, de valores y de moralidad perteneciente a un tiempo desaparecido”<sup>533</sup>.

Tomando en cuenta las aportaciones del misticismo en esta materia, Guardans se propuso analizar precisamente eso que Wittgenstein aplicó como método a su filosofar: el asombro como posibilidad cognoscitiva en el ser humano y como actitud creativa en su existencia. Siguiendo este hilo, Guardans explora el pensamiento de Eugenio Trías, para quien “lo que produce asombro y admiración no es un ente o una entidad, sino la pura existencia, el simple y desnudo estar en el ser, el

---

<sup>530</sup> WITTGENSTEIN, L. 2009. *Op. cit.*, p. 105.

<sup>531</sup> “La palabra contemplación está asociada casi en exclusividad con la visión, pero su etimología (del latín: *templum*) apunta en dirección a una noción mucho más general, que tiene que ver con el espacio”. En: VALESIO, P. 1985. *Op. cit.*, p. 287. [Traducción propia. Fragmento fuente: “Contemplation is a word that has come to be associated almost exclusively with vision; but its etymon (going back to Latin *templum*) points in the direction of a more general notion, having to do with space”].

<sup>532</sup> En: SOMAVILLA, I. 2013. Las dimensiones del asombro en la filosofía de Wittgenstein. En MARRADES, J. (ed.). *Op. cit.*, pp. 45-80, p. 48, 59.

<sup>533</sup> GUARDANS, T. 2009. *Op. cit.*, pp. 266-267.

puro y simple sentirse siendo”<sup>534</sup>. En este sentido, Trías vuelve de alguna manera a Wittgenstein, pues lo que nos está diciendo es que lo excepcional acontece en la medida en la que se tiene la capacidad o se desarrolla la actitud de sobrecogerse ante lo que es cotidiano, ordinario, común.

La propuesta filosófica de Trías gira, en su totalidad, en torno a la noción de límite, siendo lo más importante de ello que tal noción no es tomada en sentido negativo, sin duda el más común de sus tratamientos, sino en sentido positivo. Según Trías, el conocer humano se despliega en dos cercos que se tocan en una zona fronteriza y esta es la realidad del límite, el existir desnudo, la plenitud asombrosa<sup>535</sup>. El cerco del aparecer se corresponde al mundo de la existencia, se forma y se conoce en función de la misma, es el cerco de la vida. El otro, el cerco hermético, a diferencia del cerco del aparecer está más allá del sentido, es el que representa la realidad que no está ordenada por el ser humano, el que está más allá del lenguaje; y tal como lo expresa Trías, el cerco hermético “es la experiencia misma del misterio, de algo que como tal no puede comparecer, como presencia, en el marco del decir y significar”<sup>536</sup>, no obstante, aunque el cerco hermético no pueda ser dicho sabemos de su existencia porque se manifiesta en revelación simbólica o contenido experiencial, mediado por figuras, formas, palabras<sup>537</sup>.

Para Teresa Guardans el ámbito de la creación artística es un terreno especialmente propicio en el acceso a la condición fronteriza que define Eugenio Trías, porque las indagaciones que se producen ahí se crean y se desenvuelven *a posteriori* más allá de la ordenación conceptual. No obstante el hecho estético constituye tan solo un acercamiento a la condición fronteriza y a su comprensión, pues esta no se agota en él<sup>538</sup>. De acuerdo con Guardans, la experiencia del

---

<sup>534</sup> TRÍAS, E. 2001. *Ciudad sobre ciudad: arte, religión y ética en el cambio de milenio*. Barcelona: Destino, p. 59.

<sup>535</sup> En: GUARDANS, T. 2009. *Op. cit.*, pp. 15, 20. Y en: SUCASAS, A. 2012. *Pensar la frontera. La filosofía del límite de Eugenio Trías*, pp. 199-202. [Consulta: 29 enero 2013]. Disponible en:

<<http://ruc.udc.es/bitstream/2183/11241/1/CC-74%20art%2012.pdf>>

<sup>536</sup> TRÍAS, E. 1991. *Lógica del Límite*. Barcelona: Destino, p. 500.

<sup>537</sup> Vid. en: TRÍAS, E. 1999. *La razón fronteriza*. Barcelona: Destino, p. 405.

<sup>538</sup> GUARDANS, T. 2009. *Op. cit.*, pp. 40-41.

asombro es una forma peculiar de conocimiento, es, como lo llamó Mariano Corbí, «conocimiento silencioso»<sup>539</sup>.

Según el estudio de Guardans, existe una doble posibilidad para aproximarnos a la realidad: una, el conocimiento conceptual; y la otra, el conocimiento silencioso. Ambas aproximaciones conllevan también distintos modos de estar en la realidad que no tienen por qué ser incompatibles, se traducen, como ya dijimos, en las experiencias de artistas, escritores, filósofos o científicos: experiencias todas ellas de creación que surgen de una peculiar sensibilidad hacia el mundo, surgen de un estado de alerta estética, surgen, en suma, del cuestionamiento.

Reparar en lo ordinario desde el asombro y la extrañeza fue una de las propuestas creativas, pero sobre todo vitales, que surgieron durante la primera mitad del siglo XX y fueron cobrando fuerza en el terreno del arte en la misma medida en la que transcurrieron los años y los acontecimientos. Pongamos por ejemplo *Josefine, la cantante, o el pueblo de los ratones*, un corto relato que fue escrito por Kafka en 1924, unos tres años después de que se publicara el *Tractatus* de Wittgenstein, que fue escrito entre 1914 y 1916.

*Josefine, la cantante* es un texto complejo, ya que presenta distintos niveles narrativos, pues en él subyacen varias historias que son de orden político y social pero que también están en relación con la figura del artista y su aportación mediante las artes. Este relato fue el último que escribió Kafka y podría decirse que es su última palabra. En el momento de escribirlo, ya sabía que estaba muriendo y, debido a la inflamación de su garganta, había perdido la voz además de haberse quedado sordo para la música, como le sucedería a Freud<sup>540</sup>. En su relato, Kafka presenta, por boca de uno de los habitantes del pueblo donde sitúa la acción, el centro de su motivo:

“Quien no la haya oído [a Josefine] no conoce el poder del canto. No hay nadie a quien su canto no arrebate, lo cual es tanto más de apreciar

---

<sup>539</sup> Para ampliar más información sobre la propuesta de Corbí, de la que Teresa Guardans toma esa visión renovada y apreciativa en torno a las aportaciones al conocimiento que pueden proporcionar las tradiciones religiosas: CORBÍ, M. 1992. *Conocer desde el silencio*. Santander: Sal Terrae.

<sup>540</sup> ŽIŽEK, S. 2010. *Viviendo en el final de los tiempos*. Traducción de José María Amoroto Salido. Madrid: Akal, p. 376.

cuanto que nuestra raza, tomada en su generalidad, no es amante de la música. La silenciosa paz es para nosotros la música más querida”<sup>541</sup>.

El pueblo de los ratones es un pueblo de seres completamente amusicales, y podría decirse que el silencio es también, otro de los residentes. Pero cómo no, en esa peculiar comunidad existe una excepción y esta es Josefina, la única cantante y amante de la música que vive en el lugar. Dadas tales condiciones ¿cómo es posible que los vecinos de Josefina puedan llegar a comprender o valorar su canto? Ciertamente, responde el vecino/narrador, que no se trata de la belleza del canto, pues:

“Si fuese realmente así, ante este canto tendríamos sobre todo y siempre que experimentar la sensación de lo extraordinario, la sensación de que en esa garganta suena algo que nunca hemos oído antes y que tampoco tenemos capacidad en absoluto para oír, algo que solamente esta Josefina única, y si no nadie, nos capacita para oír”<sup>542</sup>.

Es generalizado para todos los habitantes del pueblo que el canto de Josefina no es nada extraordinario, dudan, puede incluso que ni si quiera se trate de un canto, que sea solo un chillido: “y chillar, desde luego, es algo que todos sabemos [...] Todos nosotros chillamos, pero por supuesto nadie piensa tomar esto por un arte”<sup>543</sup>. En este sentido, para comprender el arte de Josefina, concluye el narrador, es *necesario no solamente oírla sino también verla*, porque:

“Aun en el caso de que se tratase solo de nuestro cotidiano chillido, entonces empezamos ya por encontrarnos con la rareza de que alguien se coloca en trance de solemnidad para no hacer nada más que lo habitual. Cascar una nuez en realidad no es arte ninguno, por eso tampoco nadie se va a atrever a congregarse a un público ante sí para divertirlo cascando nueces. Si, no obstante, lo hace y sale adelante con su empresa, entonces, muy posiblemente no se trate tan solo de cascar nueces. O se trata de cascar nueces, pero entonces viene a resultar que hemos pasado por alto ese arte porque lo dominamos por completo

---

<sup>541</sup> KAFKA, F. 2009. Josefina, la cantante, o el pueblo de los ratones. En: KAFKA, F. *Op. cit.*, pp. 294-319, p. 294. Preferible su consulta en: OBRAS COMPLETAS *Op. cit.*

<sup>542</sup> *Ibid.*, pp. 294-319.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 295.



y que ese nuevo cascador de nueces fue el primero en mostrarnos la esencia de ese arte”<sup>544</sup>.

Lo que artistas como Guillaume Apollinaire o Roger Vitrac llamaron sorpresa en sus procesos de creación, no era otra cosa que la búsqueda o provocación de una experiencia de asombro para el espectador/oyente. La actitud de asombro era para ellos —y para los dadaístas y surrealistas que buscaban romper con ello el orden de lo común— un modo de hacer y vivir que contribuía a colocar los desastres de la guerra y la penuria de la vida cotidiana en otro nivel afectivo. La actitud del asombro favorece en la persona que contempla el mundo una transformación perceptiva que empieza por darse en su persona para volcarse después sobre su entorno.

Para tratar la actitud del asombro en los márgenes de nuestro marco histórico no es necesario que nos marchemos a otros lugares en Europa, en España encontramos a uno de sus máximos representantes: esta tendencia fue ampliamente desarrollada por Ramón Gómez de la Serna, quien hizo de la experiencia del día a día un laboratorio de ensayo y creación destacando, en muchas ocasiones, «la poesía que se levanta sobre lo cotidiano»<sup>545</sup>. Las greguerías de Ramón son grandes síntesis cargadas de humor que dan cuenta de ese modo perceptivo y comprensivo del mundo más inmediato, así: «hay ideas que nos llegan en la camilla del silencio», «oímos la voz de la conciencia con auriculares», o «cuando suena la radio a ajos fritos, ojo a la sartén»<sup>546</sup>.

Probablemente lo que facilita la experiencia del asombro, o lo que la sucede, sea el ejercicio de lo que Zubiri llamó una «inteligencia sentiente»<sup>547</sup>, en la que lo intelectual y lo sensorial se presentan unidos; o la puesta en práctica de lo que después llamó María Zambrano, una «razón-poética». En *La creación por la Metáfora* (1992) Chantal Maillard, de modo similar a como lo hizo después Guardans con

---

<sup>544</sup> *Ibid.*, pp. 296-297.

<sup>545</sup> DENNIS, N. 2012. Ramón y la radio: La imaginación sin hilos. En: GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Greguerías Onduladas*. Edición de Nigel Dennis. Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. 7-74, p. 47.

<sup>546</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. 1962. *Total de Greguerías*. Madrid: Editorial Aguilar, pp. 897, 1453, 93 respectivamente.

<sup>547</sup> En: ZUBIRI, X. 1980. *Inteligencia sentiente*. Madrid: Alianza.

respecto a la cuestión del asombro<sup>548</sup>, se plantea abordar la razón-poética de Zambrano como forma peculiar de conocimiento, una forma de conocer —concluye— que es fenoménica y que involucra la ambivalencia del ser humano unificando el conocimiento racional —lo universal— con el sentir poético —lo particular—, una forma de conocer en cuya actividad el ser humano se va creando a sí mismo. De acuerdo con Maillard:

“No sería adecuado entender, sin más, la razón-poética como una forma de conocimiento híbrida de razón y poesía, a no ser que se le otorgara a cada uno de estos términos la debida amplitud. Ni la razón, aquí, se limita a la forma discursiva del intelecto; ni lo poético, a un formalismo «estético» (sensible) teñido de pensamiento. La razón-poética es una espacial actitud cognoscitiva, un modo en que la razón permite que las cosas hallen su lugar y se hagan visibles”<sup>549</sup>.

La razón-poética reside, por tanto, en lo metafórico, se encuentra entre la «inevitable representación figurativa de la realidad y la disolución de toda representación en el silencio». La razón-poética crea un «espacio comprensivo» para el ser humano y esta es conocimiento, asimilación y creación del mundo. Mediante la razón-poética es posible tener constancia del misterio sin que por ello constituya un enigma, es “un tipo de razón paciente y observadora, actitud intermedia entre el ver dejando que las cosas ocupen el lugar que les corresponde y el trazar —imaginar, crear— el horizonte adecuado sobre el que puedan hacerse visibles”<sup>550</sup>.

Para nuestro propósito, la importancia del estudio de Maillard radica en que la actividad comprensiva en la que la persona se *hace*, es llamada por ella «acción metafórica» y en que las propiedades de esta acción específica son extrapolables al silencio tal y como lo presentábamos al inicio de este estudio. Llegados a este punto, podemos comprender ahora cómo el silencio constituye un valioso ejercicio mediante el cual el ser humano tiene la oportunidad de constituirse a sí mismo, de comprenderse, conocerse y crearse, individualmente y en sociedad.

---

<sup>548</sup> El ensayo de Guardans que hemos citado, *La verdad del silencio. Por los caminos del asombro*, se publicó por primera vez en el 2009. Este texto surge del trabajo realizado para su tesis doctoral, que defendió en 2006: GUARDANS CAMBÓ, T. 2006. *Indagaciones en torno a la condición fronteriza*. E. TRÍAS SAGNIER, director. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona.

<sup>549</sup> MAILLARD, CH. 1992. *Op. cit.*, p. 43.

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 175.



### 3.5. EL SILENCIO: UN VALOR QUE DICE MOSTRANDO.

El humor no es un estado de ánimo, sino una visión del mundo. Y por ello cuando se dice que en la Alemania nazi se aniquiló el humorismo, esto no quiere decir que no se haya estado de buen humor, sino algo mucho más profundo e importante.

*Ludwig Wittgenstein (53).*

¿Pero y el drama? Si tiene en el autor su fulgurante origen, a él le toca captar ese rayo y organizar, a partir de la iluminación que muestra el vacío, una arquitectura verbal —es decir gramatical y ceremonial— que indique solapadamente que de ese vacío se arranca una apariencia que muestra el vacío.

*Jean Genet (54).*

HAMM: Me pregunto. (*Pausa.*) ¿Una inteligencia que hubiera vuelto a la tierra no se sentiría tentada de formarse ideas a fuerza de observarnos? (*Tomando la voz de la inteligencia.*) ¡Ah! ¡Bueno, ya veo de qué se trata! ¡Sí! ¡Veo lo que hacen! (*Clov se sobresalta. Deja el catalejo y comienza a rascarse el bajo vientre con ambas manos. Voz normal.*) E incluso, sin llegar hasta ahí, nosotros mismos... (*con emoción*) nosotros mismos... por momentos... (*Vehemente.*) ¡Y pensar que quizá todo esto podría haber tenido algún sentido!

CLOV (*con angustia, rascándose*): ¡Tengo una pulga!

HAMM: ¿Una pulga? ¿Todavía hay pulgas?

CLOV (*rascándose*): A menos que sea una ladilla.

HAMM (*muy inquieto*): ¡A partir de eso la humanidad podría reconstruirse! ¡Por amor del cielo, atrápala!

*Samuel Beckett (55).*

ROCÍO GARRIGA.

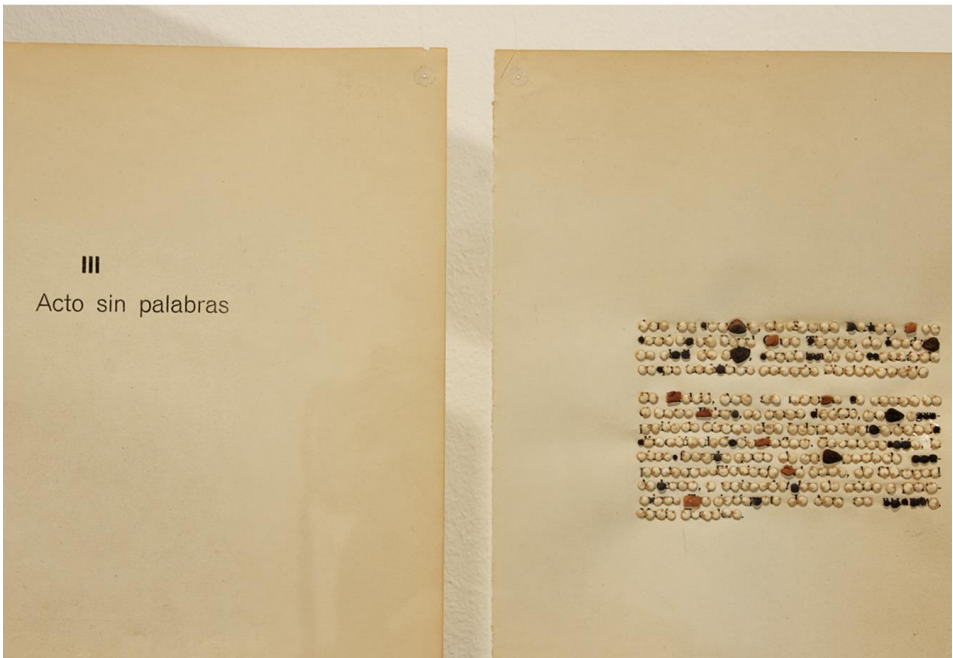
**ACT WITHOUT WORDS II [ACTO SIN PALABRAS].**

2014.

Semillas de quinoa, mostaza, heno griego y achiote cubriendo el texto completo —a excepción del título— de la pieza teatral *Acto sin palabras* de Samuel Beckett, edición de 1965 con traducción de José Manuel Azpeitia. Montaje de las páginas al aire sobre marco de madera con cristales protectores.

La obra se sujeta a la pared por medio de unas bisagras que posibilitan que sea vista por ambos lados.

Dimensiones: 30 x 86 x 10 cm. aprox.







La obra de Heidegger, *Ser y Tiempo* (1927), arraigó en el público común de su época mucho más de lo que pudiera pensarse. Paul Hühnerfeld, uno de sus críticos más reconocidos, comenta que cuando esta publicación apareció, fue devorada: muchos de los soldados alemanes que murieron en Rusia o África durante la Segunda Guerra Mundial llevaban los escritos de Heidegger en sus mochilas, los términos básicos de su filosofía eran más familiares de lo que parecía: ansiedad, nada, existencia, decisión, muerte. De algún modo, para el público no especializado, poco importaba el significado técnico que Heidegger les pudiera conferir, la importancia de tales términos residía en su *poder de resonancia*<sup>551</sup>.

La popularidad de la angustia fue aumentando en la misma medida en la que fueron transcurriendo los años del siglo XX. La angustia se sentía, pero también podía leerse y pensarse a través de figuras tan variadas como las de Heidegger, para quien la angustia era, en cierta manera, el temor a algo que no es nada; Kafka o Camus, para quienes era consecuencia de ese absurdo intento que se da en el ser humano al tratar de aprehender el mundo; Freud, donde la angustia representaba, en numerosas ocasiones, la indefinición; o Sartre que, prácticamente, terminó por identificarla con la contingencia.

A partir de los años 50, inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, el existencialismo adquiere un brillo especial en el terreno de la filosofía, especialmente en el contexto francés. A imagen de lo que sucede con los personajes de la pieza teatral *A puerta cerrada* (1944)<sup>552</sup> de Sartre, donde las condiciones de libertad se dan solo mediante la contradicción o la apariencia, porque el ser humano está condenado a la libertad; en el existencialismo no se considera que la persona tenga naturaleza innata, el ser precede su existencia y tiene, por tanto, que crearse a sí mismo<sup>553</sup>.

---

<sup>551</sup> Cfr.: GAY, P. 1984. *Op. cit.*, p. 95.

<sup>552</sup> SARTRE, J. P. 1981. *La puta respetuosa. A puerta cerrada*. Traducción de Aurora Bernárdez. Madrid: Alianza Editorial.

<sup>553</sup> En el prefacio a su texto *Hombres en tiempos de oscuridad*, Hannah Arendt deja escrito: "Si la función del ámbito público consiste en iluminar los asuntos de los hombres ofreciendo un espacio a las apariciones donde pueden mostrar en actos y palabras, para bien o para mal, quiénes son y qué pueden hacer, entonces la oscuridad se extiende en el momento en que esta luz se extingue por las «lagunas de la credibilidad» y por un «gobierno invisible», por un discurso que no descubre lo que es, sino que lo esconde debajo de la alfombra mediante exhortaciones de tipo moral y otras que, con el pretexto de

De acuerdo con Ismael Quiles, *La Náusea* (1946) es la primera obra de importancia publicada por Sartre, entre otras cosas porque en ella define cuál es su actitud frente a la vida<sup>554</sup>. Esta pieza es un relato escrito en forma de diario. Antoine Roquentin relata lo que pasa un día tras otro en la villa francesa a la que se ha retirado con el objetivo de escribir un libro. En la observación de su entorno, de sí mismo y de los demás, Antoine no encuentra motivo para comprender ni comprenderse. Todos los esfuerzos que realiza por tratar de encontrar sentido a la vida van fracasando uno tras otro, tal y como pasan los días porque, según él mismo declara:

“Lo esencial es la contingencia. Quiero decir que, por definición, la existencia no es la necesidad. Existir es *estar* ahí, simplemente: los existentes aparecen, se dejan *encontrar*, pero nunca es posible *deducirlos*. Creo que algunos han comprendido esto. Pero ningún ser necesario puede explicar la existencia; la contingencia no es una máscara, una apariencia que pueda disiparse; es lo absoluto, y en consecuencia, la gratuidad perfecta. Todo es gratuito: este jardín, esta ciudad, yo mismo”<sup>555</sup>.

Dice Sartre que cuando todo esto se comprende a uno se le «revuelve el estómago» y por eso sobrevienen la angustia y la náusea: son el asco de la existencia, el asco de la realidad y el asco de sí mismo. El pensamiento existencialista tuvo una gran influencia en la literatura y Sartre fue uno de sus “padres fundadores”; no obstante, el extremo del irracionalismo que es el *absurdo* quedaría especialmente reflejado en el mundo del teatro.

---

defender antiguas verdades, degrada toda la verdad a trivialidades carentes de significado. Nada de esto es nuevo. Se trata de circunstancias que Sartre describió treinta años atrás en *La nausée* (que creo sigue siendo su mejor libro)”. En: ARENDT, H. 2001. *Op. cit.*, p. 10.

“La existencia es una sumisión”: SARTRE, J. P. 1982. *La Náusea*. Traducción de Aurora Bernárdez. Madrid: Alianza Editorial, p. 165. Es legendaria la traducción de Aurora Bernárdez: 1967. Buenos Aires: Losada. Así fue reconocida por el propio Jean Paul Sartre (Edición original en 1938. *La Nausée*. Paris: Éditions Gallimard). Ha sido reeditada en numerosas ocasiones, y las editoriales han solido respetar —y citar— la traducción de Aurora Bernárdez.

<sup>554</sup> QUILES, I. 1952. *Sartre. El existencialismo del absurdo*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, p. 19.

<sup>555</sup> SARTRE, J. P. 1982. *Op. cit.*, p. 169.

Los planteamientos del teatro del absurdo podrían remontarse a los experimentos que Jean-Jacques Bernard realizó a propósito de lo que él denominó «Théâtre du Silence»<sup>556</sup>, una forma de hacer teatro que también supuso, como el teatro del absurdo, una protesta intimista contra el diálogo del teatro convencional y burgués. Pero el teatro del absurdo fue más. Martin Esslin le dio ese nombre<sup>557</sup> en 1961, y con tal denominación se refería a esa expresión *del sentido del sinsentido de la condición humana*, un tipo de teatro, por tanto, que se fundó sobre la nueva retórica que los escritores europeos comenzaron a desarrollar desde los albores del siglo XX.

Las observaciones sobre el silencio y la escena de Harold Pinter, un miembro destacado del movimiento de los ingleses “*young angry men*” y un representante del teatro del absurdo como lo son también –según engloba Esslin– Arthur Adamov, Samuel Beckett, Eugène Ionesco o Jean Genet, tienen mucho que ver con las consideraciones que hiciera sobre el mismo Jean-Jacques Bernard. Cuando Pinter distinguió entre dos tipos de silencio: uno, cuando no se pronuncia palabra; el otro, cuando lo que se emplea es el torrente del lenguaje<sup>558</sup>, quizá estaba pensando en esos personajes incapacitados para hablar que Bernard concibió para la campesina de la obra titulada *Martine* (1922) o en la madre de la pieza *Printemps des autres* (1924)<sup>559</sup>.

Estos dos tipos de silencio, que usó Bernard para construir muchos de sus dramas, pasarían a ser ampliamente utilizados por los dramaturgos de la segunda posguerra no sin razón pues, tal y como subraya Leslie Kane, los dos silencios que describe Pinter indican otro discurso, donde

---

<sup>556</sup> En su conferencia *De la valeur du silence dans les arts du spectacle* [*Del valor del silencio en las artes del espectáculo*], pronunciada en el Teatro de Montparnasse, el 22 de noviembre de 1930.

<sup>557</sup> ESSLIN, M. 1966. *El Teatro del Absurdo*. Barcelona: Seix Barral.

<sup>558</sup> Harold Pinter citado en: KANE, L. 1984. *The Language of Silence. On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*. New Jersey: Associated University Press, pp. 132-133. [Fragmento fuente: "There are two silences. One is when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is employed. This speech is speaking of a language locked beneath it. That is its continual reference. The speech we hear is an indication of what we don't hear. It is a necessary avoidance, a violent, sly, anguished, or mocking smoke-screen which keeps the other in its place"].

<sup>559</sup> En: ABUÍN, A. 1998. El silencio y el callar: apuntes para una dramaturgia de 'lo indecible' en el teatro del siglo XX. *Semiosfera*, nº 9, pp. 69-101. ISSN: 1134-3974, p. 76.

el lenguaje que se escucha funciona a modo de bloqueo para eso que realmente se está produciendo tras él<sup>560</sup>.

El teatro del absurdo contribuyó en mucho a que el empleo del silencio, como recurso discursivo y formal, se destacara ocupando el lugar que ya le pertenecía. La decepción, el descrédito y el deseo por revelar el absurdo de la vida para provocar una reacción podrían ser las razones de su emergencia, y otra más, el cambio radical en los supuestos clásicos del drama que se anunciaron en la primera mitad del siglo XX con ocasión de la Primera Guerra<sup>561</sup>. No obstante, a pesar de la importancia que demuestra tener el ejercicio del silencio para las artes y las creaciones dramáticas de la segunda mitad del siglo XX, su valoración teórica no se vería legitimada hasta bien entrados los años 80. Así lo observó Pierre Van den Heuvel, en *Parole, Mot, Silence* (1985), donde lamenta que la complejidad con la que se había venido tratando el silencio en la expresión artística apenas hubiera sido reconocida hasta entonces. De acuerdo con él, la gran mayoría de los estudios literarios solo se preocupaban por esos «lugares de indeterminación» a los que se refirieron Roman Ingarden y Wolfgang Iser, que trataron el silencio desde un punto de vista muy simple y sesgado, apelando a él únicamente como figura estética que llama a la participación en la escritura elíptica y en «lo impreciso» de la representación<sup>562</sup>, dejando de lado algunos puntos nucleares, y también muchos de los matices que se dieron a propósito de esta noción en el ámbito de las artes, la literatura y la escritura teatral en los periodos mencionados.

Según dice Rábade, “lo absurdo, más que por una ausencia total de conocimiento, se caracteriza por la carencia de sentido: podemos saber acerca de ello, pero no logramos una comprensión razonable”<sup>563</sup>.

---

<sup>560</sup> Cfr. KANE, L. 1984. *Op. cit.*, p. 100.

<sup>561</sup> En: RYKNER, A. 1996. *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*. Paris: José Corri, p. 121. [Fragmento fuente: "Seule une inversion radicale des pré-supposés du drama classique parviendra finalement a donner au silence la place qui sera la sienne dans les dramaturgies les plus contemporaines"].

<sup>562</sup> VAN DEN HEUVEL, P. 1985. *Parole, Mot, Silence. Pour une poétique de l'énonciation*. Paris: José Corti, p. 66. [Fragmento fuente: "Les théoriciens voient surtout dans le silence une figure esthétique qui, par recours a l'écriture eliptique et a l'imprécis dans la représentation, vise a appeler le destinataire a la participation"].

<sup>563</sup> RÁBADE, S. 1998. *Op. cit.*, p. 191.

En este sentido, aunque siempre se haya dicho que el teatro del absurdo reniega de la razón, a mediados del siglo XX el sentido de lo real se complicó de un modo que no había tenido precedentes y, según la posición que ofrece Enrique Herreras, el teatro del absurdo está más próximo al realismo que a cualquier otra cosa, pues será precisamente este el que mostrará, con sus textos y sus re/presentaciones, toda la miseria de que fueron objeto las gentes que padecieron la Segunda Guerra Mundial:

“Esslin repite infinitas veces que «lo real» es lo que sube al escenario absurdo y no otra cosa. Y aunque este movimiento es producto de una época muy peculiar, los años cincuenta, recién acabada la II Guerra Mundial, vendrá a decir a las claras (¿con mucha ambigüedad?) cuál es la «verdadera» naturaleza humana. Y también querrá alcanzar un «naturalismo» sin tapujos. Se rebatirá lo que hasta entonces se había revelado como verdad y que ahora se considera pura apariencia”<sup>564</sup>.

Todo indica que la irrealidad del mundo escénico se tornó, en aquellos años, más real que nunca: soledad, sufrimiento, fugacidad de la vida, imposibilidad de comunicación, hemorragias verbales, estancamiento... dejó de saberse si la irracionalidad era o no un límite, dejaron de comprenderse cuáles eran los límites de lo racional. De acuerdo con Herreras, el teatro del absurdo consiste en la muestra de una visión crítica de la sociedad que trata de expresarse en términos universales y no exclusivamente particulares: el drama es a la vez privado y social, oscila entre la crítica objetiva y la subjetiva y todo ello se expresa a través de estructuras dramáticas a-históricas y no dialécticas. Tal y como lo propone Herreras:

“El proceso de envejecimiento o los problemas básicos de la existencia, la sociedad, el misterio del universo impenetrable, etc., son problemas que no podemos ni podremos conocer jamás. Por lo que hay que conformarse con mostrarlos de nuevo, ahora ya sin tapujos, sin los límites del llamado realismo social. Lo que se pretende no es decir el caos sino mostrarlo (el caos no puede decirse solo visualizarse) en la medida que decir no muestra sino que oculta”<sup>565</sup>.

La ambigüedad no está entonces en lo que este tipo de textos dramáticos tratan de transmitir, la ambigüedad está en los hechos, y

---

<sup>564</sup> HERRERAS, E. 1996. *Op. cit.*, p. 87.

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 107.

así es también la visión que de ellos se ofrece cuando la puesta en escena tiene lugar. El planteamiento general es el siguiente: es necesario desconocer para acceder al conocimiento y aunque resulte difícil es preciso desprenderse de todo, porque solo en un estado de inocencia es posible la lucidez y para adquirir esa inocencia la tarea está en el olvido y la destrucción, en des-interpretar la realidad —algo que, en cierto sentido, nos recuerda a algunos métodos del misticismo—, para volver a interpretarla nuevamente. Sin embargo, lo que hace del absurdo tal, es que el ser humano, como en *El mito de Sísifo* (1942) de Camus, siempre buscará ciegamente un sentido que nunca logrará alcanzar. Si se desea llevar una conducta de vida consecuente ha de seguirse como guía «la creencia en el absurdo de la existencia». Así lo expone Camus:

“Hay casamiento, desafíos, rencores, silencios, guerras y también paces absurdos. En cada uno de estos casos la absurdidad nace de una comparación. Por lo tanto, tengo razón al decir que la sensación de la absurdidad no nace del simple examen de un hecho o de una impresión, sino que surge de la comparación entre un estado de hecho y cierta realidad, entre una acción y el mundo que la supera. Lo absurdo es esencialmente un divorcio. No está ni en uno ni en otro de los elementos comparados. Nace de su confrontación. En el plano de la inteligencia puedo decir, por lo tanto, que lo absurdo no está en el hombre (si semejante metáfora pudiera tener un sentido), ni en el mundo, sino en su presencia común”<sup>566</sup>.

Después de todo, en el contexto europeo la racionalidad que se asociaba a los sistemas científicos para la comprensión del mundo y el desarrollo del progreso no hizo más que reverdecer y plantear nuevamente los temas más arcaicos de su civilización. Así se muestra en algunas de las escenas cíclicas que se dan en las obras teatrales de Beckett, donde el progreso se nos presenta nada más como apariencia, un círculo cerrado de confusión y engaño<sup>567</sup>. Siguiendo las palabras de Ana María Iglesias la obra de Beckett:

---

<sup>566</sup> CAMUS, A. 1996. *El mito de Sísifo*. Obras 1/2. Edición de José María Guelbenzu. Traducción de Luis Echávarri. Revisión de Miguel Salabert. Madrid: Alianza, pp. 207-331. Título original: *Le Mythe de Sisyphe* [1942].

<sup>567</sup> FERNÁNDEZ-SANTOS, A. 1965. El teatro escéptico de Samuel Beckett. En: BECKETT, S. *La última cinta. Acto sin palabras*. Barcelona: Aymá Editora, pp. 15-37, p. 36.

“Carece de centro, los significantes carecen de un único y unívoco significado, el espacio literario creado por Beckett es un espacio sin puntos referenciales, el espacio literario de Beckett es la respuesta — puede que la única posible— a la imposibilidad de hallar un sentido, una única respuesta a un mundo que se ha vuelto incomprensible”<sup>568</sup>.

Los medios que Beckett emplea para la expresión son totalmente fieles a aquello que el autor pretende re/presentar dramáticamente, no solo textualmente, sino también visualmente. En *Esperando a Godot*, escrita a finales de los años 40 y publicada por primera vez en 1952, la obra gira en torno a una escena vacía, tan solo ocupada con la Luna y un árbol. En otra de sus piezas, *Final de partida* (1957), el escenario se define por representar un vacío indefinido o en *Los días felices* (1961)<sup>569</sup>, los actores despliegan la acción en un montículo de tierra flanqueado por un anillo de hierba quemada.

La identificación entre expresión y representación es una de las características comunes en el teatro del absurdo, donde sistemáticamente se ha expresado lo irracional re/presentándose a través de lo irracional, donde para expresar el absurdo se re/presenta la absurdidad. En este sentido, podríamos decir que lo que se producen son actos *reales* de mostración donde:

“Nada hay que extraer con pretensión de filosofía, de ciencia, de conocimiento exacto. Y, en efecto, nada de ellas dice Beckett. Se limita a mostrarlas. Y en este gesto mostrativo en virtud del cual las antecámaras silenciosas, es decir, las estructuras internas de la vida, son representadas mediante la situación y las acciones de unos actores sobre un escenario, es lo que constituye y ha constituido siempre la esencia del arte dramático”<sup>570</sup>.

En general, la obra de Beckett, está atravesada por un miedo al vacío que es motor y causa de su necesidad de diálogo con él: «somos

---

<sup>568</sup> IGLESIA, A. M. 2011. Samuel Beckett: la inaprehensibilidad de un sentido no trascendente. *Forma. Revista d'Humanitats*, vol. 4, pp. 79-90. ISSN: 2013-7761, p. 81.

<sup>569</sup> BECKETT, S. 1989. *Los días felices*. Edición bilingüe y traducción de Antonia Rodríguez Gago. Madrid: Cátedra/Letras Universales.

<sup>570</sup> FERNÁNDEZ-SANTOS, A. 1965. El teatro escéptico de Samuel Beckett. En: *Op. cit.*, pp. 15-37, p. 20.

incapaces de callarnos»<sup>571</sup> escribe en *Esperando a Godot*; y en *El Innombrable* (1953) sentencia: “tener que hablar de cosas de las que no puedo hablar [...], no me callaré nunca”<sup>572</sup>. Matti Megged lo resume así: “la expresión de que no hay nada que expresar, nada con que expresarlo, nada desde donde expresarse, ningún poder de expresión, ningún deseo de expresar, junto con la obligación de expresar”<sup>573</sup>.

Siguiendo el hilo de nuestro objetivo, basado en el silencio, su uso y su *comportamiento*, parece que las cuestiones abordadas con respecto a los límites del conocimiento en el pensamiento existencialista presentan dos vertientes: por un lado, nada puede conocerse, y de ahí la angustia, el absurdo, el sin-sentido y la nada de la existencia; pero, por otra parte, aunque se nos sitúe ante un límite aparentemente absoluto, también es cierto que este planteamiento es, entre otras cosas, “hijo de su tiempo”, y que tal concepción de la realidad, del ser humano y de su relación con el mundo tiene que ver con las contingencias del contexto: de tal suerte que esta concepción, vista en su espesura, estaría sujeta a unos límites que no son absolutos sino situacionales.

---

<sup>571</sup> BECKETT, S. 2006. *Esperando a Godot*. Traducción de Ana María Moix. Argentina: Editorial Último Recurso, p. 52.

<sup>572</sup> BECKETT, S. 1970. *El Innombrable*. Barcelona: Lumen, p. 50.

<sup>573</sup> MEGGED, M. 2009. *Op. cit.*, p. 42.





### 3.6. CREACIÓN DE MUNDOS CON SENTIDO: EL SILENCIO Y SU CONEXIÓN CON EL HECHO ESTÉTICO.

Puedo morir dentro de una hora, puedo morir dentro de dos horas, puedo morir dentro de un mes o dentro de algunos años. No puedo saberlo y nada puedo hacer ni a favor ni en contra: *así es esta vida*. ¿Cómo he de vivir, por tanto, para salir airoso en cada instante? Vivir en lo bueno y en lo bello hasta que la vida acabe por sí misma.

*Ludwig Wittgenstein (56).*

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo: esta inminencia de una revelación que no se produce es, quizá, el hecho estético.

*Jorge Luis Borges (57).*

En esa tensa cesura entre la inteligibilidad analítica y la percepción, cuando la cognición contiene su aliento, nuestro sentido del ser se hace anfitrión de la belleza.

*George Steiner (58).*



ROCÍO GARRIGA.

**FIREHEAD [CABEZA DE FUEGO].**  
2014.

Corona de cerillas montadas sobre malla metálica y ensambladas al ala de un sombrero de copa.

Dimensiones: 20 x 20 x 20 cm. aprox.

Las artes, en general, abren con sus propuestas, espacios de sensación e interpretación, espacios donde se encuentra eso de lo que habla Emilio Lledó cuando se refiere a la poesía: «el placer del texto»<sup>574</sup>. El ámbito de lo estético distingue a los seres humanos del resto, pues solo a nosotros nos “es dada la facultad de penetrar en los límites, de investigar el reino de las posibilidades y crear ficciones para imaginar lo invisible ensamblando lo real con lo posible, lo posible con lo imposible”<sup>575</sup>. En *El pensamiento salvaje* (1962) Lévi-Strauss afirmó que:

“El genio del pintor consiste en unir un conocimiento interno y externo, un ser y un devenir; en producir, con su pincel, un objeto que no existe, como objeto y que, sin embargo, sabe crearlo sobre su tela [...]. La emoción estética proviene de esta unión instituida en el seno de una cosa creada por el hombre, y por tanto, también, virtualmente creada por el espectador, que descubre su posibilidad a través de la obra de arte”<sup>576</sup>.

En 1924, Julius von Schlosser publica *La literatura artística*, un estudio que versa sobre la literatura generada a través de lo artístico, sobre la teoría y la práctica del arte<sup>577</sup>. Según este historiador austríaco, la obra de arte debía interpretarse y construirse históricamente «desde dentro», algo que compartía con el lingüista Karl Vossler, pero que era opuesto a las ideas abstractas y supraindividuales de Riegl o a las explicaciones de la obra de arte en función de documentos culturalistas exteriores o posteriores a la obra en sí de Dvôrak<sup>578</sup>. Schlosser partió de la idea fundamental de la incomunicabilidad y el hermetismo de lo artístico, y aunque llegó a una especie de «silencio como límite explicativo» porque la idea que se propuso realmente no

---

<sup>574</sup> LLEDÓ, E. 1995. Juan de la Cruz: Notas hermenéuticas sobre un lenguaje que se habla a sí mismo. En: VALENTE, J. A., LARA GARRIDO, J. (eds.) 1995. *Op. cit.*, p. 114. Así se tituló también un libro indispensable para acceder a la cosmovisión de Roland Barthes: 1974. *El placer del texto*. Traducción de Nicolás Rosa. 1ª ed. Madrid: Siglo XXI.

<sup>575</sup> MAILLARD, CH. 1997. *Op. cit.*, p. 191.

<sup>576</sup> LÉVI-STRAUSS, C. 1962. *El pensamiento salvaje*. Colombia: Fondo de Cultura Económica, p. 48.

<sup>577</sup> En: SCHLOSSER, J. 1981. *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Presentación y adiciones de Antonio Bonet Correa. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 12-16.

<sup>578</sup> Tanto Riegl como Dvôrak fueron predecesores de Schlosser en la Cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Viena.

podía ser alcanzada<sup>579</sup>, el discurso de Schlosser no se cerraba, sino que paradójicamente se abría en sus comentarios por medio del uso de analogías, y también por las relaciones que establecía con otras áreas de conocimiento. En todo momento Schlosser fue sabedor de que sus comentarios solo eran, tal y como él entendía que debía ser la tarea del historiador, una suerte de gramática histórica aproximativa que se realizaba mediante un ejercicio metafórico constante. Schlosser no estaba solo en sus convicciones, Aby Warburg, en sus estudios sobre iconología, procedió de modo parecido en Hamburgo.

El arte no es solo hacer, también se roza con el terreno de lo epistemológico en la creación, en la recepción que otros tienen de él. En términos generales, la experiencia estética no constituye un simple conocimiento de la realidad, se mueve fuera de esos márgenes pues en ella las reglas por las que se define lo conocido se perturban y se crean también referencias propias; el arte trae consigo una manera de acercarse al mundo y de saber acerca de él que es otra. El arte es una acción reflexiva y fáctica que necesita y deviene conocimiento<sup>580</sup>; ello supone un aumento, una transformación como la que se le supone al ejercicio del silencio. El arte nos procura también, entre otras cosas, mantener un contacto permanente entre lo abstracto y lo sensible, entre las preocupaciones teóricas y la experiencia de la realidad que vivimos y podemos tener las personas.

Cuando se habla de experiencia estética se duplica, a través de los términos que describen ese fenómeno, su carácter sensorial. Tengamos en cuenta que, salvo la experiencia mística, toda experiencia es de base sensorial<sup>581</sup>, y que dentro del conjunto de experiencias, lo sensorial se aumenta especialmente en el caso de la experiencia

---

<sup>579</sup> En: ALONSO PUELLES, A. 2002. *Op. cit.*, p. 114.

<sup>580</sup> “La explicación del conocimiento no pretende hoy ser una búsqueda de certezas, ni siquiera, al menos *in recto*, de la verdad. Se admiten diversas formas de verdad, según la perspectiva en que el estudioso se sitúe. Por eso, más que de verdad del conocimiento, se habla de objetividad, entendida como la capacidad que tienen mis actos de conocimiento de revelarme algo de la realidad. Y, por supuesto, esa realidad que se me revela no es, en principio, de carácter esencial”. RÁBADE, S. 1998. *Op. cit.*, p. 13.

<sup>581</sup> La experiencia mística en sí es totalmente intelectual, la sensorialidad a la que nos estamos refiriendo tiene que ver con el misticismo o el conjunto de métodos que se ponen en práctica para poder llegar a *alcanzarla* y esa sensorialidad es, además, de base negativa pues, generalizando, lo que se busca en el camino místico es su neutralización total.

estética<sup>582</sup>. Según el punto de vista de Chantal Maillard, la experiencia estética está unida a las artes en la medida en que tienen la capacidad de suscitarla, aunque también pueda darse desde lo cotidiano, por eso Maillard define la experiencia estética como:

“Un modo de recibir y de conocer a través de la sensibilidad, es decir, mediante la «modificación» de las impresiones que acuden a nosotros por la vía de los sentidos. «Modificar» significa elaborar de una determinada manera o «modo», y esto sucede cuando las impresiones entran en contacto con las disposiciones activas de la persona”<sup>583</sup>.

De acuerdo con Maillard, denominamos arte a la experiencia estética que se ha convertido en expresión, a la experiencia que, según las características de la definición anterior, se ha elaborado internamente de forma significativa o imaginal a la que se configura simbólicamente produciendo nuevas unidades significativas. La experiencia estética puede darse antes de que se produzca la obra, siendo su motivación y también puede desencadenarse a partir de la propia obra cuando pasa a ser percibida. Esto sucede porque la actividad artística es proceso y culminación de una experiencia que se prolonga en la medida en que es propuesta de otras experiencias. En este sentido, la experiencia estética supone un proceso de incremento y construcción en la persona y el arte entra en este terreno cuando tales experiencias se exteriorizan. En el proceso de la actividad artística:

“El artista con-figura: le otorga figura a los elementos dispersos, forma totalidades significativas, y aquello que la obra significa, es decir, aquello de lo que es signo es la propia actividad del individuo, actividad en la que él ha ido constituyéndose a sí mismo en/con la elaboración de los elementos que han incidido en él”<sup>584</sup>.

Por eso, por entender que creación y experiencia constituyen un circuito inseparable, algunos estudiosos sobre estética, como Giovanna Mazzotti y Víctor Manuel Alcaraz, destacan como intercambiables los términos creación y experiencia artística, porque consideran que la

---

<sup>582</sup> Este término deriva del griego αἴσθησις (*aisthesis*): sensación o sensibilidad.

<sup>583</sup> MAILLARD, CH. 1997. *Op. cit.*, p. 179.

<sup>584</sup> *Ibid.*, p. 179.

obra de arte es tal en calidad de su re/creación constante<sup>585</sup>. Por otra parte, el hecho de que la experiencia estética sea entendida como un proceso cognoscitivo que transforma constantemente a la persona lleva a considerar que el hecho estético, en términos generales, podría pensarse como una filosofía de la intemporalidad y del cambio, porque atiende a la sensibilidad individual que se comparte, a una cercanía empática con el mundo; porque en ella se construyen verdades que son *ad hoc* y que se transforman con el tiempo:

“La experiencia estética, desde la íntima comunicación con las cosas, redefine el «mundo» e integra en él todo lo otro que asoma en las brechas. No hay diferencia, para la sensibilidad estética, entre lo «real» y lo que no lo es porque los mundos simbólicos que se diseñan a través de ella se elaboran con todas las posibilidades. [... Mientras que] la experiencia mística, a diferencia de la estética, no diseña, no procura sentido —no debe hacerlo: ese es el cometido de la metafísica o de las religiones. El acuerdo con lo otro se establece a partir de la disolución de las diferencias”<sup>586</sup>.

En términos de Maillard, las obras de arte son acciones para comprender el mundo, re/presentándolo bajo otras configuraciones. Estas acciones de creación e interpretación son ensayos. Como Anders señala, están al servicio de la captación (comprensión) de objetos de que disponemos, de objetos que no son inalcanzables, como así es el objeto de conocimiento místico<sup>587</sup>. Es obvio que no todos los autores coinciden en señalar qué es la experiencia o el hecho estéticos, pero no es nuestro cometido evaluar tales puntos de vista cuanto valorar la medida en que la noción de silencio actúa en este campo identificando su comportamiento y su aportación. En este sentido, y aunque no exista consenso, como sucede en general con todo aquello que es complejo y que toca los aspectos del sentir, la gran mayoría de autores que han abordado la cuestión de la experiencia estética sí que

---

<sup>585</sup> En: MAZZOTTI, G., ALCARAZ, V. M. 2006. Arte y experiencia estética como forma de conocer. *Casa del Tiempo*, vol. VII, época III, nº 87, pp. 31-38. ISSN: 0185-4275, p. 31.

<sup>586</sup> MAILLARD, CH. 1997. *Op. cit.*, p. 184.

<sup>587</sup> En: ANDERS, G. 2011. *La obsolescencia del hombre: Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*. Traducción de Josep Monter Pérez. Valencia: Pre-Textos, 264.



comparten que cuando se da tiene una intensidad tal que nubla el hecho de que su *traducción* pueda ser elaborada con palabras<sup>588</sup>.

Inefable, indescriptible o inexpresable son términos intemporales que también se han asociado a la experiencia estética<sup>589</sup>. El «no se qué» o el *Je ne sais quoi* francés o el *no so che* italiano, cuyo su origen quizá se encuentre en el *nescio quid* de Cicerón, se usaron con muchísima frecuencia en torno al siglo XVII para referirse a la mística y al amor, pero también a lo que se supone que hay de inefable en la experiencia estética<sup>590</sup>. En la segunda mitad del siglo XVII, la sensibilidad mística se seculariza y su carácter poético-religioso pasa a ser estético-filosófico; por otra parte, a lo largo del siglo XVIII, la definición de belleza que propuso el historiador del arte Johann Winckelmann, para quien era «noble sencillez y tranquila grandeza silenciosa»<sup>591</sup>, favoreció que las convergencias entre mística y estética continuaran extendiéndose.

Es en el Siglo de Oro español, periodo en el que se producen algunos de los textos místicos más bellos, cuando tiene lugar una proliferación de tratados que intentan sistematizar un vocabulario artístico referido tanto a la actividad como a la experiencia estéticas, lo que ya era, dicho sea de paso, un reconocimiento implícito al sentir que es capaz de provocar el arte y, a su vez, un intento por tratar de definir objetivamente estas cuestiones bajo la estructura lógica del lenguaje. Según José Alberto Conderana:

“Es la “evidencia luminosa” de la obra en su inmediatez perceptiva, de la que se ocuparon Vasari y Schlegel, la que genera el “goce” que “deja estar” a la obra en su espacio y en su silencio, un silencio que la propia obra produce y proyecta a su alrededor en forma de sentido”<sup>592</sup>.

---

<sup>588</sup> En: HAAS, A. M. 2009. *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* Madrid: Siruela. O en: MÚJICA, H. 2002. *Poéticas del vacío*. Madrid: Trotta.

<sup>589</sup> CURTIUS, E. R. 1991. Les topoi de l'ineffable. En *La littérature européenne et le Moyen-Age latin*. Paris: Presses Universitaires France, pp. 265-269. Editado por primera vez en 1958.

<sup>590</sup> PORTÚS PÉREZ, J. 1994. *Op. cit.*, p. 168.

<sup>591</sup> En: PERNIOLA, M. 2010. Silence, the Utmost in Ambiguity. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Volume 12, Issue 4, Article 2. ISSN: 1481-4374, p. 3. Publicación consultada on-line. [Consulta: 14 abril 2011]. Disponible en: <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol12/iss4/2>>

<sup>592</sup> CONDERANA, J. A. 2006. Capitulaciones de la estética contemporánea I: el silencio como anomalía. *Trípodos*, nº 19, pp. 159-181. ISSN: 2340-5007, p. 164.

En el capítulo que dedicamos al *silencio como límite comprensivo*, hablábamos sobre el problema del goce estético en relación con el arte. Este problema, que se inició con las reflexiones de Adorno y que, como vimos, estuvo motivado con ocasión de las expresiones artísticas a propósito del impacto de la Segunda Guerra Mundial, fue abordado por Hans Robert Jauss de un modo bien diferente<sup>593</sup>.

Jauss cree necesario retomar el valor del goce estético para poder devolver a la experiencia estética su valor cognoscitivo y transformador, funciones estas que son prácticas y no teóricas. Para Jauss, la experiencia estética está por encima de la teoría y considera que esta última es solo una especie de traducción de la misma que neutraliza el asombro o la extrañeza que ella desencadena diluyendo eso que el arte provoca: liberar al mundo de su propia imagen. No obstante, la preferencia por la praxis —cuyos principios se crean y mejoran a través de su acción en situaciones concretas— no constituye el único de los aspectos que nos podrían llevar a ver entre Jauss y Wittgenstein, solo en determinados aspectos, cierta relación. De acuerdo con Jauss:

“Una pintura puede enseñarnos que en realidad no hemos visto lo que vemos. Entonces la percepción estética no exigiría ninguna capacidad especial de intuición sino que nuestra mirada, a través del arte, se libere de sus orientaciones previas, de lo que solemos llamar hábitos. [...] Partiendo de esa reducción de lo dado a la pura visibilidad se obtendría una ampliación de nuestro conocimiento del mundo en su

---

<sup>593</sup> Jauss publicó su *Pequeña apología de la experiencia estética* [1972] dos años después de que Adorno publicara su *Teoría estética*. Su texto fue elaborado en respuesta a la mencionada obra de Adorno, y en él, Jauss trató de dotar de nuevo a la experiencia estética de los potenciales cognoscitivos que, en su opinión, le son propios. Jauss reivindicó la experiencia estética como conocimiento práctico tratando de anular la separación que Adorno hizo crecer entre experiencia estética y ética, entre goce y trabajo, entre arte y conocimiento. La estética de Jauss bebe de la línea de pensamiento alemana que representan Heidegger, Benjamin, Adorno o Gadamer, para quienes la experiencia estética es un conocimiento enfático; y también de la línea de pensamiento anglosajona, en la que se enmarcan Dewey, Danto o Goodman, quienes afirman que la obra de arte no es representación sino presentación de algo que es ya en sí. Así, su posición se encuentra en un camino intermedio. No responde a las hiperestéticas ni a las miniestéticas, pues en las primeras la experiencia estética es un modo privilegiado del conocimiento, mientras que en las segundas la percepción estética se desvincula totalmente de la actividad cognoscitiva del mundo. Cfr.: JAUSS, H. R. 2002. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Introducción de Daniel Innerarity. Barcelona: Ediciones Paidós, pp. 9-27.

aparición sensible que, así, puede abrirse a la percepción estética en los inagotables aspectos de su significación”<sup>594</sup>.

Sin embargo, en Jauss la experiencia estética no constituye la recepción de lo indecible ni el máximo conocimiento del ser, no nos expulsa del mundo sino que nos mantiene dentro del mismo porque propone que el arte es un lugar cuyo fin último consiste en experimentar plenamente el sentido de nuestras vivencias. De esto habla Didi-Huberman y recurre para ello a la experiencia que pudiera tener cualquier persona durante su visita a un museo. En ocasiones, cuando nos encontramos ante una imagen que nos interesa, por el motivo que sea, nos sobrecogemos, enmudecemos. La imagen, entonces, tiene el poder de privarnos de la palabra. No obstante, el desafío abre un hueco en nosotros cuando nos centramos en ella para renovar nuestro lenguaje, una renovación que será crítica con respecto al primer lenguaje. De acuerdo con Gómez Haro, “se trata de mirar más allá de esa imagen obvia. Y lo que se encuentra entonces será más rico y más crítico con respecto a aquello que se había visto al principio. Mirar es, pues, un trabajo”<sup>595</sup>: las imágenes nos demandan *reaprender* a ver y a hablar.

El arte nos plantea situaciones que, de alguna manera, ya son conocidas por nosotros, pero que al ser mostradas bajo la forma que el arte les da, adquieren otra significatividad, provocan otra mirada y producen otros mundos que están cargados de sentido, tal y como lo expresa Román de la Calle: “la expresión es, sin duda, la fuerza y el sentido que, de algún modo, arrastra siempre consigo el ámbito de lo sensible, y que solo la percepción estética puede plenamente acoger”<sup>596</sup>.

En Jauss la experiencia del arte es tratada como renovación de la percepción que tenemos de las cosas, en ella se rompe con la rutina perceptiva y la nueva visión que se deriva se destaca también en su singularidad, porque no puede ser alcanzada en el contexto

---

<sup>594</sup> *Ibid.*, pp. 65-66.

<sup>595</sup> En: GÓMEZ HARO, L. 2013. *Op. cit.*, p. 283. Citando a: Cfr. DIDI-HUBERMAN, G. 2013. Entrevista de FERNÁNDEZ-SAVATER, A. (ed.) *Fuera de lugar. Conversaciones entre crisis y transformación*. Madrid: Acuarela & A. Machado libros, p. 315.

<sup>596</sup> DE LA CALLE, R. 2006. Seis consideraciones en favor de la estética natural. *Quaderns de filosofia i ciència*, nº 36, pp. 85-92. ISSN: 0213-5965, p. 88.

experiencial de la vida diaria. No obstante, para Jauss el conocimiento no se tiene cuando se da la experiencia estética, ya que la experiencia estética no es nada más que ese momento frutivo. El conocimiento — algo que en cierto modo comparte Maillard— se tiene una vez la experiencia estética ha tenido lugar, comienza a producirse cuando esta ya ha finalizado. La experiencia estética es, pues, motor o impulso que genera inquietud, que abre en el ser humano un espacio dialéctico en el que tienen lugar la producción e incluso la creación de conocimiento.

El hecho estético se liga con las artes en la medida en que sus condiciones perceptivas e intelectivas son parte de las artes mismas: estas entrañan los reinos de la posibilidad y del misterio, su generación en el asombro y la provocación del mismo; y es innegable que tales cuestiones han venido siendo de suyo desde antaño, recogidas, por ejemplo, en Kant bajo el concepto de «lo sublime»<sup>597</sup>; mostradas ya mucho más tarde con Duchamp en *El Gran Vidrio*<sup>598</sup>. El arte sugiere, más allá del pensamiento tradicional, lo que no se dice o lo que no se da está presente en la *resonancia* que provocan los elementos que configuran la obra, una especie de resortes que actúan entre lo sentido y lo pensado por el artista y la posibilidad de lo sentido y lo pensado por el espectador/oyente. La posibilidad de conocimiento a partir de las artes es algo que está *sostenido* en ellas. La *resonancia* de esta clase de silencio mantiene su vibración y modifica su influencia según la intensidad que exista en la actitud de quien percibe.

El tratamiento del binomio acción/contemplación en la estética de la recepción de Jauss nos ha servido como preliminar para abordar el texto que Mario Perniola nos propone en su artículo *Silence, the Utmost in Ambiguity (2010)*<sup>599</sup>, donde el filósofo italiano plantea el silencio como actitud estética en tanto que se combinan la contemplación y la acción.

---

<sup>597</sup> Acerca de *lo sublime* en: BURKE, E. 1985. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Traducido por Don Juan de la Dehesa. Prólogo de Valeriano Bozal. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

<sup>598</sup> Esta obra, que Duchamp comenzó en 1915 y que declaró “oficialmente inacabada” en 1926, también puede encontrarse bajo el título: *La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*, seguida de los subtítulos: *Retrato en Vidrio* o *Tal vez un cuadro de bisagra*.

<sup>599</sup> PERNIOLA, M. 2010. *Op. cit.*, pp. 2-9.

Perniola recurre a la historia de la noción de silencio observando que durante cientos de años se ha ido conformando desde una gran ambigüedad, lo que para él representa la forma de dos tendencias bien diferenciadas, siendo la primera de ellas, la mística, que tiene que ver con un estado psicológico que no puede ser expresado en palabras, por ser algo espiritual; y la segunda, la retórica, una actitud que tiene un significado más particular y en la que se tratan aspectos que son más prácticos<sup>600</sup>.

Más allá de esas dos tendencias dominantes en la historia de la noción de silencio, Perniola detecta una tercera, que es mucho más difícil de definir y cuya trayectoria no cuenta con más de 200 años. Este tipo de silencio constituye un espacio de encuentro donde los aspectos contemplativo y activo se unen e intersectan. Las observaciones que hacen en torno al silencio Blaise Pascal y Baltasar Gracián, aunque estén orientadas de un modo bien diferente, pues uno tiende hacia lo espiritual y el otro hacia lo mundano, activan ese tercer tipo de silencio que, según Perniola, ni es místico ni es retórico sino que es un silencio «contemplativo en acción»<sup>601</sup>.

En Perniola, desde ambos autores comienza a verse ese ir más allá de la opinión clásica entre acción y contemplación, posición que terminará por consolidarse gracias al pensamiento de los fundadores de la racionalidad contemporánea. Proporcionando ejemplos, en el caso de Sigmund Freud, encontramos ese *silencio intermedio* o *ambiguo* (el silencio *efectivo*) como protagonista de la vida psíquica: el inconsciente es mudo por definición<sup>602</sup>. En el caso de Wittgenstein y Heidegger, a

---

<sup>600</sup> En ambos casos Perniola destaca la amplitud de la trayectoria del silencio. Respecto a la cuestión de la mística ya la hemos tratado en lo que se refiere al silencio de la retórica o, si se prefiere, al silencio como noción práctica que implica acción, el filósofo italiano refiere, en primera instancia, al héroe homérico Ajax, para señalar con ello la antigüedad de sus orígenes. Si se desea una ampliación sobre el silencio de Ajax y las reflexiones que ha desencadenado en torno a lo «sublime»: VALIHORA, K. 2010. *The Silence of Ajax: Hume's Moral Sublime*. En: VALIHORA, K. *Austen's Oughts: Judgment after Locke and Shaftesbury*. Delaware: University of Delaware Press. Recurso electrónico sin paginación. [Consulta: 1 septiembre 2011]. Disponible en: <[https://www.academia.edu/506424/The\\_Silence\\_of\\_Ajax\\_Humes\\_Moral\\_Sublime](https://www.academia.edu/506424/The_Silence_of_Ajax_Humes_Moral_Sublime)>

<sup>601</sup> «*Contemplative in action*». En: PERNIOLA, M. 2010. *Op. cit.*, p. 5.

<sup>602</sup> El inconsciente *habla*, pero lo hace de modo velado, a través de los sueños, de los síntomas neuróticos, del olvido... Además, todos estos procesos de inteligibilidad que asoman con Freud residen en un espacio que está más allá

quienes Perniola menciona, la noción de silencio es un tema ya explícito, cuyo planteamiento se instala también en esa tercera tendencia del silencio que se define en la ambigüedad entre la acción y la contemplación.

Perniola concluye, una vez considerados varios ejemplos al respecto, que no se trata de mera casualidad que todos ellos coincidan en otorgar a lo que es silencioso y oscuro un espacio intermedio: un espacio que no es ni místico ni contemplativo, ni retórico ni activo. Y así cierra o se abre: los padres fundadores de la inteligibilidad contemporánea dieron por sentado este pensamiento, dejando a la racionalidad, la ética o la estética fuera de la escena del mundo; pero *actuando* porque, en lugar de cerrarse sobre sí mismos de modo contemplativo o renunciatorio, afrontaron un desafío de grandes proporciones que todavía resuena en la actualidad y que es el

---

de la simple oposición entre la palabra y el silencio, y resuenan dentro y fuera del sujeto. El diálogo entre ellos es como una especie de guerra invisible y silenciosa, cuyo resultado solo puede comprenderse por medio del análisis. Vid. en: FREUD, S. 1972. *La interpretación de los sueños*. O.C. Tomo II (1899-1900). Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 343-795. Y en: FREUD, S. 1972. *Psicopatología de la vida cotidiana*. O.C. Tomo III (1900-1905). Introducción de Juan Rof Carballo. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 755-931. En muchas ocasiones la palabra inconsciente se utiliza para clarificar cualesquiera sean contenidos no presentes en el campo actual de la conciencia; no obstante, cuando se habla del inconsciente también se está designando, en Freud, uno de los sistemas que definió dentro de su primera teoría del aparato psíquico. De acuerdo con Laplanche y Pontalis, los caracteres esenciales del inconsciente como sistema podrían ser resumidos de la siguiente manera: "a) sus «contenidos» son «representantes» de las pulsiones; b) sus contenidos están regidos por los mecanismos específicos del proceso primario, espacialmente la condensación y el desplazamiento; c) fuertemente cargados de energía pulsional, buscan retornar a la conciencia y a la acción (retorno de lo reprimido); pero solo pueden encontrar acceso al sistema Pcs-Cs en el compromise, después de haber sido sometidos a las deformaciones de la censura; d) son especialmente los deseos infantiles los que experimentan una fijación en el inconsciente". En el segundo sentido tópico, la palabra inconsciente se emplea generalmente como adjetivo, no es ya propio de una instancia particular: califica el ello y una parte del yo y superyó. En la segunda tópica, los caracteres atribuidos al sistema en la primera se asimilan ello y además, la diferencia entre el preconscious y el inconsciente no se basará ya en una distinción intersistémica sino intrasistémica, al ser el yo y el superyó preconscious e inconscientes. En: LAPLANCHE, J., PONTALIS, J-B. 1974. *Op. cit.*, pp. 200-203.

mantenimiento de la ambigüedad del silencio, su oscuridad o lo subterráneo como verdaderos motores de la realidad.

### 3.7. CONCLUSIONES: A QUÉ NOS REFERIMOS CUANDO HABLAMOS DEL SILENCIO COMO LÍMITE COGNITIVO.

El misticismo representó siempre la experiencia más difícil del lenguaje.

*Roland Barthes (59).*

*Philosophie dürfte man nur dichten:* la filosofía solo se podría hacer en forma de poemas.

*Ludwig Wittgenstein (60).*

«El búho de Minerva levanta vuelo solo cuando se congregan las sombras de la noche».

*Georg W. F. Hegel (61).*

La ligera paloma, que siente la resistencia del aire que surca al volar libremente, podría imaginarse que volaría mucho mejor aún en un espacio vacío.

*Immanuel Kant (62).*

Y queda la nada y el vacío que el claro del bosque da como respuesta a lo que se busca. Mas si nada se busca, la ofrenda será imprevisible, ilimitada. Ya que parece que la nada y el vacío —o la nada o el vacío— hayan de estar presentes o latentes de continuo en la vida humana.

*María Zambrano (63).*





ROCÍO GARRIGA.

**ARE HORIZONS, AND HORIZONS ARE AT AN INFINITE DISTANCE [SON HORIZONTES Y, LOS HORIZONTES ESTÁN A UNA DISTANCIA INFINITA].**

2014.

2000 barcos realizados en papel vegetal azul e impresos, cada uno, con una frase: *knowing everything* [saberlo todo], *being able to do everything* [ser capaz de hacerlo todo], *having everything* [tenerlo todo]. Los barcos se incorporan mediante hilos de nailon a una trenza.

Al estirar de uno de los extremos de la trenza se mueve todo el conjunto, el sonido del roce del papel semeja el sonido de las olas cuando rompen en la arena.

Sobre el suelo el título de la obra con letras hechas de sal. «*Knowing everything, being able to do everything, having everything are horizons, and horizons are at an infinite distance*»: son palabras de Jean-François Lyotard en: (1998) *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.

La instalación puede hacerse sujetando esta pieza por sus extremos al techo o a la pared. Dimensiones variables.

Longitud aproximada de la pieza escultórica: 500 cm.

Por lo que se refiere a los procesos mediante los cuales creamos, interpretamos y comprendemos/conocemos la realidad, el silencio no constituye un límite simple, es más bien un extremo que puede llegar a ser absoluto aunque en la mayoría de los casos deviene contingente. A lo largo de los apartados propuestos hemos podido ver como ese silencio, que *a priori* se nos presenta asociado a las limitaciones derivadas de la experiencia del conocer —cuando esta se toca con los excesos—, termina por convertirse en núcleo de la trascendencia de tales limitaciones: una trascendencia que, en el caso particular *del silencio como límite cognitivo* y tan solo en algunas ocasiones, puede darse desde un silencio hacia el silencio.

La profundidad del vínculo existente entre la noción de silencio y los espacios de creación e interpretación asociados al conocimiento de la realidad, se fortalece en la medida en que estos operan a través de las artes, ya que es en ellas donde el lenguaje de la poética se despliega: una acción en la que subyace el deseo de comprender y comunicar aquello que está fuera de los márgenes de la palabra común y que no se ve tan disminuido al no vehicularse por esa palabra.

De acuerdo con todo lo expuesto, podemos decir que *el silencio como límite cognitivo* es aquel que se da ante un desbordamiento cuya trascendencia, en el caso de ser posible, radica únicamente en el empleo de ese mismo *silencio desbordante* como ejercicio para comprender y, por ende, conocer. *El silencio como límite cognitivo* constituye una actitud, no se trata de algo *aprehensible*, y supone una estética, pues es un modo de entender o concebir la realidad que termina por traducirse en pautas de comportamiento.

### 3.8. EL SILENCIO COMO LÍMITE COGNITIVO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: *UNA LECTURA.*

Un libro es una cosa entre las cosas, un volumen perdido entre los volúmenes que pueblan el indiferente universo, hasta que da con su lector, con el hombre destinado a sus símbolos. Ocurre entonces la emoción singular llamada belleza, ese misterio hermoso que no descifran ni la psicología ni la retórica. *La rosa es sin por qué*, dijo Ángelus Silesius; siglos después Whistler declararía *el arte sucede*.

*Jorge Luis Borges (64).*

Veo la cultura como una serie de reducciones. Apesar de ello, la razón por la que valoramos el arte radica en que, con él, se pueden entrever, ocasionalmente, distintas maneras de percibir y comprender.

*Susan Hiller (65).*

*CLOUD PIECE*

Imagina que las nubes gotean.  
Cava un agujero en tu jardín para  
ponerlas dentro.

Primavera 1963.

*Yoko Ono (66).*

El apoyo que tomabais sobre los pies, el apoyo que vuestros sentidos tomaban sobre el mundo, el apoyo que tomabais sobre vuestra impresión general del ser. Ceden. Una amplia redistribución de la sensibilidad tiene lugar, que lo vuelve todo raro, una compleja, una continua redistribución de la sensibilidad. Sentís menos aquí, y más allá. [...] Zonas oscuras que eran claras. Zonas ligeras que eran pesadas.

*Henri Michaux (67).*

Si eres un poeta verás claramente que hay una nube flotando en esta hoja de papel...

*Thich Nhat Hanh (68).*



Adam Jaworski refiere desde el ámbito de la lingüística, y con un sentido muy distinto al que nosotros le damos, que *el silencio no es absoluto sino graduable*<sup>603</sup>, no en vano hemos tratado de mostrarlo — asumiendo la excepción que podría suponer el carácter *absoluto* que adquiere en el terreno de la mística— precisando lo relativos que pueden ser sus extremos según época, lugar y concepción de una realidad dada. Consideramos que toda vivencia puede ser transformadora en mayor o menor grado y que, cuando estas son vivencias desbordantes o acusadamente extremas como las acontecidas durante los dos primeros tercios del siglo XX, el *límite comprensivo* y por extensión, el *límite cognitivo* al que se ve abocado el ser humano es solo el comienzo de una suerte de *vía purgativa invertida* merced a la creación de otros mundos que posibiliten asimilar y conocer el pasado *proyectando / creando* uno que sea futuro: “solo permaneciendo firmes en el lindero último podremos advertir cómo el misterio se desplaza siempre hacia otro lugar”<sup>604</sup>.

Que consideremos el *silencio como límite cognitivo* en la posibilidad de su trascendencia supone, de entrada, lo relativo de sus *confines*: comprendemos que la cognición no se restringe únicamente a lo que es demostrativo o determinante y cabe citar a George Steiner: “El siglo XX ha cuestionado la *seguridad* teológica, filosófica y político-materialista de la esperanza. Inquieta sobre su *razón de ser* y sobre su *credibilidad* para los tiempos futuros”<sup>605</sup>. En la elaboración y la producción de la cognición se integra conscientemente, sobre todo desde el último tercio del siglo XX, otro *tipo de verdad, la poética*; y será esta la que *mantendrá ocupado al silencio de la contemporaneidad*, mostrándose en la producción artística actual y no solo en algunos de sus grandes temas sino también en sus procedimientos: la valoración crítica del alcance del conocimiento y su estímulo mediante propuestas de intervención y reflexión social, las referencias al exceso de información que se acusa en la homogeneidad que hacen de la misma los medios de comunicación de masas, la aplicación de métodos de

---

<sup>603</sup> JAWORSKI, A. 1993. *Op. cit.*, p. 79. [Fragmento fuente: “Silence is not absolute, it is gradable”].

<sup>604</sup> COMOLLI, G. 1988. Cuando sobre el pueblo cubierto por la nieve aparece, silencioso, el *Castillo...* (La propensión narrativa ante el paisaje indescriptible). En: VATTIMO, G., ROVATTI, P. A. (eds.) *El Pensamiento Débil*. Madrid: Cátedra Teorema, p. 280.

<sup>605</sup> STEINER, G. 2005. *Gramáticas de la creación*. Traducción de Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez. Madrid: Ediciones Siruela, p. 18. Las cursivas son nuestras.

sensibilización —el caminar, el recogimiento interno, la exploración del propio cuerpo— hacia lo cotidiano con su posterior sublimación y, huelga decir, la consecuente transformación de las *formas* y de la manera de comprenderlas/conocerlas.

Cuando abordábamos *el silencio como límite comprensivo en el arte contemporáneo* vimos, a través de la obra de varios artistas, como se contribuye al mantenimiento de la memoria según las aportaciones producidas por ellos, que estimulan, desde el reconocimiento y la comprensión, la gestión e integración de las vivencias. Al margen de otras cuestiones derivadas, uno de los principales temas relacionados que también pertenece al área *del silencio como límite cognitivo* es la valoración crítica de la historia como ciencia de estudio y análisis: un sentido hacia el que se dirige la mirada de muchos artistas contemporáneos que la *revisan* en sus propuestas.

Una de las primeras piezas de la instalación realizadas por Ann Hamilton que se centra en este tema fue *Índigo Blue [Azul Índigo]* 1991, expuesta dentro del marco del *Spoletto Festival* en Carolina del Sur, donde se encargaba a los artistas participantes que seleccionaran libremente, entre los espacios que pertenecían al centro histórico de la ciudad de Charleston, el lugar sobre el que deseaban trabajar para desarrollar y construir su idea en respuesta a la historia social y al momento actual en el que se encontraba la ciudad<sup>606</sup>.

Hamilton eligió un edificio situado en el nº 45 de la calle *Pinckney*, que fue denominada así por Eliza Pinckney, una mujer que tuteló las plantaciones de su padre, responsable del inicio del comercio con el azul índigo en la ciudad de Charleston en 1744<sup>607</sup>.

Con el título de su propuesta —*Índigo Blue*— Hamilton no solo hacía referencia a una de las fuentes de ingresos más importantes para la comunidad de Charleston en el pasado —el edificio que eligió fue también el centro logístico para la distribución del azul índigo—, con ello refería también el color de la ropa de los trabajadores contratados en el

---

<sup>606</sup> Una vez convocada a participar en el evento, Hamilton se dedicó a estudiar la historia de la ciudad. Unas seis semanas antes de que se inaugurara el festival, se trasladó a la ciudad con el fin de elegir el lugar de intervención y preparar la intervención en el espacio. Más detalles sobre esta propuesta en: SIMON, J. 2002. *Ann Hamilton*. New York: Harry N. Abrams, pp. 103-107.

<sup>607</sup> A partir de entonces uno de los principales motores comerciales y de desarrollo industrial para la ciudad.



taller mecánico que se abrió allí una vez cerrado el negocio de la distribución del índigo.



Fig. 64. Ann Hamilton, *Índigo Blue*, 1991. Instalación de dimensiones variables. Charleston, Carolina del Sur. Vista lateral.

Para la intervención del espacio, Hamilton colocó en su parte central una plataforma de unos seis metros de ancho por unos cuatro metros y medio de profundidad, y cubrió esta superficie con una acumulación ordenada de uniformes de trabajo teñidos del color<sup>608</sup>. En uno de los extremos de la sala situó también una mesa sobre la que una persona realizaba la acción de borrar<sup>609</sup> con la ayuda de una goma y su propia

---

<sup>608</sup> La construcción de este volumen se hizo capa por capa. El conjunto total pesó un poco más de seis toneladas en equivalencia a la capacidad de las camionetas que se usaron en la época para distribuir el índigo.

<sup>609</sup> La presencia del cuerpo en acción es muy frecuente en el trabajo de Ann Hamilton. En ocasiones, también ella participa de la acción, pero lo más común es ver en sus instalaciones como otros *performers* o *attendants* —así es como ella se refiere a ellos— que la desarrollan. Estos *auxiliares* suelen ser varias personas que se turnan para mantener la continuidad de la acción. Su cometido consiste en llevar a cabo, siempre de forma repetitiva, el evento simbólico que Hamilton haya ideado para completar el conjunto de su propuesta. Las acciones suelen ser discretas; los *attendants* se convierten en una especie de presencias camufladas que cumplen con misiones penitenciales durante todo el tiempo que la instalación permanece expuesta.

saliva, desde atrás hacia delante, el contenido escrito sobre libros de Historia *mostrando* cómo la historia preservada en ellos es reemplazada por otra, la de lo inmediato; aunque la acción del *borrando* no destruyera el lugar de la *página*.



Fig. 65. Ann Hamilton, *Índigo Blue*, 1991. Instalación de dimensiones variables. Charleston, Carolina del Sur. Vista frontal.

La acción se realizó durante todo el tiempo que la instalación estuvo expuesta y se borraron tantos libros como fue posible. Los residuos de papel y goma se dejaron acumular sobre la mesa hasta que fueron retirados al finalizar la muestra.

En *Índigo Blue* Hamilton pone en acto la *excavación del pasado* que refería Walter Benjamin. Michael Govan, director del *Dia Center for the Arts*, dice comentando el conjunto de su trabajo: “Recuerdo haber pensado que la adquisición de la civilización humana, la noción de progreso y la invención de lo que es la humanidad, deben ser atendidas (como cualquier otra adquisición) a través de la pérdida correspondiente”<sup>610</sup>.

---

<sup>610</sup> GOVAN, M., COOKE, L., WARNER, M., FERGUSON, B., HICKEY, D. 1955. *Ann Hamilton: tropos*. New York: Dia Center for the Arts, p. 55. [Traducción propia. Fragmento fuente: “I recall thinking that the human acquisition of civilization,



Fig. 66. Ann Hamilton, *Índigo Blue*, 1991. Instalación de dimensiones variables. Charleston, Carolina del Sur. Detalle de la acción.

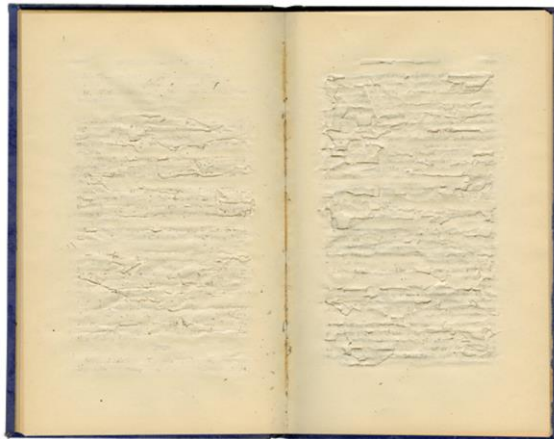


Fig. 67. Ann Hamilton, *Índigo Blue*, 1991. Imagen de uno de los libros como resultado de la acción realizada.

Podría decirse que la conversión de la ausencia en pérdida es el movimiento que los historiadores activan cuando publican sus textos; estos libros son ya de algo que no es /está por entero presente. El gesto de Hamilton en *Indigo Blue* tiende a *mostrar* eso, como así sucede en otra de sus intalaciones, *Tropos* 1993, donde también se

---

the notion of progress, and the invention of what is humanity must have been attended (as with any acquisition) by a corresponding loss”].

*actúa consumiendo* el contenido de los libros y donde se ofrece un tratamiento del espacio austero y uniforme que subraya esa acción *performativa*.

*Tropos* se instaló en el espacio del *Dia Center for the Arts* en Nueva York. Con el fin de modificar por completo las condiciones lumínicas de la sala, Hamilton pidió que los cristales de las ventanas fueran sustituidos por unas placas translúcidas de tono blanquecino.

Toda la superficie del suelo fue cubierta con crines de caballo y, en un lugar en medio de todo ese lecho, Hamilton colocó una mesa metálica a la que se sentaba una persona. En *Tropos*, todos los *attendants* que prestaron colaboración sufrían de afasia. Su misión consistía en quemar, con un instrumento fabricado por Hamilton —como si estuviera subrayándolo— el texto de los libros a medida que los iban leyendo. El ambiente olía a pelo, humo y papel quemado; y se escuchaba, en el interior del edificio, un sonido procedente de los altavoces que se instalaron en el exterior, junto a las ventanas: el sonido de diferentes personas que, con afasia, trataban de hablar, de comunicar o, cuanto menos, de expresarse<sup>611</sup>.

Según Max Colodro “el sentido común parece indicarnos que hay algo más, que algo se ubica definitivamente fuera de la palabra. En caso contrario, deberíamos aceptar que *todo lo que es es puramente lenguaje*”<sup>612</sup>. Las propuestas de Ann Hamilton son *comentarios* a la Historia, puestas en escena acerca de la creación y asimilación del conocimiento como factores determinantes en la construcción o percepción que el individuo tiene de la realidad:

“El lenguaje puede decir *cualquier cosa*, pero nunca agota la integridad existencial de su referencia [...]. Cuando Beckett nos manda que fracasemos, volvamos a fracasar pero «fracasemos mejor», establece la sinapsis en la cual engranan el pensamiento y la poesía, la *doxa* y la literatura”<sup>613</sup>.

---

<sup>611</sup> En: NESBITT, J. (ed.). 1994. *Mneme. Ann Hamilton*. London: Tate Gallery, pp. 11-15.

<sup>612</sup> COLODRO, M. 2000. *Op. cit.*, p. 13.

<sup>613</sup> STEINER, G. 2012. *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. Traducción de María Condor. Madrid: Siruela, p. 43.



Fig. 68. Ann Hamilton, *Tropos*, 1993. Dia Center for the Arts, Nueva York. Vista frontal y parcial de la instalación.



Figs. 69 y 70. Ann Hamilton, *Tropos*, 1993. Dia Center for the Arts, Nueva York. Detalles de la acción.

Al hilo del comentario de Michael Govan, y para empezar a tratar otros artistas que se preocupan por expresar o reflejar estas cuestiones en su trabajo de un modo más concreto, presentamos la elaboración del

*Project for Wrapped Reichstag*: un trabajo que Christo comenzó en 1971 y que culminó en 1995 con la ayuda de Jeanne-Claude<sup>614</sup>.

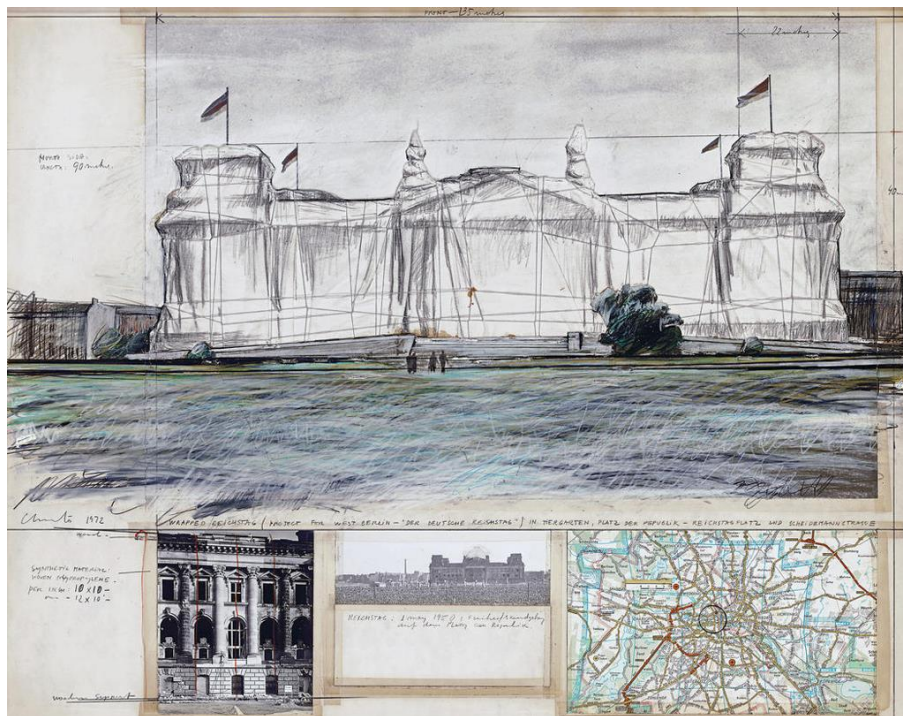


Fig. 71. CHRISTO, *Wrapped Reichstag (Project for Berlin)*, 1972. Collage.  
Dimensiones: 57 x 71 cm.

El momento en el que Christo empezó a dar a conocer su iniciativa para envolver el Reichstag, en 1977, se exhibía de forma permanente en este edificio una muestra que trataba sobre la historia de Alemania. No solo debido a esta circunstancia, sino también a la propia historia que se condensa en el símbolo que siempre ha representado este lugar, su planteamiento constituyó un gran estímulo que exacerbaba, todavía más, el debate sobre algunas de las cuestiones más enquistadas en lo

<sup>614</sup> En relación a esta propuesta es importante destacar que debido a su espectacularidad lo que menos se ha comentado es aquello que más lo *significa*: la gestión para hacerlo viable.

que concernía a la sociedad y la política alemanas del momento<sup>615</sup>. La participación ciudadana se convirtió en uno de los motores más importantes, con ella se hizo posible la realización del proyecto, pues solo a través de su interés se dotaba de sentido tal planteamiento.

De acuerdo con ello, Christo trabajó para que la opinión de los ciudadanos tuviera espacio tanto en la prensa como en la televisión. La propuesta se popularizó y se abrieron debates, se realizaron charlas, talleres y seminarios; y fue el impacto social que comenzaba a tener un proyecto aparentemente utópico lo que favoreció que el artista pudiera afrontar su *realidad*: el *Proyecto para envolver el Reichstag* no fue sufragado con los impuestos de los ciudadanos alemanes y tampoco con la fortuna personal del artista; durante varias décadas Christo se dedicó a vender bocetos, collages, dibujos y fotografías relacionadas con su propuesta destinando el importe íntegro de las ganancias a hacer del proyecto algo real.



Fig. 72. CHRISTO, *Wrapped Reichstag (Project for Berlin)*, 1995. Dibujo en dos piezas. Dimensiones del conjunto: 106,6 x 244 cm.

<sup>615</sup> En: SCHMIED, W., CHRISTO. 1977. *Project for Wrapped Reichstag, Berlin. Collages, Drawings, Scale Model and Photographs*. London: Annelly Juda Fine Art. Catálogo de exposición sin paginación.



Fig. 73. Christo y Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag*, Berlin, 1971-1995.  
Fotografía de Wolfgang Volz.

Es en esa variación de los límites, en su ponderación, en el ajuste y reajuste de los mismos, y en la participación ciudadana, donde se instalan las bases de *El Monumento contra el fascismo* (1986), de Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz<sup>616</sup>, quienes, en el espacio público de Hamburgo-Harburgo, erigieron una columna de acero galvanizado y sección cuadrada con doce metros de altura en la que, según el texto situado al pie de la misma:

«Invitamos a los ciudadanos de Harburgo, y a los visitantes de la ciudad, a que añadan sus nombres aquí, junto a los nuestros. Al hacerlo, nos comprometemos a no bajar la guardia. Cuantos más y más nombres cubran esta columna de 12 metros de altura, esta se irá deslizando gradualmente bajo tierra. Un día habrá desaparecido por completo, y el lugar del *Monumento contra el fascismo* de Harburgo estará vacío. Al final, solo nosotros somos los que nos ponemos en pie contra la injusticia»<sup>617</sup>.

---

<sup>616</sup> Más información sobre la intervención en: GERZ, J., SHALEV-GERZ, E. 1994. *Monument against fascism*. Stuttgart: Cantz/Hatje.

<sup>617</sup> Texto extraído de la página web del artista Jochen Gerz. [Consulta: 18 enero 2011]. Disponible en:  
<[http://www.gerz.fr/html/main.html?res\\_ident=5a9df42460494a34beea361e835953d8&art\\_ident=76fdb6702e151086198058d4e4b0b8fc](http://www.gerz.fr/html/main.html?res_ident=5a9df42460494a34beea361e835953d8&art_ident=76fdb6702e151086198058d4e4b0b8fc)>



La intervención fue motivada por la creación de un espacio para la memoria y la reflexión crítica desde la experiencia. El monumento se inauguró el 10 de octubre de 1986 y desapareció el 10 de noviembre de 1993. Su hundimiento se produjo en 8 etapas, durante las cuales fueron registrándose en su superficie más de setenta mil firmas contra el fascismo<sup>618</sup>.

Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz subvierten con su *Monumento contra el fascismo* esa progresiva pérdida de función asociada a los memoriales; aunque también es cierto que esta cuestión no se agota ahí. En la actualidad continúan siendo muchos los debates que se derivan de este tipo de representaciones —o en otros casos re/representaciones— pues también es cierto que tales discursos se reactivan al ser otra la mirada y otro el pensamiento los que se depositan sobre ellos.

Tal y como observa Esther Shalev-Gerz, en la sociedad actual el papel que representan los monumentos ha cambiado en tanto la sociedad también lo ha hecho; el pasado nos ayuda a contemplar el presente, pero es desde el presente desde donde podemos comprender el pasado. El monumento ha de tender hacia la creación de un espacio “en el que nuestras reflexiones, nuestras emociones, nuestras

---

[Traducción propia. Fragmento fuente: «We invite the citizens of Harburg, and visitors to the town, to add their names here next to ours. In doing so we commit ourselves to remain vigilant. As more and more names cover this 12-metre tall lead column, it will gradually be lowered into the ground. One day it will have disappeared completely, and the site of the Harburg Monument against Fascism will be empty. In the end it is only we ourselves who can stand up against injustice»].

<sup>618</sup> CRADDOCK, S., MAGNIN, J-D., MICHELI, B., WAJMAN, G. 2002. *L'Anti-Monument. Les Mots de Paris. Jochen Gerz*. Paris: Actes SUD. Existen toda una serie de monumentos conmemorativos en los que el denominador común es la presencia de una ausencia latente, en tanto se va a producir o en cuanto la misma se sugiere. En tal registro se cuentan, además del *Monumento contra el fascismo* de Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz, el *monumento invisible* de Walter De María, *The Vertical Earth Kilometer* (1977), en el suelo de la Friedrichsplatz (Kassel); las *Stolpersteine*, unas pequeñas placas de metal que empezaron a instalarse en los suelos de Colonia en 1994 para conmemorar de manera individual a las víctimas del Holocausto y que hoy se han extendido a cientos de pueblos y ciudades; o el *Monumento a la Desobediencia Civil*, que Santiago Sierra colocó frente al Parlamento de Reykjavík en el año 2012, cuando en su interior se estaba decidiendo si procesar o no al antiguo primer ministro Geir H. Haarde.

implicaciones respecto a los datos históricos puedan hacerse más profundos, estimulando nuestras convicciones *actuales* sobre esos datos”<sup>619</sup>.

Respecto a las artes, G. Anders opinaba que “sus imágenes tienen, a menudo, dos partes diferentes. Una es conocida por todos, cualquiera la puede identificar; es la parte visible. La otra parte de la imagen es la parte oculta”<sup>620</sup>. De acuerdo con Anders, es precisamente esta última parte oculta la que pertenece a las artes, la que provoca la suspensión de las respuestas mecánicas a las que estamos acostumbrados, la que constituye «una de las funciones educativas más grandiosas del arte»<sup>621</sup>.

Es muy conocido el «ángel de la historia» de Benjamin, que mira hacia atrás viendo la acumulación de escombros, las ruinas del futuro<sup>622</sup>; y también es conocida la «teoría del valor de la ruina» que Albert Speer refirió en sus memorias<sup>623</sup>. Anton Kaes refiere cómo la ruina es un objeto de lugar paradójicamente indeterminado porque ocupa un estado entre el pasado y el presente, y añade que como cualquier otro objeto fragmentado, la ruina demanda ser completada provocando y estimulando la imaginación de quien la mira<sup>624</sup>. La relación entre la

---

<sup>619</sup> SHALEV-GERZ, E. 1999. El movimiento perpetuo de la memoria. *Pasajes. Revista de Pensamiento Contemporáneo*, nº 1, pp. 43-47. ISSN: 1575-2259. p. 43.

<sup>620</sup> ANDERS, G. 2007. *Op. cit.*, p. 177.

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>622</sup> *Vid. en*: SÁNCHEZ, J., PIEDRAS, P. 2011. A propósito de Walter Benjamin: nueva traducción y guía de lectura de las “Tesis de la filosofía de la historia”. *Duererías Analecta Philosophiae. Revista de Filosofía*, 2ª época, nº 2, pp. 1-32. ISSN: 1989-7774. En nota aclaratoria al pie del texto: “Esta traducción, llevada a cabo por José Sánchez, se hizo para servir como texto de base en un seminario dirigido por Enrique Gavilán Domínguez. El seminario tuvo lugar en Valladolid entre noviembre y diciembre de 2002. Para el mismo confeccionó una Guía de lectura Pedro Piedras Monroy, quien actuó también como moderador de sus tres sesiones. La traducción fue posteriormente retocada, habiéndose beneficiado con el desarrollo del propio seminario y con las aportaciones de sus participantes, en particular de los ya citados y de Carlos Otero Álvarez, quien sometió el texto a un minucioso escrutinio”, p. 18.

<sup>623</sup> SPEER, A. 2002. *Memorias*. Traducción de Ángel Sabrido. Barcelona: Acantilado.

<sup>624</sup> KAES, A. 2009. *Op. cit.*, pp. 127, 4. [Fragmentos fuente: “Occupying a state between past and future, the ruin is an overdetermined and paradoxical site. Its state of decay and decomposition bears traces of what once was, while showing temporality at work. Suspended in time, ruins have long been objects

memoria y el olvido, la pregunta sobre lo que supone la materialización de la memoria o la inscripción del trauma en la ciudad son algunas de las inquietudes que pusieron en marcha Bleda y Rosa en su proyecto *Arquitecturas/Memoriales* 2005-2010. En este trabajo, como hicieran en *Campos de Batalla*, el resgisto se centra en el detalle, en la acción del tiempo, en la *mostración* de la huella, la *ruina anticipada*.



Fig. 74. Bleda y Rosa. *Jüdische Friedhof. Schönhauser Allee. Berlín*, 2005. [*Arquitecturas/Memoriales*, 2015-2010]. Impresión digital sobre papel de algodón. Dimensiones. 100 x 110 cm.

La primera serie de *Arquitecturas/Memoriales*, una propuesta de fotografía documental en la que reflexionan sobre las categorías de memorialización, y sobre las condiciones en las que se ejerce la monumentalización de la memoria<sup>625</sup>, la realizaron en Berlín, precisamente porque allí la relación directa entre memoria y monumento es mucho más marcada y abundante que en otros lugares. Posteriormente trabajaron también sobre Jerusalén y Washington.

---

of fascination and curiosity, contemplation and reverence". / "Like any other fragmented object, the ruin asks for completion demanding, provoking, and spurring the spectator's imagination".

<sup>625</sup> Bleda y Rosa, el texto completo se encuentra en la página web de los artistas. [Consulta: 30 abril 2012]. Disponible en:

<<http://www.bledayrosa.com/index.php?/proyectos/memoriales/>>



Santo Sepulcro Monte Gólgota

Fig. 75. Bleda y Rosa. *Santo Sepulcro. Monte Gólgota. Jerusalén, 2010.* [Arquitecturas/Memorials, 2015-2010]. Impresión digital sobre papel de algodón. Dimensiones. 100 x 110 cm.

En el arte contemporáneo es muy común encontrar propuestas de corte crítico hacia la sociedad y en relación a la política. En ellas se ponen en tela de juicio los esquemas y las pautas que rigen la realidad de determinadas comunidades, se cuestiona también la legitimidad del conocimiento por el texto y suelen decantarse más a favor de una verdad polifacética en la que convivan diversos criterios y perspectivas. Así sucede, por ejemplo, en la obra temprana de Braco Dimitrijević, quien entre 1969 y 1979 desarrolló una serie de esculturas monolíticas que funcionaban a modo de señal fija y en cuya superficie grabó el siguiente texto: «No hay errores en la Historia. Toda la Historia es un error»<sup>626</sup>.

---

<sup>626</sup> Traducción propia. Texto original: «THERE ARE NO MISTAKES IN HISTORY. THE WHOLE OF HISTORY IS A MISTAKE».



Fig. 76. Braco Dimitrijević, *Casual Passer-by I Met at 11.09 pm., Paris, 1971*. Fotografía documental de un retrato fotográfico *in situ*. Boulevard St. Germain, París. Es una de las primeras intervenciones que realizó. Exhibida de nuevo con motivo de la Documenta 5, en Kassel en 1972.

Dimitrijević cuenta con varias obras en esa misma línea. Una de las más importantes, su acción e instalación fotográfica *Casual Passer-by I Met* [*Transeúnte conocido casualmente*], consiste en una serie de intervenciones que comenzó a realizar a principios de los años 70 para la que tomaba fotografías de personas con las que se cruzaba por la calle para después ampliar tales retratos a gran escala y exhibirlos situándolos en lugares de reconocimiento pertenecientes a los espacios públicos que normalmente son usados para colgar anuncios de personas famosas o retratos de políticos en campaña: las fachadas de los edificios, la parte trasera de los autobuses e incluso como carteles para *hombres-anuncio*<sup>627</sup>. Con este trabajo Dimitrijević no solo planteaba interrogantes sobre la construcción / elaboración de la Historia, también preguntas acerca de la relevancia histórica atribuida

---

<sup>627</sup> Dimitrijević repitió esta operación en varias ciudades: Berlín, Londres, Munich o Nueva York. Como continuación de esta propuesta desarrolló placas conmemorativas como cita al nombre de algunas calles, como en la realizada para John Foster: «John Foster lived here. OCT 1961-FEB 1968». *John Foster, Casual Passer-by I Met at 10.05 pm., London, 1972* y, además, erigió monumentos a personas, también anónimas, que representaba mediante un lenguaje visual próximo al de los bustos clásicos.

a ciertos individuos sobre el resto de la sociedad. Se trata de una obra cuyo contenido parece estar condicionado al momento de su producción, pero que hoy, cuando el culto a las grandes figuras carismáticas ha desaparecido evidenciándose sobre todo en los líderes políticos —en cuya elección ya no pesa tanto la afinidad ideológica cuanto la imagen que proyectan— continua siendo de radical actualidad.



Fig. 77. Braco Dimitrijević, *Casual Passer-by I Met at 2.25 pm., Berlin*, 1976.

Susan Sontag observó:

“Cada obra de arte nos suministra una forma o paradigma o modelo para *saber* algo: una epistemología. [...] Cada obra de arte refleja la unidad de ciertas preferencias acerca de lo que se puede y no se puede decir (o representar). Al mismo tiempo que puede formular una propuesta tácita para subvertir reglas anteriormente consagradas acerca de lo que se puede decir (o representar), dicta su propia escala de límites”<sup>628</sup>.

La sensibilidad que nos hace percibir la realidad del mundo y sus re/presentaciones es uno de los motores que activan las reflexiones

---

<sup>628</sup> SONTAG, S. 2002. *Op. cit.*, p. 56.

que puedan derivarse de la misma. La idea de que el silencio se consolida como estética a partir de la Segunda Guerra Mundial, no solo es un modo de *escuchar, mirar* y pensar el pasado, sino también una manera de comprender el presente: elaborándolos. En este sentido, la obra de Walid Raad se nos presenta como una de las aportaciones más interesantes, pues su trabajo, que se sitúa entre la ficción y la realidad, la verdad y la mentira, lo experiencial y lo imaginado, se ubica entre la pervivencia de una visión moderna del mundo y un entendimiento contemporáneo del mismo.

Raad considera en su trabajo artístico cómo se ven afectadas la cultura y la tradición del mundo árabe —material e inmaterialmente— con ocasión de las distintas guerras que han sido libradas allí —por poderes nativos o externos— en las tres últimas décadas, con un especial énfasis a lo sucedido entre 1975 y 1990<sup>629</sup>.

En 1989 comenzó a trabajar en el proyecto *The Atlas Group* con el fin de investigar y documentar la historia del Líbano. Sus objetivos principales consistieron en localizar, preservar y estudiar la documentación recabada, además de la producción de documentos sonoros, visuales y literarios que arrojaran luz sobre la historia contemporánea de esta zona.

Gracias al proyecto *The Atlas Group* se han encontrado y producido varios documentos, entre ellos: cuadernos de notas, películas, cintas grabadas, fotografías y otra clase de objetos. Toda esta documentación, así como los trabajos producidos por el propio artista, están organizados en el *The Atlas Group Archive* —fundación localizada en las ciudades de Beirut y Nueva York— en tres categorías: los archivos de tipo A (de autor), donde se encuentran los documentos atribuidos a Fakhouri, a Shouheil Bachar y al propio Walid Raad (que los donó a la fundación); los archivos de tipo FD (documentos encontrados), entre los que se encuentran los registros en vídeo atribuidos al operador #17 y donde se recogen aquellos documentos que son anónimos o pertenecientes a otras instituciones; y la tercera

---

<sup>629</sup> BLAZWICK, I., GILBERT, A., RAAD, W., *et al.* 2010. *Walid Raad*. London: Whitechapel Gallery, p. 93. [Fragmento fuente: “I consider how culture and tradition in the Arab world are affected, materially and immaterially, by the various wars that have been waged there by native and external powers”].

categoría, donde se conservan los archivos tipo AGP, es decir, los documentos que han sido producidos por *The Atlas Group*<sup>630</sup>.

Entre los archivos de tipo A, podemos encontrar documentos como el *cuaderno n° 38, Already been in a lake of fire (1991-2003)*, perteneciente al Dr. Fadl Fakhouri. En este block de notas fueron recopiladas 145 fotografías de coches que se corresponden exactamente en modelo, color y fecha de fabricación a cada uno de los automóviles usados como coche-bomba entre 1975 y 1991. Junto a estas imágenes recortadas, se incluyen datos escritos –todos los textos están en árabe– que refieren el lugar, la fecha y la hora de la explosión así como el perímetro de destrucción y, en ocasiones, detalles sobre el peso y el tipo de explosivos que fueron usados.



Fig. 78. Walid Raad, *Already been in a lake of fire*, 1991-2003. [*The Atlas Group*, 1989-2004]. Atribuido al Dr. Fakhouri. Cuaderno de notas, pp. 50-60, 63 y 64<sup>631</sup>.

<sup>630</sup> Los modos en los que el proyecto se exhibe públicamente adquieren la forma de instalaciones, proyecciones de vídeo monocanal, ensayos visuales o literarios, conferencias o *performances*. [Consulta: 13 abril 2015]. Más información en:

<<http://www.theatlasgroup.org/>>



Entre los archivos de tipo FD, uno de los más consultados se corresponde con el documento *I only wish that I could weep* (1997-2002), cuya autoría pertenece al operador #17, un oficial anónimo de la inteligencia militar libanesa al que le fue asignada la monitorización de la Corniche, paseo marítimo en la costa de Beirut. Desde 1997, este oficial decidió grabar las puestas de sol en lugar del objetivo que se le había asignado. En *The Atlas Group Archive* se guarda el material original, pero lo que se suele mostrar para su consulta es un vídeo que cuenta la historia del oficial y que contiene las imágenes del único material que le fue permitido conservar tras su despido.



Fig. 79. Walid Raad, *I only wish that I could weep*, 1997-2002. [*The Atlas Group*, 1989-2004]. Vídeo atribuido al operador #17: anónimo. Duración: 5'. Fotogramas.

Finalmente, para acabar con los ejemplos de los documentos que atesora la fundación, nos referiremos a dos trabajos: por un lado, el proyecto *Sweet Talk: Commissions 1989-2004* —también titulado *Beirut Photographic Archive*—; y por otro, el proyecto *My neck is thinner than a hair: Engines 2000-2003*.

Ambas propuestas pertenecen a los archivos tipo AGP, de modo que son también iniciativas que el propio *Atlas Group* diseñó para llevar a cabo. La primera, *Sweet Talk: Commissions*, se inició en 1989 cuando la fundación solicitó la colaboración de los ciudadanos, hombres y mujeres, pidiéndoles que fotografiasen las calles, las fachadas de las tiendas, los edificios... y que, manteniéndose dentro de Beirut,

---

<sup>631</sup> De los datos escritos en relación a las imágenes de los coches, por ejemplo, los relativos a la última imagen de la primera fila son: n° 58. Mercedes 200. Beige. Agosto 14, 1985. 10:30 horas. Beirut, Mar Takler. 13 personas asesinadas. 109 víctimas heridas. 150 kg. de explosivos.

continuaran tomando imágenes de otros lugares de relevancia nacional, tecnológica o arquitectónica... es decir, que documentaran todo espacio que estimaran política, económica o culturalmente importante. Este *archivo de imágenes fotográficas de Beirut* continúa aumentando a día de hoy cuando el número de imágenes recogidas es superior a las diez mil<sup>632</sup>.



Fig. 80. Walid Raad, *Building. Downtown*. By W. G. R./Spears, Beirut, 1997. *Sweet Talk: Commissions, 1989-2004*. [The Atlas Group, 1989-2004].  
Imagen 38. Impresión fotográfica. Dimensiones: 22,6 x 16,4 cm.

La segunda de sus propuestas, *My neck is thinner than a hair: Engines* es más un trabajo de investigación que se encuentra entre el registro histórico, el periodismo y las artes visuales. En él, *The Atlas Group* toma la decisión de profundizar todavía más en el tema de los coches-bomba que con tanta frecuencia se usaron con motivo de las guerras

---

<sup>632</sup> Aunque la propuesta fuera planteada en el año 1989, también se han incorporado al archivo imágenes que documentan la ciudad pero que han sido tomadas varios años antes, desde 1973 en adelante. En: THE ATLAS GROUP. 2002. *Sweet Talk or Photographic Documents of Beirut*. *Camera Austria*, nº 80, pp. 43-56. ISSN: 1015-1915.

libanesas. De acuerdo con ello, se recabaron la mayor cantidad de datos posibles respecto a los 3.641 coches que explotaron entre los años 1975-1990. Con esta información, y con las fotografías de los motores de los coches que habían explotado tomadas por los fotoperiodistas del momento —que competían entre ellos para tratar de ser los primeros en tomar tales imágenes—, se ha construido la parte visual de este trabajo, que es la que se muestra en los archivos y en las exposiciones de los mismos<sup>633</sup>.



Fig. 81. Walid Raad, *Building. My neck is thinner than a hair: Engines*, 2000-2003. [*The Atlas Group*, 1989-2004]. Impresión digital. Dimensiones: 25,5 x 35,5 cm.

De acuerdo con Alain Gilbert, la historia da forma y condiciona los aspectos de las artes, pero también es, en parte, la tarea de las artes superar tales restricciones<sup>634</sup>. Con motivo de la violencia vivida en el Líbano, y del vago conocimiento que se tiene de la misma en este lugar así como en el resto del mundo, Raad se embarcó en el proyecto *The Atlas Group*, una fundación ficticia: tanto como lo son sus archivos; aunque junto con la *falsedad* que existe dentro del proyecto se

<sup>633</sup> Los recursos utilizados para componer las imágenes fueron encontrados por Walid Raad en Beirut, en los archivos del Centro de Investigación An-Nahar y en los del Centro de Documentación Árabe.

<sup>634</sup> Cfr. BLAZWICK, I., GILBERT, A., RAAD, W., *et al.* 2010. *Op. cit.*, p. 121. [Fragmento fuente: “History may shape the conditions for art, but art inevitably aims to exceed them”].

combine también una cierta dosis de realidad o algunos motivos verídicos.



Fig. 82. Walid Raad, *Building. My neck is thinner than a hair: Engines*, 2000-2003. [*The Atlas Group*, 1989-2004]. Impresión digital. Dimensiones: 25,5 x 35,5 cm.

No existe, en *The Atlas Group*, investigación, texto, solución visual o sonora, que no hayan sido realizadas íntegramente por Walid Raad. Los documentos fuente son falsos, las propuestas de investigación coordinadas para ser desarrolladas por otros, también. *The Atlas Group* empieza y termina con Raad como único contribuyente; no obstante, la falsedad relativa a los datos históricos en los que se basa o sobre las imágenes que capta, no es tan fácil de distinguir, pues resultaría muy complicado comprobar la veracidad de todo ello: pongamos por caso *Already been in a lake of fire*<sup>635</sup>.

Walid Raad trata la violencia en contextos de guerra y, efectivamente, muchas de las imágenes tomadas son reales —como sucede en *Sweet Talks* un proyecto que Raad realizó con el propósito de retratar a la sociedad libanesa—, no obstante, lo que hace que el trabajo de Raad sea singular es el hecho de que toma como base para su construcción una idea moderna de la Historia para abordarla después desde una

<sup>635</sup> En: KAPLAN, J. 2004. Flirtations with Evidence. *Art in América*, October, pp. 134-139. ISSN: 0004-3214. Y en: ROGERS, S. 2002. Forging History. Performing Memory. *Parachute Art Magazine*, n° 108, pp. 68-79. ISSN: 0318-7020.

perspectiva posmoderna y terminar realizando una crítica que está de nuevo basada en el concepto moderno de Historia.

Volviendo al comentario de Alain Gilbert, el trabajo de Walid Raad no es tanto la re/presentación de una historia particular, cuanto un compromiso con las formas en que la re/presentación *produce* la historia. Ahora bien, si bajo eso que llamamos *silencio como límite cognitivo* se encuentran las propuestas que hemos tratado hasta ahora por darse en ellas, el tratamiento de esa noción en torno a la reflexión sobre la inestabilidad de la Historia, de la memoria o de la persistencia del trauma, también se hallan otras que tan solo se nos presentan alejadas de las anteriores por los matices que adquieren manteniendo su relación en el hecho de ser también manifestaciones en torno a lo desbordante. Estos trabajos los dividimos en dos secciones; la primera de ellas al exceso de información al que estamos expuestos; y la segunda, respecto a la práctica del silencio como estímulo perceptivo, creativo e interpretativo.

Las dinámicas seguidas por las tecnologías de la información y la comunicación constituyen para muchos de los artistas contemporáneos un punto de partida a la hora de plantear sus propuestas, que resuelven, por regla general, empleando los mismos recursos que están asociados a las prácticas que critican. Ello sucede en los casos de Joan Fontcuberta o David Mach.

Para realizar su serie *Googlegramas*, Fontcuberta elige imágenes de gran impacto mediático y las trabaja desde el texto que les asocia. Por ejemplo, para re/crear la imagen del 11S en Nueva York, Fontcuberta introduce en *Google* las palabras clave: «Yahvé», «Dios» y «Alá» en varios idiomas. Las imágenes que obtiene como resultado de la búsqueda son recombinadas para formar la imagen que él desea obtener gracias a un *software* gratuito para construir foto-mosaicos que se encuentra disponible en la red<sup>636</sup>.

---

<sup>636</sup> En: FONTCUBERTA, J. 2005. *Googlegramas*. París: Instituto Cervantes. Institut Ramón LLull. La referencia a la enorme cantidad de imágenes producidas no solo se encuentra en el trabajo de Fontcuberta. Otros artistas, como por ejemplo Erik Kessels también apuntan a esta cuestión. Para una propuesta tan directa como *Photography in Abundance [Fotografía en abundancia]*, que exhibió en el espacio Foam de Amsterdam, en 2011, Kessels descargó todas las imágenes subidas al espacio <<https://www.flickr.com/>> en 24 horas obteniendo millones de imágenes que después imprimió y depositó en la sala de exposición. Y relacionada también con el trabajo de Fontcuberta,

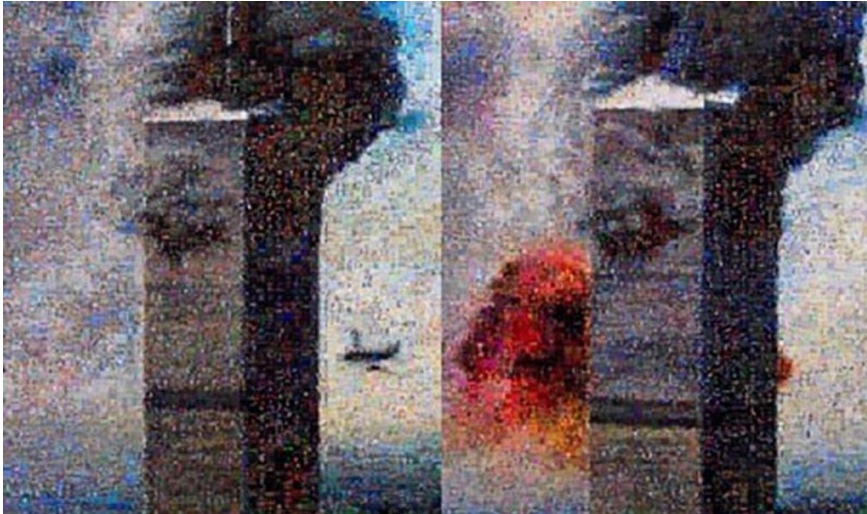


Fig. 83. Joan Fontcuberta. *11S, NY (Googlegrama 04)*, 2005. Impresión digital.  
Dimensiones: 120 x 150 cm. / 123 x 192 cm.

El trabajo de David Mach destaca entre el de sus contemporáneos porque en los años 80, cuando escultores como Tony Cragg o Bill Woodrow trabajaban sobre la obsolescencia de los productos-máquina de la sociedad de consumo, él se dedicaba a dar uso a esas grandes cantidades de objetos residuales que eran producto del desnivel que se producía entre la producción a gran escala y lo que la sociedad era capaz de absorber de acuerdo a las necesidades de consumo de cada cual.

Entre 1963 y 1984 el número de publicaciones periódicas como las revistas o las sencillamente publicitarias aumentó de 820 títulos a 1600; a mediados de los años 80 prácticamente cada categoría de revista había incrementado el número de títulos asignados. Tal

---

la serie *Photo Opportunities* [*Oportunidades Fotográficas*] (2005-2004). En estos trabajos la artista Corinne Vionnet combina cientos de fotografías que descarga de internet y que ha sido tomadas por diversos turistas en el mismo lugar y bajo un punto de vista similar. Vionnet superpone estas imágenes digitalmente manipulando su transparencia y obteniendo, gracias a las pequeñas variaciones de ángulo entre ellas, un punto di vista diferente, dinámico e *inexistente* de lugares singulares, como por ejemplo: Roma (Coliseo), Granada (Patio de Los Leones), San Francisco (Puente), Berlín (Puerta de Brandeburgo) o Jerusalén (La Mezquita Sagrada).

circulación afectó al consumo, las personas compraban, aparentemente, cada vez menos revistas; pero lo cierto es que la demanda no había bajado sino que la oferta se había excedido: había demasiadas opciones para elegir<sup>637</sup>. En este contexto, Mach decidió utilizar para la realización de sus grandes instalaciones, revistas y libros que no hubieran tenido venta o que estuvieran en desuso. En la mayoría de los casos se trataba de material prestado o regalado según los excedentes de las editoriales.

En sus primeras instalaciones, de menores dimensiones, el artista trataba de re/significar tales publicaciones en el contexto de las obras que creaba; así, las portadas de los libros o las imágenes que encabezan ciertas revistas contribuían a ofrecer una lectura más crítica de su trabajo, como en el caso de *La Tour Eiffel*, una instalación que expuso en Londres en 1982 en el Royal College of Art y que fue construida con copias de la *Time Out Guide to Paris*; o también en la pieza *Silent Running* [Carrera Silenciosa] 1982, donde realizó una operación parecida, pero en esta ocasión dando forma de submarino nuclear a cientos de copias pertenecientes a distintas revistas pornográficas<sup>638</sup>.

---

<sup>637</sup> En: BONAVENTURA, P., MACH, D. 2002. *David Mach*. London: Revolution Editions, p. 9. [Fragmento fuente: "In 1985 *Key Note Publications* produced an industry sector overview of the state of consumer magazines in Great Britain and Northern Ireland. Excluding those titles targeted specifically at women and the business community, the number of periodicals available to the buying public has almost doubled in the previous twenty years from 820 in 1963 to a figure approaching 1600 in 1984. If the number of start-ups and failures had also been taken into consideration the final count would have run into many thousands. The report confirmed the importance of advertising to the business of publishing and stated that over the previous decade the industry had been dominated by the Independent Publishing Corporation, a subsidiary of the diversified British-based conglomerate Reed International. Seventeen years ago, IPC probably sold or distributed 236 million magazines annually, roughly 16% of the total estimated annual inland sales of 1500 million. By the mid-1980s almost every category of consumer magazine had seen an increase in the number of titles assigned to it. Correspondingly, circulation figures showed that most publications has lost sales, partly because people were buying fewer magazines, but mainly because there were so many publications to choose from in each sector that even long-established titles had been encountering fierce competition on the newsstand"].

<sup>638</sup> Muchas de las revisiones críticas que se hacen desde el arte contemporáneo en relación a cuestiones políticas o sociales se erigen sobre visiones que son tremendamente irónicas, como sucede en la instalación *Archive* [Archivo] 2007, de Darren Almond, que consiste en la exposición de



Fig. 84. David Mach. *Silent Running*, 1982. Instalación de medidas variables construida por medio de revistas pornográficas. En: Galerie t'Venster, Rotterdam. Vista general.

Con el paso de los años, tales trabajos fueron aumentando sus dimensiones considerablemente, y con ello se produjo también la inclusión de otros objetos, siendo la disposición de las publicaciones empleadas y los discursos que presentaba Mach, otros.

---

cuatro millones de hojas de papel tamaño A4 en blanco y que están dispuestas ordenadamente sobre unas estanterías de acero creando un muro exterior para el visitante, que no puede acceder, aunque lo desee, ni al espacio ni al contenido que hay en el interior del archivo. Esa visión irónica de la que hablamos en relación al exceso también se convierte, en ocasiones, en un ejercicio lúdico para los espectadores, ofreciendo una visión amable de los límites y del exceso hasta desdibujarlos por completo. Una muestra de ello la ofrece Roman Ondàk en *Measuring the Universe [Midiendo el Universo]* 2007, una instalación performativa e interactiva que tuvo lugar en la Pinakothek der Moderne de Munich. Más información sobre la intervención en: SCHWENK, B., ONDÀK, R. 2008. *Roman Ondàk: Measuring The Universe*. Zurich: JRPIRingier.



Así sucede en *Fuel for the Fire* [*Leña al fuego*] 1986, una instalación que ocupó la galería de Riverside Studios en Londres por entero o en *Adding fuel to the Fire* [*Echando leña al fuego*] 1987, que fue montada en la Galería Metronom de Barcelona; y también en *Natural Causes* [*Causas Naturales*], que se mostró en el espacio Secession, en Viena, en 1987<sup>639</sup>.



Fig. 85. David Mach. *Fuel for the Fire*, 1986. Instalación de medidas variables. En: Riverside Studios, Londres. Vista parcial de la intervención.

En estos últimos trabajos, el proceso de instalación podía ser observado por los visitantes a la muestra, que se inauguraba con el inicio del montaje y en el que tomaban parte un equipo de colaboradores, siempre formado por personas relacionadas con el artista.

---

<sup>639</sup> En: LIVINGSTONE, M., (ed.). 1990. *David Mach*. Kyoto: Shoin. Y en: GOODING, M., MACH, D. 1986. *David Mach. Fuel for the Fire*. London: Riverside Studios.



Fig. 86. David Mach. *Adding fuel for the Fire*, 1987. Instalación de medidas variables. En: Metronom, Barcelona. Detalle.



Fig. 87. David Mach. *Natural Causes*, 1987. Instalación de medidas variables. En: Secession, Viena. Documentación del proceso de instalación.

Las referencias al exceso de información producidas en el trabajo de los artistas contemporáneos no solo trata de significar un desbordamiento que es inaprehensible sino también una crítica a lo que todo ello puede llegar a suponer, como se desprende de la intervención *Still [Inmóvil]* 2004, un trabajo del artista Hein-Godehart Petschulat en el que solicitó al famoso presentador del programa de noticias alemán *Tagesthemen*, Ulrich Wickert, que, al comienzo de la emisión, saludara a los telespectadores y cayera después en un *largo silencio* televisivo de cinco minutos<sup>640</sup>.



Fig. 88. Hein-Godehart Petschulat. *Still*, 2004.  
Duración: 5'23''.

No obstante, tales referencias al exceso y a la acumulación invariable de la información se utilizan también para destacar, mediante operaciones de archivo, la importancia de unos acontecimientos sobre otros pues, debido a la gran amalgama de datos que se emiten y distribuyen, estas situaciones tienden a disolverse en la invisibilidad. En esta línea se enmarcan muchas de las obras de Ignasi Aballí, como sus *Llistats de Ferits* (1997-2000), *Morts* (1997-2000) o *Inmigrants* (1997-2004) que el artista conforma mediante recortes que toma diariamente de distintos periódicos: recogiendo, ordenando y clasificando, en cada caso, el par que se genera entre un número y una

---

<sup>640</sup> DANIELS, D., ARNS, I. (eds.). 2012. *Op. cit.*, p. 268.

palabra en las obras señaladas: heridos, muertos, inmigrantes<sup>641</sup>. O en Félix González-Torres, a propósito de sus primeros trabajos, la forma de proceder también es similar. Aunque él no se apoyara en la acumulación de textos *sin identidad*, operaba utilizando la acumulación de imágenes bajo un mismo tema para destacar la dimensión de su importancia; así lo hizo en su pila de impresión *Untitled (Death by Gun)* [*Sin título (Muertos por arma de fuego)*] 1990, componiendo una imagen mediante la suma de 464 retratos junto con los nombres y las edades de las personas que murieron por arma de fuego en territorio estadounidense en el plazo de una semana<sup>642</sup>.

Según George Steiner “el diálogo pone en ejecución la oralidad; sugiere, incluso en la escritura, posibilidades de una espontaneidad y un juego limpio antiautoritarios”<sup>643</sup>; no obstante, también es cierto que lo que es inagotablemente significativo puede llegar a entrañar su propia carencia de sentido. Para terminar con aquellas propuestas artísticas focalizadas en el exceso y dar paso a las que se centran en la práctica del silencio como estímulo perceptivo, creativo e interpretativo, nos referimos al proyecto que Sophie Calle ha llamado *Cuídese mucho*, (2007): un trabajo que *crece y se aumenta* en la medida en la que son las opiniones de otras personas las que configuran la obra; una forma de trabajar que, por otra parte, recuerda a la que tiene *Wu Ming* (en mandarín: «anónimo»), un grupo de cinco escritores que trabajan conjuntamente el texto de sus novelas, perteneciendo la autoría de las mismas a todos ellos por igual<sup>644</sup>.

Tal y como Sophie Calle muestra, este es el punto de partida para la creación del proyecto:

«Recibí un mensaje electrónico diciéndome que todo había terminado. No supe cómo responder. Era casi como si no hubiera estado dirigido a mí. Terminaba con la frase “Cuídese mucho”. Y así lo hice. Le pedí a 107 mujeres, elegidas por su profesión o sus habilidades, que

---

<sup>641</sup> ABALLÍ, I. *et al.* 2005. *0-24 h. Ignasi Aballí*. Barcelona: MACBA, pp. 44-53.

<sup>642</sup> En: SPECTOR, N. 2007. *Op. cit.*

<sup>643</sup> STEINER, G. 2012. *Op. cit.*, p. 71.

<sup>644</sup> En una entrevista concedida a *The Times* (London) el 14 de mayo de 2005, el grupo refiere que su método de trabajo brinda mucho más espacio a las diferencias artísticas. La primera de sus novelas, *Q*, pertenece a Luther Blissett, su anterior pseudónimo colectivo: BLISSETT, L. 2000. *Q*. Barcelona: Grijalbo Mondadori. La segunda se escribió una vez reconfigurado el grupo, no con cuatro sino con cinco integrantes: WU MING. 2005. 54. Barcelona: Debolsillo.

interpretaran la carta. Que la analizaran, la comentaran, la bailaran, la cantaran. La agotaran. Que la entendieran por mí. La respondieran por mí. Era una forma de darme tiempo para cortar. Una manera de cuidarme»<sup>645</sup>.

El mensaje de correo electrónico que recibió la artista y del que parten todas las interpretaciones que se suman a la propuesta, fue el siguiente:

«Sophie,

Llevo un rato queriendo escribirle y contestar a su último e-mail. Al mismo tiempo, me parecía mejor hablar con usted y decir lo que tengo que decirle de viva voz.

Por lo menos esto quedará ya escrito.

Como sabe, últimamente me he sentido mal. Como si ya no fuese yo mismo en mi propia existencia. Una especie de angustia terrible contra la que poco puedo hacer salvo avanzar a toda prisa en un intento por dejarla atrás, como he hecho siempre.

Cuando nos conocimos, puso una condición: no convertirse en la “cuarta”. He respetado el compromiso: ya hace meses que dejé de ver a las “otras”, puesto que no tenía forma de seguir frecuentándolas sin convertirla a usted en una de ellas.

Creía que eso sería bastante, creía que el quererla yo y el quererme usted bastaría para que la angustia que me empuja siempre a buscar en otros lugares y me impide por siempre jamás estar tranquilo y sin dudarle ser simplemente feliz y “generoso” se calmase con su presencia y con la certeza de que el amor que me aportaba era lo más beneficioso para mí, lo más beneficioso que haya conocido jamás, como bien sabe. Pensé que escribir pondría remedio, que disolvería mi “intranquilidad” y me permitiría ir a su encuentro. Pero no. Me siento aún peor, no puedo ni decirle en qué estado me encuentro. Así, esta semana, empecé de nuevo a llamar a las

---

<sup>645</sup> Texto perteneciente a la muestra de la propuesta. Referencia tomada en la exposición de este trabajo realizada en el Centre de la Imatge La Virreina de Barcelona, 2015. A continuación, algunas de las participantes en el proyecto y sus profesiones: Soledad Bravi—Caricaturista, Catherine Solano—Sexóloga, Caroline Mérary—Abogada, Florence Aubenas—Periodista, Eliette Abécassis—Exégeta del Talmud, Sandra Laugier—Filósofa Moral, Françoise Héritier—Antropóloga, Aliette Eicher, Countess Von Toggenburg—Consultora del Savoir-Vivre y Protocolo, Anne y Marine Rambach—Novelistas de Romance, Catherine Carone—Escritora de Crucigramas...

“otras”.

Sé lo que eso significa para mí y a qué ciclo me arrastrará.

No le he mentado nunca y no estoy dispuesto a empezar a hacerlo hoy.

Al principio de nuestra relación, usted había anunciado otra regla: que el día en que dejásemos de ser amantes, no se plantearía volver a verme. Sabe hasta qué punto esta imposición me resulta desastrosa, injusta (puesto que sigue viendo a B., R., ...) y comprensible (evidentemente...); de modo que no podría nunca convertirme en amigo suyo.

Pero hoy, el hecho de que acepte plegarme a su voluntad, a pesar de que echaré terriblemente en falta verla, hablar con usted, aprehender su visión de las cosas y los seres y su dulzura conmigo da cuenta de la importancia de la decisión que tomo.

Pase lo que pase, tenga presente que no dejaré de amarla de ese modo que me es propio como lo hice desde que la conocí, un modo que seguirá vivo en mí y, estoy seguro, no morirá.

Pero hoy, sería la peor de las farsas tratar de prolongar una situación que, lo sabe tan bien como yo, ya no tiene remedio por respeto al amor que le tengo y al amor que me tiene y que me obliga ahora a ser franco con usted, como un último tributo a lo que compartimos y que será, por siempre, algo único.

Me hubiese gustado que las cosas fuesen de otro modo.

Cuídese mucho.

X».

La primera interpretación que Calle obtuvo del correo recibido fue la de su madre, Monique Sindler, por carta:

«Querida,

Me temo que él realmente es, y siempre lo será, un hombre de letras y no un hombre sencillo. Puedo entender tu tristeza y, no obstante, esta carta que apesta a auto-obsesión no me sorprende.

Ahora bien, en su defensa, hace las cosas correctamente: “intranquilo” (no está mal), “farsa” (trágico), “no tiene remedio” (solemne)...

Ciertamente posee talento literario, y ¡qué bendición es esto!. Introducirse en el cuerpo de Benjamin Constant y componer una carta de ruptura donde la palabra maestra, AMOR, se conjuga en todos los tiempos del indicativo.

Como lo diría Woody Allen: “Todo el mundo dice “te amo”.

Comparto tu desilusión ante todo esto, pero no dramaticemos demasiado. Su “amor” duró solamente tres o cuatro temporadas, y ni siquiera vivieron juntos. Si hubieras pasado veinticinco años con un hombre y él te hubiera dejado por una chiquilla a causa de la crisis de los cuarenta —el escenario clásico— habría resultado infinitamente más hiriente. Piensa que la que tú tienes es la mejor clase de carta.

Un músico te habría dicho que había escuchado una nota falsa en su corazón. Un plomero habría hablado de cómo sus sentimientos gotearon hasta secarse,

un electricista habría mencionado un “corto circuito” súbito y el representante de una tienda de línea blanca para el hogar habría invocado el vencimiento de la garantía. Recordemos nuestros viejos proverbios: “Un clavo saca a otro clavo”, “un mal por un bien”, etc.

Con lo guapa, famosa e inteligente que eres, pronto encontrarás a alguien mejor. Y hablando de que te dejen “plantada”, recuerdo que cuando era joven tuve que enfrentarme al “eres demasiado buena para mí”. Más adelante, sufrí desengaños más fuertes, pero lamento mis lamentos. A pesar de la humillación y la rabia, era necesario sacarle el máximo provecho, y yo lo hice.

Tú te vas, se te van, esas son las reglas del juego, y para ti este rompimiento podría ser fuente de una obra de arte nueva — ¿Me equivoco?

Te quiero,  
La madre».

*Cuídese mucho* podría ser entendida como un «un objeto transicional» de dimensiones desorbitadas que aumenta su potencia *disolutiva* merced a la participación del otro en el cometido de una pérdida que es estrictamente personal. Se trata, por otra parte, de una propuesta artística que difícilmente hubiera podido surgir en otro contexto que no fuera el contemporáneo, donde lo privado se hace público, donde la verdad es múltiple y donde el archivo tiene la pretensión de *suplantar* o *resolver* la memoria.



Fig. 89. Sophie Calle. *Cuidese mucho*, 2007. Instalación de medidas variables. Vista parcial de la instalación en el Museo Tamayo en 2014, México.

Como propone Maillard, el ser humano puede reconocerse, en sus obras de creación, que son expresiones objetuales de su ser: “al crearlas se hace a sí mismo ante sí mismo [...]. Los espacios creativos comprenden zonas muy amplias y diferentes, desde las manifestaciones artísticas propiamente dichas a los actos nuevos que surgen de experiencias cotidianas”<sup>646</sup>. El hecho de revisar la experiencia que tenemos de lo cotidiano, ha llevado a muchos artistas a definir, para sí mismos, una serie de *pautas de comportamiento* que estiman necesarias para que el desarrollo de su creatividad se produzca en consonancia con el de su persona. El interés en las prácticas ejercidas por las místicas orientales como preparación del cuerpo y apertura de la mente, ya lo hemos mencionado, se hizo muy popular a partir de los años cincuenta<sup>647</sup>.

Walter Benjamin escribió: “No encontrar nuestro camino en una ciudad es cosa de poco interés [...]. Pero perderse en una ciudad como se

---

<sup>646</sup> MAILLARD, CH. 1992. *Op. cit.*, p. 29.

<sup>647</sup> Además de Marina Abramović, Bill Viola o Wolfgang Laib, algunos de los artistas implicados en ello, y que comenzaron a traducir este modo de pensar en pautas de comportamiento, fueron: George Maciunas, Nam June Paik, Mark Tobey, Agnes Martin, John Cage...



pierde uno en un bosque es cosa que requiere práctica”<sup>648</sup>. En 1957, Guy Debord junto a Asger Jorn —entre otros— fundaron la *Internacional Situacionista*. En ese mismo año Debord realiza *La Ville nue: illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie* [Ciudad desnuda: ilustración de la hipótesis de señales giratorias en psicogeografía], que consistía en un collage realizado a partir de un mapa de la ciudad de París en el que, en cierto modo, se mostraban algunos de los principios de la práctica situacionista, ejercicios fundamentados en una especie de deriva que fomentaba la reestructuración de lo cotidiano con el fin de conseguir una práctica libre y no condicionada por la vida común<sup>649</sup>.

A finales de los años 50, pero sobre todo a partir de los años 60 y 70, la acción del caminar deja de ser únicamente un modo activo de meditación en las prácticas artísticas contemporáneas para convertirse en el motivo que da cuerpo a la obra: así sucedió en las prácticas llevadas a cabo por artistas como Richard Long<sup>650</sup> o Hamish Fulton<sup>651</sup>,

---

<sup>648</sup> BENJAMIN, W. 1982. *Infancia en Berlín*. Madrid: Ediciones Alfaguara, p. 15. Preferible su consulta en: OBRAS COMPLETAS *Op. cit.*

<sup>649</sup> Para profundizar en los propósitos de la Internacional Situacionista desde las aportaciones de Guy Debord: MCDONOUGH, T. 2004. *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Massachusetts: MIT Press. Aquí no solo se recogen algunos de los textos más importantes por Guy Debord en aquella época. También se abordan otros aspectos del situacionismo, como su visión del lenguaje y el tratamiento que deseaban hacer del mismo algo que, por otra parte, también está estrechamente vinculado al cuestionamiento del lenguaje derivado de la segunda posguerra. La mejor edición española, su obra vértice: DEBORD, G. 1999. *La sociedad del espectáculo*. Traducción y prólogo de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.

<sup>650</sup> Como por ejemplo en *A Line Made by Walking* [Línea realizada por el caminar] (1967), una acción realizada en Somerset (Inglaterra). Richard Long caminó siguiendo el mismo recorrido, sobre un pedazo de tierra cubierto por la hierba, hasta que la repetición de su acción dejó la huella de su paso. En: ROELSTRAETE, D. 2010. *Richard Long: A Line Made by Walking*. London: Afterall Books. Sobre otras obras relacionadas con el caminar y la trayectoria artística de Richard Long: MOORHOUSE, P., LONG, R. 2002. *Richard Long: a moving world*. London: Tate Gallery.

<sup>651</sup> En sus primeras obras relacionadas con el caminar, Hamish Fulton documentaba y presentaba sus actividades únicamente mediante el texto; más tarde, durante sus viajes a Utah, Dakota del Sur, Wyoming y Montana empezó a incluir la fotografía como testigo de la acción. Sobre la obra de Hamish Fulton y su práctica «as walking artist»: TUFNELL, B., WILSON, A., MCKIBBEN, B., SCOTT, D. K. 2002. *Hamish Fulton: walking journey*. London:

quienes centraron su obra en la acción del caminar a partir de la década de los años 60 y 70 respectivamente.

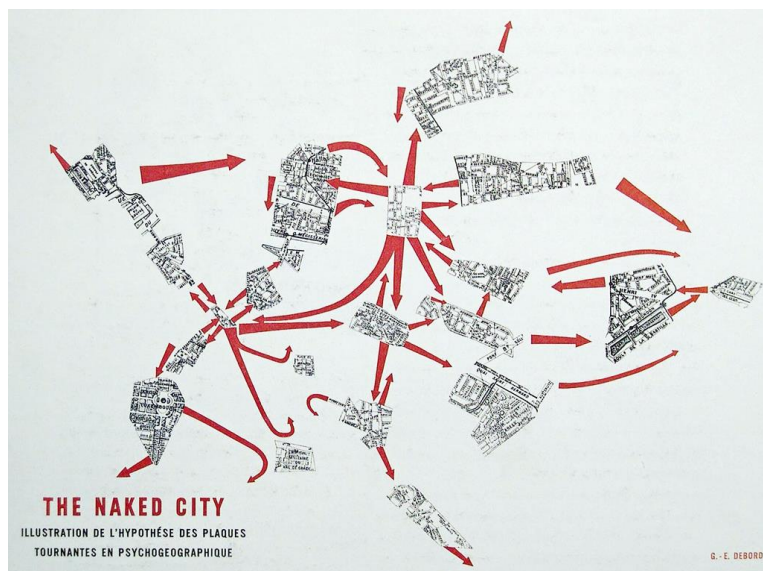


Fig. 90. Guy Debord. *La Ville nue: illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie*, 1957. Collage sobre papel. Dimensiones: 33 x 47,5 cm.

El caminar es una de esas prácticas asociadas a los métodos usados por los místicos que emplean y desarrollan los artistas, como también lo es la opción por el retiro<sup>652</sup>. La importancia de tales acciones según los beneficios aportados, así como el ánimo por extender su uso, pueden observarse en la figura de Marina Abramović<sup>653</sup> quien, desde

---

Tate Gallery. O en su libro de artista: FULTON, H., MESSNER, R., HAPKEMEYER, A. 2005. *Hamish Fulton: keep moving*. Milan: Charta.

<sup>652</sup> Sobre la práctica del caminar realizada por artistas —desde los inicios del siglo XX hasta la actualidad— como un método para el conocimiento basado en su particular estética: CARERI, F. 2009. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

<sup>653</sup> La presencia del silencio en la obra de Marina Abramović no se detiene en su ejercicio como estímulo perceptivo; de hecho, comienza a hacerse presente como base creativa en los primeros trabajos de la artista: las propuestas de instalación *Project-Empty Space [Proyecto-Espacio vacío]* (1971), *Sound Environment White [Sonido-Ambiente-Blanco]* (1972); o en las *performances*:

1978, ha realizado varios talleres para artistas en torno a ello<sup>654</sup>, y en los que suele plantear como ejercicio la realización de un paseo de diez kilómetros por el bosque, donde los participantes han de encontrar la vuelta al punto de salida con los ojos vendados. Según la artista, esto es una especie de entrenamiento para que los alumnos comiencen a ver no solo con sus ojos sino con la totalidad de su cuerpo, sintiendo el espacio<sup>655</sup>.

Hoy en día el caminar constituye ya una *práctica estética* que se está desarrollando con mucha más profundidad, si cabe, en el ámbito del arte sonoro. Este planteamiento, que también debe mucho a la filosofía de la escucha que comenzó a ensayarse a propósito del trabajo de John Cage y a la investigación que inició Murray Schafer junto con otros en 1972, cuando creó el *World Soundscape Project [Proyecto para el Paisaje Sonoro Mundial]* en Vancouver<sup>656</sup>, puede observarse en todas aquellas propuestas de cartografía sonora que centran su interés en dar a conocer los espacios a través de los sonidos que les son propios; tratando de revertir con ello lo que el antropólogo David Le Breton ha calificado como «hegemonía sensorial de la vista»<sup>657</sup>.

---

*Freeing the Memory [Liberando la Memoria], Freeing the Body [Liberando el Cuerpo] y Freeing the Voice [Liberando la Voz]*, realizadas todas ellas en 1975.

<sup>654</sup> Aunque los objetivos de los talleres, y también las prácticas han ido variando a lo largo de los años, todavía continúa realizándolos en la actualidad. En ellos Marina Abramović suele proponer a los asistentes una serie de ejercicios sencillos para el desarrollo de su sensibilidad perceptiva, que contribuyen a estimular y aumentar la consciencia física y mental; además, durante el periodo en el que tienen lugar estas prácticas de taller, que suelen durar poco menos de una semana, a los asistentes no les está permitido hablar o comunicarse entre ellos y tampoco están permitidos el consumo de alcohol, tabaco u otra clase de drogas, permaneciendo en estricto ayuno, aunque sí se favorece la ingesta de líquidos —agua y té—.

<sup>655</sup> En: GOLDBERG, R., ILES, CH. (eds.). 1995. *Marina Abramović: objects, performance, video, sound*. Oxford: Edition Hansjörg Mayer, p. 18. [Fragmento fuente: “«This exercise is to train future artist no to see with their eyes alone, but with their entire bodies, like the blind man who must feel the space», she explains”].

<sup>656</sup> Este proyecto de investigación fue planteado por un grupo interdisciplinar. Su objetivo principal consistió en recopilar las máximas muestras posibles del paisaje sonoro internacional con el fin de analizarlas después y contribuir con ello a la recuperación y sensibilización acústica del entorno.

<sup>657</sup> LE BRETON, D. 2007. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Traducción de Herber Cardoso. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, p. 31.

Podemos conocer el paisaje sonoro de la ciudad de Cuenca según las grabaciones realizadas, siguiendo diferentes recorridos, por José Luis Carles y Cristina Palmese<sup>658</sup>, quienes exploran en este trabajo los procesos de cambio que se dan en el paisaje sonoro de la ciudad para detectar la desaparición de ciertos sonidos en pos de la aparición de otros, como sucede con muchos de los proyectos colaborativos que podemos encontrar en la red a propósito del tema, interesándose también por la construcción sonora del paisaje en diferentes zonas en términos de ecología sonora. Por otra parte, también existen otra clase de propuestas que se vuelcan en la sensibilización acústica de espacios abiertos y cerrados con el fin de ofrecer otro modo de conocer proyectándonos sobre nuestro entorno acústico. En este tipo de registros se encuentra el proyecto de investigación *In-Situ – Action – Resonance, Improvisation and Variations of public spaces [In-Situ – Acción – Resonancia, Improvisación y Variaciones en espacios públicos]*, dirigido por Ricardo Atienza durante los años 2012-2014; y también otros trabajos de cartografía sonora, algunos de los más destacados producidos dentro del marco del territorio español son: el proyecto *soinumapa.net: Mapa Sonoro de Euskal Herria*<sup>659</sup>; el trabajo del colectivo gallego *Escoitar.org*<sup>660</sup> o la propuesta titulada *Badiafonia: Cartografía Sonora de Badia del Vallès*<sup>661</sup>.

El hecho de que la percepción de nuestro entorno se amplíe con el ejercicio de una *escucha atenta* no solo nos lleva a completar cognitivamente y sensorialmente el ambiente que nos rodea, supone también, dentro del ámbito artístico, un estímulo creativo que amplía la auralidad de nuestro mundo. En el trabajo artístico de Felix Hess, por ejemplo, puede observarse cómo cristalizan tales cuestiones<sup>662</sup>. Una de sus

---

<sup>658</sup> También han realizado el libro de artista *Paisajes Sonoros de Madrid* (2005) [Col. Libros de Artista Las Cajas de Uruk. Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid], en el que se muestra un trabajo de filosofía similar.

<sup>659</sup> Crean y mantienen el proyecto Enrike Hurtado y Xabier Erkizia con el apoyo de Arteleku. En: <<http://www.soinumapa.net/>>

<sup>660</sup> El colectivo *Escoitar.org* está formado por Berio Molina, Chiu Longina, Horacio González, Juan-Gil Rodríguez, Julio Gómez y Carlos Suárez. El colectivo, sus actividades y el desarrollo de sus proyectos está disponible en: <<http://www.escoitar.org>>

<sup>661</sup> Proyecto colaborativo creado por Pau Faus con el soporte de Radio Badia.

<sup>662</sup> El trabajo de Felix Hess está afectado profundamente por el fenómeno de la escucha y, especialmente, por el silencio; de hecho, distingue entre tres modos de escucha que considera básicos: la escucha del sentido/significado, que es aquella que se adquiere a través de la experiencia y que se hace de manera inconsciente y cotidiana y mediante la cual se distinguen y

obras más representativas es *Chirping and Silence* [*Canto y Silencio*], instalación sonora e interactiva que presentó por primera vez en 1987, en el Museo Provincial de Hasselt (Bélgica)<sup>663</sup>.

El proceso creativo de *Chirping and Silence* comenzó cuando Hess se trasladó a Australia para trabajar como profesor de matemáticas aplicadas en la Universidad de Adelaide. Junto a la casa donde Hess residía había un lago, y de allí procedía el croar de las ranas que escuchaba cada noche. Hess disfrutaba mucho con esta escucha, preguntándose, siempre, qué era aquello que le fascinaba tanto<sup>664</sup>.

Motivado por la experiencia y el misterio, comenzó a registrar el sonido que producían las ranas, y terminó descubriendo que lo que hacía insólita esa experiencia sonora no solo era la manera en la que los sonidos se combinaban rítmicamente, sino también el modo en que estos se propagaban en el espacio. Así fue como comenzó a advertir la dinámica del canto de las ranas, pues estos animales no solo escuchan el mundo que los rodea, también se escuchan entre ellos<sup>665</sup> siendo, estas dos percepciones, las que condicionan su canto.

Hess pensó que podría lograr un proceso similar al seguido por las ranas de forma mecánica, y así fue como trabajó para la creación de *Chirping and Silence*, siendo el fundamento básico para la construcción y programación de las 24 máquinas que forman parte de la instalación:

---

discriminan diferentes fenómenos sonoros prevaleciendo aquellos a los que se presta atención en función de las necesidades que se tengan en ese momento; de la escucha del tiempo dice Hess que está orientada al ritmo de los sonidos percibidos; aquí ubica el artista la música; y, finalmente, define el tercer modo de escucha, la del espacio, que se ocupa de la vertiente tridimensional del sonido y que favorece el entendimiento del área circundante proporcionando datos sobre características tales como tamaño, material o distancias. En: HESS, F., SCHULZ, B. 2001. *Felix Hess: Light as Air*. Heidelberg: Kehrer, pp. 41-42.

<sup>663</sup> En ese mismo año se expondría de nuevo en el *Ars Electronica*, en Linz (Austria).

<sup>664</sup> HESS, F., SCHULZ, B. 2001. *Ibid.*, pp. 31-37.

<sup>665</sup> Cuando las ranas están en grupo, si una de ellas comienza a croar, esto funciona como una especie de llamada al canto a otras ranas, que al escucharla, también empiezan a croar. Así es como se construye una suerte de coro especial, que se desactiva en el mismo instante en el que alguna de las ranas percibe un sonido ajeno a la comunidad y que considera como posible amenaza; en ese momento se invierte la operación: es el silencio el que funciona como una especie de llamada para el silencio.

los dispositivos debían de tener la capacidad de emitir sonidos, pero también debían de estar preparadas para que pudieran *escuchar* y *distinguir* los sonidos de su propia *naturaleza* del resto. El incremento y el descenso de los sonidos generados por las construcciones de Hess funcionaba de forma similar a como sucede en una comunidad de ranas, de modo que la experiencia creada para el visitante al espacio de la instalación, no solo constituía una experiencia de escucha, sino también del silencio que es necesario para ejercerla plenamente.

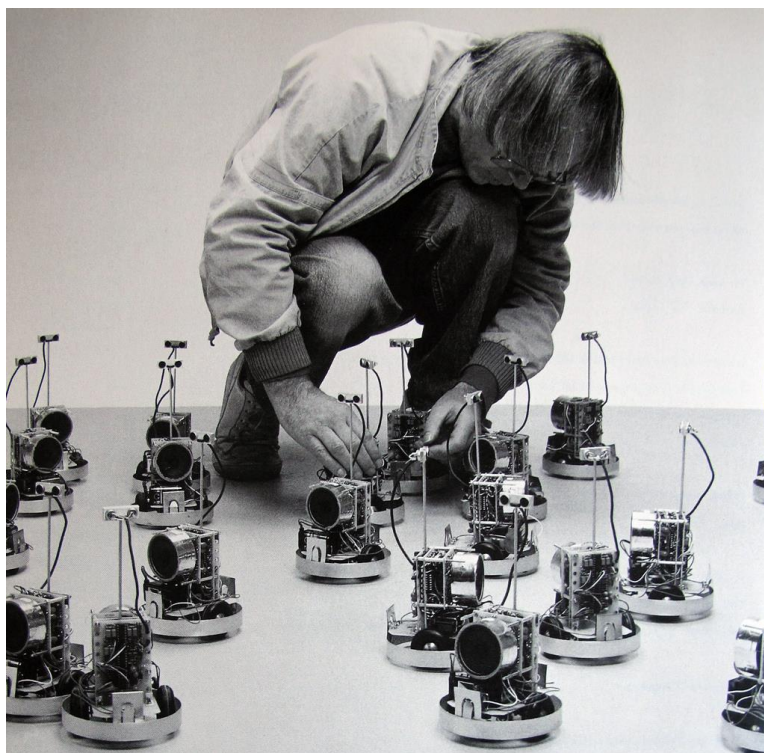


Fig. 91. Felix Hess. *Chirping and Silence*, 1987. Instalación sonora interactiva de dimensiones variables. En la imagen: Felix Hess completando la activación de los dispositivos.

A propósito de su trabajo creativo Susan Hiller comenta:

“Hay algo esquivo, misterioso, fascinante, bajo la superficie de lo que al principio parece fácil de entender, o común, o banal. Me gusta trabajar con materiales que han sido culturalmente reprimidos o mal

entendidos, los que han sido relegados a los extremos, o los que son considerados tan aburridos que ni siquiera vuelven a ser contemplados de nuevo. [...] Me gusta especialmente la forma en que lo mundano se convierte en especial tan pronto como se le presta atención; me gusta, especialmente, la forma en que nos ocultamos las profundidades de las cosas; me gusta, especialmente, el modo en que las formas de las cosas cambian cuando las miras detenidamente”<sup>666</sup>.

Esta mirada transformadora de la que habla Hiller la practican muchos artistas: se trata de un modo de escrutar el mundo pero *mirando* en él, únicamente, lo que *está ahí*. A *descubrir* o practicar tal actitud, por ejemplo, nos ha estado invitando Perejaume cada vez que ha expuesto su *Postaler: un paisaje es una postal hecha escultura* (1984)<sup>667</sup>, pues la obra consiste en un expositor de postales donde estas han sido sustituidas por una serie de espejos del mismo tamaño.

La obra resultante consiste en la documentación de este objeto en distintos contextos y, para obtener esto, el artista salía a caminar con el *Postaler* en una búsqueda azarosa de distintos paisajes que capturaba como reflejos:

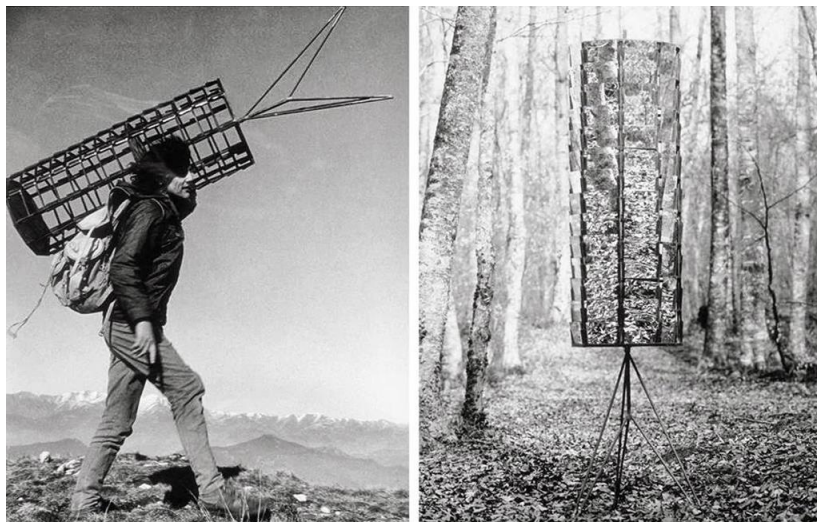
“Tal como hace con los árboles la superficie de un lago, los hombres hemos aprendido a alisar la tierra en un papel, inventando el paisaje portátil, el paisaje de mano, el recuerdo pasado a limpio con una luz diferida, la mirada fósil en cuerpo de papel, el escamoteo del tiempo, el sedimento de superficies al fondo del agua: la estampación de postales y su copia, una sucesión de espejos, de claridades encartonadas en aguas que no están. ¿Vanos de puerta o postales? ¡Muros con anhelos de

---

<sup>666</sup> Susan Hiller en *The provisional Texture of Reality: On Andrei Trakovsky*. Citado en: GALLAGHER, A. (ed.). 2011. *Susan Hiller*. London: Tate Publishing, p. 4. [Traducción propia. Fragmento fuente: “There is something elusive, uncanny, fascinating, beneath the surface of what at first seems easy to understand, or ordinary, or banal. I like to work with materials that have been culturally repressed or misunderstood, what’s been relegated to the lunatic fringe or what’s so boring we can’t even look at it anymore. [...] I particularly like the way the mundane becomes special as soon as you pay attention to it; I particularly like the way we hide the depths of things from ourselves; I particularly like the way the shapes of things shift when you look hard at them”].

<sup>667</sup> En: PEREJAUME. 1985. *Postaler*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.

ventana, una ventana invariable, revestida por la parte de afuera: árboles de imprenta y montañas, montañas aquí, a mano, tan lejos!”<sup>668</sup>.



Figs. 92 y 93. Perejaume. *Postaler: un paisaje es una postal hecha escultura*, 1984. Madera, metal y espejos. Dimensiones: 197 x 56Ø cm. Izquierda: Perejaume caminando con el *postaler*. Derecha: *un paisaje hecho escultura*, documentación fotográfica.

En *Dedicated to Unknown Artists* [*Dedicado a artistas desconocidos*], 1972-1976, de Susan Hiller, se produce una operación parecida y a la vez contraria a la de Perejaume. En esta ocasión esa mirada de asombro no se deposita sobre el paisaje sino sobre el objeto en sí mismo: sobre la postal. Para la realización de la obra *Dedicated to Unknown Artists*<sup>669</sup> Hiller estuvo recopilando durante varios años, todas aquellas postales que compartían el pie de foto «*rough sea*» [«*mar bravo*»], y que habían sido tomadas en los litorales británicos. La obra

---

<sup>668</sup> PEREJAUME. 1989. *Un paisaje es una postal hecha escultura*. Citado en: RAQUETEJO, T. 1998. *Land Art*. Madrid: Nerea, pp. 92-94.

<sup>669</sup> Con el título de esta propuesta Susan Hiller dice referirse a todos aquellos artistas, ignorados u olvidados, que se dedicaron a pintar o fotografiar la imagen del mar. En: HILLER, S. 1972. *Dedicated to the Unknown Artists: Notes*. London: Van Royen Gallery. O en: HILLER, S. 1980. *Susan Hiller: Dedicated to the Unknown Artists, Ten Months, and other recent works*. Exeter: Spacex Gallery. Más recientemente en: GALLAGHER, A. (ed.). 2011. *Op. cit.*



consta de quince paneles en los que se agrupan las más de trescientas postales que consiguió acumular. En el primero de los paneles, Hiller incluye un mapa en el que ha señalado la localización del paisaje de cada una de las postales; en los siguientes, del 2 al 7, la artista ha clasificado las postales según el aspecto y las características formales de las olas; y, en los paneles restantes, del 8 al 15, Hiller presenta el resto de postales archivadas.



Fig. 94. Susan Hiller. *Dedicated to Unknown Artists*, 1972-1976. Vista de exposición. Tate Gallery, Londres, 2011.



Fig. 95. Susan Hiller. *Dedicated to Unknown Artists*, 1972-1976. 305 postales, gráficos, mapas, 1 libro y 1 dossier en 15 paneles. Dimensiones de instalación variables, cada panel: 66 x 104 cm.



Fig. 96. Susan Hiller. *Dedicated to Unknown Artists*, 1972-1976. Panel n° 13: detalle.



Fig. 97. Susan Hiller. *Dedicated to Unknown Artists*, 1972-1976. Panel n° 1.

Pero si Susan Hiller nos presenta la riqueza del paisaje bajo la genérica descripción «rough sea», Roni Horn nos despliega su complejidad a través del detalle de las imágenes que capta y de los acontecimientos que les asocia. *Still Water (The River Thames, for Example)* [Agua quieta (El río Támesis, por ejemplo)], 1999, es un trabajo que está compuesto por quince foto-litografías en las que se reproducen las

aguas del río Támesis a su paso por Londres<sup>670</sup>. Cuando la mirada se detiene en estas imágenes, se aprecian unos pequeños números distribuidos sobre ellas que remiten a una serie de notas que se encuentran en el margen inferior de las mismas.



Fig. 98. Roni Horn. *Still Water (The River Thames, for Example)*, 1999. Foto-litografía. Dimensiones: 84 x 112 cm.

Como en un mapa de cotas, esos números indican que *existen otras profundidades* en la imagen observada. Cada uno de ellos conduce a una serie de reflexiones y citas sobre la importancia del río: algunas de las notas refieren el papel que han jugado estas aguas en el suicidio de algunas personas; otras son referencias a películas y canciones; y otras incluyen fuentes literarias de autores como Joseph Conrad, Charles Dickens, William Faulkner o Emily Dickinson<sup>671</sup>:

---

<sup>670</sup> En: HUSEMAN, B. (ed.). 2009. *Roni Horn aka Roni Horn*. London: Steidl/Tate Gallery, pp. 124-133.

<sup>671</sup> Alice Sanger on Roni Horn *Still Water*, April 2009. Tate Modern writings. [Consulta: 29 noviembre 2014] Disponible en: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-no-title-p13057/text-summary>>

“El rasgo más definitorio del pensamiento frente a las otras actividades humanas, como ha señalado Hannah Arendt, es su invisibilidad. Sin duda, el pensamiento tiene efectos, a pesar de todo; y por eso la metáfora reiterada al respecto ha sido, desde Sócrates, la del viento, esa otra fuerza invisible pero manifiesta”<sup>672</sup>.



Fig. 99. Roni Horn. *Still Water (The River Thames, for Example)*, 1999. Fotelitografía. Dimensiones: 84 x 112 cm.

Según las propuestas presentadas por Perejaume, Susan Hiller o Roni Horn, experimentar la mirada sobre lo cotidiano como acontecimiento, constituye una apertura sensitiva y cognitiva: una actitud estética que favorece en nosotros la conmoción por el mundo ya que, en cierto sentido, parte de lo que se busca con este ejercicio es la emoción de aquello que nos impresiona porque lo estamos experimentando *por primera vez*.

---

<sup>672</sup> GÓMEZ RAMOS, A. 2007. Asombro, experiencia y forma: los tres momentos constitutivos de la filosofía. *Convivium*, n° 20, pp. 3-22. ISSN: 0010-8235, p. 9.



Fig. 100. Roni Horn. *Still Water (The River Thames, for Example)*, 1999. Foto-litografía. Dimensiones: 84 x 112 cm.

Así es como Sophie Calle ha producido uno de sus últimos trabajos, *Ver el mar*, 2011; según palabras de la artista: «En Estambul, ciudad rodeada por el mar, conocí gente que nunca lo había visto. Filmé su primera vez»<sup>673</sup>.

La grabación de la experiencia está realizada mediante un plano secuencia cuya duración está determinada por el tiempo de contemplación que cada una de las personas necesitó. En todas las grabaciones se muestra la imagen del mar y, en medio de la misma, la persona que lo está mirando de espaldas a la cámara. La grabación termina cuando la persona se da la vuelta, mira el objetivo y se marcha.

---

<sup>673</sup> Texto perteneciente a la muestra de la propuesta. Referencia tomada en la exposición de este trabajo realizada en el Centre de la Imatge La Virreina de Barcelona, 2015.



Fig. 101. Sophie Calle. *Ver el mar*, 2011. Vídeo-instalación. Vista parcial: imagen fija.



Figs. 102 y 103. Sophie Calle. *Ver el mar*, 2011. Vídeo-instalación. Vista parcial: imágenes fijas.

Hemos visto cómo la trascendencia del silencio como límite cognitivo implica una *actitud estética* que empieza a ejercerse desde un desborde que es ya en sí, parte del silencio. La necesidad que el ser humano tiene de *crear nuevos mundos* que le ayuden a comprender la realidad hace de la práctica artística una plataforma indispensable para la elaboración y el aumento en sentido comprensivo/cognitivo.

“... No dice ni oculta, sino que da indicios”<sup>674</sup>, así se comporta aquí la última de las obras que incluimos para sintetizar lo que hemos mostrado en este capítulo porque, en su *Pollen Square* [*Cuadrado de Polen*] 2013, Wolfgang Laib reúne todos aquellos aspectos relacionados con el silencio en el arte contemporáneo a los que nos hemos intentado aproximar: porque un archivo es siempre una especie de memoria; porque su archivo, el de Laib, es también su historia, *la suya*; y porque el despliegue de la acción de todo ello comporta una separación, un alejamiento y una quietud que son, en parte, una réplica a lo que William Borroughs indicó en 1962, que «el hombre moderno había perdido la opción por el silencio»<sup>675</sup>.



Fig. 104. Wolfgang Laib recolectando polen.

Wolfgang Laib creó su primer campo de polen en 1977 y, desde entonces, ha dedicado cada primavera de su vida a la recolección del polen que encuentra en los bosques y los campos que rodean su lugar de residencia en Alemania. Siempre cosecha en solitario y el

---

<sup>674</sup> Heráclito de Éfeso, Fragmento 93 (DK). En: CORNAVACA, R. 2008. *Presocráticos. Fragmentos I*. Edición Bilingüe. Buenos Aires: Losada, pp. 256-257.

<sup>675</sup> BORROUGHS, W. 1994. *The Ticket that Exploded*. New York: Grove Press, p. 49. [Traducción propia. Fragmento fuente: “Modern man has lost the option of silence”]. Algo que, de un modo diferente, también apuntó Aldous Huxley en 1945 cuando dijo que «el siglo XX era la Edad del Ruido». En: HUXLEY, A. 2004. *The Perennial Philosophy*. New York: Harper, p. 218. [Traducción propia. Fragmento fuente: “The twentieth century is [...] the Age of Noise”].

procedimiento mediante el cual lo hace es completamente manual, almacenando el polen recolectado en frascos de cristal según su fuente de origen, archivándolos merced a sus colores y fechas<sup>676</sup>.

En sus instalaciones el artista vuelve a expandir el material condensado: despliega el contenido de sus frascos sobre el suelo del espacio en el que interviene, como lo hizo en la Sala *Il Salotto* de la Fundación Blue Project, en Barcelona el año 2014.

En definitiva, el trabajo de Wolfgang Laib indica un *mirar* y un *sentir* que nacen de lo *interno* y que terminan por renovar, lo *externo*: “eso es siempre lo que es emocionante sobre el arte: ser algo que no es, sin embargo, que no es aprehensible, aún no alcanzado, que tiene un extremo abierto”<sup>677</sup>.

---

<sup>676</sup> En: FARROW, C., LAIB, W. 1996. *Wolfgang Laib: a journey*. Ostfildern: Hatje Cantz. O en: LAIB, W. 1999. *Wolfgang Laib: somewhere else*. Ostfildern: Hatje Cantz.

<sup>677</sup> Wolfgang Laib: Reishäuser, Buchmann Galerie, 2007. En conversación con André Buchmann. Citado en: Nota de prensa exposición *Wolfgang Laib*. Del 28 de junio al 23 de noviembre de 2014. Blueproject Foundation|Sala *Il Salotto*, Barcelona. [Consulta: 15 abril 2015]. Disponible en:

<[http://www.blueprojectfoundation.org/images/prensa/ndp\\_laib\\_cast.pdf](http://www.blueprojectfoundation.org/images/prensa/ndp_laib_cast.pdf)>  
Cabe citar aquí el poema de Wallace Stevens que sirvió como punto de partida para la propuesta de intalación *Lineament* (1994), de Ann Hamilton: “Ariel estaba contento de haber escrito sus poemas. / Eran de una época que recordaba / o de algo que había visto que le había gustado. / Los otros trabajos del sol / eran desperdicio y acumulación / y el arbusto maduro se marchitaba. / Él y el sol eran uno / y sus poemas, a pesar de haberlos hecho él mismo, / estaban también hechos por el sol. / No era importante que sobrevivieran. / Lo que importaba era que cargaran / algún rasgo o característica, / alguna riqueza, aunque fuera entrevista, / en la pobreza de sus palabras, / del planeta del que formaban parte”. *The Planet on the table*. Citado en: SIMON, J. 2002. *Ann Hamilton*. Harry N. Abrams: New York, pp. 150-151. [Fragmento fuente: “Ariel was glad he has written his poems. / They were of a remembered time / or of something seen that he liked. / Other makings of the sun / were waste and welter / and the ripe shrub writhed. / His self and the sun were one / and his poems, although makings of his self, / were no less makings of the sun. / I was not important that they survive./ What mattered was that they should bear / some lineament or character, / Some affluence, if only half-percieved, / In the poverty of their words, / Of the planet of which they were part”].





*Fig. 105.* Wolfgang Laib. *Pollen Square*, 2013. Imagen perteneciente al proceso de instalación: MOMA, Nueva York.



*Fig. 106.* Wolfgang Laib. *Pollen Square*, 2013. MOMA, Nueva York. Vista general de la instalación.

Entrevistado por Willough Sharp, Joseph Beuys dijo en 1969:

“El hombre está realmente vivo cuando se da cuenta de que es un ser creativo y artístico. Exijo una implicación del arte en todos los reinos de la vida. [...] Abogo por una implicación estética de la ciencia, la economía, la política, la religión, de toda esfera de la actividad humana”<sup>678</sup>.

---

<sup>678</sup> Joseph Beuys entrevistado por Willough Sharp el 28 de agosto de 1969. Citado en: BEUYS, J. 2006. *Ensayos y entrevistas*. Madrid: Síntesis, p. 40.



## CAPÍTULO 4. EL SILENCIO COMO LÍMITE ESTRUCTURAL.

HAMM: ¿Te crees importante, eh?

CLOV: Mucho.

HAMM: Esto no anda bien. (*Pausa.*) ¿Es la hora del calmante?

CLOV: No. (*Pausa.*) Te dejo. Tengo que hacer.

HAMM: ¿En la cocina?

CLOV: Sí.

HAMM: Hacer qué, me pregunto.

CLOV: Miro la pared.

HAMM: ¿La pared? ¿Y qué ves en la pared? ¿Mane, mane? ¿Cuerpos desnudos?

CLOV: Veo mi luz que muere.

HAMM: ¡Tu luz que...! ¡Las cosas que hay que oír! De acuerdo: tu luz también puede morir aquí. Mírame un poco, y ya me hablarás de tu luz.

*Samuel Beckett (69).*

En todo caso, la magnitud del descontento [hacia el lenguaje] ha aumentado desde que las artes heredaron el problema del lenguaje, que antes era patrimonio del discurso religioso.

*Susan Sontag (70).*

La obra no es de ningún modo un lugar cerrado.

*Maurice Blanchot (71).*

En este capítulo, que dedicamos *al silencio como límite estructural*, procederemos siguiendo los mismos objetivos perseguidos en los dos capítulos precedentes: esclarecer de dónde procede, en qué consiste y cuáles son las manifestaciones asociadas a lo que denominamos *silencio como límite estructural*. Atendiendo siempre a la función que se le supone al silencio como elemento formal constitutivo o, si se prefiere, a la condición estructural que se le asocia, abordaremos, en los dos primeros segmentos de este apartado, la importancia de la mediación del silencio para la comprensión/cognición de la realidad, así como para la expresión de tales procesos tratando de mostrar los puntos de convergencia existentes entre *el silencio como límite estructural*, *el silencio como límite cognitivo* y *el silencio como límite comprensivo*. Después, en el tercer punto del presente bloque, nos detendremos en cómo la noción de silencio constituye un valor fundamental, en términos estéticos, que trasciende toda supuesta estructura en su *ejercerse*. En el penúltimo punto que completa este capítulo, observaremos cómo se *muestra* la superación del silencio como mero *agente de estructura* con motivo de las expresiones artísticas producidas en torno a la segunda mitad del siglo XX. Y para finalizar evidenciando la superación del *silencio como límite estructural*, realizaremos *una lectura de/mostrativa* en torno al mismo bajo propuestas artísticas contemporáneas.

#### 4.1. OBSERVACIONES EN TORNO AL SILENCIO: LENGUAJE, COMPRENSIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD.

El hombre despierto solamente adquiere conciencia de que está despierto por medio del rígido y regular tejido de los conceptos y, justamente por eso, cuando en alguna ocasión un tejido de conceptos es desgarrado de repente por el arte llega a creer que sueña.

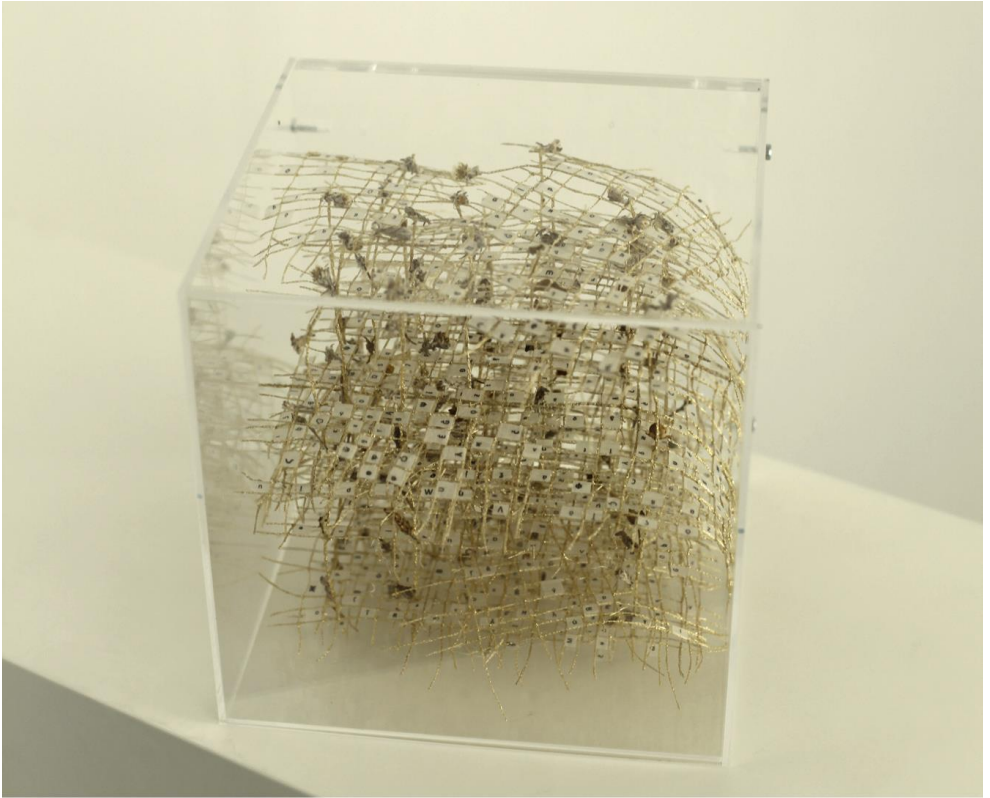
*Friedrich Nietzsche (72).*

La palabra crea así un espacio textual, hace brotar el silencio. En ese silencio, hay una expectativa.

*José Luis Gómez Toré (73).*

En arte, como por otra parte en filosofía, [...] cuando se toca un límite, se está en él, se vive ese límite, se lo piensa, se lo representa, y sobre todo lo convierte en experiencia, asumiendo que la verdad puede estar entonces escondida en lo exagerado.

*Jordi Ibáñez Fanés (74).*



ROCÍO GARRIGA.

**OWN STORIES: INNER GROUND [HISTORIAS  
PROPIAS: SUELO INTERNO]**

2014.

Hilo dorado tejido y almidonado dispuesto en celdillas. En algunas de las cavidades de la estructura se han colocado pequeñas letras impresas de diferentes alfabetos. Se distribuyen entre la pieza fragmentos de un nido natural: flores, hojas, plumas y tallos.

Caja de metacrilato transparente como soporte.

Dimensiones: 21 x 21 x 20 cm.



Así describe Fernández Gijón el trabajo de Walter Benjamin, “labor de miniaturista que persigue descubrir «la verdad no intencional» en lo más ínfimo e insignificante, obtener esa imagen del mundo que lo particular guarda”<sup>679</sup>. Benjamin dejó reflejado en sus escritos un interés particular en el detalle, en lo que aparentemente no tiene importancia; la comprensión de la realidad para él está en todo aquello que aparentemente queda fuera, en lo que se ignora o permanece *silenciado* por ser demasiado *pequeño*, en todo aquello que es lo *inesencial*, a lo que Duchamp se refirió como *infraleve*. El trabajo del miniaturista consiste en hacer grande lo pequeño y conecta con esa actitud que, Wittgenstein o Gómez de la Serna, tenían frente al mundo. En su trabajo el miniaturista incide en los detalles porque son estos los que, conjugándose, dan sustrato a lo complejo de la realidad.

Los miniaturistas no siempre conviven en armonía con su trabajo, pues despierta grandes contradicciones. Trabajar con el detalle evidencia, en cierto sentido, su desvelamiento, mostrar ese misterio que le es propio y que le hace ser lo que es. Así comentaba Benjamin su experiencia con la obra de Proust:

“... No poder obtener sosiego de ninguna constatación, hallar encajonado en cada secreto otro más pequeño, y en este un tercero más minúsculo, etc., hasta el infinito, en tanto que la importancia del descubrimiento aumenta a medida que su talla disminuye”<sup>680</sup>.

Pero lo complejo de la realidad puede llegar a ser absolutamente desbordante y aunque aparentemente se levanta un velo, se encuentran tras él otros que son nuevos. El misterio se mantiene junto con el desasosiego que acompaña el deseo de su desvelamiento. El silencio *llama* al silencio. En la *Carta de Lord Chandos* (1902), Hugo von Hofmannsthal escribe:

“Mi espíritu me obligaba a ver con siniestra cercanía cualquier cosa que surgiese en una conversación; como una vez, que había visto a través de una lente de aumento un trozo de piel de mi dedo meñique, que parecía una llanura llena de surcos y hoyos: iguales eran para mí los hombres y sus acciones. Ya no lograba captarlos con la imagen simplificadoras de la costumbre. Todo se descomponía en partes, y cada

---

<sup>679</sup> FERNÁNDEZ GIJÓN, E. 1990. *Op. cit.*, p. 71.

<sup>680</sup> BENJAMIN, W. 2001. *Velada con Monsieur Albert. Quimera. Revista de Literatura*, nº 207-208, pp. 127-129. ISSN: 0211-3325, p. 128. *Vid.:* Walter Benjamin. *OBRAS COMPLETAS Op. cit.*

parte en otras partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto. Las palabras, una a una, flotaban hacia mí; corrían como ojos, fijos en mí, que yo, a mi vez, debía mirar con atención: eran remolinos, que dan vértigo al mirar, giran irresistiblemente, van a parar al vacío”<sup>681</sup>.

En Hofmannsthal nada vemos de lo que luego sería la exageración para Günther Anders, no constituye en él un método cuya finalidad sea facilitar la comprensión del mundo; se trata de todo lo contrario, porque la ampliación del detalle desvela otros detalles, todo se vuelve inabarcable e incomprensible. Y esta desmesura de la realidad es, en su caso particular, desde el lenguaje y a causa del lenguaje.

Hofmannsthal, en su carta, expone el origen del trastorno del que se considera víctima. Su pluma e incluso su voz se detienen porque se siente abrumado y excedido y esto no le sucede por sentir ese silencio de la realidad misma del que hemos hablado con motivo de la mística<sup>682</sup>, sino por la profusión y consciencia de todos los detalles que capta en el mundo, por los múltiples coros de voces que los dicen y los muestran simultáneamente y porque, además, todo tiene la tendencia a multiplicarse de nuevo posteriormente:

“Mi caso es, en breve, este: he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre cualquier cosa. Primero se me fue volviendo imposible hablar sobre un tema elevado o general y pronunciar aquellas palabras, tan fáciles de usar, que salen sin esfuerzo de la boca de cualquier hombre. Sentía un inexplicable malestar con solo pronunciar “espíritu”, “alma” o “cuerpo”. [...] Las palabras abstractas que usa la lengua para dar a luz, conforme a la naturaleza, cualquier juicio, se me descomponían en la boca como hongos podridos. [...] Esa infección progresaba paulatinamente, como un mordiente orín. Incluso los juicios en conversaciones familiares y domésticas, que suelen darse superficialmente y con seguridad de sonámbulo, se volvían para mí tan problemáticos que debía evitar tomar parte en la conversación”<sup>683</sup>.

Las experiencias que Hofmannsthal relata en su carta provienen, en definitiva, de una consciencia radical acerca de que la linealidad y la

---

<sup>681</sup> HOFMANNSTHAL, H. 1981. *Op. cit.*, p. 31.

<sup>682</sup> No es un silencio de calidad mística la causa del silencio al que llega Hofmannsthal, pero ello no significa que el silencio en el que finalmente se instala el escritor no lo sea.

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 30.

univocidad son dimensiones que no pertenecen al lenguaje. Tal parece que el lenguaje no es aclaración sino misterio y ese misterio se muestra en el silencio de *los lenguajes* de las artes: así era para Nietzsche y también lo fue para Benjamin.

Es la complejidad del sistema, esa cadena de relaciones entre unos hechos y otros, entre unos conceptos y otros, lo que pone en evidencia el constante trabajo interpretativo, la atención que se ha de mantener, la infinitud de una búsqueda incluso aun cuando no se la practica; pero es, sobre todo, el reconocimiento de los límites que tienen nuestras facultades para todo lo mencionado lo que Borges recrea en muchos de sus relatos. *Funes el memorioso* (1944)<sup>684</sup> es uno de ellos; aunque la pregunta por los límites y la superación del lenguaje, por la relación existente entre el arte, la palabra y el sentido sea más evidente en otros de sus escritos; como *La biblioteca de Babel* (1941)<sup>685</sup> o *El Aleph* (1949)<sup>686</sup>.

En *Funes el memorioso* Borges construye desde la poética de la literatura, a un personaje paralizado por el abrumador e incontrolable torrente de información que le supone la realidad por ser una persona de sensibilidad perceptual y memorística extraordinarias. Estas habilidades, que en cierto modo *esclavizan su ser estético*, las adquirió *cual evocación bíblica* al caer de un caballo. El accidente, en lugar de provocar en Funes la pérdida de la memoria, lo que provoca es la pérdida de su capacidad para poder olvidar<sup>687</sup> y, postrado como queda

---

<sup>684</sup> BORGES, J. L. 1980. Funes el memorioso. En: *Artificios* (1944). *Prosa completa*. Volumen I. 1ª ed. Madrid: Editorial Bruguera/Narradores de hoy, pp. 477-490.

<sup>685</sup> BORGES, J. L. 1980. La biblioteca de Babel. En: *Ficciones* (1944). *Prosa completa*. Volumen I. 1ª ed. Madrid: Editorial Bruguera/Narradores de hoy, pp. 455-462.

<sup>686</sup> BORGES, J. L. 1980. El Aleph. En: *El Aleph* (1949). *Prosa completa*. Volumen II. 1ª ed. Madrid: Editorial Bruguera/Narradores de hoy, pp. 112-125.

<sup>687</sup> Subvertir lo esperado es una operación retórica muy frecuente en Borges, que, por regla general, conlleva la sorpresa del lector cuando de pronto se ve inmerso participando en la construcción del sentido de esa inversión lógica. También, por ejemplo, en *Los dos reyes y los dos laberintos*. Al final del relato se descubre que el peor de los laberintos es ese que no habíamos imaginado, ese en el que se muestran todos los caminos posibles y que tampoco tiene ninguno, ese en el que no hay muros, puertas, galerías o escaleras que impidan o dificulten el paso. *Vid.* en: BORGES, J. L. 1980. En: *El Aleph* (1949). *Prosa completa*. Volumen II. 1ª ed. Madrid: Editorial Bruguera/Narradores de hoy, pp. 100-101).

después de la caída, lo único que le resulta es la afinación de esas cualidades que acaba de adquirir; ya que, a partir de ese momento, cada percepción tendrá para él una característica única y será inolvidable y cada una de esas percepciones será también imagen visual y sensaciones musculares, térmicas...:

“No solo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)”<sup>688</sup>.

Pese a que Funes tuviera acceso al exceso de la realidad y que su realidad propia se convirtiera también en algo completamente desbordante, no hacían de él ninguna especie de místico, porque el protagonista de Borges “no alcanza en la simultaneidad la comprensión que da la eterna armonía”<sup>689</sup>. Las dificultades que Funes demuestra tener a la hora de poder compartir sus vivencias son las que determinan los límites que finalmente se le imponen a la hora de elaborar/asimilar esa visión del mundo que *tiene* y no puede compartir: “Locke, en el siglo XVII, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo”<sup>690</sup>. Su comprensión de la realidad termina allá donde la utilización del lenguaje es necesaria: podría decirse que el caso de Funes es único, porque puede comprender el exceso en el silencio, puede asimilar su experiencia cuando no la convierte en exterioridad.

La crisis sobre el lenguaje (y más propiamente la crisis de los medios poéticos) se inició a finales del siglo XIX con el movimiento simbolista: Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Flaubert... La sensibilidad moderna apostó por romper con los límites tradicionales de la definición y con la sintaxis, pues desde tal punto de vista esas pautas organizaban nuestra percepción en esquemas simples, lineales y monistas. Con la sensibilidad moderna los sucesos comenzaron ya a concebirse y a

---

<sup>688</sup> BORGES, J. L. 1986. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, p. 130. *Vid.*: BORGES, J. L. 1980. *Op. cit.*, pp. 477-490.

<sup>689</sup> KODAMA DE BORGES, M. 1996. Jorge Luis Borges y la Experiencia Mística. En: LÓPEZ-BARALT, L., PIERA, L. (eds.) *Op. cit.*, p. 81.

<sup>690</sup> BORGES, J. L. 1986. *Op. cit.*, pp. 129-130. *Vid.*: BORGES, J. L. 1980. *Op. cit.*, pp. 477-490.

presentarse simultáneamente, cuestionando con ello la secuencia causal; y el lenguaje se liberaba por completo cuando su único motivo era la sonoridad, ya lo hemos referido, las palabras fueron convertidas en actos por Hugo Ball, Hans Arp o Kurt Schwitters<sup>691</sup>.

Prescindir de la palabra, en los ámbitos de la novela y la poesía, supone una amenaza respecto a las mismas y fue a lo largo de la primera mitad del siglo XX cuando la literatura comenzó a transformarse en objeto de su propia creación. Artaud renunciaba al texto, no obstante como señala Olga Bernal, en su caso la debilitación de las palabras no representó para él un peligro tan grave como para los novelistas<sup>692</sup> pues era un *hombre de acción*, como Adamov, en cuyas obras teatrales mostraba cómo nadie entiende a nadie, o Ionesco, quien gustaba jugar con los significados de las palabras porque cambiar la visión del lenguaje era equivalente a cambiar la visión del mundo<sup>693</sup>.

Que el lenguaje se convirtiera en motivo de análisis para el propio lenguaje dio entrada a nuevas maneras de percibir y comprender la realidad aunque gran parte de la filosofía que imperó por aquel entonces —desde Kierkegaard hasta Wittgenstein— girara en torno a los límites del lenguaje, a la impotencia del mismo por su inadecuación al mundo interior y a la falibilidad de su empleo como referente del mundo real; también es cierto que tales sensibilidades contribuyeron mucho a que se desarrollaran otras dimensiones para una percepción y un entendimiento de la realidad que escapaban del encanto del lenguaje como experiencia del mundo: podía *decirse*, partiendo de un mínimo de palabras y un máximo de silencios, tal y como hiciera Beckett, mediante la acción.

Ser conscientes de la complejidad de la realidad, asumirla e integrarla en nuestros esquemas de pensamiento, supone también el desarrollo de sistemas complejos de análisis para poder comprenderla: por eso no es de extrañar que sea a lo largo de segunda mitad del siglo XX, cuando surja y se consolide el pensamiento complejo por Edgar

---

<sup>691</sup> Cfr. STEINER, G. 1994. *Op. cit.*, pp. 52-53.

<sup>692</sup> “Las formas que reviste el teatro contemporáneo son prueba suficiente de que el abandono del discurso, preconizado por Artaud, estaba justificado. Por su naturaleza espacial, por su presencia física, el teatro puede, verdaderamente, existir sin texto”. BERNAL, O. 1970. *Op. cit.*, p. 136.

<sup>693</sup> Cfr. HERRERAS, E. 1996. *Op. cit.*, pp. 120-121.

Morin<sup>694</sup> y otros estudiosos afines, como Matthew Lipman<sup>695</sup>, quien haría un gran esfuerzo en la década de los noventa llevando a la práctica una educación para niños basada en el desarrollo del pensamiento complejo, así como en la inclusión de la filosofía a edades tempranas.

El silencio y la palabra son elementos complejos. El silencio cumple con numerosas funciones que además destacan por ser, muchas de ellas, de orden bien distinto. Las posiciones con respecto al lenguaje de Beckett, Artaud, Adamov o Ionesco, a diferencia de la que Hofmannsthal mantiene en su carta, que está más próxima a lo que fue la crisis del sujeto poético entre finales del siglo XIX y principios del XX, tienen un marcado carácter político.

La expresión es una necesidad, pero también es un territorio de creatividad, juego y libertad<sup>696</sup>. Un territorio en el que se opera por medio del lenguaje y del silencio, donde precisamente es esa doble operación la que posibilita el hecho de que sea tolerable violentar la realidad, pues es así es como se ejercen la necesidad, y también la libertad, de la expresión. No obstante, el silencio media en la comprensión de la realidad en la misma medida que participa de su construcción y por ello el silencio *actúa* como estructura de modo significativo, no solo por su importancia en la construcción *formal* del discurso, sino porque este mismo silencio alberga significados que le son propios en ese sentido y que se desatan por el uso.

Todas las situaciones mencionadas —las propuestas de Benjamin, Hofmannsthal o Borges— en las que la palabra y el silencio resuenan por la abundancia que evocan, nada tienen que ver con una concepción de la realidad donde la construcción y la comprensión de la misma se sujeta a una visión del lenguaje que es estática y fija. El caso

---

<sup>694</sup> Sobre el pensamiento complejo por Edgar Morin remitimos a su obra *El Método*. Editada en seis volúmenes por Cátedra, todos ellos traducidos por Ana Sánchez: *El Método I. La naturaleza de la naturaleza*, *El Método II. La vida de la vida*, *El Método III. El conocimiento del conocimiento*, *El Método IV. Las ideas*, *El Método V. La humanidad de la humanidad*, *El Método VI. Ética*. Líneas básicas del pensamiento complejo y su corpus llevado al debate en: MORIN, E. 2007. *Introducción al pensamiento complejo*. Traducción de Marcelo Pakman. Barcelona: Editorial Gedisa.

<sup>695</sup> Una de sus aportaciones académicas más reseñadas: LIPMAN, M. 1998. *Pensamiento complejo y educación*. Madrid: Ediciones de la Torre.

<sup>696</sup> Cfr. SANFÉLIX, V. 2006. *Op. cit.*, p. 386.

más extremo que conocemos es el del confucianismo chino<sup>697</sup>. Según esta concepción, un concepto como, por ejemplo, el de padre o el de hijo no designa únicamente que un individuo haya sido engendrado por su padre. Esa definición supone un sistema mucho más complejo, pues en ella se incluyen los sentimientos e incluso las acciones y gestos que tienen que ver con la relación padre-hijo. La relación padre-hijo, pues, está compuesta por una serie de elementos que definen tanto el concepto padre como el de hijo. Si se diera la circunstancia de que esos elementos definitorios no concordaran con los hechos que se estuvieran produciendo, el concepto estaría fallando y, en tal caso, sucederían dos cosas: o el individuo autor de los hechos no podría ser considerado “hijo” o bien, como la sociedad del confucianismo es un sistema que se conforma según los nombres, se apoderarían de ella la confusión y el desorden:

“De ahí que la convención nominal desemboque en un convencionalismo moral: la realidad que coincida con el sistema significativo al que el nombre remite será adecuada y justa; la que no, habrá de ser rechazada por injusta e inadecuada. La verdad, tiene, así, en el confucianismo, un sentido plenamente convencional; el orden moral se conforma claramente a los requerimientos del orden social”<sup>698</sup>.

Este método, que es el de la rectificación de los nombres, sirve para rectificar también las costumbres. Todo sucede simultáneamente y así el consenso establecido permanece sin alteraciones, se anula la variabilidad significativa en favor de la univocidad de los conceptos; aunque este sistema evite el desorden y neutralice los problemas que podrían derivarse cuando los individuos tuvieran que enjuiciar las situaciones, también anula toda acción transformadora y creativa que tenga que ver con asociaciones conceptuales nuevas<sup>699</sup>. En el caso de

---

<sup>697</sup> En: MAILLARD, CH. 2008. *Op. cit.*, pp. 26-34. Más información en: CONFUCIO. 2004. *Los cuatro libros de Confucio*. Traducción y prólogo de Cheng-Li. Premio de Alejandro Bárcenas. Venezuela: Editorial CEC.

<sup>698</sup> MAILLARD, CH. 2008. *Op. cit.*, pp. 26-27.

<sup>699</sup> Desde el punto de vista de Nietzsche, el origen del lenguaje es metafórico y en él reside el impulso artístico del ser humano, que es quien crea tales metáforas y quien, por el olvido, las convierte en literalidad para volver a construir sobre tal ilusión metáforas nuevas. En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873, publicación póstuma 1903), podemos leer cómo el lenguaje surge y se compone según dos puntos de vista que se armonizan en aparente contradicción: uno, la metáfora anula las diferencias y constituye una

un sistema como el del confucianismo no estamos ante una realidad móvil, no existe otra construcción de la misma salvo la que ya hay, toda posibilidad de progreso queda anulada, el habla se empobrece y termina por constreñirse cualquier cambio para mantener intacta la comprensión del mundo en el que se vive.

Hablar del método confuciano nos muestra la importancia que tiene, en el pensamiento chino, el acto de nombrar las cosas. Cuando nombramos algo estamos reconociendo su existencia y también la estamos delimitando. Así es como, en general, se procede, así se ordena la realidad, estableciendo diferencias, lo “uno” se diferencia de lo “otro” según los límites que se reconocen entre ambos, pero los sistemas no son tan simples porque, entre otras cosas, las diferencias no son permanentes<sup>700</sup>.

Las generalizaciones siempre restan importancia a las diferencias, u obvian todos aquellos matices que se desvían de la norma propuesta reduciendo la riqueza y complejidad de la realidad para alcanzar su comprensión de un modo más directo aunque impreciso. La importancia del lenguaje no ha dejado de consolidarse desde el

---

reducción o simplificación de la complejidad de la realidad cuando se forman los conceptos; dos, estas metáforas promueven a su vez que los significados sean abiertos, que no puedan ser totalmente resueltos: “todo concepto se forma por equiparación de casos no iguales. Del mismo modo que es cierto que una hoja no es igual a otra, también es cierto que el concepto hoja se ha formado al abandonar de manera arbitraria esas diferencias individuales, al olvidar las notas distintivas, con lo cual se suscita entonces la representación, como si en la naturaleza hubiese algo separado de las hojas que fuese la “hoja”, una especie de arquetipo primigenio a partir del cual todas las hojas habrían sido tejidas, diseñadas, calibradas, coloreadas, onduladas, pintadas, pero, por manos tan torpes, que ningún ejemplar resultase ser correcto y fidedigno como copia del arquetipo”. NIETZSCHE, F. 1980. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Traducción de Luis Manuel Valdés y Teresa Orduña. Valencia: Cuadernos Teorema, pp. 8-9. Vid.: LLINARES, J. B. 1996. La filosofía del lenguaje en Nietzsche. En: VV.AA. *Metafísica y pensamiento actual. Conocer a Nietzsche*. Salamanca: Sociedad Castellano-Leonesa de Filosofía, pp. 237-258.

<sup>700</sup> Así sucede, por ejemplo, en el pensamiento taoísta. En el *Tao*: “el silencio es la única enseñanza del sabio acerca de aquello que es innominable. El lenguaje tal vez pueda ayudarnos —como ahora lo estamos haciendo— a entender un concepto, pero no puede implicarnos en la experiencia del *Tao*. [...] Ninguna cosa es en sí misma si no es relativamente a otras. [...] Por ello, quien quiera transmitir lo que trasciende los contrarios y lo que los armoniza habrá de hacerlo mediante el silencio”. MAILLARD, CH. 2008. *Op. cit.*, p. 35.



pensamiento de la Ilustración y en el cartesianismo se dio progresivamente una «lingüistización de lo real». Tal y como observa Colodro, desde la *síntesis kantiana* hasta la hermenéutica y los *giros del lenguaje* de las décadas que nos quedan más próximas, para la filosofía y el pensamiento actuales existe una idea común: que el *problema de la realidad* está en consonancia con el/los lenguajes que la construyen<sup>701</sup>.

El silencio media y es asimismo comprensión y construcción de la realidad. La importancia del detalle, esa labor del miniaturista benjaminiano que referíamos como puesta en evidencia de la complejidad del mundo, es exceso y desbordamiento, pero es también conocimiento. En síntesis, las dificultades o los límites que sentimos ante la pluralidad del lenguaje para expresar el mundo se ven comprendidos con inmediatez al observar que tales propiedades del lenguaje no son más que el reflejo de las propiedades que son parte de la realidad misma.

La noción de silencio, en lo que se refiere a estas cuestiones y dada su ambivalencia, posibilita la creación y el reconocimiento de otras estructuras que nos ayuden a comprender eso que es la realidad, un sistema carente de módulos fijos o definidos, un sistema carente de estructura, pues la que pueda asimilársele no es otra que la que nosotros le ponemos. A pesar de constatar que el lenguaje es un elemento vivo, la pertinencia del silencio para la comprensión y la construcción de la realidad es clave: como ya dijimos, esta noción alberga asuntos que le son propios y su alcance es mucho más amplio del que pueda comprender el lenguaje común, por lo que su tratamiento e intentar asimilarlo es algo totalmente necesario.

---

<sup>701</sup> Cfr. COLODRO. M. 2000. *Op. cit.*, pp. 118-119.

## 4.2. SOBRE EL LENGUAJE, EL SILENCIO Y LA COMUNICACIÓN.

Detesto la poesía *hablada*, la poesía en frases. Para las cosas que no tienen palabras, basta la mirada. Las exhalaciones del alma, el lirismo, las descripciones, quiero todo eso con estilo. De otro modo, es una prostitución del arte y del propio sentimiento.

*Gustave Flaubert (75).*

Toda la palabra está encerrada en ese desgaste de las palabras, en esa espuma siempre arrastrada más lejos, y no hay palabra sino allí donde el lenguaje funciona evidentemente como un devorar que solo tomaría la extremidad móvil de las palabras; la escritura, por el contrario, está siempre enraizada en un más allá del lenguaje, se desarrolla como un germen y no como una línea, manifiesta una esencia y amenaza con un secreto, es una contra-comunicación, intimida.

*Roland Barthes (76).*

El «silencio» de los objetos, las imágenes y las palabras es un requisito previo para su proliferación.

*Susan Sontag (77).*



ROCÍO GARRIGA.

**ALZACUELLOS PARA APRENDER A CONTAR  
HISTORIAS II.**  
2015.

Cinta azul de organza unida entre sí mediante tejido en hilo plateado. Perlas de diversos tamaños y matices de color unidas a la cinta mediante hilo plateado. Lentejuelas translúcidas con reflejos azules en la parte interior y exterior del *alzacuellos*. Papeles de arroz con letras impresas enrollados en los extremos de las perlas y en el interior del *alzacuellos*.

Soporte de madera lacada en blanco con hendidura azul, base forrada en satén y vitrina de metacrilato.

La instalación se ha hecho en pared colocando la obra a una altura próxima a la del cuello.

Dimensiones: 15 x 42 x 42 cm.

En los primeros capítulos del presente estudio mencionábamos algunos de los motivos que suscitaron ese creciente interés que se concentró en torno a la noción de silencio a partir del último tercio del siglo XX. Ahora, centrándonos en el *silencio como límite estructural*, podemos precisar varios aspectos que quedaron pendientes en relación con aquel interés y con su incremento a medida que han ido transcurriendo los años.

El lenguaje cumple varias funciones: es comunicación, transmisión, una fuente de adquisición de la que puede derivarse el conocimiento y también es archivo, lugar para la categorización y la conservación. No obstante, que en el lenguaje se desarrollen todas estas funciones no lo exime de las limitaciones a las que pueda verse abocado y esa es una de las principales razones por las que, tal vez en la misma medida en que ha crecido la reflexión sobre el lenguaje, ha crecido la reflexión sobre el silencio.

Muchas de las contribuciones que se han realizado en torno a las posibilidades del silencio como medio comunicativo desde el campo de la lingüística, como por ejemplo las de Marsha Houston y Cheri Kramarae, Adam Jaworski, Deborah Tannen o Saville-Troike<sup>702</sup>, nos han sido de gran utilidad a la hora de evaluar las aportaciones comunicativas —y con ello estamos diciendo también significativas— del silencio como elemento formal y compositivo en el terreno de las artes.

A través del lenguaje, hablado o escrito, objetivamos las ideas, expresamos experiencias y *construimos conocimiento*, a la vez que participamos en una sociedad concreta. Es evidente que existe una gran diferencia entre la naturaleza de una comunicación estructurada que se sustenta en el habla y la naturaleza de una que lo haga a través del silencio, también son distintos los niveles de atención de los sentidos que se involucran en ello, creando, ambas cuestiones, diferencias cualitativas que, no solo afectan a la interpretación de los

---

<sup>702</sup> HOUSTON, M., KRAMARAE, C. 1991. Speaking from silence: Methods of silencing and resistance. *Discourse & Society*, vol. 2, n° 4, pp. 387-399. Online ISSN: 1460-3624. JAWORSKI, A. 1993. *Op. cit.* JAWORSKI, A. (ed.). 1997. *Op. cit.* TANNEN, D., SAVILLE-TROIKE, M. (eds.) 1995. *Op. cit.*

mensajes, sino que terminan por afectar también a su construcción<sup>703</sup>.

Es a lo largo del siglo XX cuando la reflexión sobre los límites del lenguaje, tan propia de la literatura, la filosofía o la lingüística<sup>704</sup>, alcanza su vértice haciéndose extensible con posterioridad a otros campos de la expresión cultural; en la actualidad, el lenguaje es principio o tema principal para muchos de los campos de la producción cultural que se derivaron de tal reflexión<sup>705</sup> como son: la hermenéutica, la psicolingüística, la semiótica, las nuevas filosofías del lenguaje, la etnolingüística, el estructuralismo y el posestructuralismo e incluso la fenomenología.

La desembocadura generalizada hacia el silencio a la que se llega en la segunda mitad del siglo XX es síntoma de una profunda preocupación por el lenguaje como vehículo de expresión y conocimiento. Los hechos se afectan al ser transmitidos, las experiencias se *transforman* al ser contadas y la construcción y consolidación del conocimiento también se ven alteradas por él. Surgió entonces una preocupación poderosa por el modo en el que se cuentan las cosas y por el compromiso que suponían el uso del silencio y/o del lenguaje a la hora de construir, transmitir y salvaguardar las percepciones y experiencias que nos proporciona el mundo.

El acercamiento a la noción de silencio como simple o mero *agente de estructura* en el discurso queda descartado. El silencio, a partir del contexto señalado, va más allá de su pura *formalidad*, trasciende ese límite en el mismo instante en el que supera su funcionalidad como

---

<sup>703</sup> En: PHILIPS, S. U. 1976. Some sources of cultural variability in the regulation of talk. *Language in Society*, vol. 5, nº 1, pp. 81-85. ISSN: 0047-4045.

<sup>704</sup> En el caso particular de la lingüística fue entonces cuando surgieron los estudios de comunicación no verbal y cuando los etnógrafos comenzaron a sensibilizarse y a preocuparse por los condicionantes culturales en la investigación o por las influencias del contexto en el significado. Los temas de estudio llegaron a modificar pautas: los lingüistas, anteriormente más concentrados en la figura del discurso o del lenguaje hablado/escrito comenzaron a redirigir su mirada a la tematización del silencio.

<sup>705</sup> Rábade, entre otros muchos de los estudiosos que lanzan una mirada retrospectiva a la historia del pensamiento y la cultura advierte, siguiendo el tópico comúnmente extendido y generalizador de las tres etapas de la filosofía, que la actual es la filosofía del lenguaje, quedando atrás la de la representación en la Modernidad y la del ser en la Antigüedad y el Medioevo. En: RÁBADE, S. 1998. *Op. cit.*, p. 111.

simple agente estructural. El silencio deja de *actuar* únicamente como ese espacio en blanco que separa las palabras o como ese intersticio entre las letras, como pausa en el discurso hablado —en el escrito punto, coma, suspensivos...—, como espacio en la configuración pictórica o escultórica, quietud o detención en el arte de acción o el teatro; silencio mismo y nada más en el arte sonoro o composición musical... Son precisamente estas funciones estructurales las que posibilitan que el silencio articule otros discursos, generando sentido, produciendo significado allá donde solo reinaba una necesidad compositiva del todo asignificativa; se abre, por tanto, un espacio de diálogo en el que el silencio estructural deviene absolutamente esencial.

El hecho de que el silencio suponga algo más en lo que se refiere a su función como estructura se ha venido tratando desde muy atrás en el pensamiento occidental de la mano de la retórica. El abate Dinouart publicó en 1771, como contrapartida al *Arte de hablar* del padre B. Larry, su *Arte de callar*. Nos detenemos en el texto de Dinouart por cuatro razones básicas: la primera y principal de todas ellas, porque la distinción de especies de silencio que realiza el abate tiene como denominador común, en todas y cada una de ellas, un potencial significativo —en tanto productor de sentido— que reside en la función estructural del mismo silencio; dos, porque en el momento de su publicación constituyó una respuesta política y simbólica para el terreno que no dejaban de ganar a la Iglesia las corrientes filosóficas y las investigaciones científicas que empezaron a desarrollarse con ímpetu en la época; tres, porque la problematización del silencio que presenta el abate, al borde de la práctica religiosa y al borde de la vida del laico, representa el desplazamiento que sufrió la noción de silencio en aquella época, de la fe a las costumbres; y cuatro, porque en *El arte de callar* el abate Dinouart nos presenta una sucesión de especies de silencio que mucho tiene que ver con las que aparecen, y con las cuestiones que se le asocian desde otras áreas de conocimiento, en nuestro propio presente; por citar tan solo algunos ejemplos, lo vemos en la clasificación propuesta por Le Breton en *Silencio: aproximaciones* (1997)<sup>706</sup>, en la compilación de conferencias y seminarios sobre el silencio realizada por Castilla del Pino (1992)<sup>707</sup>, en los mencionados estudios del lingüista Adam Jaworski o ya más recientemente en las intervenciones realizadas en el Congreso Internacional: Silencio/s en la

---

<sup>706</sup> LE BRETON, D. 2009. *Op. cit.*

<sup>707</sup> CASTILLA DEL PINO, C. (comp.) 1992. *Op. cit.*

Historia de las Ideas (2014)<sup>708</sup>, especialmente en las aportaciones que fueron realizadas por los profesores Faustino Oncina y José Vicente Selma.

En cierto modo, el texto del abate es una extensión más de la retórica, «un arte del decir bien», que basa sus observaciones en un uso activo y consciente del silencio; pero *El arte de callar* consiste en un compendio de consejos y reflexiones para mejorar la *tacita significatio* y constituye, realmente, la enseñanza de «un arte de hacer algo al otro por el silencio». En síntesis, tal y como resumen Courtine y Haroche, este pequeño manual versa sobre la dimensión del silencio en la elocuencia del cuerpo y sobre las exigencias de una ética basada en el silencio para la palabra y la escritura<sup>709</sup>.

El silencio, como parte de la comunicación lingüística, tiene una dimensión que es sonora, por el habla, y otra que es visual, por la escritura; de modo que el silencio también forma parte de la visión y afecta a otras variables que se involucran en la complejidad de lo que percibimos. Alina Kwiatkowska, entre otros de los estudiosos que han abordado específicamente esta cuestión, subraya la importancia que tiene el silencio para el sistema perceptual humano, destacándose, por ejemplo, en una de las habilidades más comunes y más importantes para nosotros, cual es la capacidad para distinguir entre figura y fondo. De acuerdo con Kwiatkowska, el hecho de observar que el silencio posee funciones similares en las diferentes modalidades cognoscitivas y comunicativas contribuye también a reconocer, en los distintos modos o sistemas de comunicación, rasgos comunes que los hacen más próximos de lo que habitualmente se les supone<sup>710</sup>.

---

<sup>708</sup> Congreso celebrado durante los días 15, 16 y 17 de octubre en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Valencia, en el que nosotros también contribuimos: con la ponencia titulada “El silencio como límite: variaciones discursivas y formales en las propuestas artísticas de Ann Hamilton”. [Actas pendientes de publicación].

<sup>709</sup> En la primera parte del texto se sitúan las relaciones entre palabra y silencio en el marco de la actividad común y diaria de la vida, en este apartado se realiza una clasificación de las especies de silencio según tipos (lo que vendría a ser una semiótica) y usos (una pragmática). En la segunda parte del texto se comentan los excesos a los que llega la palabra, sobre todo la escrita, y se propone como remedio a todo ello una ética basada en el silencio. DINOUART, A. 2003. *El arte de callar*. Presentación de Jean-Jacques Courtine y Claudine Haroche. Traducción de Mauro Armiño. Madrid: Siruela, pp. 14-15.

<sup>710</sup> KWIATKOWSKA, A. 1997. Silence across modalities. En: JAWORSKI, A. *Op. cit.*, pp. 329-338, p. 336.



El poema de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897)<sup>711</sup>, nos sirve para asistir a ese ángulo desbordante del silencio como agente de estructura que terminó por consolidarse tras la segunda mitad del siglo XX. Recorriendo algunos de los homenajes más significativos que se le han hecho al último y más experimental de los textos de Mallarmé, desde las más variadas manifestaciones de las artes —el happening y el arte de acción, el arte sonoro, la pintura y el dibujo, el dibujo o la escultura— podemos confirmar las afirmaciones de Kwiatkowska y apreciar también lo que supone el tratamiento simbólico y/o conceptual de la *forma-silencio* como recipiente significativa.

Dice Roland Barthes en *El grado cero de la escritura* que “el lenguaje mallarmeano es Orfeo que no puede salvar lo que ama sino renunciando a ello”<sup>712</sup>. Octavio Paz se refirió a esta pieza de Mallarmé como “aquel poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto”<sup>713</sup>, lo que nos lleva de nuevo a Barthes, para quien “el lenguaje, en un nivel, oculta la verdad; en otro nivel, se traiciona a sí mismo. [...] El lenguaje lleva consigo la sugerencia de que lo que está presente por debajo es significativo únicamente en su ausencia”<sup>714</sup>, y esto nos conduce a realizar un último movimiento, esta vez hacia Derrida, quien dijo en 1975 a propósito de *Un coup de dés*: “lo que Mallarmé proyectaba aún bajo el antiguo nombre de Libro, hubiese sido, «de existir», algo distinto. Fuera-de-Libro”<sup>715</sup>.

Stéphane Mallarmé es uno de los más significativos precursores de las grandes transformaciones estéticas que tendrían lugar a todo lo largo del siglo XX. En palabras de Díaz de la Fuente, *Un coup de dés* “nos obliga a plantearnos problemas tan esenciales como los límites de lo artístico, el extrañamiento semántico en los distintos campos del arte,

---

<sup>711</sup> Se publicó por primera vez en la revista *Cosmópolis*, después en la *Nouvelle Revue Française*, en 1914. Una extraordinaria edición española: MALLARMÉ, S. 2009. *Antología*. Prólogo de Lezama Lima. Epílogo de Rubén Darío. Madrid: Visor.

<sup>712</sup> BARTHES, R. 1967. *Op. cit.*, p. 66.

<sup>713</sup> PAZ, O. 1986. *Los signos en rotación*. Madrid: Alianza, p. 328. O también en: 2011. México: Forcola Ediciones.

<sup>714</sup> MORGAN, R. 2003. *Op. cit.*, p. 74.

<sup>715</sup> DERRIDA, J. 1997. *La disseminación*. Traducción de José María Arancibia. Madrid: Espiral/Fundamentos, p. 70. Título original: *La dissemination*. Paris: Éditions du Seuil.

la apertura progresiva del dominio simbólico y la utopía de la libertad creadora”<sup>716</sup>. Un buen ejemplo de tales aportaciones lo constituye la acción que propuso realizar Alfonso Reyes en el Jardín Botánico de Madrid el día 14 de octubre de 1923, para consagrar un recuerdo a Mallarmé. El escritor mexicano haría llegar el siguiente mensaje a sus compañeros: “Se propone que hagamos en Madrid una conmemoración semejante”<sup>717</sup>. Sin discursos. Un acto —por decirlo así— sin acto. Lo que a Mallarmé le hubiera agradado: CINCO MINUTOS DE SILENCIO EN RECUERDO A MALLARMÉ”<sup>718</sup>.

La propuesta de Alfonso Reyes motivada por la admiración que sentía hacia el poeta francés se basa en esa escucha atenta del silencio, una escucha que es interior pero que a la vez también afecta el exterior, una escucha que constituye una práctica creativa a medio camino entre el arte sonoro y el arte de acción —procedimientos artísticos que por aquella época comenzaban a surgir y que actualmente están profundamente asentados en el terreno de las artes—<sup>719</sup>.

Reyes describió así el final del encuentro: “Salimos por la Feria de Libros, llevándonos en la conciencia —como tu nenúfar blanco,

---

<sup>716</sup> DÍAZ DE LA FUENTE, A. 2002. Un Análisis Musical del Golpe de Dados de Stéphane Mallarmé. *Educación y futuro: revista de investigación aplicada y experiencias educativas*, nº 7, pp. 5-13. ISSN: 1576-5199, p. 5.

<sup>717</sup> Aquí se refiere a la realización de una conmemoración similar a la llevada a cabo por los miembros de la “Société Mallarmé” de París, que se reunieron en la misma fecha en Valvins, donde murió Mallarmé.

<sup>718</sup> A este encuentro acudieron José Ortega y Gasset, Eugenio d’Ors, Enrique Díez-Canedo, José Moreno Villa, José María Chacón, Antonio Marichalar, José Bergamín, Mauricio Bacarisse y el propio Alfonso Reyes, que recibió excusas de Azorín, Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna por no poder asistir a la reunión. En: REYES, A. 1938. *Mallarmé entre nosotros*. Buenos Aires: Editorial Destiempo, p. 9.

<sup>719</sup> Más información en: GARRIGA, R. 2013. El valle del silencio puro y el almacén de sonidos gastados del mundo: el papel del silencio en las propuestas sonoro-literarias de los autores de la vanguardia histórica española. En: VV.AA. *Pioneros del arte sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias. ¡Chum, Chum, Pim, Pam, PUm, Olé!*. Valencia: Laboratorio de Creaciones Intermedia. Universitat Politècnica de València. [En prensa]. Esta publicación y los estudios que contiene forman parte de los resultados obtenidos en el Proyecto I+D+i *Recuperación de Obras Pioneras del Arte Sonoro de la Vanguardia Histórica Española y Revisión de su Influencia Actual*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación [Proyecto Ref. HAR2008-04687/ARTE].

Maestro— unos minutos de recogimiento a las fugaces horas”<sup>720</sup>. En el nº V de la *Revista de Occidente* se dedicó un espacio, titulado “El silencio por Mallarmé” a narrar exactamente “¿QUÉ HA PENSADO USTED EN LOS CINCO MINUTOS DEDICADOS A MALLARMÉ?”<sup>721</sup>. En esta sección cada uno de los asistentes desveló el discurrir vivido en ese preciso momento a petición del redactor.



Fig. 107. De izquierda a derecha, en pie: M. Bacarisse, J. Bergamín, A. Marichalar, J. M. Chacón y E. Díez-Canedo; sentados: E. d’Ors, J. Moreno Villa y J. Ortega y Gasset.

En cada escrito —a la ausencia mil veces ofrecido<sup>722</sup>— se reflexionaba sobre lo que significa el silencio y sobre lo que supone llevarlo a la

---

<sup>720</sup> Aquella reunión tan especial tuvo su impacto en varias revistas y medios de la época. También Jean Cassou comentó en el *Mercure de France* —febrero 1924— la experiencia del grupo y apareció otro comentario en *Le Journal Littéraire* de París —5 de julio de 1924— entre otras reseñas y publicaciones. REYES, A. 1938. *Op. cit.*, p. 13.

<sup>721</sup> REYES, A. et al. 1923. *Op. cit.*, p. 239.

<sup>722</sup> Con esta frase de Góngora comienza Alfonso Reyes el relato de los pensamientos que ocuparon su mente durante los cinco minutos de silencio por Mallarmé. En: REYES, A. et al. 1923. El silencio por Mallarmé. *Revista de Occidente*, nº V, pp. 238-256, p. 241.

acción. Díez-Canedo y Bacarisse junto con Moreno Villa, Ortega y Gasset y José María Chacón: se preguntaron si la pureza asignada al silencio se rompe por el simple hecho de dialogar mentalmente con uno mismo, si la escucha, gracias al silencio imperante, de los rumores del jardín y de la ciudad ya suponía una renuncia a *escuchar el silencio realmente*.

Eugeni d'Ors, que fue quien contabilizó el tiempo de la reunión, describió así el momento de cierre o ruptura del silencio que se guardó durante la misma: “el minuto final se quedó vacío, y ya dejaba sentir, acaso, cierta superfluidad. Sus paredes se volvieron delgadas y se irisaron, como las de la pompa de jabón próxima a romperse. La señal de que el tiempo había transcurrido la reventó”<sup>723</sup>.

En *Les Monnayeurs du langage* (1984), Jean-Joseph Goux presenta la historia de la ruptura entre las cosas y los signos que tuvo lugar en la Europa de fines del siglo XIX tomando como eje principal de su discurso el análisis de la obra *Los monederos falsos* (*Faux-Monnayeurs*, 1925) de André Gide. En su ensayo, Goux evidencia cómo se produjo “un desmoronamiento de las garantías y las referencias, una ruptura entre el signo y la cosa que derrotó a la representación e inauguró la época de los significantes a la deriva”<sup>724</sup>. Es en aquella corriente, en aquel preciso instante de la historia del lenguaje y de su uso, donde pueden situarse la mayor parte de los motivos discursivos e incluso formales de la obra del artista belga Marcel Broodthaers.

Broodthaers realizó, en el Wide White Space de Amberes en 1969, una exposición literaria sobre Mallarmé para la que produjo tres ediciones distintas del poema *Un coup de dés* según soporte: una la realizó sobre planchas de aluminio anodizado, otra sobre papel transparente para mecanografía, y la última de ellas sobre papel opaco corriente<sup>725</sup>. La

---

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>724</sup> GOUX, J-J. 1984. *Les Monnayeurs du langage*. Paris: Editions Galilée, p. 9. [Fragmento fuente: “Un effondrement des garanties et des référentiels, une rupture entre le signe et le chose qui défait la représentation et inaugure un âge de la dérive des signifiants”].

<sup>725</sup> Más detalles sobre la edición y la exposición de 1969 por Marcel Broodthaers en: DABIN, V., DAVID, C. 1991. *Marcel Broodthaers*. Paris: Jeu de Paume, pp. 140-141. Catálogo editado con motivo de la exposición celebrada entre 1991 y 1992 en la Galería Nacional del Jeu de Paume en París. Esta misma exposición también fue mostrada en 1992 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

obra citada de Marcel Broodthaers es, en sus tres ediciones, un juego visual, simbólico y conceptual de sustituciones en el que se les otorga, a la imagen y al texto, la misma categoría. Efectivamente, la obra del artista belga, en general, está cargada de una «implosiva ausencia» que elude la retórica tradicional, es decir, esa retórica que es el arte de convencer o la herramienta de la presencia<sup>726</sup>. El propio Broodthaers diría de sí mismo: «finalmente, a pesar de los vientos que soplan, yo también soy un apóstol del silencio»<sup>727</sup>.

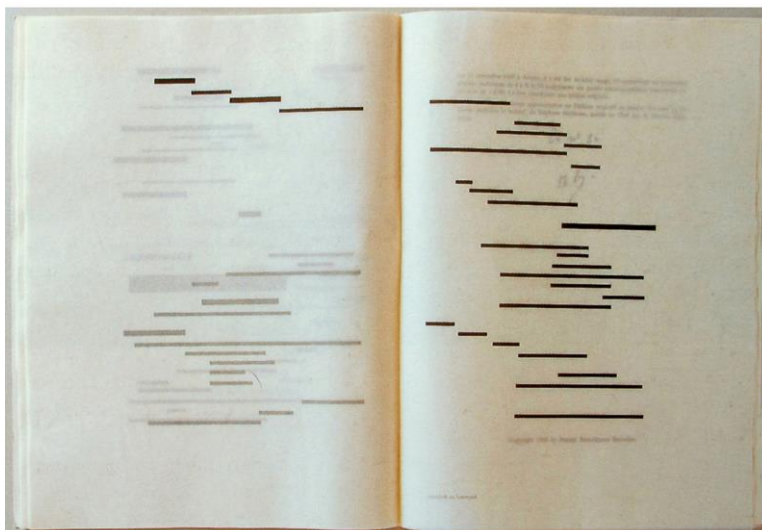


Fig. 108. Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1969. Edición de 90 copias. Imagen impresa sobre papel transparente para mecanografía. La imagen de esta edición está basada en la edición de 1914 del poema de Mallarmé en Gallimard.

La última pieza que tomamos a modo de cita para Mallarmé pertenece al artista contemporáneo Michalis Pichler, quien inauguró su versión escultórica de *Un coup de dés* en el pasado 2008 en la ciudad de

---

<sup>726</sup> Recordemos una de sus obras más emblemáticas al respecto: el Museo de Arte Contemporáneo Sección las Águilas. Se trata de un museo imaginario cuya existencia se fundamenta solo en ese simulacro que permiten construir las palabras. Este museo se *abrió* en 1968, y se *cerró por problemas financieros* en 1972.

<sup>727</sup> En: DAVID, C., PELZER, B., COMPTON, M., GEVAERT, Y., et al. 1992. *Marcel Broodthaers*, Madrid: Museo Reina Sofía, p. 69.

Berlín. Como Broodthaers, Pichler se basa en la edición de 1914 del poema y, homenajeando también a este artista, presenta tres ediciones distintas según soportes: una, de 500 copias reproducida en papel opaco corriente donde el texto ha sido sustituido por espacios en blanco cortados por láser; otra de 90 copias realizadas sobre papel translúcido siguiendo el mismo procedimiento; y, finalmente, una tirada de 10 reproducidas en placas de vidrio acrílico en las que tales espacios se convierten en barras translúcidas de textura rugosa.

La interpretación de Pichler subraya todas aquellas cuestiones que tienen que ver con el espacio y la espacialidad asociados al lenguaje y su re/presentación plástica. La cubierta de las piezas realizadas sobre papel es un facsímil de la portada editada por Gallimard en 1914, y en ella, la palabra «sculpture» reemplaza a la palabra «poeme»<sup>728</sup>.



Fig. 109. Michalis Pichler, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 2008. Vista interior de uno de los ejemplares que forman parte de la edición sobre papel corriente opaco.

El hecho de que los fenómenos y las cosas se definan mediante procedimientos mucho más complejos, en los que conviven su

---

<sup>728</sup> En la pieza de Broodthaers se hace uso de la misma operación, pero la palabra que sustituye a «poeme» es «image».

afirmación y su negación, provoca que la cuestión del silencio tome posiciones al mismo nivel que la cuestión acerca del lenguaje, a lo que se añade que el silencio tenga, sea y ocupe un lugar distinguido en los distintos modos de expresión y percepción. La ambivalencia, que es intrínseca a la noción de silencio, nos transporta a la consideración de la crisis de una metafísica de la presencia porque, aunque la autoridad de la presencia structure nuestro pensamiento, las nociones de «hacer claro», «captar», «demostrar», «revelar» y «mostrar cuál es la cuestión», se acogen todas a la presencia<sup>729</sup>. Es preciso que tales expresiones se evalúen de nuevo, como también han de evaluarse nuevamente aquellas expresiones que fundan su comunicación en términos negativos.

---

<sup>729</sup> CULLER, J. 1998. *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Cátedra, p. 86. Sobre el examen, la crítica y la alternativa filosófica a la metafísica de la presencia, fundamentalmente en: DERRIDA, J. 1986. *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Cátedra Teorema. DERRIDA, J. 1986. *De la Gramatología*. Traducción de Óscar del Barco y Conrado Ceretti. Madrid: Siglo veintiuno editores. DERRIDA, J. 1989. *La escritura y la diferencia*. Traducción de Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos. O en: DERRIDA, J. 1985. *La Voz y el Fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Traducción y prólogo de Francisco Peñalver. Valencia: Pre-Textos.

### 4.3. AFECCIONES DE ESTRUCTURA: EL SILENCIO LLAMA AL SILENCIO.

Mi impotencia para decir el sentido de lo que digo, para decir a la vez algo y su sentido, pero también el poder infinito del lenguaje para hablar sobre las palabras.

*Gilles Deleuze (78).*

Todo decir está [...] rodeado de un horizonte de inefabilidad que lo cerca y fecunda.

*Emilio Lledó (79).*

Se da lugar entonces a que se piense *el Retorno al libro*. Bajo ese título, Edmond Jabès nos dice en primer lugar qué es «abandonar el libro».

*Jacques Derrida (80).*

El mundo físico todavía está allí.

*Antonin Artaud (81).*





ROCÍO GARRIGA.

**OTOÑO DE SILENCIOS // OTOÑO DE  
PALABRAS.**

2010-2012.

186 hojas dibujadas y recortadas sobre cartón blanco cubiertas con frases y espacios en blanco recortados de periódicos de diversas ediciones y países.

Montaje con plano indicativo de la posición de cada una de las piezas, altura determinada por la medida de los hilos con los que las hojas se sujetan al techo.

Dimensiones: 200 x 180 x 180 cm. aprox.

Jonathan Culler refiere que “el practicante de la deconstrucción opera dentro de los límites del sistema, pero para resquebrajarlo”<sup>730</sup>. La deconstrucción es un juego doble en el que se afirma y se niega sin dar cabida a la contradicción o el sinsentido. Es una acción mediante la cual se muestra cómo el mismo discurso anula el contenido que expresa. Para ello se identifican las operaciones retóricas que construyen tal texto y que son parte de su base argumentativa con el fin de invertir las jerarquías. Lo que se logra es la anulación de los contrarios. La deconstrucción no se ejerce con el fin de alcanzar un principio lógico o una razón más elevadas, se pone en práctica con el fin de esclarecer las cuestiones veladas, el texto que subyace al texto; es un proceso que va del fondo a la superficie<sup>731</sup>. En *De la Gramatología* (1967), Derrida toma como textos base para tal ejercicio el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (1781)<sup>732</sup> de Rousseau y el *Curso de lingüística general* (1916)<sup>733</sup> de Saussure.

---

<sup>730</sup> CULLER, J. 1998. *Op. cit.*, p. 80.

<sup>731</sup> París, 25-26 de enero de 1994. Jacques Derrida entrevistado por Maurizio Ferraris: “La fecha que usted privilegió, 1942, será siempre para mí la marca de un quiebre o de un trauma. Una sedimentación inconsciente se plasmó, endureció, encalleció, pero también —de modo igualmente inconsciente— una determinación intelectual, aunque no entendí gran cosa de lo que sucedía en 1942, cuando el pequeño judío de Argel que yo era, en el momento del antisemitismo (francés, y no alemán o estrictamente nazi), fue expulsado de la escuela. Aunque no entendí mucho de aquello, a causa de esa herida se instaló cierta perspectiva, de modo dominante, consciente e inconsciente. Más adelante, y como consecuencia, incumbirá a cuestiones intelectuales, las cuestiones de la cultura y de la lengua. Una configuración que podrá denominarse «intelectual», e incluso «ideológica», aunque no consciente, ocupa su lugar. Y de allí en más ya no será posible, para mí como para cualquier otro, discernir entre lo biográfico y lo intelectual, lo biográfico no intelectual y lo biográfico intelectual, lo consciente y lo inconsciente”. En: DERRIDA, J., FERRARIS, M. 2009. *El gusto del secreto*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores, pp. 55.

<sup>732</sup> ROUSSEAU, J. J. 2006. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

<sup>733</sup> La gran edición que años más tarde comprará Alianza (1987) es: SAUSSURE, F. 1945. *Curso de lingüística general*. Publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye, con la colaboración de Albert Riedlinguer. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. Buenos Aires: Editorial Losada. Título original: *Curs de linguistique générale*.

De los planteamientos de Ferdinand de Saussure brotó el estructuralismo<sup>734</sup>. La mayoría de sus textos, que fueron recogidos por alumnos y quedaron plasmados bajo el mencionado título de publicación póstuma, son testimonio del curso que impartió bajo el mismo título. En ellos Saussure, en síntesis, diferencia entre significante (imagen acústica del signo lingüístico: lo físico dado) y significado (imagen mental del objeto designado: concepto que expresa). Distingue entre lengua y habla, entre el polo sintagmático (linealidad de los signos, que se diferencian por relaciones de oposición) y el polo paradigmático (relaciones de asociación que tienen entre sí los significantes y los significados). Y plantea también dos perspectivas de análisis, la sincrónica, en la que se abstrae el tiempo o en la que uno se ocupa de un segmento mínimo de él; y la diacrónica, que se refiere a la dimensión histórica, pues en ella se toma en cuenta para el análisis la evolución en el tiempo, pudiendo tratarse prospectivamente o bien retrospectivamente.

En *De la Gramatología* Derrida opera deconstruyendo el *Curso de lingüística general*. Advierte que Saussure, en su texto, se inclina favorablemente hacia dos caminos que parecen oponerse jerárquicamente, ya que, por una parte, realiza una crítica a la metafísica de la presencia y, por otra, afirma el logocentrismo y se compromete con él. De acuerdo con Derrida, el valor y la fuerza del texto de Saussure radican precisamente en eso, en afirmar una filosofía que él mismo niega.

Según la semiótica de Saussure, si tomáramos un texto que se apoye en alguna forma de presencia,  $\pi$ , su sentido se dibujaría desde su opuesto,  $\text{no-}\pi$ ; y esto significa que el par,  $\pi$  y  $\text{no-}\pi$ , proporciona, en algún sentido, un fundamento estructural para el texto. En el estructuralismo se niega la visión de que una frase tenga significado en virtud de un concepto que se exprese en y por sí mismo, observa que las frases vienen en familias, frecuentemente binarias y asegura que, generalmente, una frase define su significado en función de las relaciones que tiene con otras frases de su misma familia y, en particular, por su contraste con la familia. Así por ejemplo, consideremos la palabra “rojo”. Esta pertenece a la familia de las palabras de los colores (rojo, verde, azul...), y lo que hace que “rojo”

---

<sup>734</sup> El estructuralismo desbordó el ámbito de la lingüística penetrando en los esquemas de otras disciplinas. Una visión sintética y generalizada sobre el tema en: CORVEZ, M. 1972. *Los estructuralistas*. Buenos Aires: Amorrortu. O en: BROEKMAN, J. M. 1974. *El estructuralismo*. Barcelona: Herder.

signifique rojo es precisamente que no significa verde, azul..., y lo mismo sucedería si habláramos de la palabra “azul”, por lo que cada una de las palabras de una familia tiene significado en virtud de su red de relaciones por oposición con los otros miembros de su familia, o si se prefiere, por su diferencia respecto a ellos<sup>735</sup>. Pero si retomamos los ejemplos planteados, texto  $\pi$  y la palabra “rojo”, desde el punto de vista de Derrida, los miembros de esos pares no están en términos equitativos, pues se definen por oposición a no- $\pi$  y a verde, azul, amarillo... De tal suerte que les correspondería, a  $\pi$  y a “rojo”, hacer todo el trabajo metafísico, siendo por ello los dominantes o elementos privilegiados en el par de opuestos, según el metalenguaje de la deconstrucción.

La primera fase de la deconstrucción consiste en invertir el privilegiado, para hacer de no- $\pi$ , el dominante del par. Esta fase se llama *inversión*, y en ella se pretende evidenciar que está implícitamente mostrado que no- $\pi$  es el más importante y el más fundamental del par. En la siguiente fase, una vez que los dos miembros del par han sido puestos en igualdad de condiciones, se pasa a valorar en qué consiste específicamente esa distinción entre  $\pi$  y no- $\pi$  con el fin de mostrar que tal antítesis es falsa. Al término de ello, nos damos cuenta de que hay, por tanto, un espacio entre  $\pi$  y no- $\pi$ , un espacio que anteriormente no se había considerado y que unifica y diferencia a la vez el par y demuestra, al mismo tiempo, que no es reductible a ninguno de los dos. Esta fase de la que hemos hablado se denomina *desplazamiento*, y es aquí donde Derrida nos está presentando su *différance*<sup>736</sup>.

En una entrevista realizada por Julia Kristeva, Derrida define la *différance* como:

“Estructura y movimiento que no se dejan pensar a partir de la oposición presencia/ausencia. La diferencia [*différance*] es el juego sistemático de las diferencias, de las trazas de diferencias, del *espaciamento* [*espacement*] por el cual los elementos se relacionan los unos con los otros. Este espaciamento es la producción a la vez activa y pasiva (el *a* de la *diferancia* indica esta indecisión, por relación a la actividad y a la pasividad, lo que no se deja dirigir y distribuir por

---

<sup>735</sup> Esto último es lo que Derrida acepta del estructuralismo, pero con matices, pues reniega de otros aspectos del pensamiento de Saussure, ya que, según él, en los postulados de Saussure el significante es todavía conceptualizado correspondiéndose a un único concepto (significado) y esto sitúa de nuevo la presencia como factor dominante en los pares.

<sup>736</sup> Cfr. PRIEST, G. 2002. *Op. cit.*, pp. 214-218.

esta oposición), de los intervalos sin los cuales los términos “plenos” no significarían, no funcionarían”<sup>737</sup>.

Tal y como expresa Jonathan Culler, el término *différance* lo crea Derrida para referirse a la alternancia insoluble y no sintetizable entre las perspectivas de la estructura y del hecho<sup>738</sup>. La oposición presencia/ausencia —básica y fundamental para la teoría de la deconstrucción— se diluye y define en la medida en que su relación jerárquica se rompe, es lo uno respecto de lo otro y lo otro respecto de lo uno. Lo mismo sucede con otros pares de opuestos — claridad/oscuridad, alma/cuerpo—, se suprime su distinción en términos de positividad o negatividad. Así, la ausencia no es negación de la presencia, deja de ser considerada en términos negativos pasando a ser una cuestión positiva al tratar la presencia como *différance*. En este sentido, la teoría de la deconstrucción ofrece una visión de la realidad y del lenguaje que trabaja siempre en una dimensión positiva lo que, por otra parte, es una puesta en valor de todas aquellas cuestiones que han venido tratándose siempre en términos negativos:

“La diferencia [*différance*], ya no es entonces simplemente un concepto, sino la posibilidad de la conceptualidad, del proceso y del sistema conceptuales en general. Por la misma razón, la diferencia [*différance*], que no es un concepto, no es una mera palabra, es decir,

---

<sup>737</sup> DERRIDA, J. *Semiología y Gramatología. Entrevista de Julia Kristeva*. Recurso electrónico. [Consulta: 22 de abril de 2014]. Disponible en: <<http://es.slideshare.net/anthropithecus/derrida-entrevista-de-julia-kristeva>>

Posteriormente hemos manejado la edición impresa de Pre-Textos: DERRIDA, J. 1977. *Posiciones*. Valencia: Pre-Textos. Esta entrevista fue publicada en *Information sur les sciences sociales*, VIII-3, en junio de 1969. UNESCO, París. También sería recogida con posterioridad en el libro de DERRIDA, J. 1972. *Positions*. Paris: Éditions Minuit. La traducción española, hecha para *Ideas y Valores*, es de Freddy Téllez.

<sup>738</sup> En: CULLER, J. 1998. *Op. cit.*, p. 89. DERRIDA, J. 1989. *Op. cit.* Derrida, en *La escritura y la diferencia*, se refiere a la razón de ser de ese neografismo para dejar constancia de la coherencia que impregna la génesis y la acción del discurso filosófico que él produce: “Ahora bien, se da el caso, diría en realidad, de que esta diferencia [*différence*] gráfica (la a en lugar de la e), esta diferencia [*différence*] señalada entre dos notaciones aparentemente vocales, entre dos vocales, es puramente gráfica; se escribe o se lee, pero no se oye. No se puede oír, y veremos también en qué sentido sobrepasa el orden del entendimiento. Se propone por una marca muda, un monumento tácito”.

lo que se representa como una unidad tranquila y presente, autorreferente, de un concepto y una fonía”<sup>739</sup>.

Aunque pueda parecer inconsistente *a priori*, existen ciertas convergencias entre las operaciones de la deconstrucción y algunas de las cuestiones que son comunes a la variedad de aspectos que recoge el misticismo y que el pensamiento laico ha tomado del mismo. La *différance* se comprende en su desarrollo, en su ejercicio, en su acción. La *différance* se *define* entonces en el silencio o por él, pero ese silencio en nada tiene que ver con lo absoluto, sino que es más bien re/presentación de su valor proyectivo y, por ello, para poder hablar o escribir de la *différance*, tal y como observa Priest, una de las estrategias que utiliza Derrida es el empleo de la técnica, que toma prestada de Heidegger, del «writing under erasure» (*escribir bajo el borrado*), indicando tácitamente así que sus palabras no significan lo que dicen<sup>740</sup>. A propósito del silencio de la *différance* y asociada a la teología negativa Derrida lo deja muy claro:

“Sin embargo, los rodeos, los periodos, la sintaxis a la que a menudo deberé recurrir se parecerán, a veces hasta confundirse con ellos, a los de la teología negativa. [...] La diferencia no es, no existe, no es un ente-presente (*on*), cualquier que este sea; y eso nos llevará a señalar también todo *lo que no* es, es decir, *todo*; y en consecuencia que no tiene ni existencia ni esencia. No depende de ninguna categoría de ser alguno presente o ausente. Y sin embargo, lo que se señala así de la diferencia no es teológico, ni siquiera del orden más negativo de la teología negativa, que siempre se ha ocupado de librar, como es sabido, una superesencialidad más allá de las categorías finitas de la esencia y de la existencia, es decir, de la presencia, y siempre recordar que si a Dios le es negado el predicado de la existencia, es para reconocerle un modo de ser superior, inconcebible, inefable. No se trata aquí de un movimiento así”<sup>741</sup>.

---

<sup>739</sup> Conferencia pronunciada en la *Sociedad Francesa de Filosofía*, el 27 de enero de 1968, publicada simultáneamente en el *Bulletin de la Societé française de philosophie* (julio-septiembre, 1968) y en *Theorie d'ensemble* (col. Quel, Éditions du Seuil, 1968); en: DERRIDA, J. 1989. *Op. cit.*, p. 54.

<sup>740</sup> PRIEST, G. 2002. *Op. cit.*, p. 221. [Fragmento fuente: “What does Derrida make of this? One strategy he uses is to employ the technique (borrowed from Heidegger) of writing under erasure, so indicating that his words do not really mean what they say”].

<sup>741</sup> DERRIDA, J. 1989. *Op. cit.*, p. 42.

Al margen de la aclaración del filósofo francés, también existe otro desacuerdo fundamental que no deseamos pasar por alto: sabemos ya que la mística es, en general, una experiencia de unidad con lo Absoluto y que cuando se alcanza deja de existir la diferencia. No hay ni espacio ni tiempo, ni existe “lo otro”, lo uno respecto de lo otro. Derrida advierte que la homogeneidad, el motivo teológico por excelencia, es lo que debe ser eliminado<sup>742</sup>. La *différance* re/presenta un movimiento que es de orden cognoscitivo y si la experiencia extática se distingue del resto de experiencias en algo es en que no es cognoscitiva pues, según se ha pensado tradicionalmente, el conocimiento se da allí donde se encuentran las diferencias, siendo en Derrida donde se ejerce la *différance*, con matices.

En *La Diseminación* (1972)<sup>743</sup> Derrida se plantea la elaboración de un tratado sistemático acerca del «injerto textual». De acuerdo con su propuesta, existen distintos tipos de injerto que varían en función de lo que se injerta y cómo se injerta; se puede injertar la yema de un árbol en otro, se pueden injertar ramas o también brotes, pero los injertos, además, pueden o no funcionar; no obstante, cuando prosperan su éxito se traduce en una especie de multiplicación, en el fruto como resultado, en la *diseminación*. El proceso de la deconstrucción posibilita identificar los injertos que forman parte de un texto concreto, la metáfora es clara: tanto la planta que utilizamos para injertar como la planta que va a recibir e integrar ese injerto son *seres vivos* independientes, cada uno contiene la información que les hace ser como son. Al coexistir juntos en unidad aparente por medio del injerto conservan la identidad que los diferencia, separa y define, pero también comparten en su relación el sustrato y alimento que les da vida, conjugándose mediante tal actividad en un solo elemento, mediante la interpretación: pues creación e interpretación son dos procesos indivisibles, ambos se dan simultáneamente.

De acuerdo con ello, y desde el punto de vista de Derrida, escribir siempre conduce a escribir más y más. Esto se debe al principio de iterabilidad del texto: un inconveniente para la interpretación y también para la comunicación, que se incrementan por el «mal de archivo». La mediación del lenguaje hablado y, sobre todo del escrito, tienen el peligro de oscurecer los pensamientos y, aunque para Derrida la

---

<sup>742</sup> En: DERRIDA, J. J. 1977. Entrevista con Jean-Louis Houdebine y Guy Scarpetter. Traducción de Manuel Arranz. En: DERRIDA, J. 1977. *Op. cit.*, pp. 51-131. Y en: CULLER, J. 1998. *Op. cit.*, p. 121.

<sup>743</sup> DERRIDA, J. 1997. *Op. cit.*



filosofía trascienda la escritura por considerar que esta es, en sentido estricto, acción y pensamiento, la filosofía también se escribe. En ese mal, que es no poder detener la escritura, ni poder detener su pervivencia, ni su pérdida como documento, coincide la opinión de algunos filósofos y críticos de la literatura que, paradójicamente, reformulan una y otra vez sus principios con el ánimo de que las producciones se reduzcan a un criterio *controlable* (científico), aunque no exista —de acuerdo con la hermenéutica que practican— un fundamento último del sentido, lo que se debe, según Derrida, a que no hay presencia.

El cambio de rumbo de las estéticas de la formalización artística a las estéticas de la interpretación, cambio que tuvo lugar entre las décadas de los sesenta y los setenta, surgió de la propia semiótica estética. Los análisis estructuralistas de las artes, a pesar de distinguirse por su pretensión de ser algo definitivo no tuvieron por más que admitir cierto carácter de apertura; aunque esto se hiciera, generalmente, denostando la aportación científica de la creación y la interpretación de las artes. En este sentido, Lévi-Strauss habló de «significado flotante» para señalar la pertenencia de las artes a ese terreno indefinible de sobreabundancia, que no es permeable a análisis definitivos<sup>744</sup>; y Umberto Eco habló de *asemiosis* para referirse al *texto artístico*<sup>745</sup>, para indicar con ello que cualquier análisis que pretenda ser coherente con la realidad plural de las artes ha de evitar todo exceso de formalismo y estructura, pues su ejercicio no serviría más que para sofocar todos esos aspectos periféricos, marginales o no explícitos que forman parte del conjunto:

“Según Heidegger, la única solución posible respecto a aquella voz del ser que es el lenguaje es un «saber escuchar», esperar, interrogar, no acelerar los tiempos, demostrar fidelidad a la voz que habla por medio de nosotros. Como se sabe, la forma privilegiada de esta interrogación es la palabra poética, y la palabra en general. No hay código, no hay estructura de la palabra, como no los hay del ser. Solo históricamente, en las distintas épocas, puede llegar a expresarse el ser por medio de universos estructurados. Pero cada vez que se quieren reducir estos

---

<sup>744</sup> “Ese *significado flotante* es la servidumbre de todo pensamiento completo y acabado (pero también el “gaje” de cualquier arte, poesía o invención mítica o estética), aunque el conocimiento científico sea capaz, si no de estancarlo, sí al menos de disciplinarlo en parte”. LÉVI-STRAUSS, C. 1979. Introducción a la obra de Marcel Mauss. En: MAUSS, M. *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, pp. 13-44, p. 40.

<sup>745</sup> Cfr. MARCHÁN FIZ, S. 1982. *Op. cit.*, pp. 311-322.

universos a su origen profundo se descubre un no-origen que no está estructurado ni es estructurable”<sup>746</sup>.

El que una palabra nos lleve a otras es solo la muestra de que entre ellas existe una relación que es referencial, también podríamos decir derreferencial. De acuerdo con Derrida, la red de relaciones que se establecen por la diferencia y la derreferencialidad, es la que constituye el significado y este consiste en las huellas que dejan unos elementos sobre otros pertenecientes a la cadena o el sistema. Como ninguna palabra, ningún texto puede mostrar de modo inmediato y transparente lo que significa, entre otras cosas porque puede leerse de muchas maneras o, si se prefiere, porque puede ser interpretado de muchos modos distintos, aunque también es importante evidenciar que esto no significa que sea válido interpretar cualquier cosa, el texto “establece también unas coordenadas fuera de las cuales no tiene sentido alguno la recepción e interpretación de ese texto”<sup>747</sup>.

Roland Barthes decía: “la literatura es como el fósforo: brilla más en el instante en que intenta morir”<sup>748</sup>. El trabajo mismo de Derrida trasciende los límites de lo expresable expresándose, su propuesta es infinita. La deconstrucción es una acción que se define a sí misma en el conjunto simultáneo y general de sus particulares. La deconstrucción, que pone en tela de juicio la estructura, muestra otros modos de ejercer el pensamiento y de abordar el conocimiento haciendo uso de las compartimentaciones para diluirlas. Su procedimiento demuestra que la estructura es algo más pues, en sentido estricto, tampoco la niega. Su operación es, con mucho, *la operación del silencio*: se sirve de sí misma para autoconformarse, autoanalizarse y volver a conformarse de nuevo y, además, no es solo un modo para interpretar la realidad, re/presenta también su sistema, es, por tanto, una actitud que trata de comprenderla y expresarla.

---

<sup>746</sup> ECO, U. 1986. *La estructura ausente*. Traducción de Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Lumen, pp. 344-345.

<sup>747</sup> LLEDÓ, E. 1995. Juan de la Cruz: Notas hermenéuticas sobre un lenguaje que se habla a sí mismo. En VALENTE, J. A., LARA GARRIDO, J. (eds.) 1995. *Op. cit.*, pp. 99-122, p. 114.

<sup>748</sup> BARTHES, R. 1967. *Op. cit.*, p. 36.



#### 4.4. SILENCIO Y EXPRESIÓN ARTÍSTICA: UN USO DEL SILENCIO QUE ES FORMA Y MÁS ALLÁ DE SU/LA FORMA.

Las obras más hermosas son aquellas en que hay menos materia [...]. La forma, al hacerse hábil, se atenúa; abandona toda liturgia, toda regla, toda medida; deja la épica por la novela, el verso por la prosa; no reconoce ya ortodoxias y es libre, como cada voluntad que la produce. Esta liberación de lo material reaparece en todo, y los gobiernos la han seguido, desde los despotismos orientales hasta los socialismos futuros.

*Gustave Flaubert (82).*

El «espíritu» que busca corporizarse en el arte choca con la naturaleza «material» del arte mismo.

*Susan Sontag (83).*

A menudo, cuando he conseguido tener colocada una pintura correctamente o en el entorno adecuado, me he descubierto sintiéndome tan orgulloso como si hubiera pintado el cuadro yo mismo. Esto no es del todo cierto: no 'tan orgulloso como si lo hubiera pintado', sino tan orgulloso como si hubiera ayudado a pintarlo yo mismo en una pequeña porción.

*Ludwig Wittgenstein (84).*



ROCÍO GARRIGA.

**LAS ALAS DEL POETA III.**

2014.

Plumas trabajadas y ensambladas que se engarzan a una empuñadura con base de madera sobre la que se han adherido cerillas de cera. Plumilla construida con palos de cera sobre base metálica con cabeza de cerilla en el extremo con el que se escribiría.

Soporte de la pieza: fanal de cristal sobre base de madera forrada con papel de lija.

Dimensiones: 30 x 15Ø cm. aprox.

De acuerdo con Abuín y Block de Behar, el silencio, desde las aportaciones proporcionadas por las vanguardias, se ha constituido como un medio para desfamiliarizar los clichés en los que se basa el lenguaje, provoca una ruptura con el hábito e intensifica el proceso de percepción de la realidad<sup>749</sup>. Cabe citar la visión de lo inexpresable que dejó escrita Ernst Jünger en sus diarios respecto al arte de la escritura como medio de expresión. Estas notas pertenecen al día 14 de diciembre de 1944:

“A eso hay que decir: lo digno de veneración no es el lenguaje, sino lo inexpresable. Lo que hay que venerar no son las iglesias, sino lo invisible que vive en ellas. A eso es lo que el autor se acerca con palabras, sin alcanzarlo jamás. La meta del autor queda allende la lengua, esta no la aprehende nunca. El autor lleva con palabras a lo silencioso. Las palabras son su herramienta y lo que hay que aguardar es que la mantenga en orden, que se ejercite en ellas sin cesar. El autor no debería dejar pasar una sola sílaba de la que no estuviese contento, pero tampoco debería figurarse nunca que posee maestría. Siempre ha de estar descontento consigo mismo”<sup>750</sup>.

Ese *estar siempre descontento con uno mismo* a que se refiere Jünger es el reconocimiento de que cualquier realidad, ya sea la que conocemos o la que creamos, siempre nos supera, por eso nos insta a estar permanentemente alerta ante el silencio del mundo y también ante lo que podamos decir o expresar de él, exigiéndonos constantemente en nuestros actos de producción cultural el máximo nivel, manteniendo para ello la consciencia de lo imposible que está a su alcance.

Sobre el impacto que tuvieron las reflexiones acerca de los límites del lenguaje se fundamentan, en parte, las afirmaciones tanto de Hassan como de Steiner; y también las de Susan Sontag, quien en torno a los

---

<sup>749</sup> Cfr. ABUÍN, A. 1998. *Op. cit.*, p. 79. Y en: Cfr. BLOCK DE BEHAR, L. 1994. *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Madrid: Siglo XXI, p. 14.

<sup>750</sup> JÜNGER, E. *Radiaciones*, 14 de diciembre de 1944. Citado en: FERNANDOIS, J. 1995. Ernst Jünger, escritura en tiempos de catástrofe. *Estudios públicos*, nº 58, pp. 406-529. ISSN: 0716-1115, p. 486. Para la consulta del texto al completo en: JÜNGER, E. 2005. *Radiaciones I. Diarios de la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)*. Barcelona: Tusquets. JÜNGER, E. 2005. *Radiaciones II. Diarios de la Segunda Guerra Mundial (1943-1948). La memoria de un siglo*. Barcelona: Tusquets.

años 70 filtró la estética de su época en función de la idea de silencio<sup>751</sup>. A mediados del siglo XX comenzó a consolidarse una retórica de «lo indecible», lo que otros han llamado desde los estudios literarios una «escritura del silencio» y a lo que Kwong se ha referido más globalmente en la actualidad como una *estética del silencio*<sup>752</sup>. Tales conclusiones proceden de expresiones que todavía hoy continúan extendiéndose: están en la obra de escritores como R. M. Rilke, M. Blanchot o S. Beckett; pero también en la música de J. Cage, en el teatro de J. Grotowski, en las pinturas de R. Rauschenberg o, ya en nuestros días, en las propuestas de L. Anderson o M. Abramović, y en las instalaciones de A. Jaar, A. Hamilton o Ch. Boltanski.

Con las primeras vanguardias artísticas, previas y posteriores a la Gran Guerra, el arte deja a un lado sus formas más tradicionales para dar paso a una serie de estrategias creativas que no son otra cosa que el reflejo de las inquietudes sociales, y también individuales, a partir de las décadas de los años cincuenta y los sesenta, de un tiempo concreto. Con esa apertura se propiciaron, en el mundo de la creación, cambios de orden expresivo que dieron paso a nuevas formas de diálogo entre la sociedad y sus producciones culturales, entre la sociedad y las artes, entre el individuo y su entorno. No obstante, lo que fue decisivo en tal proceso de apertura es que, a partir de las vanguardias, las artes en general comenzaron a ser «autoreflexivas» y experimentales, a versar sobre sí mismas, a desmontar, analítica y emotivamente, el orden de sus propias estructuras, las internas y las externas.

Michel Foucault mantiene, en *Las palabras y las cosas* (1966), que “a partir del siglo XIX, el lenguaje se repliega sobre sí mismo, adquiere su espesor propio, despliega una historia, unas leyes y una objetividad que solo a él le pertenecen. Se ha convertido en un objeto de

---

<sup>751</sup> SONTAG, S. 2002. *Op. cit.*

<sup>752</sup> En: HO-YEE KWONG, C. 2007. The Aesthetics of Silence in the Literature of the Twentieth Century. *Tamkang Journal of Humanities and Social Sciences*, nº 30, pp. 42-75. ISSN: 1029-8312, p. 42. [Fragmento fuente: “In the 20th century, writings and theories about language and discourse reached their apex and developed into the Rhetoric of the Inexpressible or the Writing of Silence. Certain writers and critics, practicing this concept of silence, have tried in their literary projects to explore an indescribable experience —the world beyond language. We can, in this sense, talk about the Aesthetics of Silence”].



conocimiento entre otros muchos”<sup>753</sup>; y Marchán Fiz añade, en *La estética de la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo* (1982), que “la modernidad artística ha propiciado una autodestrucción que mide sus propias fuerzas, sus límites, a través de su propio operar creativo y de sus obras, lo cual tiene que ver con lo que, en un campo más amplio de nuestra cultura, se conoce como el *retorno del lenguaje*”<sup>754</sup>.

En el siglo XX, la propia configuración de la obra artística se convierte en el centro de la reflexión creadora, siendo el motivo principal para la experimentación y la investigación en las artes. La condición física de una obra de arte —sea en pintura, escultura, en poesía, música, teatro...— ya no será nunca una elección superflua. El juego establecido entre las presencias y ausencias materiales (vacío ↔ lleno en escultura, pausa ↔ sonido en música), las formas que, en general, vehiculen aquello que percibamos en una propuesta artística, actuarán recíprocamente como afirmación de lo uno en lo otro<sup>755</sup>.

Tal y como hemos ido proponiendo, la limitación del silencio a ser simplemente un recurso formal o compositivo se ve trascendida cuando es esa característica suya la que pasa a constituir una aportación para la construcción de sentido, discurso o diálogo. Es en esta línea donde podemos situar esos «*gestures towards silence*»<sup>756</sup>, (*gestos en torno al silencio*) a los que se refieren Ihde y Slaughter en 1970, diciendo que son todas aquellas soluciones contextuales —formales o discursivas—, basadas en el empleo del silencio las que tienden al estímulo del otro y contribuyen a que la persona se concentre en determinada expresión o representación intensificando su percepción.

---

<sup>753</sup> FOUCAULT, M. 1968. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Argentina: Siglo XXI Editores, p. 289.

<sup>754</sup> MARCHÁN FIZ, S. 1982. *Op. cit.*, p. 297.

<sup>755</sup> En: MOLINA ALARCÓN, M. 2003. *Proyecto de Investigación. Escuchar la escultura y esculpir el sonido. Interacciones entre el lenguaje escultórico y el sonoro*. Valencia: Universitat Politècnica de València. Facultat de Belles Arts. Dpto. Escultura.

<sup>756</sup> IHDE, D., SLAUGHTER, T. F. 1970. *Studies in the Phenomenology of Sound. International Philosophical Quarterly*, vol. 10, pp. 232-250. ISSN: 2153-8077, pp. 237-238.

Los terrenos en los que se desarrollan el pensamiento y las artes están plagados de este tipo de gestos y consideramos que uno de los ejemplos más paradigmáticos lo podemos encontrar en el uso y el tratamiento que se hace del silencio en la literatura japonesa donde, para indicar un *espacio de silencio*, tienen acuñado un signo que lo indica: ‘ . . . . ’.

En Japón existe la creencia de que tan pronto como una experiencia es expresada en palabras, sean orales o escritas, la esencia real de la misma desaparece; de hecho, uno de los poemas más reconocidos solo cuenta con su frase de inicio: “Oh, Matsushima . . . . ”. El poeta, que quedó sobrecogido ante la belleza de esta isla japonesa, no pudo continuar escribiendo<sup>757</sup>. Los estudios realizados por Keiko Hokari demuestran la importancia del silencio para la cultura japonesa, el término *haragei* significa comunicación sin palabras y con él se captura la esencia de eso que nosotros referimos como un silencio que es de forma pero también, a su vez, activo comunicativamente hablando. En sus análisis literarios Hokari se ha dedicado a calcular la frecuencia y el potencial significativo de los silencios empleados en determinadas piezas, por ejemplo, en el texto *Kazatachinu* de Tatsuo Hori, la investigadora ha cuantificado que el signo ‘ . . . . ’ ha sido usado 173 veces en un espacio de 103 páginas o en la obra *Kigadomei* de Kobo Abe, donde Hokari ha comprobado que el uso de ‘ . . . . ’ es todavía más intenso, pues el autor lo emplea alrededor de unas quince veces por página escrita<sup>758</sup>.

Este mismo tipo de silencio, es decir, un silencio de estructura o forma que desde la poética de su utilización desborda su actividad básica penetrando en los terrenos del *silencio como límite comprensivo y cognitivo*, lo podemos encontrar también en la literatura de autores occidentales; pero, mientras en la literatura oriental el uso de este tipo de silencio está extendido y es habitual, en el caso de la literatura occidental esos usos constituyen una *addenda* inusual y tienden a ser considerados como aportaciones creativas a la escritura por parte de los críticos. Así sucede con el trabajo de la escritora griega Lilika Nakos, que re/presenta el silencio del mismo modo como lo han hecho los

---

<sup>757</sup> TANNEN, D., SAVILLE-TROIKE, M. (eds.) 1995. *Op. cit.*, p. 8. [Fragmento fuente: “There is a well-known poem which starts ‘Oh, Matsushima (name of an island in Japan). . . . ’, but because the poet was so impressed by its beauty he could not continue; this poem is considered one of his masterpieces”].

<sup>758</sup> HOKARI, K. 1980. *Unpublished manuscript*. Georgetown University. En: TANNEN, D., SAVILLE-TROIKE, M. (eds.) 1995. *Op. cit.*, p. 5.

japoneses desde hace siglos en sus escritos; por ejemplo, en su novela *The Lost* (1935), una de las más significativas del periodo de entreguerras<sup>759</sup>.

El hecho de que en la literatura occidental no sea tan frecuente este aspecto no significa que los ejemplos se limiten al trabajo de Nakos, existen otras propuestas y otros usos del silencio que no son tan *normativos* como el ‘. . . .’ japonés<sup>760</sup>. Una de las más remotas la encontramos en la obra de Laurence Sterne, cuyos panfletos políticos y sermones fueron publicados bajo el pseudónimo de Yorick, el bufón del *Hamlet* de Shakespeare. En 1759, Sterne saca a la luz los dos primeros volúmenes de su novela *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*<sup>761</sup>; al final del capítulo XII del primer libro, Sterne evoca la muerte de un pastor local (al que también ha dado el nombre de Yorick), no con palabras sino con una doble página en negro. De acuerdo con Yves-Michel Ergal, este *silencio negro* es algo más que el duelo por el personaje en el contexto de la novela, es también un silencio que evoca el nacimiento de la escritura, pues el propio Sterne así lo sugiere más adelante, en el capítulo XXXVI del tercer libro, cuando hace alusión directa al lector y a sus imágenes refiriendo «las opiniones y verdades que místicamente han quedado ocultas bajo el velo de sus páginas negras»<sup>762</sup>.

Otro *gesto de silencio* en textos occidentales, con iniciativa y causas muy distintas al de Sterne, fue el que puso en marcha la editora Margaret Anderson en 1916, para la elaboración de uno de los números de su revista:

---

<sup>759</sup> Sobre el trabajo de Lilika Nakos: TANNEN, D., 1979. Mothers and daughters in the modern Greek novels of Lilika Nakos. *Women's Studies*, vol. 6, pp. 205-221. ISSN: 0227-5395.

<sup>760</sup> En: LÜTHI, L. 2010. *On the Self-Reflexive Page*. The Netherlands: Roma Publications encontramos una recopilación muy abundante de ejemplos literarios en los que se usa el espacio en blanco o silencio textual como recurso compositivo/significativo. Especialmente en: pp. 23-45.

<sup>761</sup> STERNE, L. 2005. *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Estudio preliminary y notas de Fernando Toda. Madrid: Cátedra. De edición más reciente: STERNE, L. 2011. *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Traducción de Javier Marías. Madrid: Ed. Alfaguara.

<sup>762</sup> Cfr. ERGAL, Y-M. 2009. Au coeur d'un tel silence. En: ERGAL, Y-M., FINCK, M. (coord.). *Écriture et Silence au XX<sup>e</sup> siècle*. Strasbourg: Configurations Littéraires Université de Strasbourg, pp. 19-27, pp. 23-24.

“Detesto el compromiso, y sin embargo me he estado comprometiendo en cada edición publicando cosas que eran "casi buenas" o "suficientemente interesantes" o "importantes". No habrá más de lo mismo. Solo si hay algo hermoso para el número de septiembre, entrará, y las otras páginas serán dejadas en blanco”<sup>763</sup>.

En el número 6 del tercer volumen de *The Little Review* se publicaron finalmente, 13 páginas en blanco. En el caso de las aportaciones occidentales, el empleo del silencio en estos términos dio lugar a una conjunción dialógica entre los mundos de la literatura y las artes plásticas que se ha extendido hasta nuestros días, teniendo como base trabajos como el de Elbert G. Hubbard, quien su *Essay on Silence* (1905) trasciende ya los límites de lo literario publicando un volumen completo, formado por 56 páginas en blanco que tampoco fueron numeradas<sup>764</sup>.

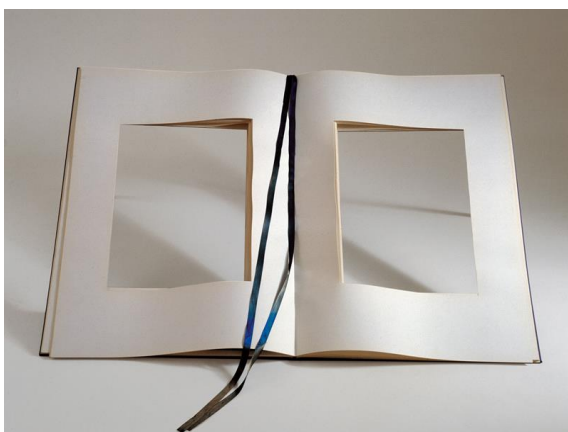


Fig. 110. Vincenzo Agnetti, *Libro dedicado a la memoria*, 1969.

---

<sup>763</sup> ANDERSON, M. (ed.). 1916. A Real Magazine. *The Little Review*, vol. III, nº 6, p. 2. [Traducción propia. Fragmento fuente: “I loathe compromise, and yet I have been compromising in every issue by putting in things that were “almost good” or “interesting enough” or “important.” There will be no more of it. If there is only one beautiful thing for the September number it shall go in and the other pages will be left blank”].

<sup>764</sup> De este texto Bruce Harris hizo copia *verbatim* para publicarlo de nuevo en 1974 bajo el título *The Nothing Book*. En: KELLMAN, S. G. 2010. That goes without saying: a treatise on silence. *Puerto del Sol*, vol. 45, pp. 7-26. ISSN: 0738-517, pp. 16-17.

A lo largo del siglo XX numerosas propuestas tomaron como principio la relación entre las artes y el libro como objeto poético<sup>765</sup>. En 1975, el poeta, artista y editor de origen mexicano Ulises Carrión publicó un artículo dedicado a los libros de artista en la conocida revista de arte *Kontexts*. Su aportación, titulada “The New Art of Making Books”, es una especie de manifiesto en el cual se aborda, sumariamente, «lo que es un libro», «la prosa y la poesía», «el espacio», «el lenguaje», «las estructuras» y «la lectura»:

“El libro más bello y perfecto del mundo es el que solo tiene páginas en blanco, en el mismo sentido en el que el lenguaje más completo es aquel que reside más allá de todas las palabras que un hombre pueda decir. Todo libro del nuevo arte es la búsqueda después de ese libro de absoluta blancura, del mismo modo en que todo poema busca el silencio”<sup>766</sup>.

---

<sup>765</sup> En: GIBBS, M. 2005. *All or Nothing: An Anthology of Blank Books*. Cromford: Research Group for Artist Publications, se aborda esta cuestión mediante un estudio crítico ofreciéndonos en su recorrido múltiples ejemplos asociados a la literatura y el arte en todas sus manifestaciones. MOEGLIN-DELCROIX, A. 2009. *Neither Word nor Image: Blank Books*. En: ARMLEDER, J., COPELAND, M., LE BON, L. (eds.). *Voids: A Retrospective*. Zurich: JRP|Ringier, pp. 397-407, también es una buena referencia donde ampliar información. Y uno de los últimos títulos publicados al respecto, DWORKIN, D. C. 2013. *No Medium*. Cambridge: MIT Press, destaca porque en este ensayo no solo se aborda el tema de los “libros en blanco”, sino se que trata el tema del silencio en las artes desde un punto de vista mucho más amplio: no tanto del resultado traducido como obra sino del procedimiento que la hace constituirse como tal, desde la creación hasta la percepción del espectador/oyente/asistente. Dworkin aborda la cuestión del silencio como forma significativa sin restricciones de campo, es decir, no elige entre escultura o pintura, entre arte sonoro o música, entre arte de acción o teatro... Al final de su libro nos ofrece lo que llama «guía más allá de la escucha» (*guide to further listening*) en la que indica mas de 100 partituras y grabaciones de música “en silencio” incluyendo entre ellas producciones de artistas contemporáneos.

<sup>766</sup> CARRIÓN, U. [1975]. *The New Art of Making Books*. [Consulta: 3 diciembre 2014], p. 4. [Traducción propia. Fragmento fuente: "The most beautiful and perfect book in the world is a book with only blank pages, in the same way that the most complete language is that which lies beyond all that the words of a man can say. Every book of the new art is searching after that book of absolute whiteness, in the same way that every poem searches for silence"]. Disponible en: <<http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/Ulises%20Carrion,%20The%20New%20Art%20of%20Making%20Books.pdf>>

Al margen de la mencionada publicación en *Kontexts* (nº 6-7), “The New Art of Making Books” se volvería a imprimir en el mismo año —a petición de su autor— por el Center for Book Arts, distribuyéndose gratuitamente entre los

Comparar las obras producidas con motivo de los impactos de la Primera y la Segunda Guerra mundiales, nos lleva a valorar las similitudes que existen entre ellas, así como el notable incremento en el uso del silencio como recurso formal y de significación a propósito de la Segunda: un empleo del silencio que se encuentra entre, podríamos decir, la profundidad de lo semántico y la superficialidad de la sintaxis; un uso del silencio que también puede verse sugerido estableciendo un recorrido, por ejemplo, entre las propuestas de Vasilik Gnedov, quien en 1913 idea la *poesía sonora Smert' Iskustvo (Poema del Fin)*, que tenía como *poema final* de su libro *Death to Art*, una página en blanco, con solo el título en la parte superior<sup>767</sup>; las de *Nichovakakh (Nadistas rusos)*, un grupo de poetas y pintores de Moscú, cuando en 1921, publicaron el manifiesto "O nichevokakh v poezzi" (*Sobre el Nadismo en Poesía*), donde podía leerse la máxima: "¡Escribe nada! ¡Lee nada! ¡No digas nada! ¡No publiques nada!"<sup>768</sup>; o las de Robert Fillou, quien

---

afiliados a tal Centro. Después de su muerte en 1989, su texto ha vuelto a ser editado en varias ocasiones, las dos más recientes en: SCHRAENEN, G., CARRIÓN, U. 1992. *Ulises Carrión: "We have won! Haven't we?"*. Amsterdam: Museum Fodor. Y en: LYONS, J. (ed.). 1993. *Artists' Books: A Critical Antology and Sourcebook*. Rochester: Visual Studies Workshop Press.

<sup>767</sup> En: DWORKIN, D. C. 2013. *Op. cit.* La referencia se encuentra entre otras de similares características en su apartado «*guide to further listening*».

<sup>768</sup> En: MOLINA ALARCÓN, M. 2008. *Baku: Symphony of Sirens: Sound Experiments in The Russian Avant-Garde*. London: ReR Megacorp, p. 35. En esta publicación se realiza un estudio de los movimientos de vanguardia rusos en las dos primeras décadas del siglo XX donde una de sus partes está dedicada a la reconstrucción y documentación de aquellas obras que por su carácter efímero no han perdurado o que tan solo quedaron planteadas sin ser realizadas por diversos motivos. *Nadistas* fue un grupo creado a finales de 1919 en Moscú que desarrolló sus actividades en varias zonas de Rusia. Considerándose extensión del *Dadá* europeo decidieron no utilizar tal nombre porque contradecía el espíritu nihilista del movimiento al significar /da-da/ sí-sí en ruso. Se enfrentaron a la poesía tradicional y al optimismo que pudiera palpase en otros movimientos de vanguardia. En su primer manifiesto, en 1920, re/presentaron un cortejo fúnebre, *Poesía Muerta (sentencia de muerte de una campana de cobre)*: futuristas, imagistas, expresionistas... «Viejos hombres grises, veteranos e inválidos de la poesía» encabezaban la marcha sucedidos por los «jóvenes insolentes de la *poesía muerta*». Este manifiesto fue firmado por Nichevokov, M. Agadabov, A. Ranov y L. Sukharebsky. Está reconstruido sonoramente incluyéndose en el disco que acompaña la publicación mencionada. Sobre los nadistas también en: ELDER, R. B. 2008. *Harmony and Dissent: film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*. Canada: Wilfrid Laurier University Press, p. 238. O en: GIBBS, M. 2005. *Op. cit.*

en 1965, a dúo con Alison Knowles y con *música silenciosa* de Philip Corner como acompañamiento, realizaron en el Café Go-Go de Nueva York la acción titulada *The Ideal Fillou* basada en un poema escrito junto con Knowles en 1964: un poema que hacía las veces de partitura para la acción: “not deciding / not choosing / not wanting / not owning / aware of self / wide awake / SITTING QUIETLY / DOING NOTHING”<sup>769</sup>.

Susan Sontag dijo que “cuando un individuo habla menos, empieza a percibir más cabalmente su propia presencia física en un ámbito determinado”<sup>770</sup>. Quizá fuera esta, en parte, la motivación de Fillou y Knowles para la realización de la acción descrita y quizá es también, en cierta medida, la que subyace de forma figurada en los planteamientos de la bailarina Loie Fuller pues, sus actuaciones, en general, estaban completamente vacías de especificidad narrativa; aunque sus aportaciones en *materia de silencio* no se detuvieron ahí, la contemporaneidad le debe mucho a esta artista: hizo de la danza algo mucho más abstracto al basar su estética en la luz y en el silencio, radicalizando lo visual y lo auditivo del cuerpo y de su movimiento.

La experimentación y los efectos lumínicos que Fuller llevó a la escena anticiparon las teorías de Edward Gordon Craig y Adolphe Appia sobre el nuevo teatro; por ejemplo, con su *Serpentine Dance* que utilizó el catálogo de Edison en sus primerísimas películas. Fuller vació por completo la escena para construir el espacio en ella a través de los reflejos de numerosos espejos y de lámparas que procedían del foro; o en la pieza *Les Sorcières gigantesques*, de 1922, donde las telas con las que se realizó el vestuario fueron elegidas según su capacidad para absorber o reflejar la luz y en la que se añadían, a los reflejos de los espejos, el uso activo de las sombras proyectadas por los bailarines funcionando como parte del conjunto de la coreografía<sup>771</sup>.

---

<sup>769</sup> Durante la realización de esta acción Knowles leía el texto de la partitura mientras Fillou lo afirmaba —“Yes”— y se sentaba con las piernas cruzadas en una silla, después Fillou volvía a ponerse en pie y la misma acción volvía a repetirse. Detuvieron la *performance* cuando todo el público abandonó el café. En: SANDFORD, M. 2004. *Happening and Other Acts*. New York: Routledge, p. 290. Y en: GIBBS, M. 2005. *Op. cit.*

<sup>770</sup> SONTAG, S. 2002. *Op. cit.*, p. 39.

<sup>771</sup> Cfr. GUÉDON, C. 2009. Abstract Shadows: An Aesthetics of the General. *The London Consortium Static*, n° 8. Publicación electrónica, pp. 3-4. [Consulta: 17 abril 2013]. Disponible en: <<http://static.londonconsortium.com/issue08/Guedon-Static8.pdf>>.

[Fragmento fuente: “Loie Fuller’s experimentations with on stage-lighting effects remarkably anticipate Edward Gordon Craig’s and Adolphe Appia’s



Fig. 111. Loie Fuller vestida para escena. Posando en reposo.



Fig. 112. Loie Fuller en movimiento. En torno a los años 20.

---

theories for the new theatre. From the inception of her 'Serpentine Dance' she resolutely did away with the realist or illusionist setting and stripped the stage bare of any contextualizing decoration: instead she used the reflections of numerous mirrors and complex lightings coming from back-stage sources"; and then went further in that direction in 1922 with a performance titled 'The Gigantic Witches' ('Les Sorcières gigantesques'), which consisted exclusively in choreographing the discrepancies in shape and size between a few dancers and their shadows, further complicating the pattern with the replication of their shadows on a screen at the forefront of the proscenium arch, following the principle of the magic lantern. The costumes' cloths were also utilized for their gauzy texture, along with the proprieties of the tissue to either reflect or absorb the light projected unto its surface"].



El hecho de que, hacia los años 20, la no narratividad comenzara a ejercerse experimentalmente en medios en los que se daba por supuesta una estructura lineal, abrió una serie de caminos para el cine experimental de los años 60, que nos interesa destacar: la vía de un cine que se mostró mucho más reflexivo o metateórico; porque si algo comparten el cine métrico, el estructural, el minimalista, el conceptual o el abstracto, es que, a pesar de sus diferencias, todos ellos surgen “de un pensamiento o razonamiento lógico que se hace sensible y, sin embargo, se resiste a esta condición, aferrándose a su origen”<sup>772</sup>.



Fig. 113. Película. Representación para pared de la película *Arnulf Rainier*, Peter Kubelka, 1960. Duración: 6 minutos.

En Peter Kubelka la esencia del cine escapa al contenido de las imágenes y a la ilusión del movimiento pues, para él, el discurso del cine se encuentra entre los fotogramas, así lo trabajó en *Arnulf Rainier* (1960), una de las películas métricas más emblemáticas de esa tendencia por estar compuesta únicamente de fotogramas blancos

---

<sup>772</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, V. 2004. *Op. cit.*, p. 210. También en: COLLADO SÁNCHEZ, E. 2014. *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Barcelona: Trama editorial.

(transparentes) y negros, de silencio y ruido blanco (sonido que es la suma de todas las frecuencias)<sup>773</sup>.

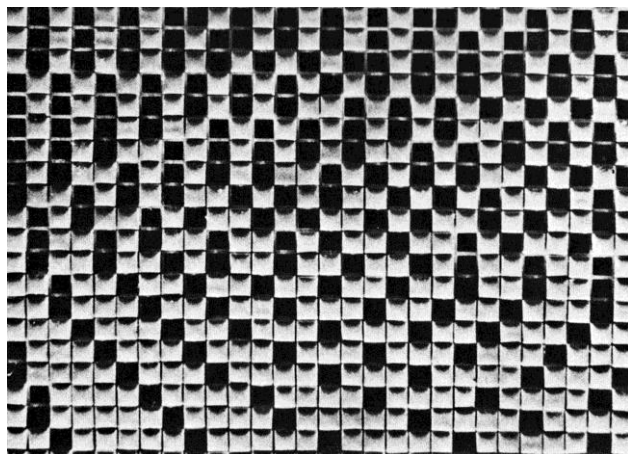


Fig. 114. Hoja de tiempos e imagen para *The Flicker* [*El Parpadeo*], Tony Conrad, 1966. Fragmento.

En torno al año 1967, los planteamientos de un cine de tipo estructural, que en mucho debe al métrico, se vieron en las películas de Michael Snow, George Landow, Paul Sharits o Ernie Gehr, entre otros que, por cierto, no llegaron a ser multitud. El *filme* que dio nombre a este género fue *The Flicker* (1966), de Tony Conrad, una película formalmente muy similar a la de Kubelka aunque, en el caso de Conrad, la banda sonora era la proporcionada por el sonido del proyector y lo que se subrayaba, por medio del montaje, era el efecto hipnótico del parpadeo<sup>774</sup>.

En general, la preocupación de las artes por las posibilidades, la exploración y la obtención de un conocimiento más riguroso acerca de lo que son sus propios lenguajes es uno de los lugares más

---

<sup>773</sup> Peter Kubelka realizó el montaje de *Arnulf Rainier* empleando el mismo procedimiento que para *Adebar* (1956-1957) y *Schwechater* (1957-1958), manualmente, ensamblando fotograma a fotograma.

<sup>774</sup> En: SÁNCHEZ-BIOSCA, V. 2004. *Op. cit.*, pp. 220-222. Podríamos seguir extendiendo la cita fílmica *ad æternum*, pues en 1972 Joan Jonas realiza la película *Vertical Roll*, sucesión parpadeante de imágenes en blanco y negro bajo el sonido rítmico del golpear en seco una cuchara.

importantes donde encontrar ese impulso hacia el silencio que se produce con ocasión de la Segunda Guerra Mundial. Si con el cine estructural se produce una conciencia mucho más profunda sobre lo que supone el montaje para la creación, no de un discurso, sino de varios discursos posibles, con la música experimental tendrá lugar la otra cara de esa conciencia, que no será la del discurso, sino la de su escucha: una conciencia que, por otra parte, comienza en occidente con el ejercicio de la poesía fonética de dadaístas y surrealistas y no con los planteamientos de John Cage, como se ha intentado evidenciar hasta ahora.

De acuerdo con el hecho de que la cultura occidental es una cultura fundamentalmente visual<sup>775</sup>, resulta inconsistente pensar que la poesía fonética y los derivados que se desencadenaron después, a partir de 1942 con el letrismo<sup>776</sup> —propuestas que hoy enmarcamos dentro de lo que se conoce como arte sonoro—, surgieran únicamente por la crisis del sujeto poético de finales del siglo XIX y principios del XX y el desgaste o el descrédito hacia el lenguaje a causa del impacto de la guerra. Es incuestionable que para que exista una apreciación estética hacia el sonido (recordemos que no estamos hablando de la música) en una cultura como la nuestra<sup>777</sup>, es necesario que antes se

---

<sup>775</sup> En: LE BRETON, D. 2007. *Op. cit.*

<sup>776</sup> Jean Fautrier e Isidore Isou son sus iniciadores. El letrismo se puso en pie en el París de la posguerra; su fundamento más básico: una crítica radical al lenguaje. Reinventarlo constituiría también, desde su punto de vista, una reinención de la vida, y tales ideas se llevaron a cabo mediante acciones, poemas sonoros, cine experimental o carteles.

<sup>777</sup> En otras culturas esta sensibilidad ha existido desde tiempos mucho más remotos. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en los *conciertos silenciosos* de las tradiciones orientales china y japonesa. El escritor griego Nikos Kazantzakis cuenta como fue la experiencia que tuvo cuando, con motivo de la búsqueda de material para su novela *Del Monte Sinaí a la Isla de Venus* (1937), participó en uno de ellos como asistente. Durante el concierto, Kazantzakis observó cómo cada uno de los músicos ocupaba su lugar y cómo cada uno de ellos ajustaba su instrumento. Después de la preparación para el evento uno de los maestros, que formaba parte del elenco de músicos, hizo el gesto de golpear sus manos para dar comienzo al concierto, pero en el mismo instante en el que sus palmas iban a encontrarse, detuvo el movimiento. Kazantzakis comenta que así fue como se abrió un concierto *mudo* en el que no se oía *nada*: los violinistas levantaban sus arcos y los flautistas, con los instrumentos en sus labios, desplazaban sus dedos por los agujeros sin emitir ningún sonido. Para los orientales, el sonido no se oía físicamente, pero resonaba en el interior de cada individuo dejando paso también a esa otra

produzca una sensibilización respecto al sentido del oído, que comenzó a producirse en los campos de batalla a partir de 1914<sup>778</sup>.

De acuerdo con Sánchez Durá, existe un denominador común entre las memorias, los carnets, las cartas o los diarios de todos aquellos que participaron de un modo u otro activamente durante el conflicto: y es que, en los testimonios conservados, sean de un bando o del otro, las descripciones del campo de batalla y de su día a día, se hacen todas en términos plásticos, visuales, pero sobre todo sonoros<sup>779</sup>. El sentido de la audición se sensibiliza en las trincheras porque la visión es prácticamente nula; el sentido del oído prima en la batalla, porque en muchas ocasiones es el sonido el que avisa de lo que luego ocurrirá para la vista; y el sentido del oído se afina con motivo del conflicto, porque es en ese cierto silencio que pertenece a la noche, cuando la oscuridad y la confusión no permiten que en nuestros ojos terminen

---

sonoridad que es la del mundo y que rodeaba todo el acontecimiento. Pezeu-Massabuau cuenta también una experiencia semejante a la de Kazantzakis; él describe, en su artículo *Japón: las voces y las vías del silencio* (1984) como se daban conciertos de silencio, en secreto, en antiguas fiestas japonesas, con el fin de *mostrar* la música a través del gesto y no del sonido. Citado en: LE BRETON, D. 2009. *Op. cit.*, pp. 172-173.

<sup>778</sup> “La Segunda Guerra Mundial terminó en 1945, pero el estruendo del clima beligerante había empezado a agudizarse. Cada vez es más difícil encontrar un lugar para vivir que esté libre de contaminación sonora [...]. «Nada ha cambiado tanto al hombre como la pérdida del silencio» escribió Max Picard [PICARD, M. 1952. *The World of Silence*. Chicago: Henry Regnery, p. 221]. En los 50 años que han pasado desde que él hizo tal afirmación, nada la confirma mejor que el hecho de pasar constantemente por alto el elevado nivel de sonido “social” / “ambiental”. Si la exposición repetida a índices superiores a 85 dB causan daños tanto fisiológicos como psicológicos, las especies, en general, han sido sometidas a un profundo estrés”. En: KELLMAN, S. G. 2010. *Op. cit.*, pp. 25-26. [Traducción propia. Fragmento fuente: “World War II concluded in 1945, but the bellicose ambient clangor has gotten only shriller. It is harder and harder to find a place to live that is free of noise pollution [...]. «Nothing has changed the nature of man so much as the loss of silence» wrote Max Picard, and in the fifty years since he made that observation nothing confirms it so much as the fact that we take the perpetually elevated level of sound for granted. If repeated exposure to volumes greater than 85 dB causes physiological as well as psychological damage, the species has been subjected to profound stress”].

<sup>779</sup> SÁNCHEZ DURÁ, N. 2015. *Evocación y nuevos testigos de la Gran Guerra*. En la III Giornata Internazionale della Letteratura Italiana Contemporanea: Cultura italiana e Prima Guerra Mondiale. Celebrada el 2 de marzo de 2015 en la Facultat de Filologia Traducció i Comunicació, Universitat de València.

por perfilarse las formas, cuando el oído puede significar la diferencia entre la vida, la herida o la muerte<sup>780</sup>:

---

<sup>780</sup> Habría que remontarse muy atrás en la historia para calibrar y comparar cómo se describe una batalla digamos "literariamente". Basta recordar los poemas homéricos dedicados a la Guerra de Troya, a Herodoto, Tucídides o *La Eneida* de Virgilio y, en general, la épica grecolatina, para evidenciar que aquellos relatos míticos han dejado sus huellas en la literatura occidental. Sin irnos tan atrás en el tiempo, dos ejemplos relativamente recientes merecen ser subrayados. Uno es toda una maquinaria narrativa muy estudiada: *Guerra y Paz* de León Tolstói (Liev Tolstói), publicada en 1869 y donde entre otras batallas consideradas menores—Krems, Friedland, Smolensk, Borodinó—, Tolstói recrea la batalla de Austerlitz. Ocupa tres largos capítulos, XII, XIII y XIV del Libro I (Tercera Parte) y se despliega entre las páginas 291-425. La implacable dialéctica de su escritura, guerra/paz, hace que todo el relato oscile entre un escenario de guerra y una puesta en escena de la retaguardia, de la ausencia del conflicto armado. Tolstói aplica muchas fórmulas a la descripción, unas ya clásicas: soldados a la espera intercambiando miradas, en condiciones materiales infectas —barro / agua / arena—, oyendo a intervalos regulares el rugir de los cañones y viendo las luces que provocan, con una casi total ausencia de movimiento. Otras, más modernas, se sustentan en la fragmentación: la vida en la retaguardia, las ocupaciones diarias, cierto dinamismo, tal vez nerviosismo social, los lances amorosos, las comidas familiares. Todo un nudo de silencios que Tolstói no designa como tal: aparece muy escasamente, casi diríamos que *no aparece* designada la palabra silencio. Se desplaza al contraste entre ambos mundos: uno de la *esperanza* de evitar la muerte probable, que acecha a cada uno de los soldados, del silencio final; el otro de la espera de *noticias* donde *romper el silencio* equivale a un mal augurio, a la superstición de que la catástrofe puede ocurrir. La unanimidad es casi completa: es la descripción modélica de una batalla y, dado que cristaliza en el siglo XIX, se ha convertido en un *ejemplo canónico*. *Vida y destino* de Vasili Grossman ha sido comparada habitualmente, por los suplementos literarios, como el «gran relato» que puede medirse con *Guerra y Paz*, además de colocar a Vasili Grossman en el papel de un León Tolstói del siglo XX. Recibida por la crítica como un regalo largamente esperado —no en vano es literatura disidente: se escribió en el año 1959 y estuvo algo más de tres décadas congelada—, dando rienda suelta a la jauría de la mercadotecnia y los eslóganes, se ha querido consolidar un cliché con la misma rapidez con que, probablemente, se olvidará. Pese a ello, *Vida y destino* participa del canon tolstoiano —asumiendo que es un enano a hombros de un gigante— con una gran coherencia al respetar su tradición literaria. Describe la atroz batalla de Stalingrado (pp. 50-64, 245-283 a golpes, pp. 376-385, 601-606 y pp. 818-840, para retomar en pp. 905-917...) con matices descriptivamente más fracturados; la mayor diferencia, entre otras muchas, es que en su relato *nombra el silencio*. "*En aquél silencio de hormigón...*" (II Parte, p. 612); "*reinaba un silencio denso*" (en el inicio de un

“Creo recordar que también en la guerra, nada más tomar la primera trinchera, se extendió una inquietud similar. Pasado el huracán de las artillerías, el asalto y el combate cuerpo a cuerpo, sobrevinía un profundo reflujo. Al furioso estruendo de la batalla en su máxima intensidad sucedía un silencio repentino. Con la destrucción del enemigo, la ley de la acción se cumplía, pero al mismo tiempo se cancelaba, y el campo de batalla se parecía por un instante a un hormiguero, cuyo tumulto se ha quedado petrificado bajo el hechizo del sinsentido. Cada uno permanecía inmóvil, como un espectador, ante cuyos ojos se hubiera disparado un gigantesco castillo de fuegos artificiales, pero que al mismo tiempo, en cuanto actor, hubiese cometido terribles acciones. Después el oído comenzaba a percibir los gritos monótonos de los heridos; era como si una sola monstruosa explosión les hubiera alcanzado a todos al mismo tiempo. Esos gritos, que expresaban el asombroso sufrimiento de las criaturas, eran en cierto modo, la tardía protesta de la vida contra la aún humeante maquinaria de la Historia que, sin ningún escrúpulo, hacía girar sus ruedas sobre carne y fuego”<sup>781</sup>.

Los soldados, muchos de ellos artistas, volvieron del frente con otro modo de percibir el mundo: el cambio para ellos no fue solo intelectual,

---

ataque... III Parte, p. 818); "se había hecho el silencio. Aquél silencio daba vértigo" (p. 840); y, por último, "Del otro lado de la puerta llegó un aullido bestial y lúgubre, pero de pronto se interrumpió y de nuevo se hizo el silencio" (IV Parte, p. 969). Tales marcas son propias de la novela más contemporánea, donde se tiende a llenar los huecos del imaginario de un lector sin que el silencio de la lectura y el simétrico silencio del lector tengan hueco para poner sus imágenes y las palabras no dichas en un universo cuya densificación icónica ya es, decididamente, un insulto. PONCE, V. 2015. En revisión y síntesis en torno a algunas de las conclusiones extraídas con motivo del Seminario (ínter facultativo e ínter universitario) de Antropología Filosófica y Literatura. Curso académico 2011-2012: análisis de *Guerra y Paz*. L. Tolstoi. Curso académico 2014-2015: análisis de *Vida y Destino*. Vasili Grossman. Dicho seminario se celebra, con la duración de un curso académico, y desde el año 2000, en el Departamento de Metafísica de la Facultad de Filosofía (Universitat de València). Su director y coordinador es el prof. Dr. Juan Llinares). Vid. en: TOLTÓI, L. 2010. *Guerra y paz*. Traducción: Lydia Kúper. Epílogo: Mario Muchnick. Barcelona: El Taller de Mario Muchnik / El Aleph Editores. Publicada en 1896 con el título original ruso *Böu umup. Voyná i mir*. Y en: GROSSMAN, V. 2007. *Vida y destino*. Traducción directa del ruso de Marta-Ingrid Rabón Rodríguez. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores. Escrita en 1959 con el título original ruso *Zhizn i sudbá*.

<sup>781</sup> JÜNGER, E. 2003. *Op. cit.*, p. 104.

sino también sensitivo. Es así como se desarrolló una estética de la escucha, en favor de la supervivencia, una estética que luego se plasmaría sonora y *alingüísticamente* en el ámbito de las artes: en definitiva, un cambio desde el punto de vista comprensivo que, debido a ese aumento perceptivo de la realidad, posibilitó cambios cognitivos, que a su vez constituyeron un cambio de orden estructural para las artes<sup>782</sup>.

Es importante señalar que, en el terreno de la música, el interés por el silencio y por la experimentación con el sonido también precede en cierto sentido a Cage. El crítico Alex Ross cuenta como el compositor Morton Feldman descubrió lo que para él era el poder expresivo del espacio que se genera entre las notas<sup>783</sup>, y también es destacable la actitud del músico húngaro Franz Liszt, quien sentía una gran satisfacción al tocar pianos desafinados porque esto rompía con la tensión y el peso de los sonidos temperados, excitando su impulso

---

<sup>782</sup> “Tampoco hay que olvidar los novísimos ruidos de la guerra moderna. Recientemente el poeta Marinetti, en una carta que me envió desde las trincheras de Adrianópolis, describía con admirables palabras en libertad la orquesta de una gran batalla: *«cada 5 segundos cañones de asedio destripar espacio con un acorde ZANG-TUMB-TUUUMB amotinamiento de 500 ecos para roerlo, desmenuzarlo, desparramarlo hasta el infinito. En el centro de esos ZANG-TUMB-TUUMB despachurrados amplitud 50 kilómetros cuadrados saltar estallidos cortes puños baterías de tiro rápido Violencia ferocidad regularidad esta baja grave cadencia de los extraños artefactos agitadísimos agudos de la batalla Furia [...] srrrrrrrr-TUMB TUMB 2000 granadas lanzadas arrancar con estallidos cabelleras negrasísimas ZANG-srrrrrrrr-TUMB-ZANG-TUMB-TUUMB la orquesta de los ruidos de guerra inflarse bajo una nota de silencio sostenida en los altos cielos balón esférico dorado que supervisa los tiros»*. RUSSOLO, L. 1998. *El arte de los ruidos*. Edición de José Antonio Sarmiento y Juan Agustín Mancebo. Traducción de Olga y Leopoldo Alas. Cuenca: Taller de Ediciones/Centro de Creación Experimental, pp. 11-12. Título original *L'Arte dei rumori*. Editado por primera vez en 1916. Milán: Edizioni Futuriste di “Poesia”.

<sup>783</sup> En: PHILLIPS, I. 2009. *Hallucinating silence*. Recurso electrónico sin paginación. [Consulta: 19 septiembre 2011]. Disponible en: <<http://www.ucl.ac.uk/~uctyibp/Silence.pdf>>  
Sus citas provienen de ‘Rock 101’ (21/07/03) y ‘American Sublime’ (19/06/06). [Consulta: 19 septiembre 2011]. Disponibles en: <<http://www.therestisnoise.com/>> [Fragmento fuente: “Alex Ross [...] relates how the composer Morton Feldman «discovered the expressive power of the space around the notes». In Feldman’s work, Ross declares, «the sounds animate the surrounding silence»”].

creador<sup>784</sup>. No obstante, en 1952, David Tudor interpretó por primera vez, en el Maverick Hall de Woodstock, Nueva York, la pieza 4'33'': una obra compuesta por tres movimientos en los que el intérprete, frente a su instrumento, guardaba silencio siguiendo las indicaciones de la partitura: "Tacet". Este trabajo de Cage constituyó un punto de inflexión para el desarrollo del arte sonoro y la música experimental del siglo XX, un cambio comparable al impacto que sufrieron las artes plásticas, en 1917, cuando Marcel Duchamp presentó su obra *Fountain*<sup>785</sup>. Debido al contexto en el que se presentó la pieza 4'33'', un salón de conciertos, el silencio en ella parece revelarse más como un silencio musical que como un silencio sonoro. En este caso, la elección del lugar no fue para Cage algo azaroso sino absolutamente intencional: la aportación del compositor americano residía, por tanto, en enmarcar cada uno de los sonidos del mundo en el registro de lo musical. No se invitaba a la audiencia a escuchar el sonido como sonido, sino que la invitación consistía en escuchar el sonido como música. Este tipo de silencio, que acompaña a la escucha como proceso generativo de experiencia y conocimiento y que produce un cambio en la responsabilidad de la producción de la obra, trasladándola al individuo que la percibe incluyendo el torrente identitario de su cultura, hace del silencio una condición básica para la estética y el arte sonoro permitiendo a través de la escucha, en palabras de Juan-Gil López:

“Estudiar el proceso en el que los sonidos cobran diferentes significados y valores, ya sea individual, histórica, social o culturalmente —auralidad—; para comprender, en definitiva, cómo se producen, cómo intervienen en la configuración de nuestra realidad cotidiana y cómo nos relacionamos con ellos”<sup>786</sup>.

---

<sup>784</sup> En: VÁSQUEZ, A. 2007. Música y filosofía contemporánea: de John Cage a Peter Sloterkijk. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, año nº 20, nº 70, pp. 15-26. ISSN: 0214-4786, p. 17.

<sup>785</sup> Además, en el caso particular de Cage no solo se hace uso del silencio como herramienta expresiva sino que también se suman la indeterminación y el azar como filosofía creativa planteando, a través de los límites de lo cognitivo, otra forma de silencio: la de aquello que no se puede conocer pero que se busca.

<sup>786</sup> LÓPEZ, J. G. 2009. La escucha múltiple. *Quintana*, nº 8, pp. 309-312. ISSN: 1579-7414, p. 309.



La obra de John Cage, 4'33''<sup>787</sup>, fue y continúa siendo determinante para la música experimental y el arte sonoro porque su comprensión nos lleva directamente al ejercicio de una escucha asombrada<sup>788</sup>, a la sensibilización de nuestros oídos en una determinada dirección, de un

---

<sup>787</sup> El interés de John Cage por el silencio ya había comenzado con anterioridad; tenemos constancia de ello gracias a las declaraciones que hizo en la entrevista que realizó Stephen Montague en 1982. Se puede acceder a la entrevista completa, *John Cage at Seventy: An Interview*. Disponible en: <[http://www.ubu.com/papers/cage\\_montague\\_interview.html](http://www.ubu.com/papers/cage_montague_interview.html)> [Consulta: 9 octubre 2012]. En 1948, en su conferencia *A Composer's Confessions*, Cage manifestó el deseo de componer una pieza de silencio ininterrumpido cuya duración oscilaría entre los 3' y 4'30'', y cuyo título habría sido *Silent Prayer*. La pieza en cuestión estaba pensada con la finalidad de que fuera distribuida por la compañía estadounidense Muzak. *Silent Prayer*, aunque no llegó a realizarse finalmente, constituía una apelación al silencio en las zonas de trabajo, los ascensores o los centros comerciales, que ya no dejaban de reproducir los estándares de Muzak. En 1960, ocho años después de la primera interpretación de 4'33'', el escultor norteamericano Richard Lippold pidió a Cage su colaboración para realizar una instalación sonora en el vestíbulo del Pan Am Building de Nueva York. El propósito de tal colaboración era ofrecer una alternativa a Muzak Corporation. Haciendo uso del mismo método que la empresa Muzak, Cage propuso como *música de fondo* los sonidos de la *vida* del propio edificio —el rumor del aire acondicionado, los generadores eléctricos o los ascensores—, a lo que sumaría piezas musicales procedentes de los estándares de Muzak alteradas electrónicamente. Cage agregó, a este diseño acústico, unos sensores que serían distribuidos por el hall del edificio, así su propuesta sonora se activaría solo al detectarse el movimiento de la gente que transitara por el espacio. La inclusión de los mencionados sensores de movimiento permitía generar un marcado contraste entre sonido y silencio en el que se verían implicadas la actividad inherente a la infraestructura del propio espacio y la actividad desarrollada por las personas que se desarrollaban en él. Con ello, Cage también generaba una relación directa entre espacialidad, sonido y silencio, ofreciendo así un planteamiento cognitivo del lugar vehiculado por los parámetros mencionados y proporcionando de este modo una base sonora plena de sentido y referencia en oposición al automatismo propio de los fondos de Muzak. Finalmente, la propuesta presentada por Lippold y Cage fue desestimada por el director del Pan Am colocando en su lugar uno de los programas de la mencionada empresa. En: DARÒ, C. 2009. Un debate cultural sobre Muzak. En: RODRÍGUEZ LÓPEZ, R. (ed.). *Foro Mundial de Ecología Acústica: Megalópolis sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*. México: Fonoteca Nacional, pp. 437-451, p. 445-446.

<sup>788</sup> Acerca de la escucha asombrada: GARRIGA, R. 2012. El silencio audible: de la escucha asombrada a la escucha generativa. *Arte y políticas de identidad*, vol. 7, pp. 61-76. ISSN: 1889-979X.

modo consciente, de acuerdo con un fin. En este sentido, para que tenga lugar una escucha atenta del entorno acústico, es decir, para que se de una apertura a la auralidad del mundo, el silencio es una condición que ineludiblemente ha de estar *presente*. Esta actitud, que no es otra cosa que una escucha activa, proporciona al oyente toda una variedad de sonidos que de otra manera no sería posible percibir de modo consciente; así es como se ejercita la sensibilidad auditiva, una sensibilidad que, una vez desarrollada, muestra lo ajeno que puede llegar a resultarnos la cotidianeidad sonora pero también lo necesaria que es para tener un conocimiento más profundo y más completo de nuestro entorno, transformando nuestra relación con él.

Como hemos insistido, silencio y espacio vacío fueron la base creativa en *Un coup de dés*, hablando de la creación no solo en el sentido de la ideación y producción de la obra, sino expresando la aportación que pudiera surgir por parte del lector/espectador/oyente como sucede con 4'33" de Cage, el silencio y el vacío funcionan también como espacios creativos, son una invitación al *texto*, un lugar para el azar porque, tal y como señala Gómez Haro por medio de François Cheng "el vacío no es equiparable a algo vago e inexistente, sino que funciona como un elemento dinámico, activo, ligado a la idea de alternancia (yin-yang) [...] superando la oposición rígida y el desarrollo en sentido único"<sup>789</sup>, una concepción esta, del vacío, que en muchas ocasiones fue manejada por ZAJ:

“Como un «evento» más con el que usted, lector, puede encontrarse o no y que sin duda interpretará según el humor que tenga o la hora en que lo coja, y sobre el cual proyectará, casi inevitablemente, sus conocimientos o su ignorancia, sus ideas políticas, religiosas, sociales o incluso artísticas, aquello que algunos denominan sus «pretensiones», porque en realidad el vacío ZAJ lo llena cada uno a su manera”<sup>790</sup>.

El azar del que hablamos, asociado al vacío y que refiere Ferrer, fue producto de la experimentación de las primeras vanguardias artísticas, pasó a ser un elemento constitutivo más al que se enlazaron, consecutivamente, la aleatoriedad, la libertad, la frescura o la naturalidad. Dadaístas y surrealistas exploraron esa fuerza

---

<sup>789</sup> GÓMEZ HARO, L. 2013. *Op. cit.*, pp. 277-278.

<sup>790</sup> FERRER, E. 1988. Fluxus & ZAJ. *Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, nº 29, pp. 21-31. ISSN: 0212-3819, p. 29.

configuradora del silencio que fue destrucción en guerra y, aunque sea necesario pensarlo detenidamente para reconocer tales efectos, fue ese reconocimiento al silencio, en muy gran medida, lo que permitió que surgieran otras *sintaxis* en toda la variedad de los lenguajes de las artes: visuales, espaciales, sonoras e incluso corporales.

Fue también a lo largo del siglo XX que se abrieron una serie de vías que terminaron en una suerte de economía visual parecida a la que Malévich o Mondrian ofrecieron con sus formas; no obstante, los trabajos minimalistas de Dan Flavin, Robert Morris, Toni Smith, Carl André, Richard Serra o Sol Lewitt tenían como propósito eliminar la huella del artista y con ello cualquier contenido emocional o subjetivo, provocando para la escultura una especie de “grado cero”. Entre los años 60 y los 70 las reflexiones se volvieron hacia la propia actividad de las artes, sobre el objeto artístico, su significado y sus funciones y muchos de los artistas mencionados se sumaron a la tendencia del arte conceptual; como expresa Morgan:

“Lo que parecía necesario a finales de los años sesenta era una actitud reductiva, por la que la presencia de la *objetualidad*, tal como llegó a ser entendida a través del ensayo de Donald Judd [el ensayo se titula «Specific Objects», publicado por primera vez en 1965 en *Arts Yearbook*], pudiera transformarse en una ausencia”<sup>791</sup>.

Aunque tal y como afirmara Mel Ramsden, «Art & Language nunca fuera un grupo, sino un modo socialmente contingente de hacer arte de vez en cuando»<sup>792</sup>, sí que es cierto que tanto él como Michael Baldwin, Robert Barry o Joseph Kosuth<sup>793</sup>, que fue quien introdujo el conceptualismo en EE.UU y comenzó con la edición de la revista *The Fox*<sup>794</sup>, contribuyeron, de modo sustancialmente claro, a que se

---

<sup>791</sup> MORGAN, R. 2003. *Op. cit.*, p. 23.

<sup>792</sup> En: ALIAGA, J. V., CORTÉS, J. M. (eds.) 1990. *Op. cit.*, p. 18.

<sup>793</sup> Sobre la historia de Art & Language con detalle en: HARRISON, CH., ORTON, F. 1982. *A provisional History of Art & Language*. Paris: Editions E. Fabre. También en: VON FÜRSTENBERG, A., BIGGIERO, F., KOSUTH, J., PRINZHOR, M. 2009. *The language of equilibrium: Venice Biennale 52. International Art Exhibition*. Milan: Electa. En esta última publicación se incluyen las entrevistas realizadas a Joseph Kosuth por Germano Celant así como algunos de los textos más importantes de Art & Language.

<sup>794</sup> Mel Ramsden entrevistado por Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés: “Hubo muchas diferencias agravadas entre ALUSA (Art & Language en los Estados Unidos) y ALUK (Art & Language en el Reino Unido). Aunque *The Fox*

desarrollara no solo un discurso o una concepción respecto a lo que era o aportaba el arte, sino también a que se extendieran otras formas de expresión que hasta entonces no habían sido mostradas como actos o presentaciones propiamente artísticos. Es en este punto donde radica el silencio como propuesta formal y estructural trascendiéndose a sí mismo y donde situamos, en gran parte, el valor de propuestas como las de Mel Bochner quien, a juicio del historiador del arte Benjamin Buchloh, fue el primero en ofrecer una muestra conceptual en 1966, presentando en ella como obra una serie de archivadores estandarizados con hojas móviles<sup>795</sup>; o las de Robert Morris, quien se propuso estudiar los límites de la escultura como fueron estudiados los de la pintura hasta el momento, preocupándose de todas aquellas variables que *a priori* no se entendían como pertenecientes al objeto en sí mismo, la luz, el punto de vista ofrecido al espectador, el contexto...

De acuerdo con lo anterior, piezas como *Charcoal Sculpture without Specific Shape* (1963) de Bernard Benet, en la que el artista reflexionaba sobre la forma en la que los contenidos se proporcionan a través de las artes, convertían la forma en contenido; o en las series *Carrier Wave (Onda de frecuencia)* de 1968 o *Inert Gas (Gas inerte)* de 1969 de Robert Barry, lo que se añade es el poder discursivo de la invisibilidad de la materia, pues para el artista estadounidense el mundo invisible solo puede comprenderse cuando se experimenta,

---

era por supuesto la revista neoyorkina, muchos de quienes hacían el verdadero trabajo no eran americanos. Algunos eran ingleses, otros eran australianos. Era el producto de una población en tránsito. ALUK había hecho algún trabajo previo para proyectar e inventariar, para trazar los posibles límites de conversación de Art & Language. Una manera de contemplar *The Fox* es verlo como si estuviera examinando estos límites de otras maneras: disponiéndose a extenderlas tan rápido como fuera posible. Esto dio lugar a un gran alboroto (como sucederá en Nueva York) hasta el punto que con el tiempo ALUSA tuvo que ser suprimida. Esto es resumir muchísimo, pero por supuesto, ALUK encontró esta especie de espectáculo. Quizá otra manera de exponerlo sería decir que, a la larga, se convirtió no tanto en una diferencia entre ALUK y ALUSA como entre una visión expandida de la autoría de ALUKUSA (Art & Language del Reino Unido y de los Estados Unidos) y la visión convencional de la autoría mantenida por uno de los más importantes redactores fundadores de la revista, Joseph Kosuth. Para él, su autoría no era cosa de broma". En: ALIAGA, J. V., CORTÉS, J. M. (eds.) 1990. *Op. cit.*, p. 23.

<sup>795</sup> En: MORGAN, R. 2003. *Op. cit.*, p. 27.

proporcionando finalmente en su obra un resultado en el que se equiparan el papel intencional de la ausencia con el de la presencia<sup>796</sup>.

En el ámbito de la literatura el silencio también se destacó como elemento que es a la vez compositivo y temático por ser productor de sentido. Entre la década de los años 50 y 60, se desarrolló la poesía concreta, otra de las grandes corrientes de la posguerra. Los supuestos que manejaron Friederike Mayröcker, Friederich Achleitner, Konrad Bayer, Ernst Jandl, H. C. Artmann o Gerhard Rühm para la poesía en el ámbito de la literatura son muy cercanos a los que esgrimieron Art & Language en el terreno de las artes: tratando de observar y mostrar los límites del lenguaje desde su actividad, algo que puede verse en este homenaje, en forma de poema visual, que Eugen Gomringer hizo a Wittgenstein en 1954<sup>797</sup>:

*silencio silencio silencio*  
*silencio silencio silencio*  
*silencio silencio*  
*silencio silencio silencio*  
*silencio silencio silencio*

A partir de la década de los años 70, la poesía concreta encontraría su continuación en Nueva York y San Francisco, donde una agrupación de jóvenes poetas empezó a desarrollar una serie de ideas que tenían mucho que ver con las propuestas que se llevaron a cabo en Viena. El deseo de abandonar los modos tradicionales de composición y de lectura en los poemas abrió un inmenso debate que comenzó a

---

<sup>796</sup> “Aunque la fotografía actúa como un componente necesario de la obra, la serie *Inert Gas* trata más sobre la escultura o, más exactamente, sobre una ampliación del concepto de escultura como masa desmaterializada, volumen de energía invisible, expansión molecular de ese volumen, declaración sobre la relatividad y relación contextual de todas las formas materiales con su entorno. El arte, naturalmente, no es simplemente un acontecimiento que tiene lugar en el tiempo y en el espacio, sino la intención que hay detrás de ello, la posibilidad de reconstruir una idea mental —el *cervelle* de Duchamp— separada del lenguaje del mundo visible”. *Ibid.*, p. 123.

<sup>797</sup> En: WALDROP, R., WATTS, H. (eds.). 1985. *The Viena Group: six major Austrian poets*. Washington: Station Hill Press, p. 264. Citado en: ALONSO PUELLES, A. 2002. *Op. cit.*, p. 67. En la traducción que presenta Puelles del poema, se usa la palabra «callar». Hemos preferido usar otra traducción, la que emplea la palabra «silencio», ya que en la gran mayoría de exposiciones y publicaciones asociadas a Gomringer es esta la que predomina.

desarrollarse en revistas de tirada reducida, distribuidas, en muchas ocasiones, en formato de fotocopia. L=A=N=G=U=A=G=E<sup>798</sup> o *This* fueron las más importantes o al menos las más duraderas, pero en esta época también aparecieron muchas editoriales nuevas, como *Roof*, *The Figures*, *Potes & Poets...*, algunas gestionadas por los propios escritores con el fin de canalizar toda esa poesía y los escritos que se salían de la norma estética del mercado literario que imperaba en el momento.

Los poetas *Language* deseaban empujar al lector a concentrar su atención, en el contenido discursivo del poema, pero especialmente en la materialidad de sus palabras: “el texto se espesa, se carga de juego fonético, de aliteración, de paronomasia, subraya la heterogeneidad de sus materiales, utiliza la polisemia, abusa del calambur y hace, en definitiva, imposible olvidar su presencia como superficie verbal”<sup>799</sup>. La poesía *Language* se caracterizaba por no proporcionar un contexto de base al discurso para no condicionar la lectura; tampoco seguía una linealidad sintáctica y el carácter de sus frases, e incluso el de sus palabras, era a menudo fragmentario. La poesía *Language* se destaca por su relación directa con las artes plásticas y con el pensamiento de finales del siglo XX, ya que la actividad poética de sus autores se centró en la investigación creativa del lenguaje como elemento constitutivo del individuo y de su realidad colectiva.

---

<sup>798</sup> Fue la revista que dio nombre al conjunto de propuestas creativas asociadas. Se publicó en Nueva York entre 1978 y 1982. Sus editores fueron Bruce Andrews y Charles Bernstein; como colaboradores, Alan Davies, James Sherry o Tina Darragh.

<sup>799</sup> PUJALS, E. 1992. *La lengua radical. Antología de la poesía norteamericana contemporánea*. Madrid: Gramma Poesía, p. 23.



#### 4.5. CONCLUSIONES: A QUÉ NOS REFERIMOS CUANDO HABLAMOS DEL SILENCIO COMO LÍMITE ESTRUCTURAL.

El lenguaje poético llama la atención sobre sí mismo pero también sobre el vacío que genera a su alrededor: una voz que se dice desde el desierto, porque crea el desierto, un espacio blanco en torno a sí. El silencio poético no existe realmente antes de la palabra, sino que es la palabra la que lo hace nacer.

*José Luis Gómez Toré (85).*

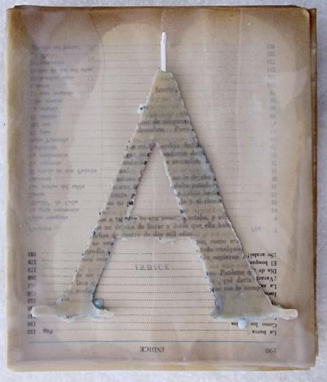
Si por azar quisiéramos imaginar un diccionario de las imágenes deberíamos imaginar un *diccionario infinito*, como infinito sigue siendo el diccionario de las *palabras posibles*.

*Pier Paolo Pasolini (86).*

Y la escena en la sala de música, con los dos Gall, muy pronto dejó de significar, para Watt, el acto de afinar un piano, una oscura familia, una relación profesional, un intercambio de opiniones más o menos comprensibles, etcétera, caso de que en algún momento hubiera significado todo lo anterior, y pasó a ser un simple ejemplo de luz comentando cuerpos, de quietud comentando el movimiento, de silencio comentando el sonido, de comentario comentando el comentario.

*Samuel Beckett (87).*





ROCÍO GARRIGA.

**BITÁCORA.**

2015.

Paquetes de hojas de libros antiguos de diferentes temas: diario—B, filosofía—I, teología—T, filosofía—A, diario—C, idiomas (inglés)—O, gramática—R, cuentos—A. Intervenidos con cera coloreada y mecha de vela añadida. Las letras están recortadas de las mismas páginas de los libros que se han usado.

Instalación realizada en vitrina sobre sal gruesa.

Dimensiones de la obra instalada: 25 x 240 x 7 cm.

En lo referente al tratamiento del silencio de acuerdo con su relación más básica respecto de los lenguajes, es decir, como elemento formal o *agente de estructura* en sentido compositivo, el silencio no constituye, insistimos, un simple límite. Incluso en su función más básica, el silencio vuelve a presentarse ante nosotros más cercano al exceso que al defecto. De acuerdo con ello, para abordar el tratamiento *del silencio como límite estructural* ha sido necesario polarizar o concentrar una equivalencia de los sentidos *positivos* y *negativos* de sus formas. A lo largo de los apartados propuestos hemos visto cómo los límites asumidos, en torno al silencio en términos formales, provocan —y con ello acaban produciendo— un aumento dialógico que rompe con la fijación de las estructuras, esto es, que la superación de la estructura termina por darse desde su propio contenido.

Podemos decir que *el silencio como límite estructural* es aquel que se da ante la incapacidad de concebir, de asimilar, pero sobre todo de expresar, la complejidad o el desbordamiento que pueden llegar a suponer, bien emocional o racionalmente, la vivencia o la concepción de determinadas situaciones. Sentado ese criterio y según hemos visto a propósito de las artes, es en el estudio y en el análisis del silencio en sus funciones formales, en sus usos y en sus actitudes (en el sentido de cómo se desenvuelve), que eso a lo que llamamos *estructura en el silencio* se emplea para *re/formar*, *in/formar* o *de/formar* particulares, lo que termina por repercutir, cuando de ellos se hace un amplio conjunto, sobre la estética en general.

#### 4.6. EL SILENCIO COMO LÍMITE ESTRUCTURAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: *UNA LECTURA.*

Todavía no sabemos cuánto menos 'nada' puede ser. ¿Se ha llegado a un grado cero último con las pinturas negras, las blancas, los haces de luz, las películas transparentes, los conciertos silenciosos, las esculturas invisibles, o cualquier otro de los proyectos mencionados anteriormente? No parece probable.

*Lucy Lippard (88).*

El poeta es el que entiende un lenguaje sin sentido.

*Maurice Blanchot (89).*

Me di cuenta de que faltaba algo, algo que solo podría ser expresado visualmente.

*Gilliam Wearing (90).*

Escribir es dibujar. [...] Hay palabras que matan, palabras que hieren terriblemente, palabras como piedras, palabras brillantes...

*Allighiero e Boetti (91).*

En este experimento, dos personas tienen una conversación. Después, la habitación queda cerrada por completo, pero las ondas sonoras continúan rebotando, yendo y volviendo, entre las paredes, cada vez más débiles y confusas. Puede suceder que se necesiten cincuenta años para que se reduzca la velocidad de las palabras y finalmente se detengan. En este experimento escuchamos con nuestros micrófonos tratando de traducir las ondas de nuevo en palabras.

*Laurie Anderson (92).*

Usando una analogía musical: trato de transcribir, en forma plástica, el silencio que existe entre notas sucesivas. En este sentido, me gustaría hablar — como Kandinsky — en términos de resonancia... y esta posible resonancia es lo que me hace elegir... unos objetos en lugar de otros. [...] Se trata de una intensidad producida por la posibilidad de ausencia que habita en...

*Pepe Espaliú (93).*



Según Stephen Tyler el *acto de decir* involucra dos *formas* básicas: lo dicho y lo no dicho. Tyler añade que en su funcionamiento son codependientes pues todos los elementos que forman parte de estos dos componentes de la comunicación se *determinan reflexivamente*<sup>800</sup>. Aunque desde nuestro punto de vista las observaciones de Tyler eluden esos *incómodos* aspectos del silencio que son su misterio, su indeterminación y, por extensión, su *información* constante, sí que reconocemos en su trabajo una apuesta que nos es muy próxima y que nosotros expresamos así: que el silencio en el despliegue de su uso formal está más allá del lenguaje porque es un *decir otro*. A estas alturas huelga decir que la *forma informa* el contenido y que por ello, es evidente que *el silencio como límite estructural* siempre estará presente aunque no se ejerza de modo consciente porque, es obvio, debido a su componente formal es ineludible. Otra cosa muy distinta es que tal *forma sea significada* y contribuya a la producción de sentido.

Tan solo fijando la mirada sobre los dos primeros tercios del siglo XX —y nos hemos detenido en ello en capítulos anteriores— salta a la vista que *las formas* no solo han sido una preocupación sino también motivo de ejercicio constante en las artes, siendo que la potencia significadora de la forma se desparrama en el significante en la época mencionada: que es cuando se hace más poderosa la preocupación por el lenguaje como vehículo de expresión y conocimiento, cuando se transforma sensiblemente el modo en el que se cuentan las cosas para poder contarlas (*prefiguración* de la trascendencia del límite comprensivo) y para poder significarlas (*prefiguración* de la trascendencia del límite cognitivo).

Si volvemos de nuevo sobre John Cage es porque de su pieza 4'33'' han surgido tantos ecos como los que a ella misma anteceden, siendo, las *White Paintings* [*Pinturas Blancas*] de 1951<sup>801</sup> de Robert Rauschenberg uno de los más significativos.

Tal y como dejó por escrito el compositor en 1961, en un texto a propósito de Rauschenberg: “A quien pueda interesar: Las pinturas

---

<sup>800</sup> Vid. en: TYLER, S. A. 1978. *The said and unsaid: Mind, meaning and culture*. New York: Academic Press.

<sup>801</sup> Es a principios de los años 50 cuando Robert Rauschenberg produce varias series de pinturas monocromas, las primeras fueron las blancas y a estas les siguieron las *Black Paintings* [*Pinturas Negras*], 1951-1952 y las *Red Paintings* [*Pinturas Rojas*], 1953.

blancas llegaron primero. Mi obra silenciosa llegó después”<sup>802</sup>. John Cage y Robert Rauschenberg se conocieron en mayo de 1951<sup>803</sup>, en la inauguración de la primera exposición individual que el pintor realizó en la Galería Betty Parsons de Nueva York.

John Cage quedó profundamente impactado con las pinturas de Rauschenberg: “Las pinturas blancas se manchaban con todo lo que les caía; ¿por qué no las mire con una lupa?”<sup>804</sup>. Pero las partículas de polvo no eran los únicos agentes que *actuaban* sobre ellas, las *White Paintings* o «pinturas hipersensitivas»<sup>805</sup> —como gustaba describirlas Rauschenberg— funcionaban también como una especie de espejos, la luz era absorbida y reflejada proyectando las sombras de los espectadores en sus superficies. Como señala Kyle Gann, es difícil sustraerse a la idea de que los espacios en blanco marcados por líneas verticales en las partituras de Cage, a propósito de *4'33''*, no sean consecuencia directa de las pinturas blancas de Rauschenberg<sup>806</sup>. A partir de entonces nació entre ellos una estrecha amistad fundada en la admiración mutua, pues ambos artistas compartían esa visión del arte en la que el silencio constituye un *medio de apertura*<sup>807</sup>.

---

<sup>802</sup> CAGE, J. 2007. Sobre Robert Rauschenberg, artista, y su obra. En: *Silencio*. Traducción de Marina Pedraza. Epílogo de Juan Hidalgo. Madrid: Árdora, pp. 98-108, p. 98.

<sup>803</sup> En: CRAFT, C. 2013. *Robert Rauschenberg*. London: Phaidon Focus.

<sup>804</sup> CAGE, J. 2007. *Op. cit.*, pp. 98-108, p. 108.

<sup>805</sup> Robert Rauschenberg citado en: TOMKINS, C. 1968. *Ahead of the Game*. London: Penguin Books Edition, p. 192. En: TOOP, D. 2005. *Sounds Passing through Circumstances*. En TOOP, D., ALYS, F. *Seven walks. London, 2004-5*. London: Artangel, London, 2005, p. 65.

<sup>806</sup> GANN, K. 2010. *No such thing as silence. John Cage's 4'33''*. London: Yale University Press, p. 181. [Fragmento fuente: “It is difficult to resist the suspicion that these white spaces marked off by vertical lines were an attempt to pake the score look a little more like Rauschenberg's *White Paintings*”].

<sup>807</sup> Pintor y compositor colaboraron juntos en la producción de algunas propuestas. En ese mismo año, 1951, algunas de las *White Paintings* funcionaron como fondo para una acción preparada, precursora de los *happenings* «intermedia» de Fluxus, con Merce Cunningham, David Tudor y Charles Olsen, en el Black Mountain College de Carolina del Norte. Sobre la relación de todo ello y otros aspectos no incluidos aquí en: STEINBERG, L. 2000. *Encounters with Rauschenberg (A Lavishly Illustrated Lecture)*. Chicago: University of Chicago Press.





Fig. 115. Robert Rauschenberg. *White Paintings*, 1951. Pintura acrílica sobre tres lienzos. Dimensiones conjunto: 183 x 274 cm.

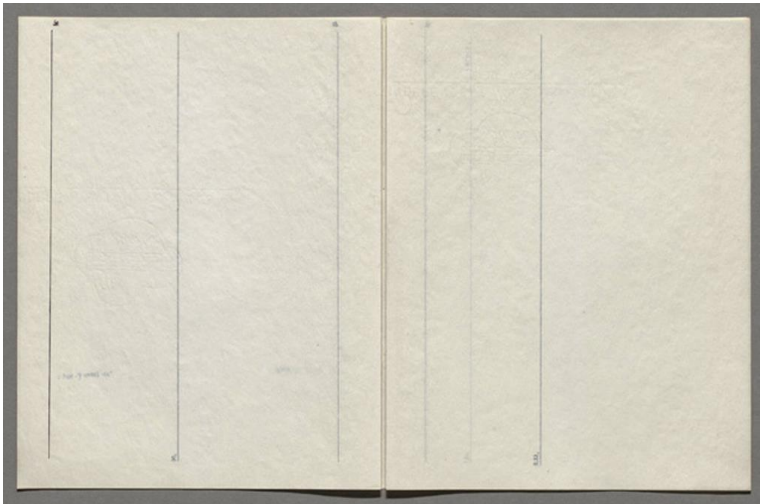


Fig. 116. John Cage. *4'33'' (In Proportional Notation)* [*4'33'' (Con Notación Proporcional)*], 1952-1953. Tinta sobre papel. Libreto. Dimensiones conjunto: 28 x 21,6 cm.

«Un lienzo nunca está vacío»<sup>808</sup> fue lo que dijo Rauschenberg de su propia obra y, «nunca hay nada que ver»<sup>809</sup> fue lo que dijo John Cage a propósito de la pieza de vídeo *Zen for Film* [*Zen para cine*], 1962<sup>810</sup> de Nam June Paik. Una dirección en la que también despuntaron muchos de los trabajos de Art & Language, como la *Secret Painting* [*Pintura Secreta*] 1967-1968 de Mel Ramsden, en la que, tal y como se describe en el texto que pertenece a la obra: «El contenido de esta pintura es invisible: el carácter y la dimensión de los contenidos han de mantenerse permanentemente secretos, conocidos solo por el artista»<sup>811</sup>. El cuestionamiento y la exploración de los lenguajes de las artes por medio de la propia práctica artística no puede ser tratado como una tendencia sin más pues, a pesar de las distancias, la reflexión sobre la *forma* en *Secret Painting* es la *solución informativa* que adoptan las fotografías *ocultas* de Alfredo Jaar en *Real Pictures*<sup>812</sup>.

---

<sup>808</sup> CAGE, J. 2007. Sobre Robert Rauschenberg, artista, y su obra. En: *Silencio*. Traducción de Marina Pedraza. Epílogo de Juan Hidalgo. Madrid: Árdora, pp. 98-108, p. 99.

<sup>809</sup> GOLDBERG, R., ILES, CH. (eds.). 1995. *Op. cit.*, p. 26. [Fragmento fuente: “But as Paik’s friend and mentor Cage, writing about the piece, has pointed out, “there is never nothing to see”. One’s attention is drawn to tiny details such as scratches, imperfections on the wall and particles of dust on the screen”].

<sup>810</sup> *Zen for Film* consiste en un un rollo transparente de 16mm que fue proyectado como película en 1964 en el Fluxhall de Canal Street de Nueva York. Nam June Paik y John Cage se conocieron en Alemania en 1958. El compositor impulsó los intereses de Paik hacia el budismo zen. Nam June Paik también produjo las obras *Zen for Touching* [*Zen para tocar*], en 1961 y *Zen for Head* [*Zen para la cabeza*], en 1962. En: DECKER-PHILLIPS, E. 1998. *Paik Video*. New York: Barrytown Ltd., pp. 25-28.

<sup>811</sup> En *Figura 3*: «The content of this painting is invisible: the character and dimension of the content are to be kept permanently secret, known only to the artist».

<sup>812</sup> El hecho de que, en algunos casos, presentemos una cierta concatenación entre ideas y propuestas artísticas semejantes, no significa que lo hagamos con el ánimo de subrayar o denostar la originalidad de las obras según el artista o la época. No consideramos, en sentido estricto, que este sea un criterio de valoración para las artes. Al hacerlo, nosotros proponemos otra lectura aunque la noción de silencio se sujeta a la tendencia al cambio que proporcionan los diferentes contextos y a la contingencia de las preocupaciones según estos: cuando no se nos presenta en primera línea es porque, en parte, lo hace *desde la retaguardia* en términos temporales. Existen muchas publicaciones que se basan en estos criterios, no los del silencio en exclusividad pero sí en la concatenación de propuestas, con el fin de analizar el desarrollo de una idea en la Historia del Arte, como por ejemplo

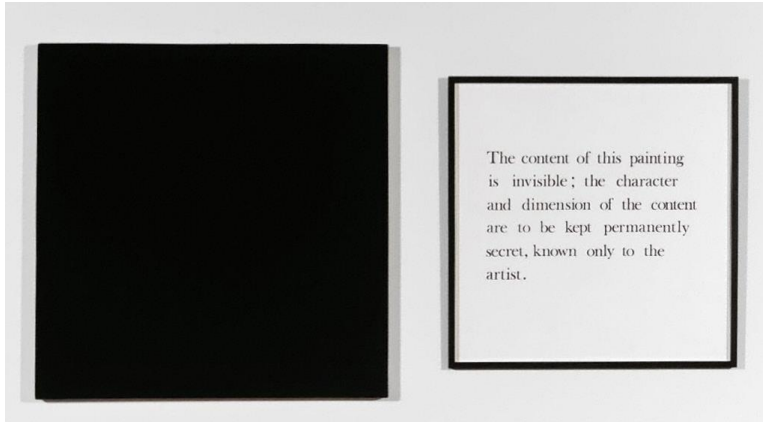


Fig. 117. Mel Ramsden. *Secret Painting*, 1967-1968. Óleo sobre lienzo y texto impreso. Dimensiones: 79 x 79 cm. [pintura], 65,5 x 65,5 [texto].

Decía Ortega en 1924 que “tomar el arte por el lado de sus efectos sociales se parece mucho a tomar el rábano por las hojas o a estudiar el hombre por su sombra”<sup>813</sup>, pero luego añadía:

“La fecundidad de una sociología del arte me fue revelada inesperadamente cuando, hace unos años se me ocurrió un día escribir algo sobre la nueva época musical que empieza con Debussy. Yo me proponía definir con la mayor claridad posible la diferencia de estilo entre la nueva música y la tradicional. El problema era rigurosamente estético, y, sin embargo, me encontré con que el camino más corto hacia él partía de un fenómeno sociológico: la impopularidad de la música nueva”<sup>814</sup>.

En el mismo momento en el que *el silencio fue re/conocido oficialmente como límite en la expresión y como espacio para la expansión de la misma* allá en la primera posguerra, comenzó a mostrarse cómo podía tornarse el exceso que reside en tal noción y en *el vacío* y en *la nada*, en abundancia expresiva; y es que, de algún

---

en: DANIELS, D., ARNS, I. (eds.). 2012. *Op. cit.*, donde se reúne una gran cantidad de las variaciones que se han hecho de la pieza 4'33" desde el año de su producción hasta nuestros días.

<sup>813</sup> ORTEGA Y GASSET, J. 1976. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente. Colección el arquero, p. 13.

<sup>814</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

modo, tal y como observa Jaworski, en las *obras silenciosas* se aprecia cómo el silencio retiene, en sus *extensiones visuales*, las características que se observan en su *forma lingüística*<sup>815</sup>.

En este sentido, la experimentación a través del silencio, la apertura que ofrece a *la nada* o a *lo desconocido* desde la incorporación que suponen estas dos cuestiones para la expresión no constituye una medida trivial cuando se aborda desde los lenguajes de las artes. En la pieza de vídeo *Two dogs and a ball* [*Dos perros y una pelota*], 1972, de la que Sarah Conaway realizó una versión homónima de las mismas características en el año 2011, donde únicamente modifica la presencia de los dos perros sustituyéndolos por la de dos personas, William Wegman presenta la esencia del *fuera de campo*: en la grabación del plano secuencia vemos a sus dos perros mirando fijamente algo que se mueve y que queda fuera de los márgenes de la pantalla, fuera del campo visual; un recurso cinematográfico que ha revertido en otros lenguajes artísticos ampliando también sus marcos.



Figs. 118 y 119. William Wegman. *Two dogs and a ball*, 1972. Duración: 5'23".  
Fotogramas.

Así sucede *literalmente* en el trabajo *Last Seen* [*Última Vista*] 1991, de Sophie Calle, cuyo motivo se erige sobre lo que precisamente quedó *fuera del marco* del Museo Isabella Stewart Gardner cuando el 18 de marzo de 1990 se produjo el robo en sus instalaciones de seis lienzos de Rembrandt, Manet, Flinck y Vermeer, cinco dibujos de Degas, un

---

<sup>815</sup> JAWORSKI, A. 1993. *Op. cit.*, p. 159. [Fragmento fuente: "Silent works, are useful to see that in its extensions into the visual, silence still retains the characteristics observed in its linguistic form"].

florero y un águila napoleónica. Sophie Calle solicitó a los conservadores, vigilantes y otros empleados del museo que, ante los espacios vacíos dejados por la ausencia de las obras trataran de describir, con la ayuda de su memoria, los objetos desaparecidos<sup>816</sup>. El resultado de su propuesta cristalizó en una serie de fotografías acompañadas por los textos descriptivos enmarcados que se colocaron en los lugares que ocupaban anteriormente las obras sustraídas.



Fig. 120. Sophie Calle. *Last Seen (Rembrandt, The Storm in the Sea of Galilee)* [Última vista (Rembrandt, La Tormenta en el Mar de Galilea), 1991. Fotografía y texto impreso. Dimensiones: 175 x 143 cm. [texto], 254 x 165 [imagen].

La ausencia, en su diálogo con la material, constituye una suerte de *llamada a*. Al menos así fue tratado, sobre todo en el campo de la escultura, cuando se invirtió el modo en el que se creaban los volúmenes, haciéndose en Julio González, Pablo Picasso, Eduardo

<sup>816</sup> En: MCSHINE, K. 1999. *The Museum as Muse: Artists Reflect*. New York: MoMA Publications, pp. 136-140.

Chillida o Jorge Oteiza —remitiéndonos así a algunos de los exponentes de la escultura española— no desde la *materia hueca* sino desde una *inmaterialidad llena*. Esa *llamada* sumada a la revisión del propio lenguaje artístico desembocaba en algo que solo ha tenido su *materialización como obra* en las artes contemporáneas y que es la representación del cambio o el abandono de un lenguaje plástico por otro<sup>817</sup>.



Fig. 121. Saburo Murakami. *At One Moment Opening Six Holes*, 1955-1956. Documentación fotográfica de la acción.

Así podemos leer la obra *At One Moment Opening Six Holes* [Abertura de seis orificios en un momento] 1955-1956, de Saburo Murakami<sup>818</sup>,

---

<sup>817</sup> Sobre los aspectos que se presentan en las vanguardias y su desarrollo en las artes contemporáneas: STROUD, T., TERRAROLI, V. 2007. *Art of the Twentieth Century: 1946-1968. The birth of Contemporary Art*. Milan: Skira Editor.

<sup>818</sup> Acción interpretada por primera vez para la Primera Exposición de Arte de Gutai en Tokio en 1955. En 1956 volvió a interpretarla y fue entonces cuando la tituló *Perforación de muchas pantallas de papel*. En esta segunda presentación añadió más pantallas a la secuencia y documentó la obra fotográficamente. En: MARTER, J. M. (ed.). 2007. *Abstract Expressionism: The International Context*. New York: Rutgers University Press, p. 155.

en la que el artista dispuso longitudinalmente varios lienzos de papel — que tenían unas dimensiones de 183 x 366 cm. aprox.— para atravesarlos inmediatamente después con su propio cuerpo desgarrando la condición del plano, abriendo en ellos un agujero que subrayaba el espacio inherente a la escultura que no a la pintura.

Saburo Murakami no fue el único de los artistas que abandonó la pintura para entregarse a la complejidad del espacio, también lo hicieron John Baldessari o Susan Hiller, abordando esto mismo a través del arte, elaborando sendas piezas como *ritual de transición*, convirtiendo la destrucción de la propia obra en obra nueva<sup>819</sup>. Así, en

---

<sup>819</sup> Quien hizo como nadie su obra de la destrucción fue Gustav Metzger, a quien atormentaban grandes miedos: que una catástrofe global tuviera lugar, un miedo fundado en que el desarrollo político de un sistema social puede conducir al Holocausto, en la amenaza generalizada que suponía el rearme nuclear de la Guerra Fría y el desarrollo tecnológico, causa de una fuerte contaminación ambiental. Habiendo vivido el desastre de la Segunda Guerra Mundial, viéndose obligado a exiliarse con su hermano en Inglaterra y habiendo perdido a parte de su familia a causa de la tragedia, su trabajo terminaría por manifestar de pleno la violencia de aquellos años. A partir de 1959 comenzó a trabajar en esa línea, denominó a sus prácticas *Auto-Destructive Art*, ADA [*Arte Auto-Destructivo*] y realizó varias acciones: como las llevadas a cabo frente al South Bank London, el 3 de julio de 1961, en la que Metzger *pintaba* haciendo desaparecer su lienzo, pues usaba como carga *pictórica* ácido hidrocloreídrico. El primer manifiesto de ADA fue publicado el 4 de noviembre de 1959 y le siguieron otros, en 1960 y 1961: “«El arte auto-destructivo es, en primer lugar, una forma de arte público para las sociedades industriales. La pintura, la escultura y la construcción auto-destructivas implican una idea total del emplazamiento, forma, color, método y temporización del proceso desintegrativo. El arte auto-destructivo puede ser creado mediante el uso de fuerzas naturales, técnicas del arte tradicional y técnicas tecnológicas. El sonido amplificado del proceso de auto-destrucción puede ser un elemento de la concepción total. El artista puede colaborar con científicos e ingenieros. El arte auto-destructivo puede ser producido por máquinas y montado en fábricas. Las pinturas, esculturas y construcciones autodestructivas tienen un tiempo de vida que varía desde unos breves momentos hasta una veintena de años. Cuando el proceso de desintegración se ha completado, la obra (o lo que quede de ella) debe ser retirada del sitio y arrojada a la basura»”. En: Gustav Metzger: *AUTO-DESTRUCTIVE ART*, 1959. En: KARNER, D., BREITWIESER, S., HOFFMANN, J., STILES, K., WILSON, A., METZGER, G. 2005. *Gustav Metzger: History History*. Ostfildern: Hatje Cantz, p. 113. [Fragmento fuente: “«Auto-destructive art is primarily a form of public art for industrial societies. Self-destructive painting, sculpture and construction is a total unity of idea, site, form, color, method and timing of the disintegrative

1970, Baldessari quema públicamente sus lienzos y abandona la actividad pictórica, dando fin a la misma con esta acción y con la exposición de las cenizas resultantes en una urna en el Museo Judío de Nueva York; y, en el caso de Susan Hiller, tiene lugar un proceso semejante: también quema sus pinturas pero archiva sus cenizas, catalogándolas y etiquetándolas en frascos de cristal y tubos de ensayo<sup>820</sup>.



Fig. 122. John Baldessari. Imagen perteneciente a su estudio, con los trabajos reunidos y preparados para su *Cremation Project* [Proyecto de Cremación], 1970.

---

process. Auto-destructive art can be created with natural forces, traditional art techniques and technological techniques. The amplified sound of the auto-destructive process can be an elemento of the total conception. The artista may collaborate with scientists, engineers. Self-destructive art can be machine produced and Factory assembled. Auto-destructive paintings, sculptures and constructions have a lifetime varying from a few moments to twenty years. When the disintegrative process is complete the work is to be removed from the site and scrapped”]. En esta publicación se incluyen textos y conferencias del propio Metzger así como sus últimos trabajos, realizados en los años 90. También en: BROUGHER, K., BOWRON, A., ROSENTHAL, N. 1998. *Gustav Metzger*. Oxford: Museum of Modern Art.

<sup>820</sup> Algunos de los artistas, entre los muchos que destruyeron o tiraron trabajos anteriores, por disconformidad con los mismos, son: Pat Steir, Jasper Johns, Agnes Martin, Willem de Kooning, Georges Rouault, Gerhard Richter, Georgia O’Keeffe, Berthe Morisot, Robert Rauschenberg, Frederic Remington, Francis Bacon...





Fig. 123. Susan Hiller. *Hand Grenades*, 1969-1972 (*Relics*, 1969- .) [*Granadas de Mano (Reliquias)*]. Cenizas de pinturas en frascos de cristal. Dimensiones: 40 x 20 x 20 cm.

Pavel Büchler afirma: “hacer una exposición es como escribir un poema —a falta de una mejor analogía—, trato de hacer que las cosas rimen porque siento que el significado se produce a través de esas resonancias”<sup>821</sup>. Si continuamos refiriendo lo que supone el silencio como elemento reflexivo dentro del lenguaje propio de las artes, no podemos dejar de tratar su valor como *acción dialéctica significativa*: un valor que no solo es importante para la *configuración interna* de la obra artística y de los lenguajes por los que optan los artistas en determinado momento; es un valor también determinante para que las obras *tomen posición en su conjunto* o, si se prefiere, para que las obras *aumenten su resonancia* cuando son expuestas según el espacio que las acoge y los elementos que las rodean completándolas.

---

<sup>821</sup> Pavel Büchler entrevistado por Charles Esche y Philippe Pirotte, en: BÜCHLER, P., ESCHÉ, CH., PIROTTE, P. 2007. *Absentmindedwindowgazing*. Eindhoven: Van Abbemuseum, p. 164. [Traducción propia. Fragmento fuente: “Making an exhibition is like writing a poem —for want of a better analogy. I try to make things rhyme because I feel that it’s from among those resonances that meaning occurs”].

De acuerdo con esto, el objetivo es que la presentación de *la poesía* no deje de ser *poética*. Existen grandes maniobras al respecto: como la jugada *comprensiva* de Nikolaus Schaffhausen, orquestando, en la exposición *Adorno. La posibilidad de lo imposible*, el pensamiento del filósofo con las obras de Bruce Nauman y las de Isa Genzken; o trayendo a colación otra de ellas, la operación realizada por Georges Didi-Huberman en el comisariado<sup>822</sup> de la exposición *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, mostrada en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía durante el año 2010):

«Esta exposición trata del destino de una forma de conocimiento visual llamada *atlas*, basada en el trabajo de Aby Warburg, un historiador del arte y teórico alemán, que supuso el gran momento, el gran giro para entender qué son las imágenes. La exposición habla de la proximidad entre este trabajo de pensamiento y el trabajo de muchos artistas de los siglos XX y XXI que han utilizado la forma del *atlas* en la que podemos reconocer la historia de la imaginación humana. Generalmente, cuando se expone un archivo no se ve nada, un archivo es algo con lo que trabajar, durante semanas, meses, años, es largo. En cambio, el *atlas* es una presentación sinóptica de diferencias: se ven, una cosa y otra, completamente distintas, colocadas una junto a la otra. El objetivo del *atlas* es hacer comprender el nexo: que no es un nexo basado en lo similar, sino en la conexión secreta entre dos imágenes diferentes»<sup>823</sup>.

---

<sup>822</sup> Este modo de presentar la obra de los artistas, también impregna, en algunas ocasiones, las publicaciones asociadas a sus exposiciones: sucede en el catálogo DI PIETRANTONIO, G., LEVI, C., BOETTI, A. 2004. *Alighiero Boetti: quasi tutto*. Milano: Silvana Editoriale, editado con motivo de la exposición *Alighiero e Boetti* celebrada en el 2004, en la Galería d'Arte Moderna e Contemporanea de Bérgamo. Se aborda la totalidad de la obra del artista desde la perspectiva de una sola de sus piezas: *Mettere al mondo il mondo* [Meter al mundo el mundo], 1972. Los comisarios de la exposición, Giacinto di Pietrantonio y Corrado Levi, deciden elaborar un diccionario en relación a la obra de Boetti donde las entradas están seleccionadas según las aportaciones de profesionales de otras disciplinas. Este diccionario puede compararse con otro en el que las entradas son similares, pero pertenecen a textos, afirmaciones y *statements* elaborados por el artista.

<sup>823</sup> Georges Didi-Huberman exponiendo su comisariado para el público del MNCARS. Transcripción del recurso audiovisual editado y difundido por el Museo. [Consulta: 7 febrero 2012]. Disponible en:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo>>

Se trata, como diría Dalí, de un “cinema mudo, sordo, ciego [...], ya que el mejor cine es aquel que puede percibirse con los ojos cerrados”<sup>824</sup>. Así es como funciona la serie *Mining de Museum* [*Minería de Museo*], 1992, de Fred Wilson, donde la acción consiste en *provocar* que el relato, sencillamente *emerja*. Wilson opera yuxtaponiendo en una de sus intervenciones unas delicadas piezas elaboradas en metal por afroamericanos del siglo XIX junto a unos grilletes de hierro datados en la misma época. Según refiere Wilson, le «fascinan las imágenes y las ideas que están presentes pero que pasan desapercibidas al espectador medio. Como el arte implica observar, para mí, el arte y los museos son un territorio fértil por minar»<sup>825</sup>.



Fig. 124. Fred Wilson. *Mining the Museum*, 1992. Instalación de objetos recolocados de la colección del Museo Histórico de Maryland, Baltimore.

<sup>824</sup> DALÍ, S. 1927. Film-arte film-antiartístico. En: *La Gaceta Ilustrada*, nº 22, p. 8. Citado en: BUCKEY, R., CRISPIN, J. (comp.). 1973. *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza, p. 229.

<sup>825</sup> Fred Wilson citado en: OSBORNE, P. (ed.). 2011. *Op. cit.*, p. 180. Esta clase de proyectos suele realizarlos en colaboración con los encargados de los archivos y las colecciones de los museos, pues también tiende a usar aquellos otros objetos que pertenecen a los fondos de la institución aunque, por razones diversas, no suelen exhibirse.

No obstante, el *trabajo* del espacio expositivo y su repercusión no se completa con una estudiada disposición de los objetos, existen múltiples variables asociadas que contribuyen a potenciar, evidenciar y contrastar nuestra mirada, porque el entorno físico, las paredes, la iluminación, los marcos... y cualquier aparataje vinculado al fin expositivo de las obras, pueden ser *contexto discursivo* y, de acuerdo con Morgan, incluso otra infraestructura «escondida»; las bases sociales y económicas del entorno físico, también deben ser consideradas, inevitablemente, como parte de esta *intertextualidad*<sup>826</sup> que no es explícita a menos que se haga evidente si en la obra artística *ocupa el lugar de su tema*.

Así ha sido en algunas de las instalaciones de Antoni Muntadas, donde el modo en que son presentadas las re/presentaciones que se nos ofrecen constituyen *el motivo*. En *Exhibition [Exposición]*, una propuesta que expuso en 1987 en la Galería Exit Art de Nueva York, Muntadas muestra una serie de marcos con *passepourtout* vacíos, instala un tríptico de grandes dimensiones con superficies ausentes que ilumina desde arriba, sitúa sobre pedestales tres monitores de televisión encendidos pero sin reproducir una imagen reconocible, e instala una valla publicitaria en la que tampoco se introduce nada.



Fig. 125. Antoni Muntadas. *Exhibition*, 1987. Instalación. Galería Exit Art, Nueva York.

---

<sup>826</sup> MORGAN, R. 2003. *Op. cit.*, p. 101.

*Exhibition* no es la única obra en la que Muntadas construye su discurso y su forma mediante la ausencia. Para ofrecer igualmente una crítica visión de los medios, en *The Board Room* [Sala de Juntas], 1987, realiza la operación contraria *llenando* el espacio con el vacío textual que se da en las imágenes y los discursos que se exhiben a través de los medios de comunicación<sup>827</sup>.

La instalación *The Board Room* estaba compuesta por una mesa central, rodeada de sillas. En las paredes de la sala, colgaban una serie de fotografías enmarcadas en las que aparecían retratados distintos líderes políticos y religiosos abriendo, en la zona correspondiente a sus bocas, una especie de *ventana* donde situó monitores de pequeño tamaño en los que se reproducían varios de los discursos pronunciados por el personaje retratado<sup>828</sup>.



Figs. 126 y 127. Antoni Muntadas. *The Board Room*, 1987. Instalación. Galería North Hall, Boston.

La relación entre estas dos instalaciones de Antoni Muntadas nos permite observar que en la reflexión por el modo en el que el lenguaje del arte se presenta también se encuentra la preocupación por la

---

<sup>827</sup> En 1960, dos años después de que Yves Klein inaugurara su exposición *Le Vide* [El Vacío], en la Galería Iris Clert de París, Arman le responde con la muestra *Le Plein* [Lo Lleno]. Interviniendo en el mismo espacio expositivo, Arman lo llenó por completo con objetos encontrados.

<sup>828</sup> En: MUNTADAS, A., AUGAITIS, D. 2011. *Muntadas: Between*. Nueva York: ACTAR Publishers, p. 99.

comunicación<sup>829</sup>. Laurie Anderson dice: “mi trabajo trata siempre sobre la comunicación. [...] Una de mis tareas como artista es hacer contacto con el público, y esto ha de ser inmediato”<sup>830</sup>. En este sentido, creemos que no nos equivocamos al afirmar que la preocupación por los *fallos comunicativos*, así como porque la comunicación se produzca con éxito, nunca antes de los dos primeros tercios del siglo XX fue tan notoria en el tejido social. Y también que desde entonces hasta hoy, en lo que llevamos recorrido del siglo XXI, la cuestión de la comunicación, entendida como una necesidad, en sus dificultades y logros potenciales, se ha instalado como *materia reflexiva* en el terreno de las artes plásticas ocupando un destacado lugar, un espacio que anteriormente no era ni tan amplio ni tan fecundo.

En el álbum *United States Live* [Estados Unidos en Directo] (1991) de Laurie Anderson se recogen varias composiciones en las que se aborda la cuestión del lenguaje y sus capacidades como vehículo comunicativo. En el tema #14 de este disco, titulado *EngliSH*, Anderson compone enunciando el nombre de diferentes lenguas sugiriendo, con su pronunciación, que el silencio es una parte integral y común para todas ellas: «SH... SH... SH... SH... EngliSH... FrenSH... SpaniSH...»<sup>831</sup>.

En *La poesía del pensamiento* (2011) G. Steiner expresa:

---

<sup>829</sup> Acerca de estas cuestiones en el terreno de las artes: THIESMEYER, L. (ed.). 2003. *Discourse and Silencing: representation and the language of displacement*. Philadelphia: John Benjamins Publishing.

<sup>830</sup> GOLDBERG, R. 2000. *Laurie Anderson*. London: Thames & Hudson, p. 6. [Traducción propia. Fragmento fuente: “My work is always about communicating. [...] One of my jobs as an artist is to make contact with the audience, and it has to be immediate”].

<sup>831</sup> La representación más importante que Laurie Anderson realizó de este *performance* tuvo lugar en el Festival de Berlín en 1976. Cuando la actuación comenzó, la pantalla de proyección estaba completamente en negro y las luces iluminaban el escenario por completo. En la misma medida en que Anderson recitaba los idiomas enfatizando en cada uno de ellos los sonidos correspondientes a las «S», «Z» y «sh», la proyección que estaba tras ella se iba aclarando, hasta que la superficie quedaba totalmente en blanco y las luces de la escena terminaban por apagarse por completo. Esta pieza se adaptaba al lugar donde se exhibía según idiomas; antes de llevar a cabo la *performance* Anderson solía trabajar con la ayuda de sus traductores. En: KARDON, J. 1983. *Laurie Anderson: a synesthetic journey*. En: KARDON, J. (ed.). *Laurie Anderson, works from 1969 to 1983*. Philadelphia: Institute of Contemporary Art/University of Pennsylvania, p. 17.

“He intentado demostrar que el incidente de Babel fue una bendición. Todas las lenguas y cada una de ellas cartografiaban un mundo posible, un calendario y un paisaje posibles. Aprender una lengua es ensanchar inconmensurablemente el provincianismo del yo. Es abrir de par en par una nueva ventana a la existencia. Las palabras, sí, andan a tientas y engañan. Ciertas epistemologías les niegan el acceso a la realidad. Hasta la poesía más excelente está circunscrita por su lenguaje. No obstante, es el lenguaje natural el que proporciona a la humanidad su centro de gravedad (obsérvense las connotaciones morales, psicológicas de este término)”<sup>832</sup>.

En numerosas ocasiones no se tiene la capacidad de valorar las consecuencias derivadas de según qué objetivos. Actualmente ya comienza a perfilarse qué supone para la cultura el hecho de que el uso de un idioma común se esté presentando como una realidad no utópica. El impacto, en términos comunicativos, que tal homogeneización de la lengua supone, no solo se percibe positivamente en el intercambio generalizado de experiencias, recursos y conocimientos; también se deja ver negativamente en la *disolución de las diferencias*, en relegar —incluso hasta su desaparición— unos idiomas en favor de otros con lo que todo ello supone en términos de identidad cultural: la extinción de otras realidades, otros modos de vida y otras formas de comprender el mundo.

*El país donde sueñan las hormigas verdes (Wo die grünen Ameisen träumen*. Werner Herzog, 1984), muestra la historia de un juicio que tuvo lugar en Australia donde uno de los asistentes, un aborigen, hablaba en una lengua que nadie conocía ni conseguía identificar: durante el juicio, el aborigen se expresaba profusamente, pero los amigos que lo acompañaban se referían a él como «el mudo». El juez, que no comprendía nada de lo que decía, solicitó los servicios de un intérprete quien a su llegada supo identificar que el aborigen se estaba expresando en warora, aunque él tampoco tenía competencias para traducir esa lengua: *el mudo* era «el mudo» porque él era el último superviviente de su comunidad hablante.

Con motivo de su trabajo *Sisters of Menon [Las Hermanas de Menón]*, 1972-1979, en el que aborda el tema de la escritura automática, Susan Hiller comenzó a interesarse por el lenguaje desde un punto de

---

<sup>832</sup> STEINER. G. 2012. *Op. cit.*, pp. 25-26.

vista muy amplio<sup>833</sup>. En su trabajo de vídeo-instalación *The last Silent Movie* [La última Película Muda], 2007, Hiller proyecta una imagen en negro: la atención de los espectadores se desplaza entonces hacia el sonido, la obra se percibe como *audiencia*. En *The last Silent Movie* el sonido asociado a la imagen está compuesto merced a la colaboración de varias personas quienes, en su mayoría, aparecen hablando en lenguas muertas o próximas a la desaparición. Lo que cada uno de ellos comenta aparece subtítulo en inglés, alemán, francés o español según el lugar de proyección. En las grabaciones, escuchamos, por ejemplo, a un anciano expresándose en K'Orá, una lengua que se habla en una parte muy reducida del continente sudafricano, y él, refiriéndose a los «*hijos del mar*» de Europa, habla en su idioma para que su «*hermosa lengua sea escuchada al menos una vez*»<sup>834</sup>.

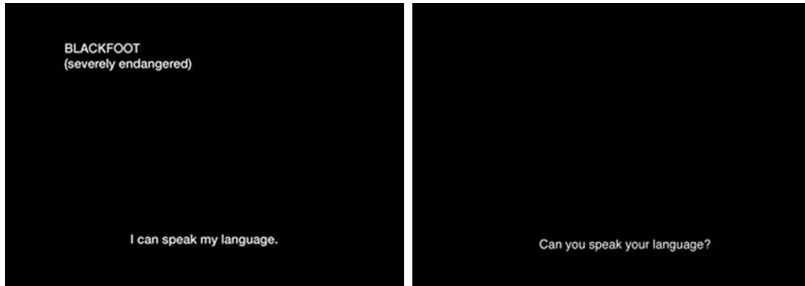


Fig. 128. Susan Hiller. *The last Silent Movie*, 2007. Banda sonora continuada de lenguas extintas o en peligro de desaparición. Subtítulos sobre fondo negro. Duración: 220 minutos. Proyección vídeo monocanal.

<sup>833</sup> “Comencé a interesarme en los lenguajes secretos, los lenguajes de los rituales, los lenguajes cifrados, los lenguajes artísticos...”. Susan Hiller entrevistada por Stuart Morgan en: GALLAGHER, A. (ed.). 2011. *Op. cit.*, p. 42. [Traducción propia. Fragmento fuente: “I became interested in secret languages, ritual languages, coded languages, artistic languages...”].

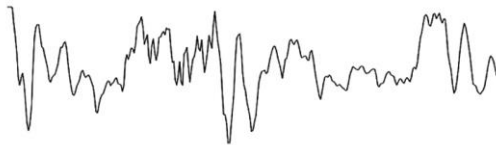
<sup>834</sup> *Ibid.*, p. 52.





Figs. 129 y 130. Susan Hiller. *The last Silent Movie*, 2007. Fotograma de la izquierda, texto: PIENEGRO (en grave peligro). «Puedo hablar mi lengua». Fotograma de la derecha, texto: «¿Puedes hablar tu lengua?».

PLATE 24



COMANCHE

From now on we will speak Comanche forever.

Fig. 131. Susan Hiller. *The last Silent Movie*, 2008. Serie de 24 aguafuertes. La imagen de las lenguas: registro por osciloscopio de la onda sonora producida por sus hablantes. Aguafuerte #24. Texto: COMANCHE. De ahora en adelante hablará comanche para siempre<sup>835</sup>.

Explorando la cuestión de un lenguaje común desde las consecuencias, está también la obra *On Translation: The Transmission* [En la Traducción: La Emisión], una propuesta artística que Antoni Muntadas presentó como aportación al *Quinto Congreso Internacional sobre el Ciberespacio*, celebrado en la Fundación Telefónica en Madrid en 1996:

“Un problema con el que empezar es que *Internet* está principalmente en inglés, y esto es una limitación. En *Internet* hay una cierta censura, porque se utiliza un lenguaje estándar. He hablado de esta *pérdida* en

<sup>835</sup> En: HILLER, S., GODFREY, M. 2008. *The last Silent Movie*. London: Matts Gallery.

el proyecto *On Translation: The Transmission*, una vídeo-conferencia entre Atlanta y Madrid en la que, entre otras cosas, se cuestiona la forma en la que el inglés se está convirtiendo en un lenguaje de colonización cultural. ¿Cómo podemos mantener la especificidad si todo el mundo usa el mismo idioma?”<sup>836</sup>.

En general, su proyecto *On Translation [En la Traducción]*<sup>837</sup>, que está compuesto por varias obras en torno al tema, reflexiona sobre la pérdida asociada al fenómeno de la traducción<sup>838</sup> aplicando esta última a la gran variedad de *operaciones de traducción* que se producen en la vida cotidiana:

«*On Translation* es una serie de trabajos en los que se exploran los temas de la transcripción, la traducción y la interpretación. Del lenguaje a los códigos. Del silencio a la tecnología. De la subjetividad a la

---

<sup>836</sup> ROFES, O., STANISZEWSKI, M. A., ARNALDO, J., LEBRERO, J., GIANETTI, C., MUNTADAS, A., *et al.* 2002. *Op. cit.*, p. 81. [Traducción propia. Fragmento fuente: “Internet is mostly in English and that is a limitation, a problem to begin with. On Internet there is some censorship, because a standard language is used. I have talked about that ‘loss’ in a project like *On Translation: The Transmission*, a videoconference between Atlanta and Madrid, which, amongst other things, questions the way in which English is becoming a language of cultural colonisation. How can we maintain specificity if everybody uses the same language?”].

<sup>837</sup> Antoni Muntadas ha estado realizando trabajos dentro del marco de este proyecto más de 10 años. Uno de los más recientes representó a España en la Bienal de Venecia en 2005. En: MUNTADAS, A., MARÍ, B., AUGÉ, M. 2005. *On Translation: i giardini. Pabellón de España, 51 Bienal de Venecia*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación.

<sup>838</sup> Como se sabe, sobre el fenómeno de la pérdida y otras cuestiones, sobre todo las problemáticas derivadas de la traducción, se ha escrito mucho. En LÓPEZ GARCÍA, D. (ed.) 1996. *Teorías de la traducción: antología de textos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, se pueden consultar muchos de los textos recopilados, comentarios o ensayos cortos que se han hecho sobre la traducción, entre ellos se encuentran: *Intención del traductor* de Ugo Foscolo, pp. 116-118; *Sobre la traducción* de Giovanni Carmignani, pp. 119-123; *Sobre los diferentes métodos de traducir* de Friedrich Schlegel, pp. 129-157; *Sobre el espíritu de las traducciones* de Madame la Baronne de Staël, pp. 165-170; de *Sobre lengua y palabras* de Arthur Schopenhauer, pp. 197-202; *Los traductores* de Víctor Hugo, pp. 283-308; de *La gaya ciencia* y de *Más allá del bien y del mal* de Friedrich Nietzsche, pp. 317-319; *Mi manera de traducir* de Futabatei Shimei, pp. 330-334; *La tarea del traductor* de Walter Benjamin, pp. 335-347, ... y muchos otros más.

objetividad. Del acuerdo a las guerras. De lo privado a lo público. De la semiología a la criptografía. El papel de la traducción / los traductores como un hecho visible / invisible»<sup>839</sup>.

Con motivo de otra de las piezas de la serie, titulada *On Translation: The Bank* [En la Traducción: El Banco], 1997-2002, se distribuyeron varias tandas de carteles en el espacio público cuya imagen estaba compuesta por distintos signos asociados al cambio de moneda, banderas de varias naciones y, situada en el centro, la siguiente pregunta: *¿Cuánto tiempo llevaría hacer desaparecer la cantidad de mil dólares a través de una serie de cambios a moneda extranjera?*. Tomando esto como punto de partida, Muntadas muestra cómo la pérdida de valor que se va produciendo en cada cambio monetario representa el valor de lo que se pierde en cada *movimiento de la traducción* hasta que finalmente ya no queda nada del original.



Fig. 132. Antoni Muntadas. *On Translation: The Bank*, 1997-2002. Impresión lambda sobre papel. Dimensiones: 101 x 76 cm.

<sup>839</sup> ROFES, O., STANISZEWSKI, M. A., ARNALDO, J., LEBRERO, J., GIANETTI, C., MUNTADAS, A., et al. 2002. *Op. cit.*, p. 73. [Traducción propia. Fragmento fuente: «On Translation is a series of works exploring issues of transcription, interpretation and translation. From language to codes. From silence to technology. From subjectivity to objectivity. From agreement to wars. From private to public. From semiology to cryptography. The role of the translation/translators as a visible/invisible fact»].

Si en las propuestas de Muntadas se asiste a la mostración del proceso de desmaterialización que conllevan *las acciones de traducción*, en algunas de las obras de Francis Alÿs, *del proceso de traducción* que se inicia surge todo lo contrario: *la creación y materialización de algo que no es otra cosa que puro imaginario*.

Así sucede con sus acciones *Rumour [Rumor]*, 2000 y *Looking up [Mirando arriba]*, 2001: en la primera, la idea de Alÿs consistió en dar rienda suelta a un rumor en una pequeña comunidad con la idea de observar, a lo largo de su extensión, cómo se conectan ficción y realidad en un mismo suceso según la interpretación y la aportaciones de quienes participan en él:

«Al principio, hay una situación dada, en la que varias personas cruzan sus caminos. Si alguien fuera a decirle algo a alguien, y ese alguien se lo repitiera a otra persona, y esa otra persona se lo repitiera a otra persona... Entonces, al final del día, se habría hablado de algo, pero la fuente se habría perdido a lo largo del camino»<sup>840</sup>.

En Tlayacapan (México), y con la ayuda de tres colaboradores locales, Alÿs *lanz*ó la historia de una persona desaparecida que había abandonado la habitación de su hotel para dar un paseo la noche anterior. Esta vaga historia ideada por el artista comenzó a circular entre las gentes y, en la misma medida en la que el rumor se *movía* más y más, *el desaparecido en cuestión*, poco a poco, iba sumando atributos; su identidad comenzaba a configurarse decantándose ya, en los comentarios de la gente, una descripción física, su edad y su sexo, además de una historia que explicaba las circunstancias de su desaparición.

Al cabo de tres días la policía local comenzó a colocar carteles anunciando la desaparición con un retrato robot del desaparecido. Fue en ese preciso instante cuando Alÿs dio por terminada la acción<sup>841</sup>.

---

<sup>840</sup> GODFREY, MARK (ed.). 2010. *Francis Alÿs. A Story of Deception*. London: Tate, p. 89. [Traducción propia. Fragmento fuente: "In the beginning, there is a situation where many people cross paths. If somebody were to say something to someone, and that someone were to repeat it to someone, and that someone were to repeat it to someone else... then, at the end of the day, something is being talked about, but the source will have been lost along the way"].

<sup>841</sup> A propósito de este tipo de acciones Francis Alÿs comenta: "me gusta poner una idea en movimiento, establecer los parámetros de una situación a

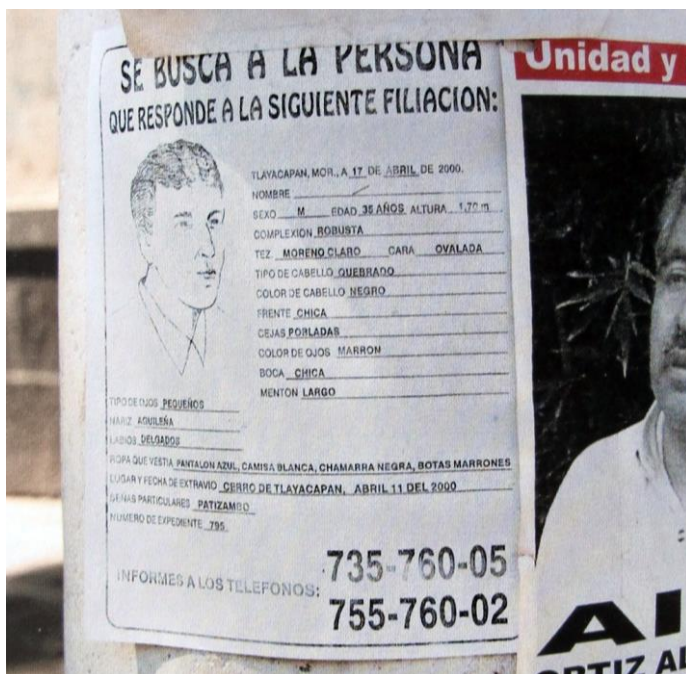


Fig. 133. Francis Alÿs. *Rumour*, 2000. Imagen del cartel distribuido por la policía local al término de la acción.

En el segundo de sus trabajos, *Looking up*, el artista continúa explorando ese tipo de lenguaje, pero en esta ocasión deja a un lado la palabra para centrarse solamente en la expresión del cuerpo que también es actitud. En esta propuesta, llevada a cabo en la ciudad de México, Alÿs permanecía de pie en el centro de la Plaza de Santo Domingo mirando hacia arriba —al cielo— hasta que otras personas comenzaron a realizar el mismo gesto de forma espontánea. En un lapso muy breve de tiempo, el artista comenzó a estar rodeado por varias personas que se detenían junto a él secundando la misma acción. Cuando su número fue considerable, Alÿs abandonó el lugar, pero la acción continuó manteniéndose.

---

desarrollar y luego perder el control sobre ello”. Francis Alÿs entrevistado por James Lingwood en: ALYS, F., et al. 2005. *Seven walks, London, 2004-5*. London: Artangel, p. 24. [Traducción propia. Fragmento fuente: “I like to set an idea in motion, to set the parameters for a situation to develop, and then lose control of it”].



Fig. 134. Francis Alÿs. *Looking up*, 2001. Fotogramas. Documentación en vídeo de Rafael Ortega. Duración: 4 minutos.

Es un hecho en el arte contemporáneo que la participación supone un factor de inestimable importancia. Muchas de las obras que se presentan dependen de ello: el sentido se genera a partir de ese espacio reservado para ser *llenado* por el otro y por *lo otro*. En la instalación *The Event of a Thread* [El suceso / acontecimiento / resultado de un Hilo], 2012, Ann Hamilton realiza una puesta en escena de lo que supone este diálogo intersubjetivo a través de la acción. La propuesta se realizó específicamente para el espacio del Park Avenue Armory de Nueva York, un edificio de varios pisos de altura que ocupa, prácticamente, una manzana entera<sup>842</sup>.

En la instalación pueden distinguirse tres focos de acción. El primero de ellos, se encuentra poco después de acceder al espacio, donde dos *performers* se sientan a una mesa de madera sobre la que descansan una multitud de palomas enjauladas. La misión de estos *auxiliares* consiste en leer susurrando frente a los micrófonos que tienen delante los rollos de pergamino que la artista ha preparado con fragmentos de

---

<sup>842</sup> Igual que en muchas otras de sus instalaciones, Ann Hamilton construye su propuesta estableciendo una conexión dialógica entre la historia social del edificio y el momento presente: el edificio del Park Avenue Armory fue usado primero como un arsenal militar y después como un lugar para maniobras en la primera mitad del siglo XX. Este mismo espacio se convirtió en centro cultural hace unos seis años. Hamilton observó y mantuvo como punto de partida para su propuesta que esta edificación fuera, en definitiva, un espacio de reunión que estuviera ligado a la camaradería y a la sociabilidad.

texto pertenecientes a conocidas obras de la literatura y la filosofía. El contenido de los pergaminos se distribuye en tres columnas y los *auxiliares* tienen la libertad de leer combinando las frases distribuidas en ellas como deseen mientras sus voces son retransmitidas a través de unos altavoces ocultos en paquetes de papel marrón que se distribuyen por el espacio de la sala.



Fig. 135. Ann Hamilton. *The Event of a Thread*, 2012. Instalación. Galería Exit Art, Nueva York. Instalación multimedia. Park Avenue Armory, Nueva York. Vista parcial: mesa de lectura.

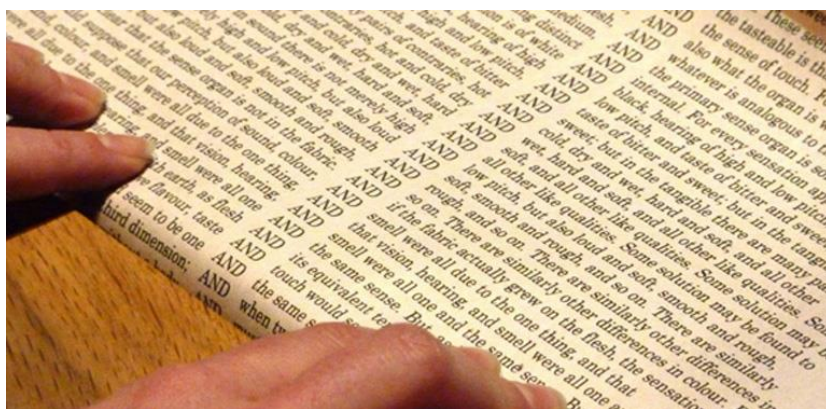


Fig. 136. Ann Hamilton. *The Event of a Thread*, 2012. Instalación. Galería Exit Art, Nueva York. Instalación multimedia. Park Avenue Armory, Nueva York. Detalle pergaminos.

El segundo foco de acción se encuentra en el extremo opuesto del espacio; allí, dando la espalda a los *performers* que leen, se encuentra otro *auxiliar*, sentado también a una mesa, de cara a una gran ventana. La misión de este auxiliar consiste en practicar una escritura libre y espontánea sustentada en la impresión que le producen el ambiente y las condiciones de la sala. Sobre la mesa a modo de retrovisor, un espejo le muestra la imagen de lo que está sucediendo, cuyo ambiente general está marcado por el pulso de la escritura de este *performer*, pues la acción de escribir la realiza sobre una superficie conectada a micrófonos de contacto que amplían tal sonido reproduciéndose, por medio de altavoces, a lo largo de todo el espacio.



Fig. 137. Ann Hamilton. *The Event of a Thread*, 2012. Instalación. Galería Exit Art, Nueva York. Instalación multimedia. Park Avenue Armory, Nueva York. Detalle mesa de escritura y paquete con altavoz.

Una tela de seda blanca, cruza por la mitad el espacio de 5000 m<sup>2</sup> que acapara el edificio, y es este el tercer foco de acción de la instalación. A cada lado de la inmensa cortina se distribuyen 42 grandes columpios de madera que, por las dimensiones de sus asientos, pueden dar cabida a más de un ocupante. Los columpios están sujetos a una constelación de cables de acero, cuerdas y poleas que conectan con la tela. Cuando los visitantes de la sala se balancean en los columpios la energía de su movimiento genera una respuesta cinética en la tela, que entonces ondula en el aire. El movimiento de cada una de las personas que juegan balanceándose en los columpios contribuye a que esa



acción repetida y combinada eleva el conjunto; es, por tanto, la suma de las acciones de todos los que se van incluyendo en esa red, que sienten el pulso de tal sistema a través de las cuerdas de los columpios.



Fig. 138. Ann Hamilton. *The Event of a Thread*, 2012. Instalación. Galería Exit Art, Nueva York. Instalación multimedia. Park Avenue Armory, Nueva York. Vista general de la sala.

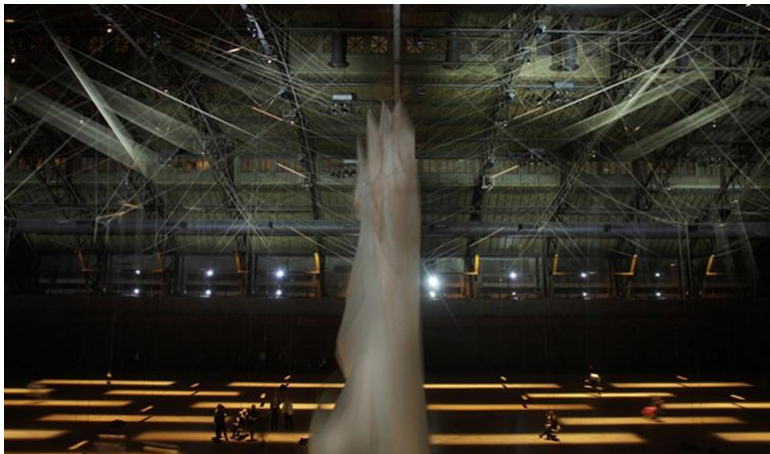


Fig. 139. Ann Hamilton. *The Event of a Thread*, 2012. Instalación. Galería Exit Art, Nueva York. Instalación multimedia. Park Avenue Armory, Nueva York. Vista general del entramado que sujeta la tela.

El tema del *espacio participativo*<sup>843</sup> también puede ser abordado desde otro punto de vista bien diferente. Existen algunos trabajos, aunque muy pocos, que lo tratan desde lo que supondría la oposición a tal variable. Uno de ellos es, *4 Minutes and 33 Seconds of Uniqueness* [4 minutos y 33 segundos de singularidad], 2009<sup>844</sup> de Petri Söderström-Kelley<sup>845</sup>, y consiste en un juego *online* en el que, a diferencia de lo que sucede con los juegos de tales características, siendo que la gran mayoría de ellos se configuran basándose en el principio de la interacción, este solo puede jugarse si el jugador es el único usuario en el mundo en el preciso instante en el que está jugando<sup>846</sup>.

De acuerdo con esto, la aplicación de *Uniqueness*, al ser ejecutada por un usuario se conecta directamente a su servidor para comprobar si otros jugadores en el mundo han ejecutado el programa al mismo tiempo; según tal dinámica, si el servidor *reconoce* que otros han entrado en el programa simultáneamente termina de ejecutarse en ese mismo instante. Como en todo juego, en *Uniqueness* hay un objetivo a alcanzar: si alguien en el mundo consigue empezar a jugar y mantenerse como único jugador durante los siguientes 4 minutos y 33 segundos, gana. Aquí, el factor lúdico se equipara con la pasividad de la *espera*<sup>847</sup>.

---

<sup>843</sup> Sobre el arte participativo y los modos en los que se toma parte en él: AGUILAR RAMÍREZ, M. G. 2010. *El arte participativo: la participación como estrategia creativa en la instalación, el arte de acción y el arte público*. M. MOLINA ALARCÓN, director. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València.

<sup>844</sup> El juego está disponible en descarga gratuita:

<<http://if90.net/2009/02/26/4-minutes-and-33-seconds-of-uniqueness/>> [Consulta: 25 septiembre 2014].

O en: <<http://www.kloonigames.com/blog/games/4mins33secs>> [Consulta: 25 septiembre 2014].

<sup>845</sup> Kelley, que fundamentalmente se dedica a las ciencias de la computación y al diseño de juegos, trató de presentar con esta propuesta un interactivo que estuviera configurado con los requerimientos mínimos de código fuente.

<sup>846</sup> El juego de Söderström-Kelley se desarrolló con motivo del concurso de diseño de juegos propuesto por Nordic Game Jam 2009. Su pieza ganó el premio a la innovación en este mismo evento en el año 2010.

<sup>847</sup> Cuando se comienza a jugar lo que encontramos en la pantalla es un bloque de color negro que se desplaza dando paso a otro de color blanco: un contador de tiempo. Con cierta posterioridad a la publicación del juego, se añadió una visualización facilitada por *Google Maps* en la que se indicaban los jugadores, su localización y el tiempo que consiguieron mantenerse jugando.



Fig. 140. Petri Söderström-Kelley. *4 Minutes and 33 Seconds of Uniqueness*, 2009. Juego interactivo. Imagen del juego ejecutándose.

Hablábamos del silencio y la palabra o el lenguaje, referíamos anteriormente las *afecciones de tales estructuras* diciendo que en la afirmación de su diferencia también se encuentra su semejanza, que son participación común y que con ello no se abolen los matices que los *definen* sino que se hacen mucho más ricos concibiéndolos en los términos de su completud. Otra de las grandes preocupaciones de la contemporaneidad es la *definicción* y la *configuración* de la identidad cultural —interculturalidad, transculturalidad—. Sobre todo el fenómeno migratorio, junto con los cambios sociales que se derivan de él, han empujado al estudio concienzudo de la integración y la exclusión en términos de igualdad (homogeneidad) y diferencia. Abordando esto desde una perspectiva social y colectiva se encuentran, por ejemplo, algunos de los trabajos de Laurie Anderson, Jonathan Callan, Krakoviak & Libera, Chen Zhen o Doug Aitken.

En 1971, un momento delicado en el transcurso de las relaciones diplomáticas entre Estados Unidos y China, Anderson compuso una obra de pequeño formato titulada *New York Times, Horizontal / China Times, Vertical*, en la que cortó las páginas frontales de ambos periódicos en estrechas bandas horizontales y verticales para después entretejerlas en una *sola hoja*. También, en *Kennedy Through Carter in Eleanor Roosevelt [Kennedy a través de Carter en Eleanor Roosevelt]* 1997, una obra de Jonathan Callan, se realiza un *juego* similar: el

artista une en una sola imagen los retratos de Kennedy, Carter y Eleanor Roosevelt haciendo coincidir en un mismo punto el lugar donde se encontraban sus ojos; después, Callan horadó con un punzón sobre tal composición hasta que las tres miradas terminaron por compartir la misma *forma*<sup>848</sup>.



Fig. 141. Laurie Anderson. *New York Times, Horizontal / China Times, Vertical*, 1971. Recortes de periódicos ensamblados. Detalle.

En la propuesta que Katarzyna Krakowiak y Michal Libera presentaron para el Pabellón Polaco de la Bienal de Arquitectura de Venecia en el año 2012, *Everyone has the right to sound* [Todo el mundo tiene derecho a sonar]<sup>849</sup>, las connotaciones políticas en relación al discurso

---

<sup>848</sup> CALLAN, J. 2002. *Interference*. Walsall: The New Art Gallery, pp. 5, 44.

<sup>849</sup> En *Everyone has the right to sound*, Krakowiak se sitúa en una dimensión de la arquitectura en la que son consideradas otras propiedades de los edificios que generalmente no suelen ser incluidas en los planos. En su trabajo Krakowiak tiende a estudiar, haciendo uso de la escultura y el sonido, la acústica de los espacios arquitectónicos. Su aportación a la Bienal de Arquitectura de Venecia, giraba en torno a: «El proyecto será una invitación a experimentar la arquitectura como un gigante y complejo proceso sonoro, señalando los límites de lo que se considera común. La arquitectura se nos presentará como un sistema primordial de escucha generando, transfiriendo y

de la integración mediante el respeto a la diferencia se destacan por las preguntas que ambos, artista y comisario, lograron re/presentar mediante la puesta en marcha y la muestra de su instalación.

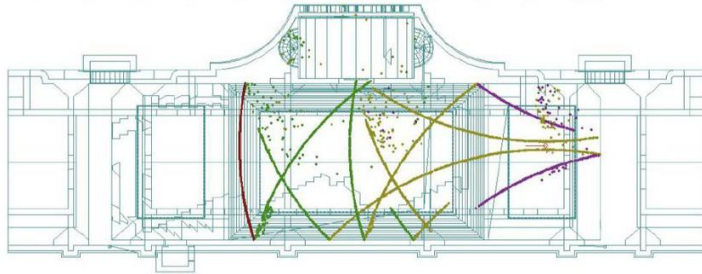


Fig. 142. Katarzyna Krakowiak. *Everyone has the right to sound*, 2012. Simulación de la propagación de las ondas sonoras (proyección horizontal). Modelo acústico.

En tal intervención, el interior del edificio permanece completamente vacío aunque tan solo sea en apariencia, pues el espacio se *colmaba* con el paisaje sonoro procedente de los pabellones vecinos y los jardines adyacentes. Con el fin de hacer esto posible se tuvo que obtener permiso para incorporar al espacio de los polacos el sonido de los pabellones vecinos, en los que otros artistas representaban a sus correspondientes países, canalizando y amplificando su resonancia con ayuda de los sistemas de ventilación<sup>850</sup>.

---

distorsionando los sonidos». En: *Everyone has the right to sound* [Consulta: 12 enero 2013]:

<<http://www.domusweb.it/en/architecture/2012/08/28/everyone-has-the-right-to-sound.html>> [Traducción propia. Fragmento fuente: «The project will be an invitation to experience architecture as a gigantic and complex sound process, marking the limits of what is considered common. Architecture shall be presented as a primary system of listening (for) to us –generating, transferring, and distorting sounds»].

<sup>850</sup> Partiendo de un espacio vacío que se completa con los sonidos que de algún modo le pertenecen pero que no residen en él, es también reseñable la instalación sonora *Construction* [Construcción], realizada en el Museo Haus Esters en el 2007, en Krefeld (Alemania), por la artista británica Ceal Floyer. Recordando a la pieza de Robert Morris: *Box with the Sound of Its Own Making* [Caja con el sonido de su propia fabricación] 1961; Floyer registra el sonido del proceso de construcción de las falsas paredes que ocultarán los altavoces



Fig. 143. Katarzyna Krakowiak. *Everyone has the right to sound*, 2012.  
Vista parcial del interior del pabellón.

Las connotaciones políticas en torno a los discursos basados en la identidad y la diferencia se hacen todavía más evidentes en el trabajo de Chen Zhen, otro de los artistas que también establece situaciones dialógicas en la elaboración de sus obras tratando de abordar las cuestiones de «el otro» y «lo otro» sin caer en la construcción de los patrones identitarios imperantes en occidente.

Chen Zhen demuestra, en el conjunto de su trabajo, una intensa preocupación por los fenómenos de la globalización y el multiculturalismo. Su estética, muy particular, media entre la china confuciana y la maoísta, pero también entre oriente y occidente. Cuando Zhen —que nació en Singapur y murió en París después de haber residido allí durante más de quince años— decía «yo no juego con la incomprensión: trato de crearla»<sup>851</sup>, se estaba refiriendo a la mostración, en su trabajo, de las dificultades dadas en el diálogo

---

por los que se reproducirá tal grabación en el espacio del museo. En: FLOYER, C. et al. 2007. *Ceal Floyer: construction*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.

<sup>851</sup> ZHEN, CH., GERALD, M., LAFER, I. 2007. *Chen Zhen: 1991-2000 Unrealized*. Nürnberg: Verlag moderne Kunst Nürnberg, p. 4. [Traducción propia. Fragmento fuente: “I don’t play with incomprehension: I try to create it”].

político de las distintas culturas. Así, en *Round Table* [Mesa Redonda] 1995, el artista utiliza varios modelos de sillas, procedentes de los cinco continentes, y las encaja sobre una mesa circular<sup>852</sup>.



Fig. 144. Chen Zhen. *Round Table*, 1999. Expuesta frente al Palacio de las Naciones de Ginebra (Suiza). Dimensiones: 180 x 550 x 550 cm.

En la trayectoria artística de Chen Zhen existen muchos trabajos realizados siguiendo ese principio creando una suerte de *arquitecturas mínimas* construidas con elementos de la vida cotidiana que sirven como soporte para la comunicación y el diálogo y, en su caso, como elementos simbólicos o evocativos de los discursos que pretende transmitir.

*Beyond the Vulnerability* [Más allá de la Vulnerabilidad], 1999 y *Un village sans frontières* [Un pueblo sin fronteras] 2000, son dos de sus últimos trabajos. Chen Zhen los planteó después de pasar un mes en una organización caritativa, conviviendo con los niños sin hogar que estaban acogidos en Salvador de Bahía (Brasil). Durante su estancia allí realizó varios talleres y enseñó a los niños que asistieron a mirar la

---

<sup>852</sup> Chen Zhen murió de SIDA cuando tan solo contaba 45 años, por ese motivo dejó un gran número de proyectos sin realizar en forma de esquemas, ideas o estudios en papel. Poco después de su muerte, en el año 2000, varias instituciones se han dedicado a construir parte de las propuestas que Zhen dejó planteadas.

ciudad y sus gentes a través de los seis tipos de arquitectura predominantes en el lugar. En *Beyond the Vulnerability* se recogen más de treinta casas en miniatura construidas por los niños mediante velas de diferentes colores que ellos mismos unían con calor; y en *Un village sans frontières* Zhen presenta, elaborados con el mismo procedimiento, esos seis tipos de arquitectura instalando cada uno de ellos sobre diferentes sillas de madera para niños<sup>853</sup>.



Fig. 145. Chen Zhen. *Beyond the Vulnerability*, 1999. Cera, vidrio y metal. Instalación de dimensiones variables: 220 x 500 x 800 cm. Vista parcial.



Fig. 146. Chen Zhen. *Beyond the Vulnerability*, 1999. Detalle.

---

<sup>853</sup> En estos dos últimos trabajos Zhen ayuda a un grupo de niños a identificar una serie de valores culturales y a reforzar, en términos positivos, la ausencia de un hogar *concreto* paliando su sensación de pérdida —y de sentirse *perdidos*— ante lo que *nunca estuvo presente* pero que puede llegar a estarlo si se *define* un futuro posible.





Fig. 147. Chen Zhen. *Un village sans frontières*, 2000. Cera y madera. Instalación de dimensiones variables. Vista general.



Fig. 148. Chen Zhen. *Un village sans frontières*, 2000. Detalle.

De las obras descritas en torno a estas cuestiones es quizá, el trabajo que presentamos a continuación, el que más *explícitamente* las dispone. Con título *Migration [Migración]*, 2008, Doug Aitken elabora

una vídeo-instalación en la que se muestra un amplio rango de animales salvajes migratorios: curiosos, desubicados y perdidos en el interior de las ubicuas habitaciones que se encuentran en los hoteles de carretera norteamericanos, los famosos *moteles*.

La documentación en vídeo de este trabajo fue presentada por el artista en la Galería 303 de Nueva York, donde instaló tres grandes pantallas en las que reproducía el mismo archivo con tiempos de inicio diferentes, de tal suerte que, contemplando las tres imágenes simultáneamente, podía observarse su *migración* de una pantalla a otra<sup>854</sup>.



Fig. 149. Doug Aitken. *Migration*, 2008. Fotograma. Duración: 25 minutos.

---

<sup>854</sup> Un fragmento del vídeo, así como el resultado final de la instalación en: <<http://www.dougaitkenworkshop.com/work/migration/>> [Consulta: 30 enero 2012]. El día de la inauguración de la exposición en la Galería 303, se substituyó el sonido instrumental de la banda sonora por una interpretación en directo del mismo tema. La banda sonora también está construida con sonidos ambiente producidos por los animales y sus acciones vistas en las imágenes del audiovisual.



Fig. 150. Doug Aitken. *Migration*, 2008. Fotograma.



Figs. 151 y 152. Doug Aitken. *Migration*, 2008. Fotograma.

Finalmente, *cerramos esta lectura* con una serie de obras en las que se muestra explícitamente *el silencio más allá de su forma*, mostrando algunas de las posibilidades discursivas que se generan en torno a la simultaneidad de lo *lleno* y lo *vacío*, *la ausencia* y *la presencia*, *el silencio* y *el sonido*. Presentamos su desarrollo en los trabajos de Rachel Whiteread, Cornelia Parker, Felix Hess, Shilpa Gupta y Sophie Calle.

Para la realización de sus esculturas, Rachel Whiteread suele proceder siempre de la misma manera, *dota de corporeidad* los espacios que

hay en, bajo o entre las cosas. Para ello registra negativamente, por medio de moldes, objetos puestos en relación. Así, tal registro —el molde— se convierte en el positivo del espacio *capturado*. El proceso que emplea es similar al que se utiliza en la realización de las máscaras mortuorias<sup>855</sup>, desapareciendo, en muchas ocasiones, el *objeto* que es motivo del trabajo, quedando de él únicamente su *espacio*.

Así sucede en *Ghost [Fantasma]*, 1990, una pieza en la que Whiteread registra el espacio de una habitación entera; o en *Untitled (Paperbacks)* [*Sin título (Libros)*], que instaló en el pabellón británico de la Bienal de Venecia en 1997 y donde realiza la misma operación pero con libros.



Fig. 153. Rachel Whiteread. *Untitled (Paperbacks)*, 1997. Instalación de medidas variables, Bienal de Venecia.

---

<sup>855</sup> KRAUSS, R., MARÍ, B., MORGAN, S., TARANTINO, M. 1996. *Rachel Whiteread: shedding life*. London: Tate Gallery, p. 14. También en: MULLINS, CH. 2004. *Rachel Whiteread. Shedding Life*. London: Tate Publishing, pp. 78, 90-95.



Fig. 154. Rachel Whiteread. *Ghost*, 1990. Hormigón. Expuesto en la National Gallery of Art de Washington. Dimensiones: 270 x 318 x 365 cm.

En el caso de Cornelia Parker la convicción del diálogo se presenta más cercana con el par sonido / silencio. La obra *The Negative of Words* [*El negativo de las Palabras*], realizada en 1996, consiste en una acumulación de los residuos obtenidos como resultado de la grabación de textos diversos sobre base de metal; *Negatives of Sound* [*Negativos del sonido*], también de 1996, es otra acumulación, esta vez de los finísimos hilos de laca negra que surgen del proceso de grabación de los discos de vinilo<sup>856</sup>; y en *The Negative of Whispers* [*El negativo de los Susurros*] 1997, podríamos decir, la última de las piezas de la serie, presenta unos tapones para los oídos realizados con el polvo recogido en la Whispering Gallery, así se llama el espacio perteneciente a una de las cúpulas de la Catedral de *Saint Paul* en Londres, donde los visitantes suelen ir a comprobar cómo los murmullos pronunciados en un extremo de la sala se escuchan con claridad desde el extremo opuesto<sup>857</sup>.

---

<sup>856</sup> En: PARKER, C., et al. 2001. *Cornelia Parker*. Torino: Hopefulmonster, pp. 14, 23-24, 42-43, 59.

<sup>857</sup> Cornelia Parker entrevistada por Andrea Jahn en: JAHN, A., PARKER, C. 2005. *Cornelia Parker: Perpetual Canon*. Bielefeld: Kerber, p. 21. Sobre otros



Figs. 155 y 156. Cornelia Parker. Izquierda: *The Negative of Words*, 1996. Residuos de metal procedentes de la grabación de palabras. Dimensiones: 10,5 x 10,5 x 7,8 cm. Derecha: *The Negative of Sound*, 1996. Residuos de laca negra procedentes de la grabación de discos de vinilo. Dimensiones: 5,5 x 5,5 x 7 cm.



Fig. 157. Cornelia Parker. *The Negative of Whispers*, 1997. Polvo recogido en la Catedral de *Saint Paul*. Dimensiones: 3,5 x 3,5 x 5 cm.

Felix Hess, de quien ya conocemos su preocupación por el fenómeno de la escucha, también construye sus obras partiendo de la base de la

---

de sus trabajos, en particular de instalación también en: MORGAN, J., FERGUSON, B., PARKER, C. 2000. *Cornelia Parker*. Boston: Institute of Contemporary Art.

relación entre el sonido y el silencio<sup>858</sup>. La propuesta *Air Pressure Fluctuations* [*Fluctuaciones en la presión del aire*], 2000, consiste en la compresión temporal de extensas grabaciones de infrasonidos para convertirlas, mediante tal procedimiento, en ondas perceptibles para el oído humano. Un resultado que Hess obtuvo al reproducir los infrasonidos a una velocidad 360 veces mayor de la original, lo que hacía de 6 minutos grabados un segundo de sonido audible<sup>859</sup>. La obra consiste en una pieza sonora de 20 minutos de duración, el equivalente a cinco días de grabación continuada y, se escuchan en ella, silbidos agudos, pitidos y zumbidos parecidos a los que producen los insectos. Al escuchar la obra completa se aprecia, cada cuatro minutos, un aumento significativo de silbidos y chasquidos: dice Hess que así es como *suenan* el amanecer de cada día cuando el mundo se despierta<sup>860</sup>.

El punto de partida para Shilpa Gupta en su trabajo *Eye Test* [*Revisión de la vista*] 2008-2009, es distinto al de Hess pero cercano al de Parker. En esta obra Gupta se sirve de la ausencia para significar y convocar a la reflexión a quienes participen de su propuesta y, para ello, interviene las cartas que acostumbran a usarse en los test visuales reemplazando sus letras por palabras o frases como «verdad», «hecho», «certidumbre», «realidad», «no ver, no oír, no hablar», cuyas letras presenta desordenadas e incompletas.

Partiendo de esa base, Gupta anima a los espectadores a participar *revisándose la vista* sin que estos sepan que el material que se va a usar ha sido modificado<sup>861</sup>: de algún modo, mientras en esta obra se

---

<sup>858</sup> Ha realizado también trabajos que tienen que ver con la cimática, un modo de re/presentar visualmente el impacto que el sonido puede tener para los seres vivos; una antesala a otro tipo de trabajos sonoros por la que han transitado otros muchos artistas, entre ellos John Telfer o Nicolai Carsten. *Vid.*: LEGA LLADOS, F. 2013. *La cimática como herramienta de expresión artística*. J. CERDÀ I FERRÉ, director. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.

<sup>859</sup> Esto significa que el rango de frecuencia audible entre 18 Hz y 18000 Hz originalmente estuvo entre 0.05 Hz y 50 Hz. El sentido de la audición depende en cierta medida de las sutiles diferencias de tiempo que existen en el momento de captación de los sonidos por ambos pabellones auditivos. Con el objetivo de obtener un efecto estéreo del audio que fuera realista, Hess ubicó los micrófonos que usó para elaborar el registro a la misma distancia a la que se encuentran los oídos humanos entre sí, pero multiplicándola por 360.

<sup>860</sup> HESS, F., SCHULZ, B. 2001. *Op. cit.*, pp. 126-126.

<sup>861</sup> En: GUPTA, S., WEIBEL, P., ADAJANIA, N. 2009. *Shilpa Gupta*. London: Prestel, pp. 85, 136-139.

reflexiona sobre lo que se ve *sin estar presente*, en *Air Pressure Fluctuations* se descubre lo que *no se escucha*.

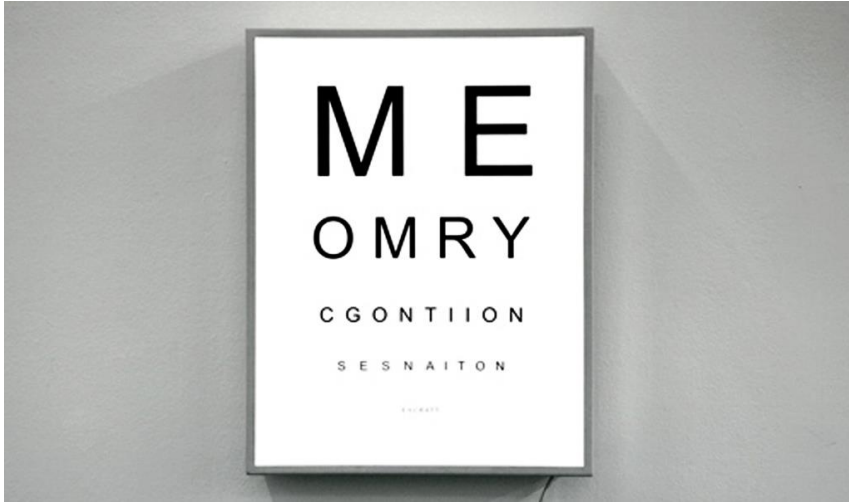


Fig. 158. Shilpa Gupta. *Eye Test*, 2008-2009. Dimensiones: 53 x 42 x 11 cm.

Como recuerda Susan Philipsz, Guglielmo Marconi sugirió que los sonidos, una vez generados, nunca *mueren*<sup>862</sup>; que aunque parezcan desaparecer, sus ondas sonoras continúan reverberando a través del universo<sup>863</sup>. Esto mismo sucede cuando algo nos impresiona, porque a pesar de haber quedado atrás, perdura en nosotros esa imagen, esa sensación, ese texto: lo vivido se prolonga y perdura cuando se transmite al otro, a los otros. Este es el *espacio de resonancia* que las artes tienen la capacidad, y sobre todo la necesidad, de abrir. Como subraya Arendt, “la condición *sine qua non* de la existencia de los

---

<sup>862</sup> Como el rumor del universo, de la explosión en su creación, el rastro sonoro que quedó del Big Bang en forma de onda y que detectaron y comprobaron Arno A. Penzias y Robert W. Wilson, con reconocimiento del Premio Nobel, que les fue otorgado en 1978. En esto precisamente se basa el trabajo del artista Laurent Grasso, en capturar fósiles sonoros. Sobre la obra de Grasso en: GRASSO, L. 2009. *Laurent Grasso: The horn perspective*. 315 *espace trios-cent-quinze*. Paris: Centre Pompidou.

<sup>863</sup> En: STANLEY, M., PHILIPSZ, S., HEISER, J. 2010. *You Are Not Alone*. Oxford: Modern Art Oxford, p. 7.



objetos es la comunicabilidad; el juicio del espectador crea el espacio sin el cual tales objetos no podrían aparecer”<sup>864</sup>.

«Conocí a personas que habían quedado ciegas. Que nunca habían podido ver. Les pregunté cuál era su imagen de la belleza»<sup>865</sup>, este es la descripción que Shopie Calle hace de su proyecto *The Blind* [*Los Ciegos*], 1986. Después del recorrido que hemos realizado, huelga decir que la percepción no es solo visual aunque acusemos más este sentido. La belleza, y también el horror en el mundo, penetran en nuestro ser sonoramente, gustativamente, olfativamente y táctilmente además de visualmente. No tiene objeto jerarquizar los sentidos mediante los cuales percibimos en la configuración de nuestra comprensión, que por otra parte también es intelectual. Lo sensible (nótese también el valor emotivo que encierra este término) es complejo, abierto y dinámico, y para aproximarnos a tal entendimiento, he aquí los testimonios de *los ciegos* que presenta Calle:

«A sesenta kilómetros de Cardiff, sobre el acantilado, hay una colina desértica. Un tiempo infernal, un terreno escarpado, hierba corta... Las flores me molestan, tengo miedo de pisarlas. Me impresionó la belleza de ese paisaje desolado. Hice una foto. La foto no reproducirá el viento, pero la impresión de inmensidad quizá sí.

También recuerdo un bajorrelieve de la Edad Media que representaba el fuego, con llamas puntiagudas como espadas. Llamas de piedra. Quedé deslumbrada. Estrías en todas las direcciones, nervaduras en un costado de la roca. No tenía ni idea de la forma en que podía representarse una llama. No sabía que el fuego se podía tocar».

«Para mí, la cosa más hermosa es este cuadro. Mi cuñado me dijo: “Es un barco. Si quieres, te lo regalo”. Yo nunca había visto un barco pintado. Tiene un ligero relieve. Noto tres mástiles y una vela grande. Lo toco a menudo por las noches. Los miércoles dan un programa sobre el mar; escucho la tele y miro este barco.

---

<sup>864</sup> ARENDT, H. 2002. *La vida del espíritu*. Traducción de Carmen Corral. Barcelona: Paidós, p. 460.

<sup>865</sup> En: CALLE, S. et al. 2002. *Sophie Calle*. Köln: Walter König. En el año 2010, realizó otro proyecto, llamado *The last image* [*La última imagen*], directamente relacionado con la persistencia física del trauma y con la memoria. El texto que introduce y resume su contenido es: «Fui a Estambul. Conocí personas ciegas que, en su mayor parte, habían perdido la vista súbitamente. Les pedí que me describieran lo que habían visto la última vez». Formalmente, la presentación es muy similar a la que utiliza en *Los Ciegos*.

El mar también debe de ser hermoso. Me han contado que es azul y verde, y que con el sol produce unos reflejos que hacen daño a los ojos. Debe ser doloroso mirarlo».

«Vi a mi hijo en sueños. Tenía diez años. Iba en pijama. Me miraba y sonreía. Vino hacia mí. Lo encontré muy guapo».



Fig. 159. Sophie Calle. *The Blind*, 1987. Instalación de dimensiones variables.

«El verde es hermoso, porque cada vez que me gusta algo me dicen que es de color verde. La hierba, los árboles, las hojas, la naturaleza... Me gusta vestir de verde».



Fig. 160. Sophie Calle. *The Blind*, 1987. Instalación de dimensiones variables.

Como se habrá evidenciado, *trabajar el silencio como límite estructural* dentro del arte contemporáneo también comporta el *trabajo de los límites comprensivo y cognitivo*. Nos servimos del valor asignado a estas tres zonas o espacios para subrayar el hecho de que su trascendencia es posible. Las *lecturas* que hemos llevado a cabo, conducen a la consideración de que exista un *sentido de pertenencia* entre la expresión artística y el silencio como elemento formal y discursivo. En la actualidad el arte es un medio que dialoga entre

quienes lo generan y quienes lo perciben siendo que la re/presentación artística ofrece otros códigos comunicativos y otra elasticidad a la hora de transmitir que también es diferente. En su libro *Claros del bosque* (1977)<sup>866</sup> María Zambrano expresa que los «claros» entre *la maleza* son como esos momentos de lucidez ante *la confusión*, que son *espacios libres* que posibilitan el *conocimiento* del bosque y del más allá del bosque.

Sabemos que generalizar conlleva restar importancia a las diferencias u obviar todos aquellos matices que las normas de lo común desprecian hiriendo sensiblemente la riqueza y la complejidad inherentes a las realidades del mundo; y, sin embargo, en muchas ocasiones, la *imprecisión* es algo *necesario* pues posibilita alcanzar la *comprensión* de lo que se observa de un modo más directo aunque solo sea aproximativo: “el contenido tiene necesariamente profundidad y superficie”<sup>867</sup>.

Por tanto, sabemos que generalizamos si decimos que el *silencio como límite* es el eje sobre el que se fundamenta y sobre el que se erige la estética de nuestra contemporaneidad; aunque, por otra parte, no podamos evitar insistir en este *cierre de apertura* para nuestro texto, ya que el hecho de afrontar y combatir otras cuestiones aparentemente *no directas* al terreno de la producción artística es lo que nos ha permitido llegar, de este modo, a valorar y comprobar su *incorporación*.

Creemos que esta estética del silencio como límite que asimilamos a la contemporaneidad se genera en el eco de aquellas voces, las de las catástrofes del siglo XX; que de aquella visión del mundo ha surgido la nuestra: quizá sea posible que la raíz de la respuesta a la pregunta ¿por qué el arte contemporáneo resulta tan *incomprensible* para muchos?, comience a *cobrar forma* en la *incomprensión* a la que inevitablemente llevaron los acontecimientos padecidos durante el pasado siglo.

---

<sup>866</sup> ZAMBRANO, M. 1993. *Claros del Bosque*. Barcelona: Seix Barral.

<sup>867</sup> MAILLARD, CH. 1992. *Op. cit.*, p. 133.



# OBRA REALIZADA

## ROCÍO GARRIGA

Podría decirse: el arte nos *muestra* las maravillas de la naturaleza. Se basa en el *concepto* de la maravilla natural. (El capullo que se abre. ¿Qué es lo hermoso en ello?) Se dice: «¡Ve, cómo se abre!».

*Ludwig Wittgenstein (94).*



## BREAK THE SILENCE [ROMPER EL SILENCIO]

2010-2012.

81 Cascabeles manufacturados en vidrio (soplado y modelado) e hilo de plata tejido. Montaje con plano indicativo de la posición de cada uno de los cascabeles determinada también por la medida de los hilos con los que se sujetan al techo para mantener la composición.

**Dimensiones:** 190 x 70 x 70 cm. aprox.

**Fotografía:** Pablo Duarte Medina. Imágenes de la instalación en Galería Freijo Fine Art.

**Exposición individual:** *Parajes de silencio. Caligrafías afónicas*, Madrid 2015.







## OTOÑO DE SILENCIOS // OTOÑO DE PALABRAS

2010-2012.

186 hojas dibujadas y recortadas sobre cartón blanco cubiertas con frases y espacios en blanco recortados de periódicos de diversas ediciones y países.

Montaje con plano indicativo de la posición de cada una de las piezas, altura determinada por la medida de los hilos con los que las hojas se sujetan al techo.

**Dimensiones:** 200 x 180 x 180 cm. aprox.

**Fotografía:** Rocío Garriga.

**Exposición colectiva:** *Becados Grand Tour V Aniversario* en el Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa, La Coruña 2014.

Colección de Arte DKV Seguros.









UN AÑO EN MINUTOS DE SILENCIO  
(DEL 28 DE AGOSTO DE 2011 AL 28 DE JULIO DE 2012)  
2011-2012.

Un año de archivo y selección de noticias relacionadas con las palabras clave [ minuto de silencio] a través de alertas Google. Lectura de la información recibida y selección de los fragmentos de texto donde aparecen las palabras clave. Impresión de los textos sobre papel vegetal. Introducción de cada uno de los papeles en el interior de pipetas *pasteur*. Cierre de las 600 pipetas de vidrio resultantes con soplete. Impresión digital sobre cartón blanco de los códigos *Qr* que se corresponden con la dirección web de cada una de las noticias seleccionadas.

**Dimensiones:** 77 x 19 x 62 cm. aprox.

**Fotografía:** Rocío Garriga.

**Obra no exhibida.**

Colección de Arte Gestión Arte Ventura.



El Consejo General del Instituto

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

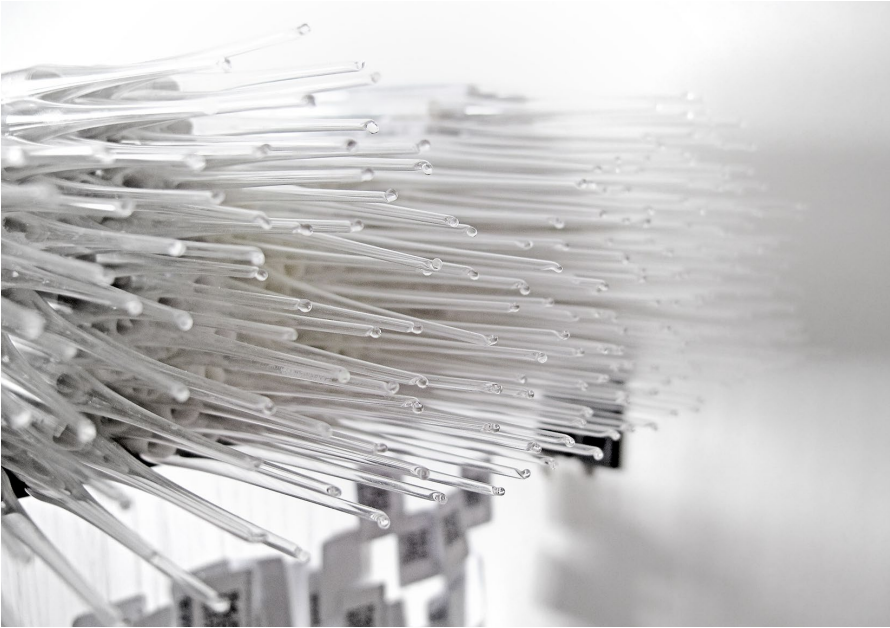
los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores

los trabajos de los investigadores











## LAS ALAS DEL POETA I

2012.

Plumas trabajadas y ensambladas que se engarzan a una empuñadura con base de madera sobre la que se han adherido cerillas de cera. Plumilla construida con palos de cera sobre base metálica con cabeza de cerilla en el extremo con el que se escribiría. Soporte de la pieza: fanal de cristal sobre base de madera forrada con papel de lija.

**Dimensiones:** 24 x 15Ø cm. aprox.

**Fotografía:** Rocío Garriga.

**Imágenes de la instalación en Galería Coll Blanc.**

**Exposición colectiva:** *Tiempo de flores*, Castellón 2014.

Colección privada.





## LAS ALAS DEL POETA II

2012.

Plumas trabajadas y ensambladas que se engarzan a una empuñadura con base de madera sobre la que se han adherido cerillas de cera. Plumilla construida con palos de Cera sobre base metálica con cabeza de cerilla en el extremo con el que se escribiría. Soporte de la pieza: fanal de cristal sobre base de madera forrada con papel de lija.

Dimensiones: 24 x 15Ø cm. aprox.

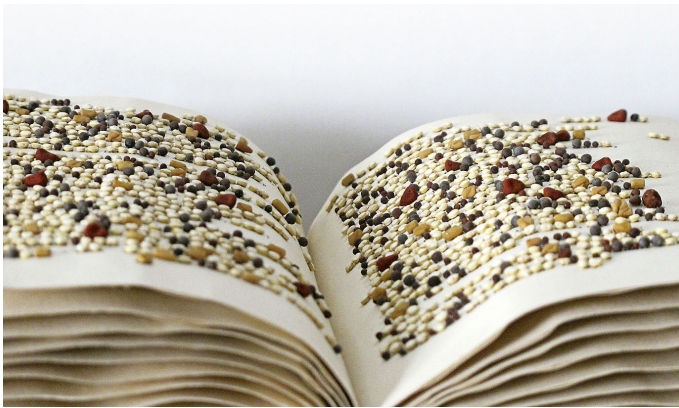
Fotografía: Rocío Garriga.

Imágenes de la instalación en Galería Coll Blanc.

Exposición colectiva: *Tiempo de flores*, Castellón 2014.

Colección privada.





ACT WITHOUT WORDS I [ACTO SIN PALABRAS I]

2012.

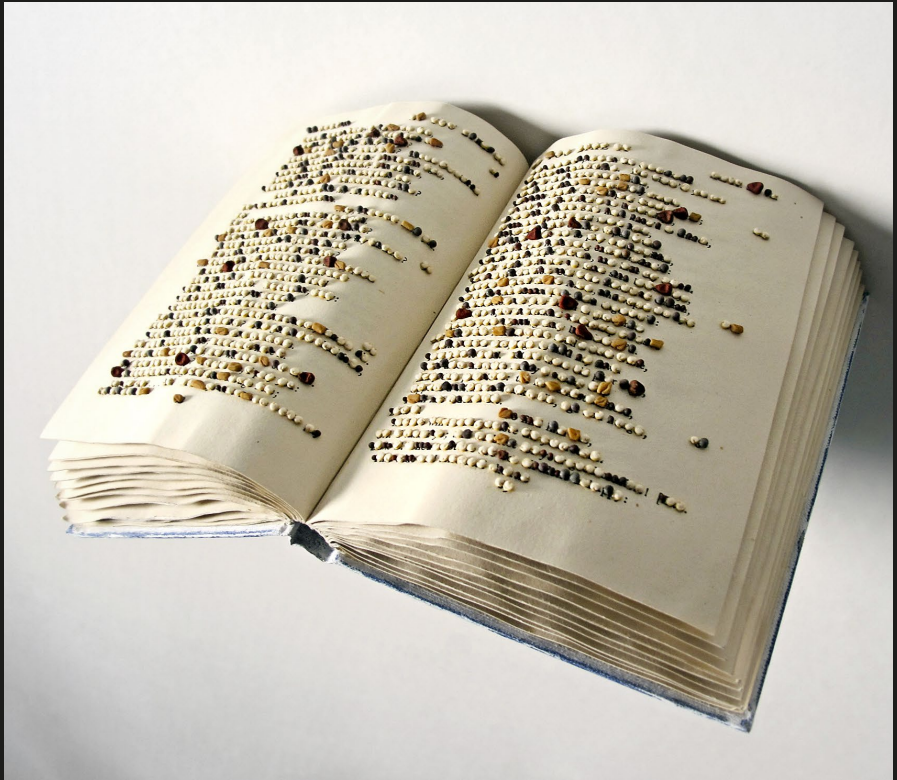
Semillas de quinoa, mostaza, heno griego y achiote cubriendo el texto completo de la obra *As you like it* de Shakespeare, editada por J. Hubert Jagger, edición de 1946 en London: J. M. Dent & Sons LTD. Montaje al aire sobre pared. Acompaña a la obra una caja blanca de madera cuyo interior está forrado en terciopelo rojo.

**Dimensiones:** 11 x 24 x 17 cm.

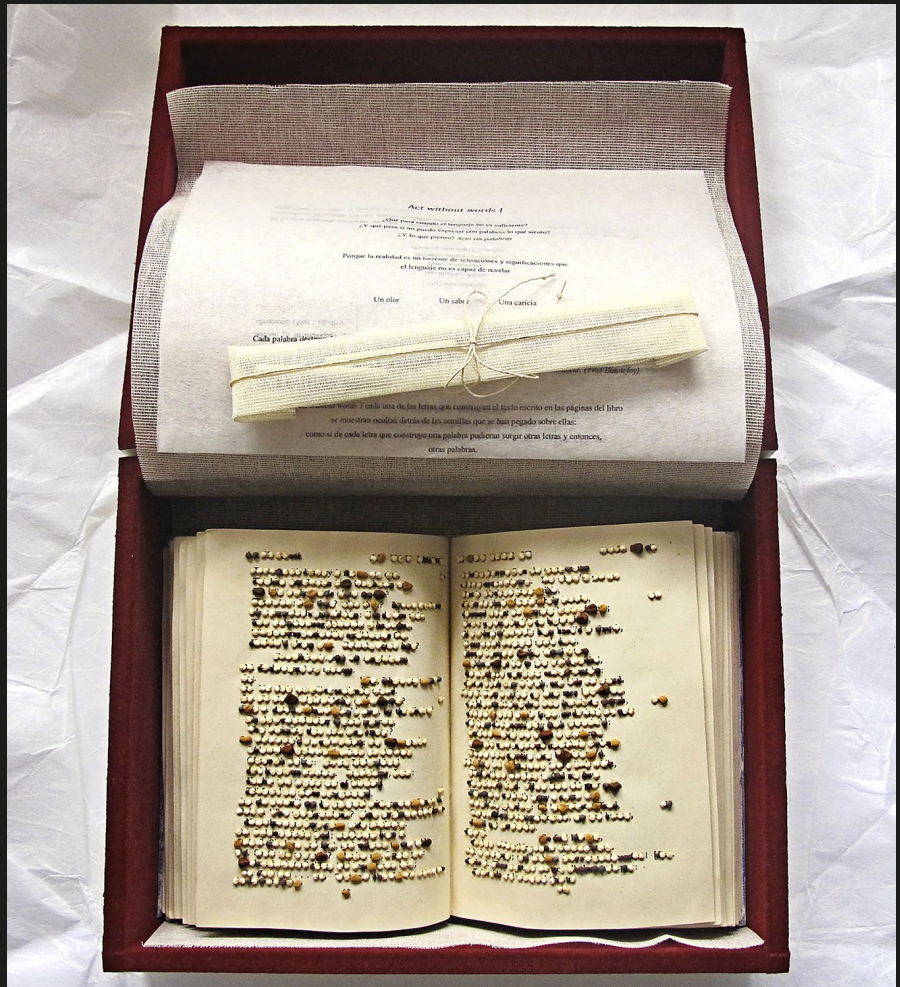
**Fotografía:** Rocío Garriga.

**Obra no exhibida.**

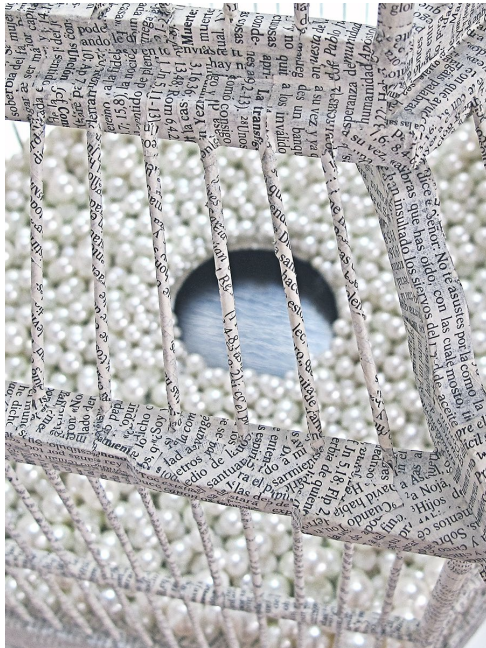
Colección particular.











## LITTLE NOTHINGS [PEQUEÑAS INSIGNIFICANCIAS]

2012.

Jaula de madera forrada con fragmentos de textos bíblicos. En su parte inferior: base de madera con agujero central cubierta con perlas de diversos tamaños y matices de color. A través del agujero se ve la reproducción de un audiovisual en el que se registran la imagen y el sonido del mar.

**Dimensiones:** 160 x 390 cm. aprox.

En su versión de instalación la obra incluye un *campo de perlas* que rodea la jaula. Las perlas se sujetan al techo mediante hilos de nailon conectados entre sí de modo que, en el caso de que una de las perlas sea movida, las demás secundan tal movimiento.

**La instalación es de dimensiones variables.**

**Fotografía:** Rocío Garriga e Irene Grau.

Imágenes de la instalación en la capilla neogótica del Palau Ducal dels Borja.

**Exposición colectiva:** *In medias res*, Gandía 2013.

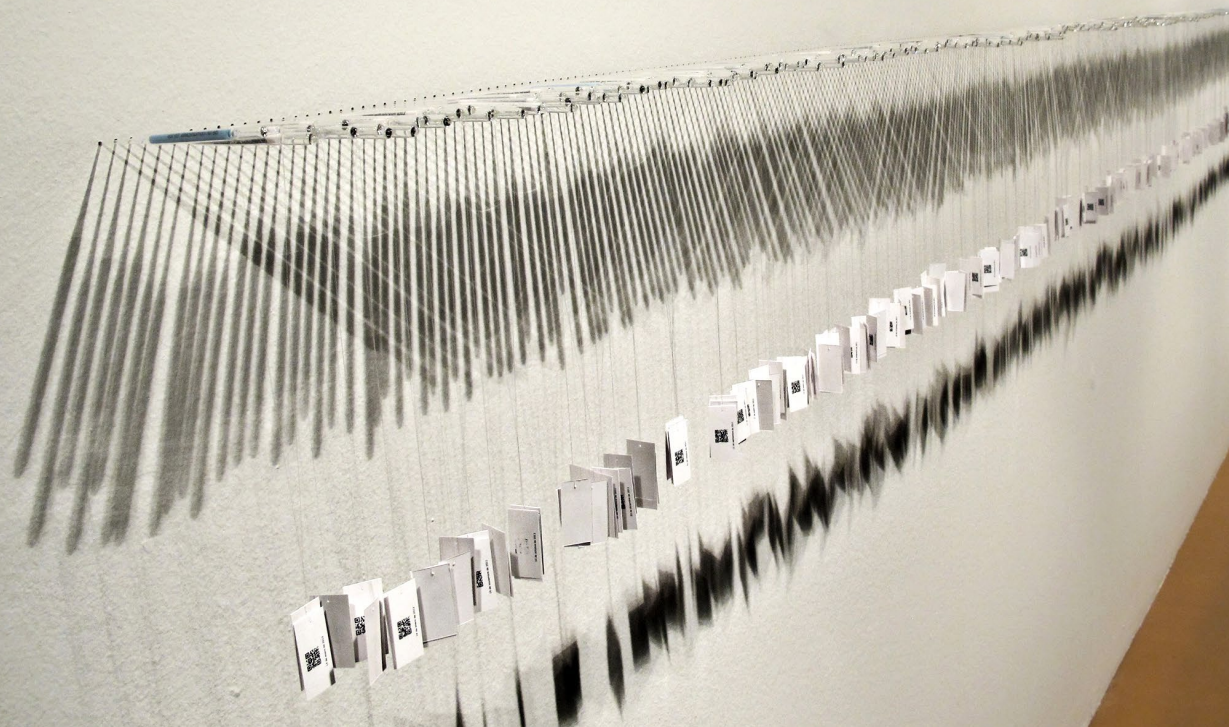
**Comisariado:** Evarist Navarro.

Colección de Arte DKV Seguros.









UN AÑO EN MINUTOS DE SILENCIO (DEL 28 DE AGOSTO DE  
2011 AL 28 DE JULIO DE 2012), 2011/2012

Revisión 2013.

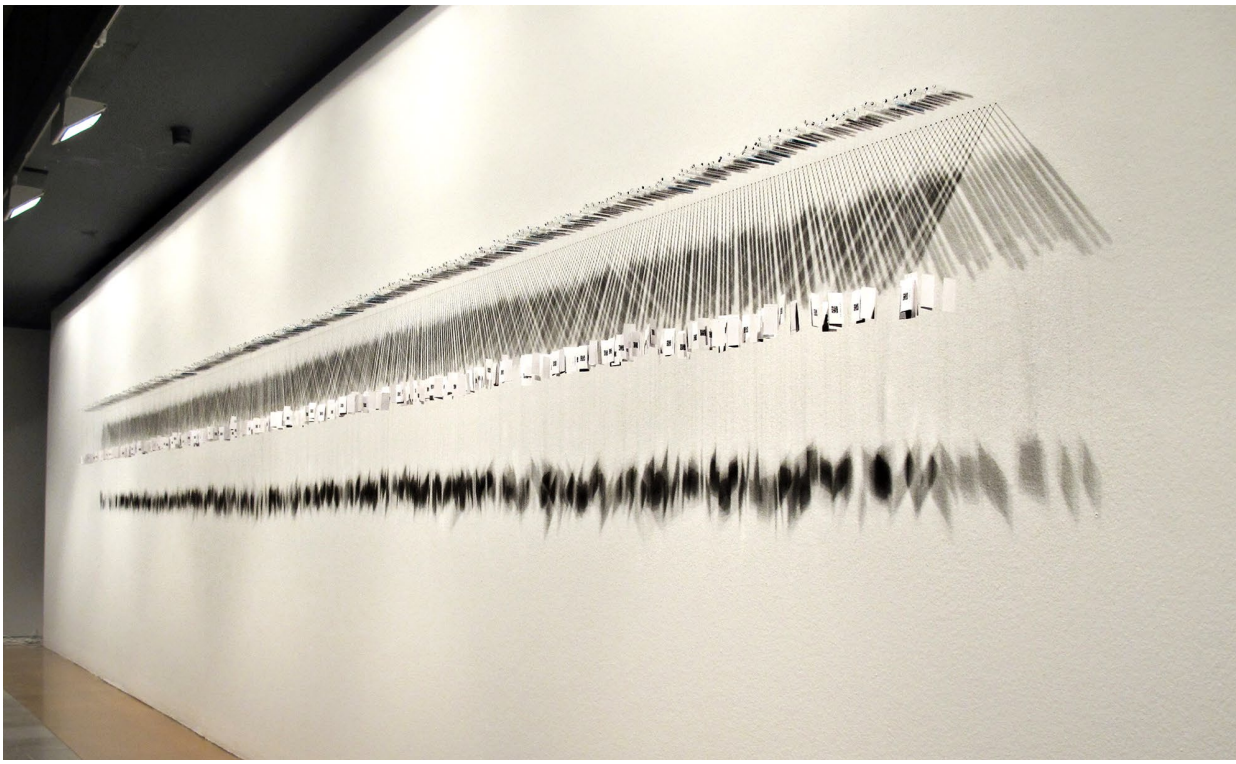
Un año de archivo y selección de noticias relacionadas con las palabras clave [minuto de silencio] a través de alertas Google. Lectura de la información recibida y selección de los fragmentos de texto donde aparecen las palabras clave. Impresión de los textos sobre papel vegetal. Introducción de cada uno de los papeles en el interior de pipetas *pasteur*. Cierre de las 600 pipetas de vidrio resultantes con soplete. Impresión digital sobre cartón blanco de los códigos *Qr* que se corresponden con la dirección web de cada una de las noticias seleccionadas. Revisión *on-line* de las noticias para comprobar su vigencia en la red. Borrado con acetona de las desaparecidas entre el año 2012 y 2013.

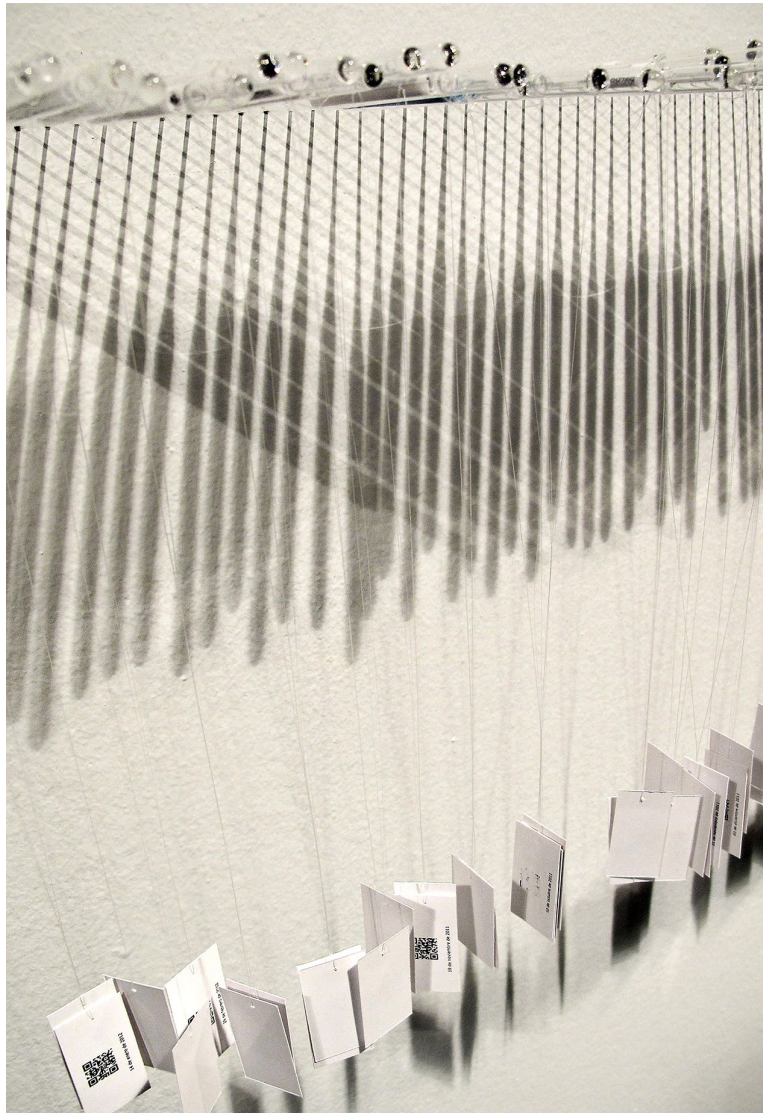
**Dimensiones de la instalación sobre la pared:** 30 x 310 x 14 cm. aprox.

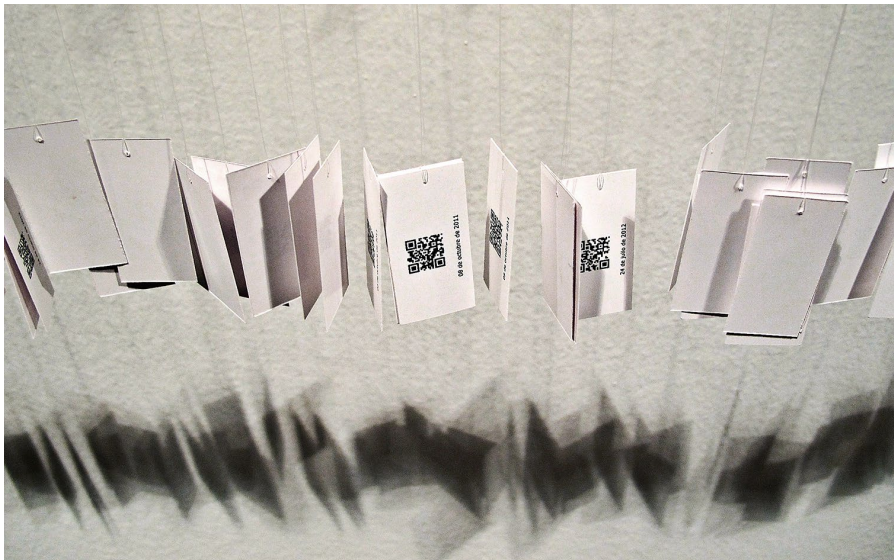
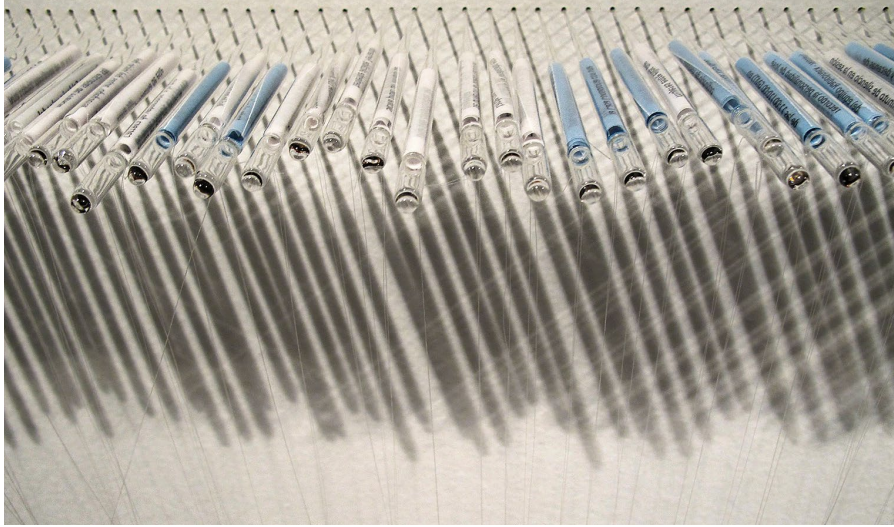
**Fotografía:** Rocío Garriga.

Imágenes de la instalación en el Institut Valencià d'Art Modern.

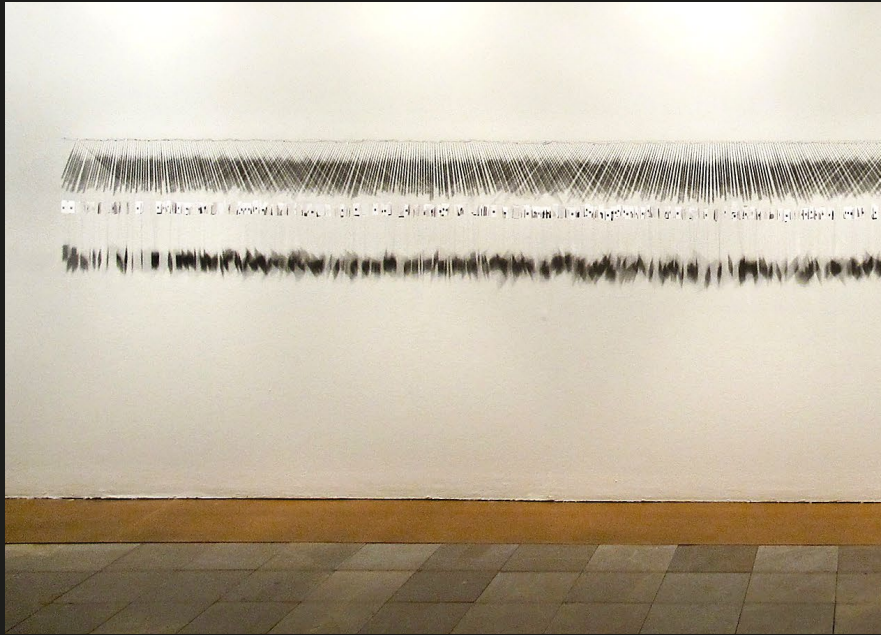
**Exposición colectiva:** *Sustratos*, Valencia 2013.

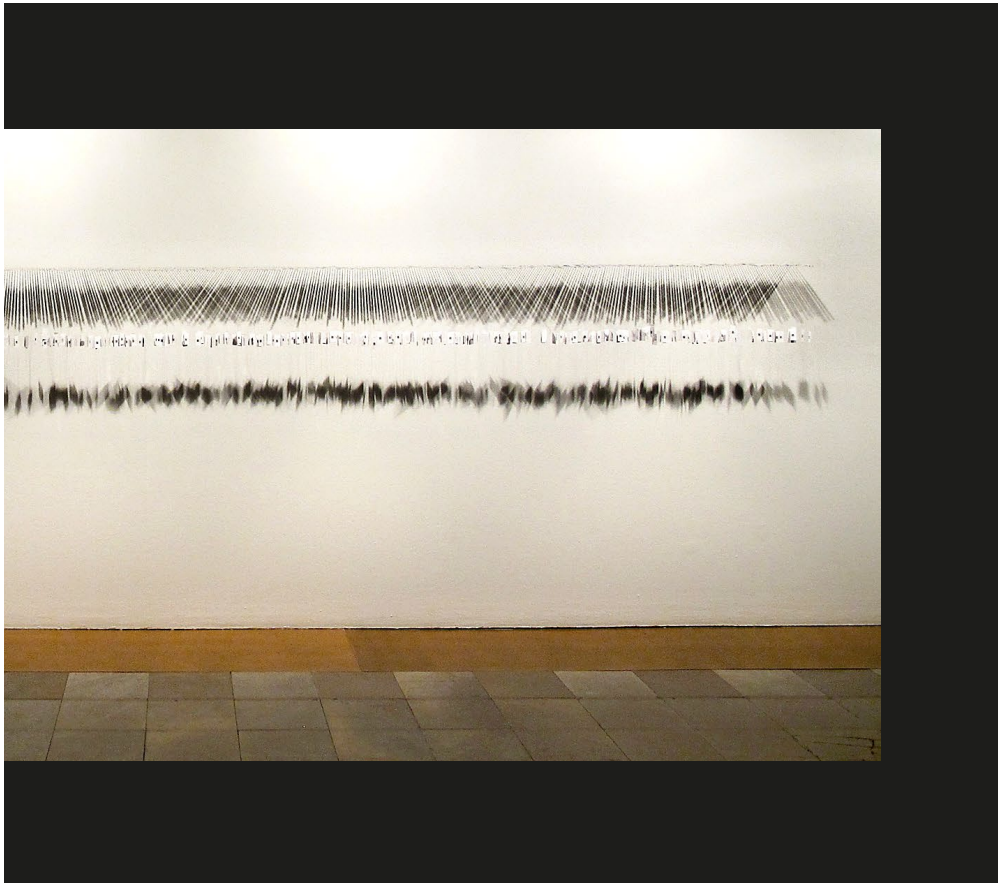


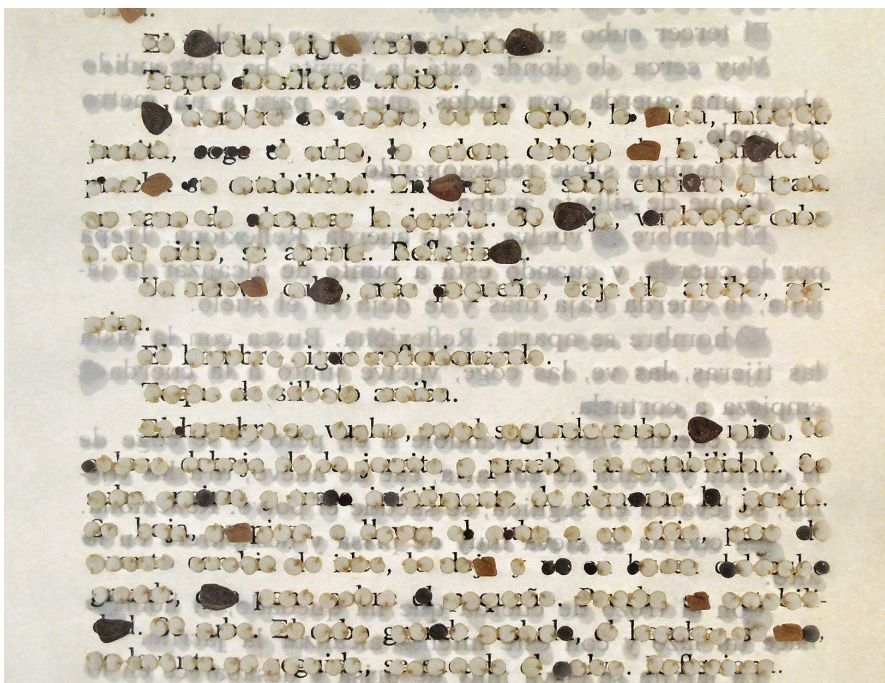












## ACT WITHOUT WORDS II [ACTO SIN PALABRAS]

2014.

Semillas de quinoa, mostaza, heno griego y achiote cubiendo el texto completo –a excepción del título– de la pieza teatral *Acto sin palabras* de Samuel Beckett, edición de 1965 con traducción de José Manuel Azpeitia. Montaje de las páginas al aire sobre marco de madera con cristales protectores.

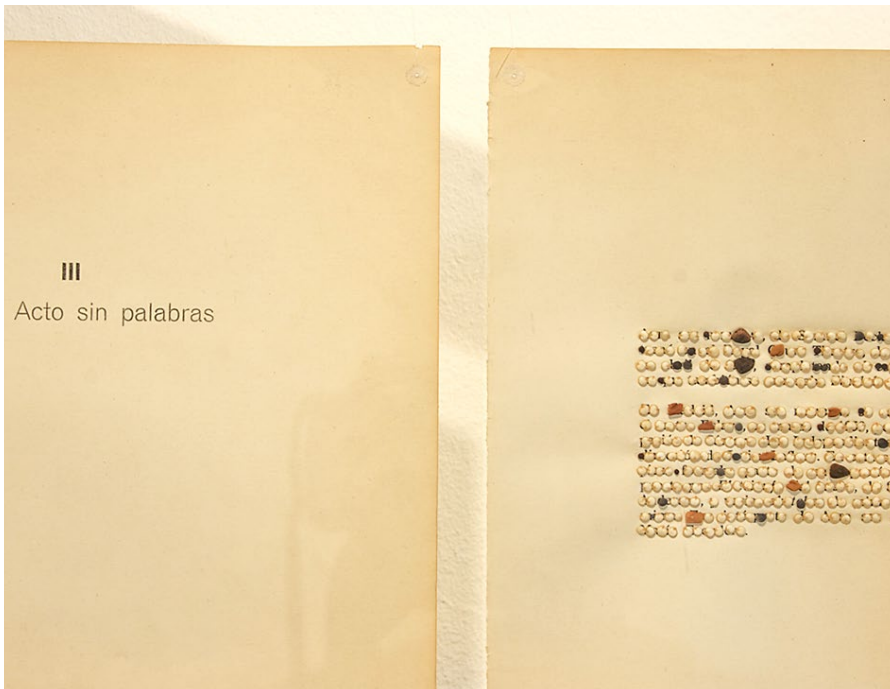
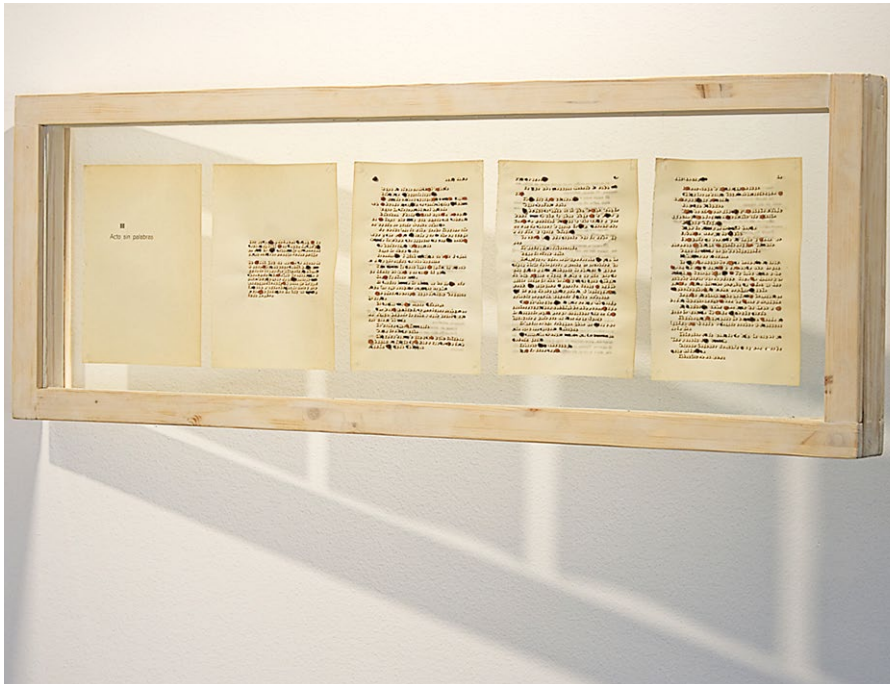
La obra se sujeta a la pared por medio de unas bisagras que posibilitan que sea vista por ambos lados.

Dimensiones: 30 x 86 x 10 cm. aprox.

Fotografía: Pablo Duarte Medina.

Imágenes de la instalación en Galería Freijo Fine Art.

Exposición individual: *Parajes de silencio. Caligrafías afónicas*, Madrid 2015.





### LAS ALAS DEL POETA III

2014.

Plumas trabajadas y ensambladas que se engarzan a una empuñadura con base de madera sobre la que se han adherido cerillas de cera. Plumilla construida con palos de cera sobre base metálica con cabeza de cerilla en el extremo con el que se escribiría. Soporte de la pieza: fanal de cristal sobre base de madera forrada con papel de lija.

**Dimensiones:** 30 x 15Ø cm. aprox.

**Fotografía:** Rocío Garriga.

Imágenes de la instalación en Galería Freijo Fine Art.

Exposición individual: *Parajes de silencio. Caligrafías afónicas*, Madrid 2015.

Colección particular.





## FIREHEAD [CABEZA DE FUEGO]

2014.

Corona de cerillas montadas sobre malla metálica y ensambladas al ala de un sombrero de copa.

**Dimensiones:** 20 x 20 x 20 cm. aprox.

**Fotografía:** Rocío Garriga.

Imágenes de la escultura en Galería *Coll Blanc*.

Exposición colectiva: *Tiempo de flores*, Castellón 2014.







ARE HORIZONS, AND HORIZONS ARE AT AN INFINITE DISTANCE  
[SON HORIZONTES Y, LOS HORIZONTES  
ESTÁN A UNA DISTANCIA INFINITA]

2014.

2000 barcos realizados en papel vegetal azul e impresos, cada uno, con una frase: *knowing everything* [saberlo todo], *being able to do everything* [ser capaz de hacerlo todo], *having everything* [tenerlo todo]. Los barcos se incorporan mediante hilos de nailon a una trenza.

Al estirar de uno de los extremos de la trenza se mueve todo el conjunto, el sonido del roce del papel semeja el sonido de las olas cuando rompen en la arena.

Sobre el suelo el título de la obra con letras hechas de sal.

*Knowing everything, being able to do everything, having everything are horizons, and horizons are at an infinite distance*: son palabras de Jean-François Lyotard en: 1998. *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.

La instalación puede hacerse sujetando esta pieza por sus extremos al techo o a la pared

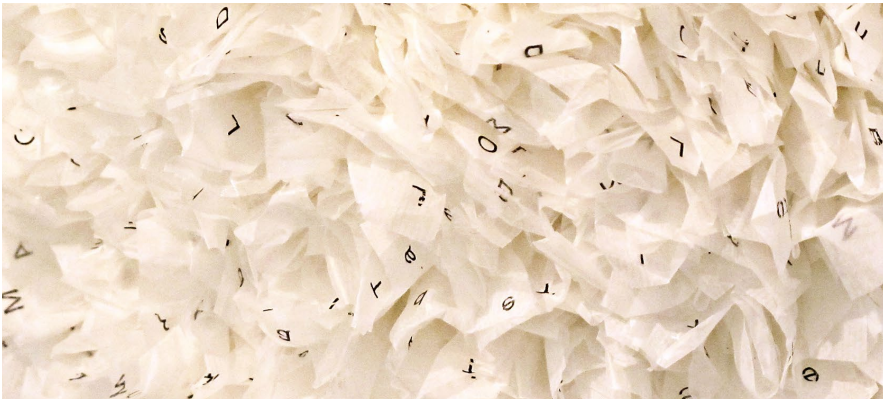
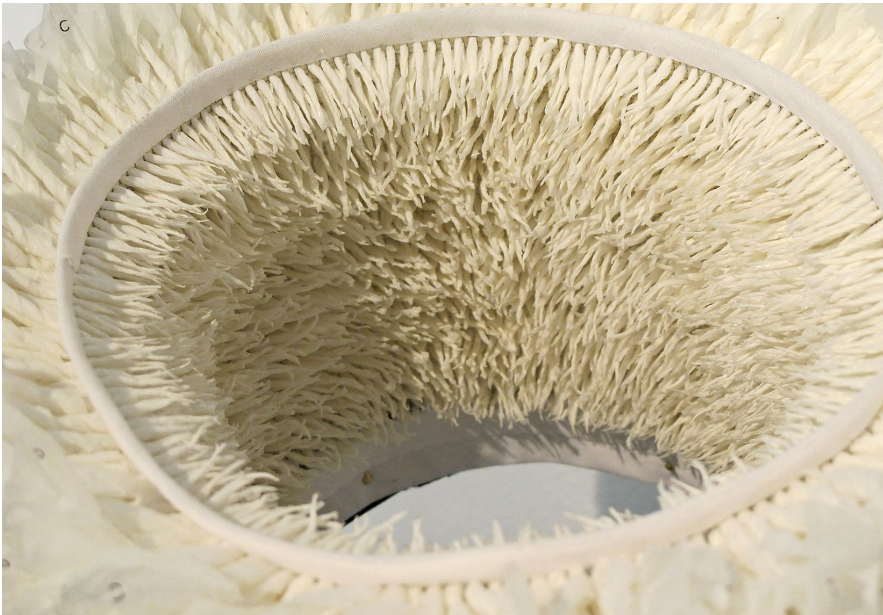
Dimensiones variables. Longitud aprox. de la pieza escultórica: 500 cm.

**Fotografía:** Pablo Duarte Medina y Rocío Garriga.

Imágenes de la instalación en Galería Freijo Fine Art.

Exposición individual: *Parajes de silencio. Caligrafías afónicas*, Madrid 2015.





## MINDHEAD [CABEZA DE CABEZA]

2014.

Corona de papeles de arroz enrollados con letras impresas montadas sobre malla metálica y ensambladas al ala de un sombrero de copa.

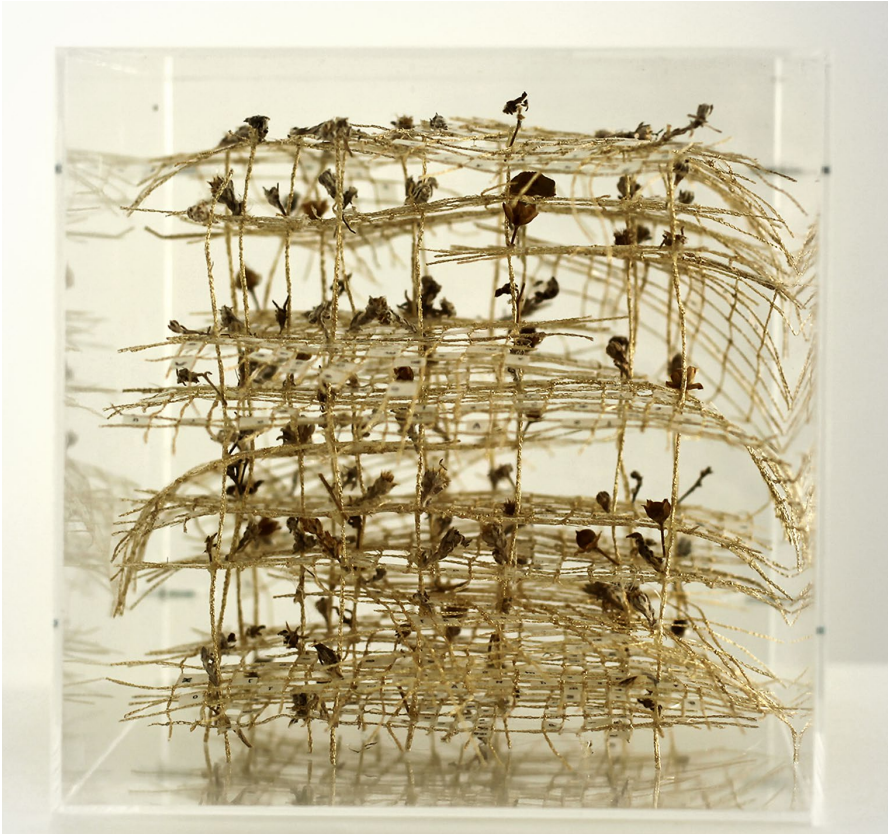
**Dimensiones:** 20 x 20 x 20 cm. aprox.

**Fotografía:** Rocío Garriga.

Imágenes de la escultura en Galería Coll Blanc.

Exposición colectiva: *Tiempo de flores*, Castellón 2014.





OWN STORIES: INNER GROUND  
[HISTORIAS PROPIAS: SUELO INTERNO]

2014.

Hilo dorado tejido y almidonado dispuesto en celdillas. En algunas de las cavidades de la estructura se han colocado pequeñas letras impresas de diferentes alfabetos. Se distribuyen entre la pieza fragmentos de un nido natural: flores, hojas, plumas y tallos. Caja de metacrilato transparente como soporte.

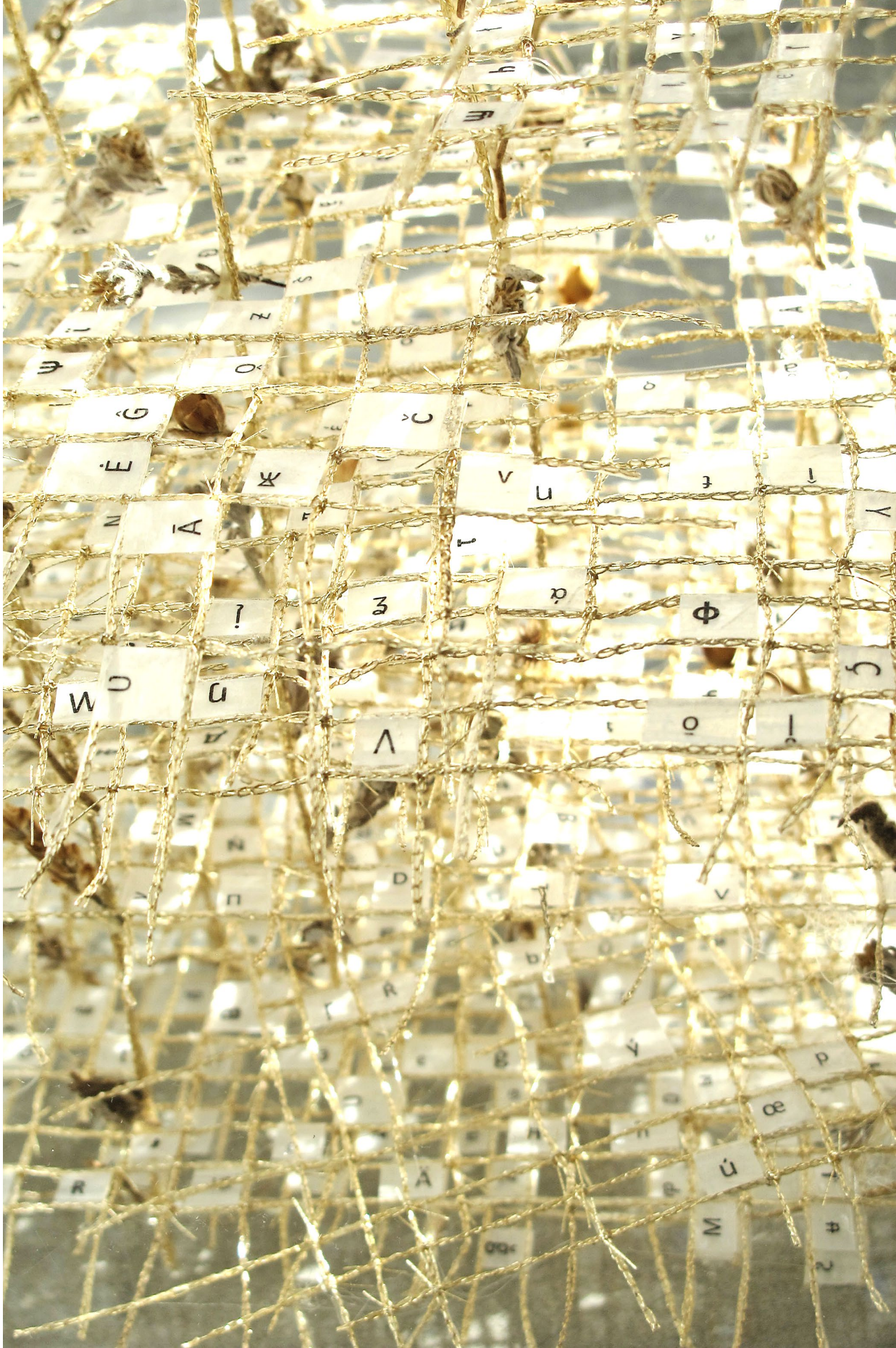
**Dimensiones:** 21 x 21 x 20 cm.

**Fotografía:** Rocío Garriga.

Imágenes de la instalación en Galería Freijo Fine Art.

**Exposición individual:** *Parajes de silencio. Caligrafías afónicas*, Madrid 2015.

Colección particular.





TRUE HISTORIES: COMMON GROUND  
[HISTORIAS VERDADERAS: SUELO COMÚN]  
2014.

Bloque compacto de papel elaborado con hojas de libros de historia editados entre las décadas de los años 1940 y 1960. Las hojas han sido pegadas una a una. En la parte superior: los lomos de los libros utilizados. Caja de metacrilato transparente como soporte.

**Dimensiones:** 21 x 21 x 20 cm.

**Fotografía:** Rocío Garriga.

Imágenes de la instalación en Galería Freijo Fine Art.

Exposición individual: *Parajes de silencio. Caligrafías afónicas*, Madrid 2015.







## LAS ALAS DEL POETA IV

2014.

Plumas trabajadas y ensambladas que se engarzan a una empuñadura con base de madera sobre la que se han adherido cerillas de cera. Plumilla construida con palos de cera sobre base metálica con cabeza de cerilla en el extremo con el que se escribiría. Soporte de la pieza: fanal de cristal sobre base de madera forrada con papel de lija.

**Dimensiones:** 30 x 15Ø cm. aprox.

**Fotografía:** Rocío Garriga.

Imágenes de la instalación en Galería Freijo Fine Art.

**Exposición individual:** *Parajes de silencio. Caligrafías afónicas*, Madrid 2015.

Colección particular.





ALZACUELLOS PARA APRENDER A CONTAR HISTORIAS I  
2015.

Abecedario bordado a mano sobre cinta amarilla de organza. Tejido en hilo dorado y semillas de quinoa, mostaza, heno griego y achiote en los extremos.  
Soporte de madera lacada en blanco con hendidura amarilla, base forrada en satén y vitrina de metacrilato. La instalación se ha hecho en pared colocando la obra a una altura próxima a la del cuello.

**Dimensiones:** 15 x 42 x 42 cm.

**Fotografía:** Rocío Garriga.

Imágenes de la instalación en Galería Freijo Fine Art.

Exposición individual: *Parajes de silencio. Caligrafías afónicas*, Madrid 2015.





**ALZACUELLOS PARA APRENDER A CONTAR HISTORIAS II**  
2015.

Cinta azul de organza unida entre sí mediante tejido en hilo plateado. Perlas de diversos tamaños y matices de color unidas a la cinta mediante hilo plateado. Lentejuelas translúcidas con reflejos azules en la parte interior y exterior del alzacuellos. Papeles de arroz con letras impresas enrollados en los extremos de las perlas y en el interior del alzacuellos.

Soporte de madera lacada en blanco con hendidura azul, base forrada en satén y vitrina de metacrilato. La instalación se ha hecho en pared colocando la obra a una altura próxima a la del cuello.

**Dimensiones:** 15 x 42 x 42 cm.

**Fotografía:** Rocío Garriga.

Imágenes de la instalación en Galería Freijo Fine Art.

Exposición individual: *Parajes de silencio. Caligrafías afónicas*, Madrid 2015.





**ALZACUELLOS PARA APRENDER A DEJAR DE CONTAR HISTORIAS**  
2015.

Lomos de libros a los que se les han arrancado las páginas. Cordón hueco de alambre plateado tejido y borla verde.

Soporte de madera lacada en blanco con hendidura verde, base forrada en satén y vitrina de metacrilato.

La instalación se ha hecho en pared colocando la obra a una altura próxima a la del cuello.

**Dimensiones:** 15 x 42 x 42 cm.

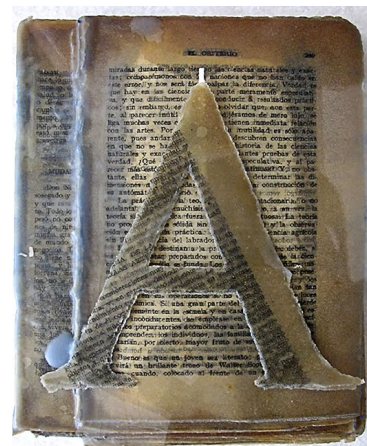
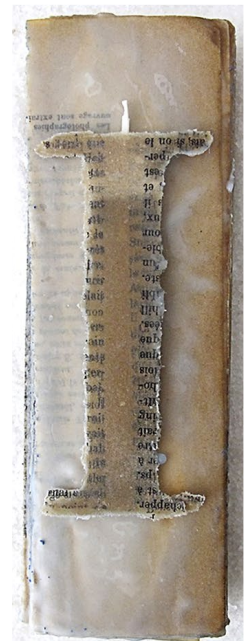
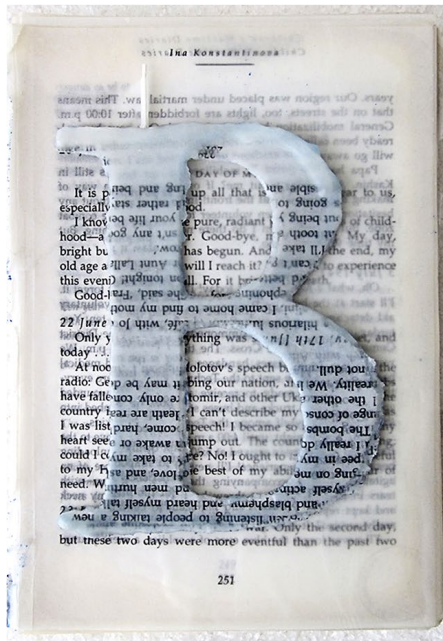
**Fotografía:** Rocío Garriga.

Imágenes de la instalación en Galería Freijo Fine Art.

Exposición individual: *Parajes de silencio. Caligrafías afónicas*, Madrid 2015.







## BITÁCORA

2015.

Paquetes de hojas de libros antiguos de diferentes temas: diario-B, filosofía-I, teología-T, filosofía-A, diario-C, idiomas (inglés)-O, gramática-R, cuentos-A. Intermedios con cera coloreada y mecha de vela añadida. Las letras están recortadas de las mismas páginas de los libros que se han usado. Instalación realizada en vitrina sobre sal gruesa.

Dimensiones de la obra instalada: 25 x 240 x 7 cm.

Fotografía: Rocío Garriga.

Imágenes de la instalación en Galería Freijo Fine Art.

Exposición individual: *Parajes de silencio. Caligrafías afónicas*, Madrid 2015.





PARAJE DE SILENCIO: LA VELA DEL BARCO  
2015.

Hojas de libros editados entre las décadas de los años 1940 y 1960. Las 2860 páginas que componen la instalación han sido sumergidas una por una en cera coloreada. Posteriormente han sido agrupadas según matices de color en paquetes de 20 páginas cada uno. Los paquetes se agruparon con cera e hilo torzal, que también sirve de soporte para anclar la instalación a la pared. La composición consta de 9 columnas y 12 filas y cada una de las piezas se sujeta a la pared con chinchetas de tapicero.

**Dimensiones de la obra instalada:** 110 x 197 x 3 cm. aprox.

**Fotografía:** Pablo Duarte Medina y Rocío Garriga.

Imágenes de la instalación en Galería Freijo Fine Art.

Exposición individual: *Parajes de silencio. Caligrafías afónicas*, Madrid 2015.



# CONCLUSIONES

¡No se preocupe tanto por el error en el libro! Tal y como está hoy el mundo, se darán cuenta muy pocos. Y esos pocos que lo noten serán, sin duda, los magnánimos y expertos que saben cómo se deslizan los errores.

*Joseph Roth (95).*

Ningún lápiz se gasta hasta el final porque diría cosas ridículas por inexpertas, o terribles por su amargura. Todos los lápices, antes de consumirse totalmente, se pierden en su paraíso invisible.

*Samuel Ros (96).*

Hemos recorrido en esta investigación un largo camino. Comenzábamos trabajando sobre los aspectos más generales que se asocian a la noción de silencio para tomar posición respecto a esta cuestión. Nos concentramos después en la verificación de la pertinencia de tales aspectos mostrando cómo desde tal punto de vista ha sido posible la constatación de que es con motivo del desastre de la Primera Guerra Mundial donde se *prefigura* la importancia del silencio como *límite* —según el sentir y las expresiones sociales y culturales— *trascendible* —mediante los ejercicios de exteriorización que posibilitan las artes—. Seguidamente, nos centramos en la comprobación de que los tres terrenos de silencio desvelados en la primera posguerra: *el silencio como límite comprensivo*, *el silencio como límite cognitivo* y *el silencio como límite estructural*, se consolidan y muestran toda su visibilidad con ocasión del impacto de la Segunda Guerra Mundial; sirviéndonos de ellos para mostrar que es este el triple despliegue del silencio para terminar atisbando que esta noción es inherente a la estética contemporánea y demostrando, eso sí, que es un factor de capital importancia para la producción artística del último tercio del siglo XX y lo que llevamos recorrido del XXI.

A lo largo de todo este proceso no hemos dejado de focalizar nuestra mirada ni sobre aquellas posiciones o estudios que tratan sobre el silencio como límite inabordable o que lo entienden como tal, ni sobre aquellas otras en las que se enfatiza su potencial como elemento para la comunicación. Sabido es, desde el principio, que ninguna de estas dos alternativas —las más extendidas— nos resultaban totalmente satisfactorias, y optamos por aproximarnos hacia la hipótesis de nuestro estudio desde la premisa de su *convivencia dialógica* sin contrariarlas, trabajando, desde ahí, la importancia de la noción de silencio para la producción artística contemporánea y evidenciando el despliegue que tal noción *experimenta* durante los dos primeros tercios del siglo XX.

Llegados a este punto podemos concluir, teniendo presentes los límites de nuestra investigación y su carácter abierto, que *el silencio es un límite en la medida en la que involucra su propia transcendencia*, y que esto se favorece y se produce, generalmente, desde el terreno de las artes, habiendo dejado constancia de esta *lectura estética*, en la producción artística contemporánea de las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI.

Situándonos en la prudencia que es necesario mantener en el tratamiento de cuestiones tan complejas e inabarcables como tratar de ofrecer una visión general del silencio en el espacio de las artes, creemos que de nuestro esfuerzo se destilan algunas contribuciones de tendencia conclusiva que pueden suponer el inicio de una exploración por otros caminos posibles. Así, en el *capítulo 1* vimos por qué no es aconsejable trabajar en torno a la noción de silencio conceptualizándola y mucho menos dotándola de esencialidad. Para acercarnos a ella, sin perturbar la complejidad que le es inherente y sin tapiar la multiplicidad de mundos que le pertenecen, es imprescindible aceptar e intentar integrar el exceso del que es partícipe comprendiendo también que los límites que se asocian a la noción de silencio son tan volubles como voluble puede ser el contenido que la *informa*. Vimos, además, que el hecho de haber tomado el impacto de la Primera Guerra Mundial como *primer espacio de definición* para su tratamiento como límite, no solo nos ha permitido mantener sino también fundamentar que esos tres terrenos que postulábamos son muy propicios a la noción de silencio, *distinción* que a su vez ha posibilitado, en un estudio tan amplio como el nuestro, señalar tres caminos o vías posibles para el análisis y el entendimiento de tal noción, contemplando en ellos, una vez más, grandes áreas de trabajo que han permitido que su tratamiento sea realizado de un modo más concreto.

De acuerdo con ello nos dispusimos a emplear —asumiendo la responsabilidad del riesgo nada nimio que ello implica— el silencio como límite *en el despliegue de sus ejes comprensivo, cognitivo y estructural*, para tratar de efectuar su propia *demonstración* y el estudio de su trascendencia; y así fue como afrontamos el marco histórico y cultural para las tres siguientes partes de nuestro estudio: el inmenso choque producido por la Segunda Guerra Mundial, momento en el cual, según nuestro planteamiento inicial, se produce *el segundo espacio de definición* del silencio como límite y, por ende, la consolidación de sus ejes.

Siguiendo tal estructura, en el *capítulo 2* resolvíamos que *el silencio como límite comprensivo es aquel que se da ante situaciones de extremo colapso emocional*. A lo largo de los apartados propuestos hemos verificado cómo eran traspasados o trascendidos los límites impuestos en cada situación residiendo el silencio, no solo en los acontecimientos de barbarie, sino también en el extremo al que se ve sometida la condición humana en la elaboración de tales

circunstancias. Así pues, hemos empleado la palabra límite para hablar *denotativamente* de las dificultades que tales situaciones entrañan y, también, para señalar *connotativamente* la implicación de su propia trascendencia, pues hemos significado cómo el silencio que es producto de tales condiciones es el estímulo que empuja la *expresión torcida* al terreno de las artes porque son un lugar para la exteriorización que no tiene por qué ser obvio ni explícito, que puede ser sincero y manifiesto, que tiene el poder de convocar la emoción e incluso producir la conmoción.

En el capítulo 3 aclarábamos que *el silencio como límite cognitivo es aquel que se da ante un desbordamiento cuya trascendencia, en el caso de ser posible, radica únicamente en el empleo de ese mismo silencio desbordante como ejercicio para comprender y, por tanto, conocer*. En los apartados destinados a la exposición de sus variadas vertientes comprobamos cómo el silencio deja de constituir un límite severo en lo concerniente a los procesos de creación, interpretación y comprensión / cognición de la realidad. En este sentido, ese silencio, que *a priori* se nos presenta asociado a las limitaciones derivadas de la experiencia del conocer, puede ser extremadamente contingente; y, en el caso de que el límite constituya un *auténtico* absoluto, como sucede con la mística, podría matizarse diciendo no que el límite sea transgredible, pero sí que es indefinido, efectuándose desde *un silencio hacia el silencio*. En este capítulo ha sido tratada también la profundidad del vínculo existente entre la noción de silencio y los espacios de creación e interpretación en las artes como lugares necesarios para la *construcción* de realidades, y podemos constatar que el silencio como límite cognitivo implica *una actitud*, pues las situaciones que le son propias no son de ningún modo *aprehensibles*. Por ello hemos resuelto que *el silencio como límite cognitivo constituye una estética* pues, tal y como tratamos de argumentar, es un modo de entender o concebir la realidad que termina por traducirse en pautas de comportamiento.

El último de los límites trabajados, y que desarrollamos en el capítulo 4, es *el silencio como límite estructural: aquel que se da ante la incapacidad de concebir, de asimilar, pero sobre todo de expresar, la complejidad o el exceso racional y emocional*. Como se habrá observado, es en este último límite donde más notorias se hacen las confluencias y relaciones que existen entre los mismos, ya que la trascendencia del límite estructural, que es el que se refiere al silencio en su más básica función como elemento formal o agente de



estructura, vertebrador de textos y composiciones visuales o sonoras, constituye la resignificación de tales funciones incrementando su valor de sentido, transformándose en contenido significativo. A lo largo de este capítulo hemos verificado, una vez más, que el silencio no constituye un simple límite, presentándose, incluso en su uso básico, más cercano al exceso que al *defecto*. Tras observar la polarización o la concentración de los sentidos *positivos* y *negativos* de sus formas, constatamos cómo tal perspectiva de uso acaba produciendo un aumento dialógico que rompe con la fijación de las estructuras y su aparente condición *asignificativa*.

Quedan por comentar los segmentos finales correspondientes a los tres capítulos referenciados y ello se debe a que nos gustaría subrayar que fue a la hora de seleccionar entre toda la documentación recabada para *informar* tales apartados de *lectura del silencio como límite comprensivo, cognitivo y estructural en el arte contemporáneo*, cuando nos dimos cuenta que *nuestra propuesta de investigación terminaba por desembocar en una aplicación estética basada en la noción de silencio como límite*; algo que se fue haciendo todavía más patente al ser conscientes de que algunas de las obras artísticas seleccionadas no apuntaban explícita o directamente al silencio a menos que se las comprendiera bajo esta visión.

Ahora sí podemos concluir que, en definitiva, la importancia de la noción de silencio es innegable para la producción artística contemporánea dada su implicación —aun cuando esta no se produzca de modo simultáneo— en todos los estadios que atraviesa la configuración de la obra plástica; algo que también hemos experimentado personalmente con la producción y exhibición de nuestro trabajo artístico: como actitud creativa, como tema de trabajo y como principio receptivo. Tras nuestro estudio, estamos convencidos de que la causa de todo ello se encuentra en el despliegue que la noción de silencio *experimenta* durante los dos primeros tercios del siglo XX.

Mucho más modesta es nuestra posición *al concluir* que el *silencio como límite* es la base sobre la que se erige la estética contemporánea, siendo no solo su resultado sino el exponente de tal visión en el contexto actual. Por ello, manteniendo la necesaria cautela, aunque no podamos afirmarlo con rigor a falta de un estudio más focalizado y resultados más concluyentes al respecto, sí reconocemos en ello una sólida hipótesis a desarrollar en un próximo trabajo y, por

tanto, como no podría ser de otra manera debido también a las características de este trabajo, nuestra investigación queda abierta, necesariamente abierta y no concluida, para darle una futura continuación.

*Cerramos*, pues, esta tesis doctoral con la sensación de que la desmesura de nuestro propósito nos ha superado indudablemente y, por ese motivo esencial, la satisfacción respecto al camino andado y los resultados obtenidos en su trayecto no es, para nosotros – afortunadamente– plena.

En la novela *El viejo y el mar* Hemingway relata la experiencia de un anciano pescador que se lanza al mar decidido a capturar, por fin, ese gran pez que lleva persiguiendo desde hace mucho tiempo. Al cabo del tiempo cabe decir que nos hemos lanzado al mar y hemos querido ser pescadores.

Todo se da inscrito en un movimiento circular, en círculos que se suceden cada vez más abiertos hasta que se llega allí donde ya no hay nada más que horizonte.

*María Zambrano (97).*

# CONCLUSION

Do not worry so much about the error in the book! Considering what the world is like today, very few will realise. And those who notice it will be, undoubtedly, the magnanimous and expert ones who know how errors sneak!

*Joseph Roth (95).*

No pencil is worn out until the end because it would say ridiculous things for lack of experience, or terrible ones for its bitterness. All the pencils, before being totally consumed, get lost in their invisible paradise.

*Samuel Ros (96).*

We have gone a long way throughout this research. We started working on the most general aspects associated to the concept of silence in order to take a stance regarding that matter for our study. We then focused on the verification of those aspects and their relevance, showing how, from that point of view, it has been possible to establish that it is the impact of World War I which *outlines* the importance of silence as a *limit* – according to the social and cultural feelings and expressions-, and one that can be *transcended* – by means of the exercises of exteriorization enabled by the arts -. Next, we focused on the verification that the three fields of silence revealed in the first post war period – silence as an understanding limit, silence as a cognitive limit and silence as a structural limit - consolidate and show their whole visibility as a result of the impact of World War II; we used them to show the triple display of silence as a limit in order to end up discerning that the issue of silence is inherent to contemporary aesthetics and definitely demonstrating that it is a factor of capital importance for the artistic production of the last third of the 20<sup>th</sup> century and the part of the 21<sup>st</sup> that we have been through.

Throughout this process, we have not ceased observing insistently those positions or studies about silence as unapproachable limit, or understand it as such, nor about those others where silence is emphasized as an element of communication. It is known since the beginning that none of these two alternatives –the most known and widespread– were satisfactory to us, so we opted to approach the hypothesis of our study from the premise of its *dialogical coexistence* – without oppositions– studying from there the importance of the notion of silence to contemporary art production making clear the deployment that such notion *experiments* during the two first thirds of the twentieth century.

At this point we can conclude, being aware of the limits of our research and its openness, that *silence is a limit to the extent that involves its own transcendence*, and this is favored and occurs, generally, from the artistic fields, showing this *aesthetic reading* in contemporary artistic production of the later decades of the twentieth century and early twenty-first century.

Placing ourselves in the prudence that is necessary to keep on treating such complex and unapproachable questions as trying to provide an overview of silence in the arts space issues, we believe that our effort provides some contributions of conclusive trend which may represent

the beginning of an exploration for other possible paths. Thus, in *Chapter 1* we saw why it is not advisable to work around the notion of silence conceptualizing it, much less giving it essentiality. To approach the notion of silence without disturbing its inherent complexity, without breaking up the multiplicity of worlds that are its own, we need to accept, and try to integrate, that excess is a participant of silence, understanding that the limits that are associated with the notion of silence are as unstable as unstable can be the content which *informs* silence. We saw as well, that the fact of taking the impact of the First World War as *the first space of definition* for the treatment of silence as limit, has not only allowed us to maintain but also to establish, that those three areas postulated by us are very conducive to the notion of silence, a *distinction* which also has enabled, in a study as broad as ours, to point to three ways or possible paths for analysis and the understanding of such notion: contemplating on them, again, large work areas that have allowed the treatment of silence in a more concrete way.

Accordingly, we set out to employ —assuming the responsibility that implies this not insignificant risk— silence as limit *on the deployment of understanding, cognitive and structural*, to try to make its own *show* and study its transcendence. And that is how we faced the historical and cultural framework for the following three parts of our study: the impact caused by the Second World War, at which time, according to our initial approach, *the second space of definition* of silence as limit occurs and thus consolidating its basic premises.

Following the structure, in *Chapter 2* we solved that *silence as an understanding limit is the one that occurs in situations of extreme emotional collapse*. Throughout the sections proposed we have verified how the limits were transferred or transcended in each situation residing silence, not only in the events of barbarism but also in the extreme to which the human condition is suppressed in the development of such circumstances. So, we have used the word limit for speaking *denotatively* of the difficulties that are involved in such situations, and also to point out *connotatively* the involvement of its own transcendence, as we have meant how the silence which is the product of such conditions is the stimulus that pushes the *twisted expression* to the arts field because they are a place for externalization: a place that does not have to be obvious or explicit, a place that can be honest and manifest, a place which has the power to summon emotion and even produce the *shock expression*.

In *chapter 3*, we clarified that *silence as a cognitive limit is the one that occurs before an overflow which transcendence, if possible, lies solely in the use of that boundless silence as an exercise in understanding and thus knowing*. In the paragraphs assigned for the exhibition of its varied aspects we confirmed how silence ceases to be a severe limitation with regard to creative processes, interpretation and understanding / cognition of reality. In this sense, that silence, which is presented *a priori* associated with the limitations arising from the experience of knowing, can be extremely contingent; and in case that the limit constitutes an *authentic* absolute, as with the mystic, it could be qualified by saying that the limit is not transgredible, but it is indefinite, taking place from *silence to the silence*. In this chapter it has been treated the depth of the link between the notion of silence and creative spaces and interpretation in arts as necessary places for the *construction* of realities, and we can confirm that silence as a cognitive limit implies *an attitude*, because the situations which belong to that silence are not in any way *apprehended*. We have therefore resolved *that silence as cognitive limit constitutes an aesthetic* because as we try to argue it is a way of understanding or conceiving reality that eventually results in behavioral patterns.

The last of the limits worked and developed in *Chapter 4*, is silence as structural limit: which is the one given to the inability to conceive, to assimilate, but above all to express, the complexity and the rational and emotional excess. As noted, is in the latter limit where most notable confluences and relations between the limits are made, because the significance of the structural limit, which is referred to silence in its basic function as a formal element or agent structure composing texts and visual and sound compositions, constitutes the redefinition of such functions increasing its value of sense, becoming meaningful content. Throughout this chapter we have verified, once again, that silence is not a simple limit, appearing even in its most basic use, closer to the excess than the defect. After observing the polarization or concentration of *the positive* and *negative* senses of its forms, we have seen how such perspective of use ends up producing a dialogic increase that breaks fixing structures and their apparent *meaningless* condition.

It remains to discuss the final segments corresponding to the three referenced chapters and that is because we would like to underline that it was when we selected, from all the documentation gathered to *inform* those paragraphs of *reading of silence as understanding, cognitive,*

*and structural limit, when we realized that our research proposal ended up in an aesthetic application based on the notion of silence as limit; something that was becoming even more evident when we were aware that some of the selected pieces of work not explicitly or directly pointed to silence unless they were understood under this vision.*

Now we can conclude that, definitely, the importance of the notion of silence is undeniable to contemporary artistic production given its involvement—even when this does not occur simultaneously—in all the stages that belong to the art plastic productions; something we have also experienced personally in the production and exhibition of our own artistic work: as a creative attitude, as the subject of work and as receptive principle. After our study, we are convinced that the cause of all this lies in the deployment *experienced* by the notion of silence during the first two thirds of the twentieth century.

Much more modest is our position to *conclude* that silence as limit is the base on contemporary aesthetic is built, being not only its result but the exponent of this view in the current context. Therefore, maintaining the necessary caution, although we cannot say in lack of a study more focused and more conclusive results, we do recognize regarding our results a strong hypothesis to develop a next study and, therefore, as it could not be in another way, due to the characteristics of this work, our research is open, necessarily open and unfinished, to give it a future continuation.

We *close* this thesis with the feeling that the excess of our purpose has overtaken us, undoubtedly, and for this essential reason, the satisfaction with the walked path and the results obtained in this journey is not, —fortunately— for us, fulfilled.

In the novel *The Old Man and the Sea* Hemingway describes the experience of an old fisherman who jumps into the sea decided to catch, finally, that big fish that he has been chasing for a long time. Over time we can say that we have jumped into the sea, and that we wanted to be fishermen.

Everything comes inscribed in a circular movement, in circles that follow increasingly open until it reaches where there is nothing but horizon.

*María Zambrano (97).*







## BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

- (1) **ALTOLAGUIRRE, M.** Texto completo publicado en 1930 por Manuel Altolaguirre en formato libro, su libro más breve y el más corto que él mismo conociera según señala en sus memorias. La publicación se componía de ocho páginas, y cada una de ellas contenía una sola palabra. Se titulaba *Un verso para una amiga*. «Escucha mi silencio con tu boca» era prácticamente el mismo verso que el último que cerraba su poema titulado *A una muchacha que se llama Nieves*. El poeta vendió esta publicación como tarjetas para Navidad y París entero se cubrió con estas palabras haciendo de aquella empresa el mejor negocio editorial de su vida. Posteriormente se ha vuelto a editar en varias ocasiones como facsímil. En: ALTOLAGUIRRE, M. 2010. Capítulo XI. En *El caballo griego: reflexiones y recuerdos (1927-1958)*. Madrid: Siglo XX.
- (2) **DERRIDA, J.** 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta, p. 15.
- (3) **MAILLARD, CH.** 2008. *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Akal, p. 75.
- (4) **WITTGENSTEIN, L.** 1991. *Diarios Secretos*. Edición de Wilhelm Baum. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. *Cuadernos de guerra*, de Isidoro Reguera. Cuaderno primero. 24 de octubre de 1914, p. 77.
- (5) **ANDERS, G.** 2011. *La obsolescencia del hombre: Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*. Traducción de Josep Monter Pérez. Valencia: Pre-Textos, p. 28.
- (6) **BARTHES, R.** 1967. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, p. 15.
- (7) **BÖLL, H.** 1984. *El tren llegó puntual*. Traducción de Julio F. Yáñez. Navarra: Salvat Editores, p. 39.
- (8) **GADAMER, H. G.** 1990. *La herencia de Europa. Ensayos*. Presentación de Emilio Lledó. Traducción de Pilar Giralt Gorina. Barcelona: Ediciones Península, p. 20.
- (9) **FREUD, S.** 1989. *El chiste y su relación con lo inconsciente (1905)*. Obras completas. Vol. VIII. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, p. 134. Preferible su consulta en: FREUD, S. 1972-1975. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. O.C. Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 1029-1167.
- (10) **LACAPRA, D.** 2005. *Escribir la Historia: escribir el trauma*. Traducido por Elena Marengo. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, p. 78.

- (11) **LLINARES, J. B.** 2013. La experiencia del combatiente en Sin Novedad en el Frente (1929) de Erich Maria Remarque. *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 48, pp. 97-110. ISSN: 0212-8365, p. 105.
- (12) **GADAMER, H. G.** 1990. *Op. cit.*, pp. 20-21.
- (13) **MANN, T.** *Diary*, January 8th, 1919. [Traducción propia. Fragmento fuente: "The next war is almost here, one feels, even without knowing who will start it"].
- (14) **BLANCHOT, M.** 2002. *La sentencia de muerte*. Traducción de Manuel Arranz. Madrid: Pre-Textos, p. 35.
- (15) **LYOTARD, J. F.** 1998. *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial, p. 18.
- (16) **PESSOA, F.** 2002. *Libro del desasosiego*. Edición de Richard Zenith. Traducción de Perfecto E. Cuadrado. Barcelona: Acantilado, p. 319.
- (17) **GARCÍA MÁRQUEZ, G.** 1981. *Cien años de soledad*. Barcelona: Editorial Argos Vergara, p. 143.
- (18) **ROS, S.** Fragmento extraído de "El Ruido del Mundo". Artículo de prensa fechado entre 1941 y 1944. En: ROS, S. 2002. *Antología*. Introducción y selección de Medardo Fraile. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, p. 441.
- (19) **ARENDT, H.** 1999. *Los orígenes del totalitarismo*. Traducción de Guillermo Solana. Madrid: Taurus, p. 10.
- (20) **STEINER, G.** 2001. *En el Castillo de Barba Azul: aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Editorial Gedisa, p. 83.
- (21) **GRASS, G.** 1975. *Diario de un caracol*. Traducción y notas de Ángel Antón Andrés. Barcelona: Barral Editores, p. 164.
- (22) **LANG, B.** 2000. *Holocaust Representation: Art within the Limits of History and Ethics*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, p. 56. [Traducción propia. Fragmento fuente: "The limitlessness of the power and expanse of the ocean cannot itself be represented, but the viewers' recognition of that limitlessness attests to their capacity for going beyond all physical limits (including their own). A relation is thus claimed between the possible and the unimaginable, with the transgression of limits once again at the basis of their definition"].
- (23) **CAMUS, A.** 1996. *Obras*. (El siglo del miedo). Edición de José María Guelbenzu. Madrid: Alianza Editorial, p. 706.
- (24) **BARTHES, R.** 1967. *Op. cit.*, p. 9.
- (25) **BARTHES, R.** *Ibid.*, pp. 66-67.
- (26) **ARNETT, W. E.** 1957. *Santayana and the Sense of Beauty*. Indiana University Press, p. 255. Citado en: LÓPEZ QUINTÁS, A. 1997. El sentido de la belleza, según Jorge Santallana. *Revista de Filosofía*, nº 17, pp. 123-142. ISSN: 0034-8244, p. 123.

- (27) **MAILLARD, CH.** 1998. La palabra/la voz y la plegaria. En VEGA, A., RODRÍGUEZ TOUS, J. A., BOUSO, R. (eds.). *Estética y religión: el discurso del cuerpo y sus sentidos*. Barcelona: Er. Revista de Filosofía Documentos, pp. 199-210. ISSN: 0213-1668, p. 208.
- (28) **ORTEGA Y GASSET, J.** 1964. *Historia como sistema. Obras completas*. vol. VI. Madrid: *Revista de Occidente*, p. 45.
- (29) **HERRERAS, E.** 1996. *Una lectura naturalista del Teatro del Absurdo*. Valencia: Universitat de València, p. 86.
- (30) **PONCE, V.** 1999. *Instrucciones para mirar el silencio*. Prólogo de José Luis Falcó. Valencia: Ediciones A/Z, p. 63.
- (31) **FERNÁNDEZ GIJÓN, E.** 1990. *Walter Benjamin. Iluminación mística e iluminación profana*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones. Universidad de Valladolid, p. 79.
- (32) **GRASS, G.** 1975. *Op. cit.*, p. 14.
- (33) **ROTH, J.** En una carta a Stefan Zweig, 24 de Julio de 1935. En: ROTH, J., ZWEIG, S. 2014. *Ser amigo mío es funesto. Correspondencia (1927-1938)*. Edición de Madeleine Rietra y Rainer Joachim Siegel. Epílogo de Heinz Lunzer. Traducción de Joan Fontcuberta y Eduardo Gil Bera. Barcelona: Acantilado, p. 219.
- (34) **CALZADILLA, G., ALLORA, J.** Entrevistados por Beatrix Ruf. Responde Guillermo. En: ALLORA, J., CALZADILLA, G. *et al.* 2009. *Allora & Calzadilla*. Zúrich: JRP|Ringier, p. 9. [Traducción propia. Fragmento fuente: "As soon as something is claimed to be «fully formed or understood» in terms of what it is, what shape it has, what function it performs in the world, what use value it's given, etc. –it becomes in danger of *dying*, in the sense that the fullness of its meaning has reached and end. Yet as soon as somebody changes the use value, the function, the shape, the way this thing is understood, the way one thinks and relates to it to me that becomes a political transformation"].
- (35) **JAAR, A.** 2007. Es difícil. En: MONEGAL, A. (comp.). *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Ediciones Paidós, pp. 203-211, p. 209.
- (36) **PUJALS, E.** 1992. *La lengua radical. Antología de la poesía norteamericana contemporánea*. Madrid: Gramma Poesía, p. 26.
- (37) **KÓLAŘ, J.** 1991. *Dictionnaire des méthodes*. Traducción de Erika Brams. Alfortville: Revue K. Citado en: BOROVA, S. 1996. La divina cotidianeidad. En VV.AA. *Jiří Kolář*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS, pp. 23-44, p. 27.
- (38) **PLATÓN.** 1998. *Protágoras. Gorgias. Carta Séptima*. Introducción, traducción y notas de Javier Martínez García. Madrid: Alianza Editorial, pp. 103-104.
- (39) **FERNÁNDEZ GIJÓN, E.** 1990. *Op. cit.*, p. 92.

- (40) **MUSIL, R.** 1969. *El hombre sin atributos*, vol. 1. Barcelona: Seix Barral, p. 19. Edición definitiva y completa: MUSIL, R. 2006. *El hombre sin atributos* (2 Volúmenes). Revisada por Pedro Madrigal, según edición establecida por Adolf Frisé. Rowohlt Verlag GMBH, 1978, Reinbeck bei Hamburg. Traducción del alemán de José M. Sanz. Barcelona: Seix Barral/Biblioteca Formentor.
- (41) **KANT, I.** 2005. *Crítica de la razón pura*. Prólogo, traducción, notas e índices de Pedro Ribas. Madrid: Taurus, p. 188.
- (42) **ADORNO, TH. W.** 1984. *Dialéctica Negativa*. Versión castellana de José María Ripalda. Revisión de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, p. 384. Preferible la consulta en: OBRAS COMPLETAS (XX Volúmenes). Madrid: Ediciones Akal/Básica de bolsillo, a partir de 2003. Edición de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Buck-M y Klaus Schultz. Traducción española de Alfredo Brotons Muñoz. Edición alemana en Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974.
- (43) **SAN AGUSTÍN.** *Confesiones. Agustín, Santo, Obispo de Hipona*. En Parte IX, Capítulo XII: De cómo lloró la muerte de su madre. Edición digital basada en la edición de Madrid: Espasa Calpe, 1983, 10º ed. Traducidas según la edición latina de la consagración de San Mauro, por el R. P. Fr. Eugenio Ceballos, p. 223-224. [Consulta: 30 septiembre 2011].
- (44) **MAILLARD, CH.** 1992. *La creación por la metáfora: Introducción a la razón-poética*. Barcelona: Editorial Anthropos, p. 68.
- (45) **ARENDE, H.** 2001. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Traducción de Claudia Ferrari y Agustín Serrano de Haro. Barcelona: Gedisa, p. 11.
- (46) **GUARDANS, T.** 2009. *La verdad del silencio. Por los caminos del asombro*. Barcelona: Herder Editorial, pp. 74-75.
- (47) **BORGES, J. L.** 2001. Los dos Reyes y los dos laberintos. En: BORGES, J. L. *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 157-158, p. 158.
- (48) **ORTEGA Y GASSET, J.** Después de haber compartido el *Silencio por Mallarmé*, convocado por Alfonso Reyes. El filósofo español describe así la profundidad que sintió al sumergirse en el silencio, como lo haría también John Cage cuando supo narrar lo que sintió en una cámara anecoica en 1951. En: REYES, A. *et al.* 1923. El silencio por Mallarmé. *Revista de Occidente*, nº V, pp. 238-256, p. 253.
- (49) **LEVINAS, E.** 1993. *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Traducción de J. L. Pardo. Valencia: Pre-textos, p. 75.
- (50) **BONNEFOY, Y.** En *El País* (Babelia), 12-06-1993. Citado en: GUARDANS, T. 2009. *Op. cit.*, p. 73-74.

- (51) **HOFMANNSTHAL, H.** 1981. *Carta de Lord Chandos*. Prólogo de Claudio Magris. Traducción de José Quetglas. Murcia: Colección de Arquitectura, p. 36.
- (52) **FLAUBERT, G.** En una carta escrita a Louise Colet con fecha 16 de enero de 1852: **FLAUBERT, G.** 1989. *Cartas a Louise Colet*. Traducción, prólogo y notas de Ignacio Malaxecheverría. Madrid: Ediciones Siruela, pp. 165-166.
- (53) **WITTGENSTEIN, L.** 1995. *Aforismos. Cultura y Valor*. Prólogo de Javier Sádaba. Edición de G. H. Von Wright con la colaboración de Heikki Nyman. Madrid: Espasa Calpe, p. 142. Fechado en 1948.
- (54) **GENET, J.** 1997. *El objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro*. Edición de Jérôme Neutres. Traducción de Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Thassàlia, p. 166.
- (55) **BECKETT, S.** 1969. *Final de Partida. Acto sin palabras*. Traducción de Francisco Javier. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, p. 30.
- (56) **WITTGENSTEIN, L.** 1991. *Op. cit.*, p. 67.
- (57) **BORGES, J. L.** 1974. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, p. 635. Se recomienda consulta en: **BORGES, J. L.** 1980. *Prosa completa*. 1ª ed. 2 vol. Madrid: Editorial Bruguera/Narradores de hoy.
- (58) **STEINER, G.** 1991. *Presencias reales*. Barcelona: Destino, p. 244.
- (59) **BARTHES, R.** 1983. *El grano de la voz*. México: Siglo XXI, p. 322.
- (60) **WITTGENSTEIN, L.** 1984. *Rermarkes melées. Vermischte Bemerkungen*. Traducción al francés de G. Granel, p. 35. Observación con fecha: 1933-1934. Citado en: **XINGJIAN, G.** 2006. ¿En qué piensa la literatura? Literatura y filosofía entreveradas. *Clave Revista de Poesía y Cultura*, nº 6, pp. 59-80. ISSN: 1794-2519, p. 59.
- (61) **HEGEL, G. W. F.** en su *Filosofía del derecho*. Citado en: **STERN, A.** 1963. *La Filosofía de la Historia y el Problema de los Valores*. Buenos Aires: Eudeba, p. 22.
- (62) **KANT, I.** 2005. *Op. cit.*, p. 31.
- (63) **ZAMBRANO, M.** 1993. *Claros del Bosque*. Barcelona: Seix Barral, p. 11.
- (64) **BORGES, J. L.** En el texto introductorio a la colección *Jorge Luis Borges Biblioteca personal*. En: **CONRAD, J.** 1986. *El corazón de las tinieblas. La soga al cuello*. Barcelona: Hyspamérica Ediciones/Orbis.
- (65) **HILLER, S.** Entrevistada por Stuart Morgan. En: **GALLAGHER, A.** (ed.). 2011. *Susan Hiller*. London: Tate Gallery, p. 43. [Traducción propia. Fragmento fuente: "I see culture as a series of curtailments. The reason we value art is that despite this, it can provide occasional glimpses of different ways of perceiving and understanding"].

- (66) **ONO, Y.** 1970. *Grapefruit. A Book of Instruction and Drawings by Yoko Ono*. Introducción de John Lennon. New York: Simon & Schuster, sin paginación. [Traducción propia. Fragmento fuente: "CLOUD PIECE. / Imagine the clouds dripping. / Dig a hole in your garden to / put them in. / 1963 Spring"].
- (67) **MICHAUX, H.** [1961] *Conocimiento por los abismos*. Citado en: DIDIHUBERMAN, G. 2013. *Cuando las imágenes toman posición*. Traducción de Inés Bértolo. Madrid: A. Machado Libros, p. 7.
- (68) **NHAT HANH, T.** 2005. *Being Peace*. Ilustraciones de Mayumi Oda. Introducción de Jack Kornfield. Berkeley, California: Parallax Press, p. 51. [Traducción propia. Fragmento fuente: "If you are a poet, you will see clearly that there is a cloud floating in this sheet of paper..."].
- (69) **BECKETT, S.** 1969. *Op. cit.*, p. 16.
- (70) **SONTAG, S.** 2002. *Estilos Radicales*. Madrid: Santillana Ed. Generales, p. 42.
- (71) **BLANCHOT, M.** 2005. *El libro por venir*. Madrid: Trotta, p. 253.
- (72) **NIETZSCHE, F.** 1980. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Traducción de Luis Manuel Valdés y Teresa Orduña. Valencia: Cuadernos Teorema, p. 18.
- (73) **GÓMEZ TORÉ, J. L.** 2010. Un templo vacío, Lo sagrado en la escritura de José Ángel Valente. *Revista de Literatura*, vol. LXXII, n° 143, pp. 157-184. ISSN: 0034-849X, p. 177.
- (74) **IBÁÑEZ FANÉS, J.** 2010. Letras sin canción. Antipoesía y antisublime en la vanguardia europea de posguerra. En: VV.AA. *¿La guerra ha terminado?, Arte en un mundo dividido (1945-1968)*. Madrid: Edita Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 93-94.
- (75) **FLAUBERT, G.** En una carta a Louise Colet con fecha del 6 de julio de 1852. *Op. cit.*, p. 207.
- (76) **BARTHES, R.** 1967. *Op. cit.*, pp. 22-23.
- (77) **SONTAG, S.** 2002. *Op. cit.*, p. 50.
- (78) **DELEUZE, G.** 1989. *Lógica del sentido*. Barcelona: Editorial Paidós, p. 50.
- (79) **LLEDÓ, E.** 1995. Juan de la Cruz: Notas hermenéuticas sobre un lenguaje que se habla a sí mismo. En VALENTE, J. A., LARA GARRIDO, J. (eds.) 1995. *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Tecnos, pp. 99-122, p. 118.
- (80) **DERRIDA, J.** 1989. *La escritura y la diferencia*. Traducción de Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, p. 402.
- (81) **ARTAUD, A.** 1925. Textes Surréalistes. *La Révolution Surréaliste*, n° 2, pp. 6-7, p. 6. [Traducción propia. Fragmento fuente: "Le monde physique est encore là"].

- (82) **FLAUBERT, G.** En una carta escrita a Louise Colet con fecha 16 de enero de 1852. *Op. cit.*, pp. 165-166.
- (83) **SONTAG, S.** 2002. *Op. cit.*, p. 16.
- (84) **WITTGENSTEIN, L.** Citado en: ALONSO PUELLES, A. 2002. *El arte de lo indecible. Wittgenstein y las vanguardias*. Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 135-136. Y también, con una traducción diferente en: MONK, R. 1997. *Ludwig Wittgenstein. El deber de un genio*. Traducción de Damián Alou. Barcelona: Anagrama, p. 297.
- (85) **GÓMEZ TORÉ, J. L.** 2010. *Op. cit.*, p. 177. Las palabras exactas de José Ángel Valente son: “Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio”. VALENTE, J. A. 1995. *Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*. Madrid: Alianza Editorial, p. 42.
- (86) **PASOLINI, P. P., ROHMER, E.** 1970. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Traducido de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, p. 14.
- (87) **BECKETT, S.** 1970. *Watt*. Traducción de Andrés Bosch. Barcelona: Editorial Lumen, p. 78.
- (88) **LIPPARD, R. L., CHANDLER, J.** 1971. The Dematerialization of Art. En LIPPARD, R. L. (ed.). *Changing: Essays in Art Criticism*. New York: E. P. Dutton, pp. 255-276, p. 276. Texto publicado por primera vez en la revista *Art International*, nº 12, febrero de 1968. [Traducción propia. Fragmento fuente: “We still do not know how much less ‘nothing’ can be. Has an ultimate zero point been arrived at with black paintings, white paintings, light beams, transparent film, silent concerts, invisible sculpture, or any of the other projects mentioned above? It hardly seems likely”].
- (89) **BLANCHOT, M.** 1992. *El Espacio Literario*. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 45.
- (90) **WEARING, G.** Entrevistada por Dona De Salvo. En: FERGUSON, R. 1999. *Gillian Wearing*. London: Phaidon, p. 11. [Traducción propia. Fragmento fuente: “I was aware that there was something missing, something that could only be expressed visually”].
- (91) **ALLIGHIERO E BOETTI.** Entrevistado por Francesca Pasini en 1987. Il gioco del doppio – La giungla colorata di Alighiero e Boetti. En *Il Manifesto*, 23 de abril. Citado en: DI PIETRANTONIO, G., LEVI, C. 2004. *Alighiero Boetti: quasi tutto*. Milan: Silvana Editoriale, p. 215.
- (92) **ANDERSON, L.** Comentando uno de sus dibujos realizados para *Some Experiments [Algunos Experimentos]*, 1976. GOLDBERG, R. 2000. *Laurie Anderson*. London: Thames & Hudson, p. 66. [Traducción propia. Fragmento fuente: “In this experiment, two



people have a conversation. Then the room is sealed off but the sound waves keep bouncing back and forth between the walls, back and forth, growing fainter and more garbled. Sometimes it can take fifty years for words to slow down and finally to stop. In this experiment, we listen with our microphones, trying to translate the waves back into words”].

- (93) **ESPALIÚ, P.** Entrevistado por José Miguel Cortés y Juan Vicente Aliaga en: CORTÉS, J. M. (ed.). 1990. *La creación artística como cuestionamiento*. Valencia: Institut Valencià de la Joventut, pp. 61-97. Citado en: SEARLE, A. 1994. *Pepe Espaliú*. London: Institute of Contemporary Arts (ICA), p. 11. [Traducción propia. Fragmento fuente: “To use a musical analogy: I try to transcribe, in plastic form, the silence that exists between successive notes. In this sense I would speak –like Kandinsky– in terms of resonance... this possible resonance is what makes me choose... some objects instead of others. [...] This is an intensity produced by the possible absence that inhabits...”].
- (94) **WITTGENSTEIN, L.** 1995. *Aforismos. Cultura y Valor*. Prólogo de Javier Sádaba. Edición de G. H. Von Wright con la colaboración de Heikki Nyman. Madrid: Espasa Calpe, p. 111. Fechado en 1947.
- (95) **ROTH, J.** En una carta a Stefan Zweig, 15 de julio de 1936. En: ROTH, J., ZWEIG, S. 2014. *Ser amigo mío es funesto. Correspondencia (1927-1938)*. Edición de Madeleine Rietra y Rainer Joachim Siegel. Epílogo de Heinz Lunzer. Traducción de Joan Fontcuberta y Eduardo Gil Bera. Barcelona: Acantilado, p. 291.
- (96) **ROS, S.** [1944]. El olor de los lápices. Publicado originalmente en la sección «Arriba y abajo» del diario *Arriba* el 27 de septiembre de 1944. En: ROS, S. 2002. *Antología*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, p. XVI.
- (97) **ZAMBRANO, M.** 1993. *Op. cit.*, p. 13.

# BIBLIOGRAFÍA GENERAL

**ABALLÍ, I. et al.** 2005. *0-24 h. Ignasi Aballí*. Barcelona: MACBA. (Catálogo de exposición).

**ABUÍN, A.** 1998. El silencio y el callar: apuntes para una dramaturgia de 'lo indecible' en el teatro del siglo XX. *Semiosfera*, nº 9, pp. 69-101. ISSN: 1134-3974.

**ADAM, P.** 1992. *El Arte del Tercer Reich*. Barcelona: Tusquets Editores.

**ADORNO, TH. W.:** OBRAS COMPLETAS (XX Volúmenes). Madrid: Ediciones Akal/Básica de bolsillo, a partir de 2003. Edición de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Buck-M y Klaus Schultz. Traducción española de Alfredo Brotons Muñoz. Edición alemana en Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974.

**ADORNO, TH. W.** 2008. *Crítica de la Cultura y Sociedad I*. O.C. 10/1. Madrid: Akal/Básica de Bolsillo.

**ADORNO, TH. W.** 1984. *Dialéctica Negativa*. Versión castellana de José María Ripalda. Revisión de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.

**ADORNO, TH. W.** 2003. *Notas sobre literatura*. O.C. Tomo XI. Madrid: Akal/Básica de Bolsillo.

**ADORNO, TH. W.** 2004. *Teoría estética*. O. C. Tomo VII. Madrid: Akal/Básica de Bolsillo.

**AGAMBEN, G.** 2000. *Lo que queda de Auschwitz: El Archivo y el Testigo* (Homo sacer III). Valencia: Pre-Textos.

**AGUILAR RAMÍREZ, M. G.** 2010. *El arte participativo: la participación como estrategia creativa en la instalación, el arte de acción y el arte público*. M. MOLINA ALARCÓN, director. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València.

**ALIAGA, J. V., CORTÉS, J. M.** (eds.) 1990. *Arte conceptual revisado*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

**ALLEN, P.** 2001. What is Complexity Science? Knowledge of the Limits to Knowledge. *Emergence: Complexity & Organization*, vol. 3, nº 1, pp. 24-42. ISSN: 1521-3250.

**ALLORA, J., CALZADILLA, G. et al.** 2009. *Allora & Calzadilla*. Zúrich: JRP|Ringier. (Catálogo de exposición).

**ALMOND, D. et al.** 2008. *Index*. London: Parasol unit/Koenig Books. (Catálogo de exposición).

**ALONSO PUELLES, A.** 2002. *El arte de lo indecible. Wittgenstein y las vanguardias*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

**ÁLVAREZ FALCÓN, L.** 2008. El régimen de *phantasia* y la experiencia estética en Merleau-Ponty. *Eikasia. Revista de Filosofía*, año IV, nº 21, pp. 83-106. ISSN: 1885-5679.

**ÁLVAREZ PEDROSIAN, E.** 2010. *Etnografías de la subjetividad. Alcances filosóficos de la práctica antropológica contemporánea*. M. CRUZ RODRÍGUEZ, director. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona.

**ÁLVAREZ, F. J., MEDINA, C., ALONSO, A., SILVA, C.** 1998. Fenomenología de la mística y de la ascética. *Revista Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. XVIII, nº 67, pp. 493-592. ISSN: 0211-5735.

**ALÿS, F., et al.** 2005. *Seven walks, London, 2004-5*. London: Artangel.

**BALKEN, D. B.** 1999. *Alfredo Jaar: Lament of the Images*. Massachusetts: List Visual Arts Center. (Catálogo de exposición).

**AMENGUAL, B.** 1999. *Sergei M. Eisenstein. El acorazado Potemkin*. Barcelona: Paidós Películas.

**ANCELET-HUSTACHE, J.** 1958. *Maitre Eckhart et la mystique rhénane*. Paris: Éditions du Seuil.

**ANDERS, G.** 2007. *Filosofía de la situación*. César de Vicente Hernando (ed.). Madrid: Catarata.

**ANDERS, G.** 2007. *Hombre sin mundo. Escritos sobre arte y literatura*. Traducción de Josep Monter Pérez. Valencia: Pre-Textos.

**ANDERS, G.** 2011. *La obsolescencia del hombre: Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*. Traducción de Josep Monter Pérez. Valencia: Pre-Textos.

**ANDERSON, M.** (ed.). 1916. A Real Magazine. *The Little Review*, vol. III, nº 6, p. 2.

**ANDRÉS, R.** 2010. *No sufrir compañía: escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona: Acantilado.

**ARENDT, H.** 2003. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Traducción de Carlos Ribalta. Madrid: Taurus.

**ARENDT, H.** 2005. *Ensayos de comprensión. 1930-1954*. Traducción de Agustín Serrano de Haro, Alfredo Serrano de Haro y Gaizka Larrañaga Argárate. Madrid: Caparrós.

**ARENDT, H.** 2001. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Traducción de Claudia Ferrari y Agustín Serrano de Haro. Barcelona: Gedisa.

- ARENDT, H.** 1993. *La condición humana*. Traducción de Ramón Gil Novales, Barcelona: Paidós.
- ARENDT, H.** 2002. *La vida del espíritu*. Traducción de Carmen Corral. Barcelona: Paidós.
- ARENDT, H.** 1998. *Los orígenes del totalitarismo*. Traducción de Guillermo Solana. Madrid: Taurus.
- ARNAU, J.** 2005. *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nagarjuna*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ARON, R.** 1946. *Introducción a la filosofía de la historia*. Buenos Aires: Losada.
- ARTAUD, A.** 1925. Textes Surréalistes. *La Révolution Surréaliste*, nº 2, pp. 6-7.
- ASP, E. D., DE VILLIERS, J.** 2010. *When Language Breaks Down. Analysing discourse in clinical contexts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BACHMANN, I.** 1990. *Problemas de la literatura contemporánea*. Traducción de José María Valverde. Madrid: Tecnos.
- BALL, H.** 2005. *La huida del tiempo*. Prólogo de Paul Auster. Presentación de Hermann Hesse. Barcelona: Acantilado.
- BARTHES, R.** 1967. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.
- BARTHES, R.** 1983. *El grano de la voz*. México: Siglo XXI.
- BARTHES, R.** 1974. *El placer del texto*. Traducción de Nicolás Rosa. 1ª ed. Madrid: Siglo XXI.
- BARUZI, J.** 1991. *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- BARREIROS, R.** 2007. La corrupción del lenguaje y un ejército móvil de metáforas. *Anales de la educación común*, año 3, nº 6, pp. 159-167. ISSN: 1669-4627.
- BECKETT, S.** 1970. *El Innombrable*. Barcelona: Lumen.
- BECKETT, S.** 2006. *Esperando a Godot*. Traducción de Ana María Moix. Argentina: Editorial Último Recurso.
- BECKETT, S.** 1969. *Final de Partida. Acto sin palabras*. Traducción de Francisco Javier. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- BECKETT, S.** 1965. *La última cinta. Acto sin palabras*. Barcelona: Aymá Editora.

**BECKETT, S.** 1989. *Los días felices*. Edición bilingüe. Traducción de Antonia Rodríguez Gago. Madrid: Cátedra/Letras Universales.

**BECKETT, S.** 1970. *Watt*. Traducción de Andrés Bosch. Barcelona: Editorial Lumen.

**BÉHAR, H.** 1971. *Sobre el Teatro Dadá y Surrealista*. Traducción de José Escué. Barcelona: Barral Editores.

**BEIL, R.** 2006. *Christian Boltanski: Time*. Ostfildern: Hatje Cantz. (Catálogo de exposición).

**BENJAMIN, W.:** OBRAS COMPLETAS (VII Libros. XII Volúmenes). Madrid: Abada Editores, a partir de 2006. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem. Edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Edición alemana en Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989.

**BENJAMIN, W.** 1973. El narrador. *Revista de Occidente*, nº 129, pp. 301-333. ISSN: 0034-8635.

**BENJAMIN, W.** 1996. *Escritos Autobiográficos*. Madrid: Alianza.

**BENJAMIN, W.** 1989. *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

**BENJAMIN, W.** 1982. *Infancia en Berlín*. Madrid: Ediciones Alfaguara.

**BENJAMIN, W.** 2005. *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Madrid: Akal.

**BENJAMIN, W.** 1986. *Sobre el panorama de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta.

**BENJAMIN, W.** 2008. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and other writings on Media*. Edición de Michael W. Jennings, Brigid Doherty y Thomas Y. Levin. London: Harvard University Press.

**BENJAMIN, W.** 2001. Velada con Monsieur Albert. *Quimera. Revista de Literatura*, nº 207-208, pp. 127-129. ISSN: 0211-3325.

**BERGSON, H.** 1996. *Las dos Fuentes de la Moral y la Religión*. Traducción y estudio preliminar de Jaime Salas y José Atencia. Madrid: Tecnos.

**BERNAL, O.** 1970. *Lenguaje y Ficción en las novelas de Beckett*. Traducción de Francisco Muñiz. Barcelona: Lumen.

**BERNARD-DONALS, M. F., GLEJZER, R. R.** 2001. *Between Witness and Testimony: the Holocaust and the Limits of Representation*. New York: State University of New York.

**BERNSTEIN, M. A., LEISER, E., ATTIE, S.** 1994. *The Writing on the Wall. Projections in Berlin's Jewish Quarter. Shimon Attie Photographs and Installations*. Heidelberg: Edition Braus. (Catálogo de exposición).

**BEUCHOT, M.** 2005. *Historia de la Filosofía del Lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

**BEUYS, J.** 2006. *Ensayos y entrevistas*. Madrid: Síntesis.

**BLANCHOT, M.** 1992. *El Espacio Literario*. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós Ibérica.

**BLANCHOT, M.** 2005. *El libro por venir*. Madrid: Trotta.

**BLANCHOT, M.** 1949. *La part du feu*. Paris: Gallimard.

**BLANCHOT, M.** 2002. *La sentencia de muerte*. Traducción de Manuel Arranz. Madrid: Pre-Textos.

**BLAZWICK, I., GILBERT, A., RAAD, W., et al.** 2010. *Walid Raad*. London: Whitechapel Gallery. (Catálogo de exposición).

**BLEDA Y ROSA.** 1997. *Campos de batalla*. Valencia: Fundación Cañada Blanch. Club Diario Levante. (Catálogo de exposición).

**BLISSET, L.** 2000. *Q*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.

**BLOCK DE BEHAR, L.** 1994. *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Madrid: Siglo XXI.

**BONET, J. M.** 1995. *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza Editorial.

**BÖLL, H.** 1984. *El tren llegó puntual*. Traducción de Julio F. Yáñez. Navarra: Salvat Editores.

**BÖLL, H.** 1973. *Los silencios del doctor Murke*. Traducción de Carmen Ituarte. Madrid: Alianza Taurus.

**BÖLL, H.** 1974. *Opiniones de un payaso*. Traducción de Alfonsina Janés. Barcelona: Barral.

**BORGES, J. L.** 1980. El Aleph. En *El Aleph (1949). Prosa completa*. Volumen II. 1ª ed. Madrid: Editorial Bruguera/Narradores de hoy, pp. 112-125.

**BORGES, J. L.** 1980. Funes el memorioso. En *Artificios (1944). Prosa completa*. Volumen I. 1ª ed. Madrid: Editorial Bruguera/Narradores de hoy, pp. 477-490.

**BORGES, J. L.** 1980. La biblioteca de Babel. En *Ficciones* (1944). *Prosa completa*. Volumen I. 1ª ed. Madrid: Editorial Bruguera/Narradores de hoy, pp. 455-462.

**BORGES, J. L.** 1980. Los dos reyes y los dos laberintos. En *El Aleph* (1949). *Prosa completa*. Volumen II. 1ª ed. Madrid: Editorial Bruguera/Narradores de hoy, pp. 100-101.

**BOSMAJIAN, H.** 1979. *Metaphors of Evil: Contemporary German Literature and the Shadow of Nazism*. Iowa City: University of Iowa Press.

**BONAVENTURA, P., MACH, D.** 2002. *David Mach*. London: Revolution Editions. (Catálogo de exposición).

**BOROWSKI, T.** 2004. *Nuestro hogar es Auschwitz*. Barcelona: Alba Editorial.

**BORROUGHS, W.** 1994. *The Ticket that Exploded*. New York: Grove Press.

**BOURGEOIS, L.** 2002. *Destrucción del padre, reconstrucción del padre: escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid: Síntesis.

**BOURGEOIS, L.** 2002. *Louise Bourgeois*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo. (Catálogo de exposición).

**BOZAL, V.** 1978. *El arte del siglo XX. La construcción de la Vanguardia (1850-1939)*. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo. Edicusa.

**BREMEN, B. A.** 1993. *William Carlos Williams and the Diagnostics of Culture*. Oxford: Oxford University.

**BRENAN, G.** 2014. *Diarios de la Gran Guerra. Relato de un superviviente*. Edición de Carlos Pranger. Almería: Editorial Confluencias.

**BRESSON, R.** 1979. *Notas sobre el cinematógrafo*. Traducción de Saúl Yurkiévich. México: Ediciones Era.

**BRETON, A.** 1972. *Antología del humor negro*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama.

**BROCH, H.** 1974. *Poesía e Investigación*. Traducción de Ramón Ibero. Barcelona: Barral Editores.

**BROEKMAN, J. M.** 1974. *El estructuralismo*. Barcelona: Herder.

**BROSSE, J.** 1999. *Los maestros Zen*. Palma de Mallorca: Editorial Olañeta.

**BROUGHER, K., BOWRON, A., ROSENTHAL, N.** 1998. *Gustav Metzger*. Oxford: Museum of Modern Art. (Catálogo de exposición).

**BRUNEAU, T. J.** 1973. Communicative silences: forms and functions. *The Journal of Communication*, vol. 23, pp. 17-46. ISSN: 1460-2466.

**BRUNETEAU, B.** 2006. *El Siglo de los Genocidios: violencias, masacres y procesos genocidas desde Armenia a Ruanda*. Traducción de Florencia Peyrou y Hugo García. Madrid: Alianza Editorial.

**BÜCHLER, P., ESCHE, CH., PIROTTE, P.** 2007. *Absentmindedwindowgazing*. Eindhoven: Van Abbemuseum. (Catálogo de exposición).

**BUCKEY, R., CRISPIN, J.** (comp.). 1973. *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Madrid: Alianza.

**BÜRGER, P.** 1987. *Teoría de la vanguardia*. Traducción de Jorge García. Prólogo de Helio Piñón. Barcelona: Península.

**BURKE, E.** 1985. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Traducido por Don Juan de la Dehesa. Prólogo de Valeriano Bozal. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.

**CABO, J.** 2002. La obra de arte totalitaria: el caso alemán, *ADAXE —Revista de Estudios y Experiencias Educativas*, nº 18, pp. 145-169. ISSN: 0213-4705.

**CAGE, J.** 2007. *Silencio*. Traducción de Marina Pedraza. Epílogo de Juan Hidalgo. Madrid: Árdora.

**CAJADE, S.** 2007. *Democracia y Europa en J. Ortega y Gasset: una perspectiva ética y antropológica*. E. GUIŠÁN SEIJAS, directora. Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela.

**CALLAN, J.** 2002. *Interference*. Walsall: The New Art Gallery. (Catálogo de exposición).

**CALLE, S. et al.** 2002. *Sophie Calle*. Köln: Walter König. (Catálogo de exposición).

**CALVINO, I.** 2003. *Las ciudades invisibles*. Traducción de Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela.

**CAMUS, A.** 1996. *Obras*. 2 Volúmenes. Edición de José María Guelbenzu. Traducción de Luis Echávarri. Revisión de Miguel Salabert. Madrid: Alianza Editorial.

**CAÑAS, R.** 1998. La imaginación y las Ideas estéticas en la filosofía de Kant. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, vol. XXXVI (90), pp. 591-600. ISSN: 0034-8252.

**CARERI, F.** 2009. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.



**CARUTH, C.** (ed.). 1995. *Trauma: explorations in memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

**CASTAÑEDA, M. C.** 2013. Trauma y Ficción: *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela. *Lingüística y Literatura*, nº 63, pp. 117-127. ISSN: 0120-5587.

**CASTILLA DEL PINO, C.** (comp.) 1992. *El silencio*. Madrid: Alianza Editorial.

**CEREZUELA, J. A.** 2014. *La confesión en la práctica artística audiovisual: modalidades, estrategias discursivas y expresiones del yo confesional*. M. MOLINA ALARCÓN y S. MARTÍ MARÍ, directores. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València.

**CEREZUELA, J. A.** 2010. La construcción identitaria a través de la cámara como objeto transicional: un acercamiento a la obra de Sadie Benning. *Revista de Bellas Artes*, nº 8, pp. 119-141. ISSN: 1695-761X.

**CHAR, R.** 1973. *Hojas de Hipnos (1943-1944)*. Editado por Alberto Corazón. Traducción de Edison Simons. Madrid: Visor.

**CHIEN-YU SUN.** 2004. *The Silence of the Void. Explorin the visual language of the void from the East and the West*. DIANA WOOD, supervisor. Tesis doctoral, University of Wollongong.

**CHION, M.** 1998. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.

**COLLADO SÁNCHEZ, E.** 2014. *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Barcelona: Trama editorial.

**COLODRO, M.** 2000. *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innombrable*. Chile: Editorial Cuarto Propio.

**COLOMINA, B.** 2006. *Doble exposición: arquitectura a través del Arte*. Madrid: Akal.

**CONDERANA, J. A.** 2006. Capitulaciones de la estética contemporánea I: el silencio como anomalía. *Trípodos*, nº 19, pp. 159-181. ISSN: 2340-5007.

**CONFUCIO.** 2004. *Los cuatro libros de Confucio*. Traducción y prólogo de Cheng-Li. Proemio de Alejandro Bárcenas. Venezuela: Editorial CEC.

**CONRAD, J.** 1986. *El corazón de las tinieblas. La soga al cuello*. Barcelona: Hyspamérica Ediciones/Orbis.

**CORVEZ, M.** 1972. *Los estructuralistas*. Buenos Aires: Amorrortu.

**CORBÍ, M.** 1992. *Conocer desde el silencio*. Santander: Sal Terrae.

**CORNAVACA, R.** 2008. *Presocráticos. Fragmentos I*. Edición Bilingüe. Buenos Aires: Losada.

- COULOMBE, M.** 2010. Haunting images: on Joaquim Koester's Photographic Works. *CIEL VARIABLE: Art Photo Médias Culture*, nº 83, pp. 83-90. ISSN: 1711-7682.
- CRADDOCK, S., MAGNIN, J-D., MICHELI, B., WAJMAN, G.** 2002. *L'Anti-Monument. Les Mots de Paris*. Jochen Gerz. Paris: Actes SUD. (Catálogo de exposición).
- CRAFT, C.** 2013. *Robert Rauschenberg*. London: Phaidon Focus. (Catálogo de exposición).
- CULLER, J.** 1998. *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Cátedra.
- CURTIUS, E. R.** 1991. Les topoi de l'ineffable. En *La littérature européenne et le Moyen-Age latin*. Paris: Presses Universitaires France.
- DABIN, V., DAVID, C.** 1991. *Marcel Broodthaers*. Paris: Jeu de Paume. (Catálogo de exposición).
- DAMASIO, A.** 1994. *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: Putman's.
- DANIELS, D., ARNS, I.** (eds.). 2012. *Sounds like Silence. John Cage—4'33"*. *Silence Today*. Leipzig: Spector Books.
- DANIEL-MCELROY, S., RAINBIRD, S., GODFREY, M.** 2005. *Tacita Dean. Berlin Works*. London: Tate St. Ives, London. (Catálogo de exposición).
- DAVID, C., PELZER, B., COMPTON, M., GEVAERT, Y., et al.** 1992. *Marcel Broodthaers*. Madrid: Museo Reina Sofía. (Catálogo de exposición).
- DAUENHAUER, B. P.** 1976. Silence. An intentional analysis. *Reserch in Phenomenology*, vol. 6, pp. 63-83. ISSN: 0085-5553.
- DAUENHAUER, B. P.** 1980. *Silence: the phenomenon and its ontological significance*. Bloomington: Indiana University Press.
- DEBORD, G.** 1999. *La sociedad del espectáculo*. Traducción y prólogo de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.
- DECKER-PHILLIPS, E.** 1998. *Paik Video*. New York: Barrytown Ltd. (Catálogo de exposición).
- DE LA CALLE, R.** 2006. *Gusto, belleza y arte. Doce ensayos de historia de la estética y teoría de las artes*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- DE LA CALLE, R.** 2006. Seis consideraciones en favor de la estética natural. *Quaderns de filosofia i ciència*, nº 36, pp. 85-92. ISSN: 0213-5965.

**DELBO, CH.** 1968. *None of Us Will Return*. Traducción de John Githens. New York: Grove Press.

**DELEUZE, G.** 1989. *Lógica del sentido*. Barcelona: Editorial Paidós.

**DEL VALLE, J.** 2011. La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la Estética. *Areté Revista de Filosofía*, vol. XXIII, nº 2, pp. 303-328. ISSN: 1016-913X.

**DERRIDA, J.** 1986. *De la Gramatología*. Traducción de Óscar del Barco y Conrado Ceretti. Madrid: Siglo veintiuno editores.

**DERRIDA, J.** 1993. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Introducción de Patricio Peñalver. Barcelona: Ediciones Paidós.

**DERRIDA, J.** 1997. *La diseminación*. Traducción de José María Arancibia. Madrid: Espiral/Fundamentos.

**DERRIDA, J.** 1989. *La escritura y la diferencia*. Traducción de Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos

**DERRIDA, J.** 1985. *La Voz y el Fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Traducción y prólogo de Francisco Peñalver. Valencia: Pre-Textos.

**DERRIDA, J.** 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.

**DERRIDA, J.** 1989. *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Cátedra Teorema.

**DERRIDA, J.** 1977. *Posiciones*. Valencia: Pre-Textos.

**DERRIDA, J., FERRARIS, M.** 2009. *El gusto del secreto*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.

**DESCARTES, R.** 1977. *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Introducción, traducción y notas de Vidal Peña. Madrid: Alfaguara.

**DE PABLO, S.** (ed.). 2007. *La historia a través del cine. Las dos guerras mundiales*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

**DESHON, E. J.** 2004. *Memories are Not Silence: the trauma of witnessing and art making. A Phenomenological exploration of my lived experience as an artist*. DAVID HAWKE, supervisor. Tesis doctoral, Queensland University of Technology.

**DÍAZ DE LA FUENTE, A.** 2002. Un Análisis Musical del Golpe de Dados de Stéphane Mallarmé. *Educación y futuro: revista de investigación aplicada y experiencias educativas*, nº 7, pp. 5-13. ISSN: 1576-5199.

**DIDI-HUBERMAN, G.** 2013. *Cuando las imágenes toman posición*. Traducción de Inés Bértolo. Madrid: A. Machado Libros.

**DÍAZ ISENRAH, C.** 2010. Técnica y singularidad en Günter Anders y Gilbert Simondon. *Revista CTS. Revista iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad*, nº 14, vol. 15, pp. 105-116. ISSN: 1850-0013.

**DINOUART, A.** 2003. *El arte de callar*. Presentación de Jean-Jacques Courtine y Claudine Haroche. Traducción de Mauro Armíño. Madrid: Siruela.

**DI PIETRANTONIO, G., LEVI, C., BOETTI, A.** 2004. *Alighiero Boetti: quasi tutto*. Milano: Silvana Editoriale. (Catálogo de exposición).

**DÜRCKHEIM, K. G.** 1985. *Le Japon et la cultura du silence*. Traducción de Catherine de Bose. París: Le Courrier du Livre.

**DWORKIN, D. C.** 2013. *No Medium*. Cambridge: MIT Press.

**ECO, U.** 1986. *La estructura ausente*. Traducción de Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Lumen.

**ELDER, R. B.** 2008. *Harmony and Dissent: film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*. Canada: Wilfrid Laurier University Press.

**ELIADE, M.** 1976. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica.

**ELIADE, M.** 1999. *Historia de las Creencias y las Ideas Religiosas. De Gautama Buda al triunfo del cristianismo*. Traducción de Jesús Valiente Malla. Vol. II. Barcelona: Paidós.

**ELIADE, M.** 1999. *Historia de las Creencias y las Ideas Religiosas. De Mahoma a la era de las Reformas*. Traducción de Jesús Valiente Malla. Vol. III. Barcelona: Paidós.

**ELIADE, M., COULIANO, I. P.** 1992. *Diccionario de las Religiones*. Barcelona: Paidós.

**ELIOT, T. S.** 2006. *La tierra baldía*. Edición bilingüe de Viorica Patea. Madrid: Cátedra.

**EPHRATT, M.** 2008. The functions of silence. *Journal of Pragmatics*, nº 40, pp. 1909-1938. ISSN: 0378-2166.

**ERDAL, Y-M., FINCK, M.** (coord.). 2009. *Écriture et Silence au XX<sup>e</sup> siècle*. Strasbourg: Configurations Littéraires Université de Strasbourg.

**ESSLIN, M.** 1966. *El Teatro del Absurdo*. Barcelona: Seix Barral.

**FAGGIN, G.** 1953. *M. Eckhart y la mística medieval alemana*. Buenos Aires: Sudamericana.

**FARROW, C., LAIB, W.** 1996. *Wolfgang Laib: a journey*. Ostfildern: Hatje Cantz. (Catálogo de exposición).

**FARQUHARSON, A., DIEDERICHSEN, D., BREITWIESER, S., GENZKEN, I.** 1997. *Isa Genzken*. London: Phaidon. (Catálogo de exposición).

**FEDIDA, P.** 1978. *L'Asbence*. Paris: Gallimard.

**FERGUSON, R.** 1999. *Gillian Wearing*. London: Phaidon. (Catálogo de exposición).

**FERMANDOIS, J.** 1995. Ernst Jünger, escritura en tiempos de catástrofe. *Estudios públicos*, nº 58, pp. 406-529. ISSN: 0716-1115.

**FERNÁNDEZ GIJÓN, E.** 1990. *Walter Benjamin. Iluminación mística e iluminación profana*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones. Universidad de Valladolid.

**FERRER, E.** 1988. Fluxus & ZAJ. *Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, nº 29, pp. 21-31. ISSN: 0212-3819.

**FLAUBERT, G.** 1989. *Cartas a Louise Colet*. Traducción, prólogo y notas de Ignacio Malaxecheverría. Madrid: Ediciones Siruela.

**FLORES, O.** 2004. Gabriel Zaid: Poeta de Silencios. *Fuentes Humanísticas*, nº 30, pp. 155-164. ISSN: 2007-5618.

**FØLLESDAL, D.** 1991. El concepto de Lebenswelt en Husserl. *Boletín de la Sociedad Española de Fenomenología*, nº 40. ISSN: 1665-3319.

**FLOYER, C. et al.** 2007. *Ceal Floyer: construction*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst. (Catálogo de exposición).

**FONTCUBERTA, J.** 2005. *Googlegramas*. París: Instituto Cervantes. Institut Ramón LLull. (Catálogo de exposición).

**FOUCAULT, M.** 1996. *De lenguaje y literatura*. Introducción de Ángel Gabilondo. Traducción de Isidoro Herrera. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

**FOUCAULT, M.** 1968. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Argentina: Siglo XXI Editores.

**FREUD, S.:** OBRAS COMPLETAS (IX Tomos). Madrid: Biblioteca Nueva (desde 1972 a 1975). Traducción directa del alemán por Luis López-Ballesteros y de Torres. Ordenación y revisión de los textos por el Doctor Jacobo Numhauser Tognola.

**FREUD, S.** 1972-1975. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. O.C. Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 1029-1167. Se publicó por primera vez en 1905.

**FREUD, S.** 1972. *La interpretación de los sueños*. O.C. Tomo II (1899-1900). Madrid: Biblioteca Nueva.

**FREUD, S.** 1972-1975. *Lecciones introductorias al psicoanálisis*. O.C. Tomo VI. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 2123-2272.

**FREUD, S.** 1972-1975. *Más allá del principio del placer*. O.C. Tomo VII. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 2507-2561.

**FREUD, S.** 1972-1975. *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis*. También en O.C. Tomo VIII. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 3101-3206.

**FREUD, S.** 1972. *Psicopatología de la vida cotidiana*. O.C. Tomo III (1900-1905). Introducción de Juan Rof Carballo. Madrid: Biblioteca Nueva.

**FRIEDLÄNDER, S.** 1999. Pongamos nombres al recuerdo. *Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo*, nº 1, pp. 21-25. ISSN 1575-2259.

**FRIEDLÄNDER, S.** (ed.). 1992. *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*. Cambridge: Harvard University Press.

**FULTON, H., MESSNER, R., HAPKEMEYER, A.** 2005. *Hamish Fulton: keep moving*. Milan: Charta. (Catálogo de exposición).

**GALA, C.** 2005. Escribiendo el silencio: la contemplación poética de Sara Pujol. *Revista de literatura*, vol. 67, nº 133, pp. 147-164. ISSN: 0034-849X.

**GALLAGHER, A.** (ed.). 2011. *Susan Hiller*. London: Tate Publishing. (Catálogo de exposición).

**GANGULY, S. N.** 1968. Culture, Communication and Silence. *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 29, nº 2, pp. 182-200. ISSN: 1933-1592.

**GANN, K.** 2010. *No such thing as silence. John Cage's 4'33"*. London: Yale University Press.

**GADAMER, H. G.** 1990. *La herencia de Europa. Ensayos*. Presentación de Emilio Lledó. Traducción de Pilar Giralt Gorina. Barcelona: Ediciones Península.

**GARCÍA CUETOS, P.** 2012. *El Patrimonio Cultural*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

**GARRIGA, R.** 2012. El silencio audible: de la escucha asombrada a la escucha generativa. *Arte y políticas de identidad*, vol. 7, pp. 61-76. ISSN: 1889-979X.

**GARRIGA, R.** 2013. El silencio como límite comprensivo: una aproximación a su aplicación en las propuestas artísticas de Shimon Attie y Alfredo Jaar. En *Eikasia. Revista de Filosofía*, nº 50, pp. 323-334. ISSN: 1885-5679.

**GAY, P.** 1984. *La Cultura de Weimar: la inclusión de lo excluido*. Traducción de Nora Catelli. Barcelona: Editorial Argos Vergara.

**GENET, J.** 1997. *El objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro*. Edición de Jérôme Neutres. Traducción de Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Thassàlia.

**GERZ, J., SHALEV-GERZ, E.** 1994. *Monument against fascism*. Stuttgart: Cantz|Hatje. (Catálogo de exposición).

**GIBBS, M.** 2005. *All or Nothing: An Anthology of Blank Books*. Cromford: Research Group for Artist Publications.

**GIGLIOLI, P. P.** (ed.). 1972. *Language and Social Context*. England: Penguin, pp. 67-85.

**GIGLIOTTI, S.** 2003. Unspeakable Past as Limit Events: the Holocaust, Genocide, and the Stolen Generations. *Australian Journal of Politics and History*, vol. 49, nº 2, pp. 164-181. ISSN: 1467-8497.

**GILBERT-ROLFE, J.** 1999. *Beauty and the contemporary sublime*. New York: Allworth Press.

**GODFREY, M.** (ed.). 2010. *Francis Alijs. A Story of Deception*. London: Tate. (Catálogo de exposición).

**GOLDBACH, P.** 2010. *Philipp Goldbach: blackboards and micrographs*. London: Annely Juda Fine Art. (Catálogo de exposición).

**GOLDBERG, R.** 2000. *Laurie Anderson*. London: Thames & Hudson. (Catálogo de exposición).

**GOLDBERG, R., ILES, CH.** (eds.). 1995. *Marina Abramović: objects, performance, video, sound*. Oxford: Edition Hansjörg Mayer. (Catálogo de exposición).

**GÓMEZ DE LA SERNA, R.** 2012. *Greguerías Onduladas*. Edición de Nigel Dennis. Sevilla: Editorial Renacimiento.

**GÓMEZ DE LA SERNA, R.** 1962. *Total de Greguerías*. Madrid: Editorial Aguilar.

**GÓMEZ HARO, L.** 2013. *Del humor en el arte contemporáneo. Teoría y práctica*. Valencia: ARS Universitat Jaume I.

**GÓMEZ RAMOS, A.** 2007. Asombro, experiencia y forma: los tres momentos constitutivos de la filosofía. *Convivium*, nº 20, pp. 3-22. ISSN: 0010-8235, p. 9.

**GÓMEZ TORÉ, J. L.** 2010. Un templo vacío, Lo sagrado en la escritura de José Ángel Valente. *Revista de Literatura*, vol. LXXII, nº 143, pp. 157-184. ISSN: 0034-849X.

**GONZÁLEZ COMPEÁN, F. J.** 2011. Tonalidad Sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y el color a través de una propuesta personal. Miguel Molina Alarcón y Pedro del Villar Quiñones, directores. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València.

**GONZÁLEZ RAMÍREZ, G. I.** 2006. Poesía—Pensamiento / Palabra—Cosa. Acerca del texto “La esencia del habla” de Martin Heidegger. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, nº 13. ISSN: 1578-6730.

**GONZÁLEZ-TORRES, F., CORRIN, L. G.** 2000. *Félix González-Torres*. London: Serpentine Gallery. (Catálogo de exposición).

**GOODING, M., MACH, D.** 1986. *David Mach. Fuel for the Fire*. London: Riverside Studios. (Catálogo de exposición).

**GOODMAN, N.** 1976. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral.

**GOROVOY, J., TILKIN, D., HELFENSTEIN, J., et al.** 1999. *Louise Bourgeois: memoria y arquitectura*. Madrid: Aldeasa|MNCARS. (Catálogo de exposición).

**GOUX, J-J.** 1984. *Les Monnayers du langage*. Paris: Editions Galilée.

**GOVAN, M., COOKE, L., WARNER, M., FERGUSON, B., HICKEY, D.** 1955. *Ann Hamilton: tropos*. New York: Dia Center for the Arts. (Catálogo de exposición).

**GOYTISOLO, J.** 1981. *La resaca*. Barcelona: Ediciones Destino.

**GRAEF, H.** 1970. *Historia de la mística*. Traducción de Enrique Martí Lloret. Barcelona: Editorial Herder.

**GRASS, G.** 1975. *Diario de un caracol*. Traducción y notas de Ángel Antón Andrés. Barcelona: Barral Editores.

**GRASS, G.** 1978. *El tambor de hojalata*. Traducción de Carlos Gerhard. Madrid: Alfaguara.

**GRASS, G.** 1999. *Escribir después de Auschwitz*. Barcelona: Paidós.

**GRASSO, L.** 2009. *Laurent Grasso: The horn perspective*. 315 espace trios-cent-quinze. Paris: Centre Pompidou.

**GRENIER, C. et al.** 2010. *Boltanski*. Paris: Flammarion Contemporary. (Catálogo de exposición).

**GROSSMAN, V.** 2007. *Vida y destino*. Traducción directa del ruso de Marta-Ingrid Rabón Rodríguez. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

**GRUSS, L.** 2010. *El silencio. Lo invisible en la vida y el arte*. Argentina: Capital Intelectual.



**GUARDANS, T.** 2009. *La verdad del silencio. Por los caminos del asombro.* Barcelona: Herder Editorial.

**GUARDANS CAMBÓ, T.** 2006. *Indagaciones en torno a la condición fronteriza.* E. TRÍAS SAGNIER, director. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona.

**GUBAR, S.** 2003. *Poetry after Auschwitz: Remembering What One Never Knew.* Bloomington: Indiana University Press.

**GUILLÉN, C.** 1998. *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada.* Barcelona: Tusquets Editores.

**GUPTA, S., WEIBEL, P., ADAJANIA, N.** 2009. *Shilpa Gupta.* London: Prestel. (Catálogo de exposición).

**GUTIÉRREZ, A.** 2003. Arte y Gelesenheit. Estética, ética y lógica originarias en el pensar de Heidegger. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, nº 36, pp. 153-186. ISSN: 1575-6866.

**GUYOT, A. RESTELLINI, P.** 1983. *L'Art Nazi: 1933-1945 La Memoire du Siecle.* Prefacio de Leon Poliakov. Bruselas: Éditions Complexe.

**HAMBURGUER, M.** 1969. *The Truth of Poetry: Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960's.* London: Weidenfeld and Nicolson.

**HAMILTON, A.** 2013. Regarding The Event of a Thread. En *Ann Hamilton: The Event of a Thread.* Park Avenue Armory Newspaper. December 5-2012, January 6-2013. New York. (Catálogo de exposición).

**HANDKE, P.** 1990. *Pero yo vivo en los intersticios.* Barcelona: Gedisa.

**HAŠEK, J.** 2010. *Las aventuras del valeroso soldado Schwejk.* Traducción de Alfonsina Janés. Barcelona: Ediciones Destino.

**HAAS, A. M.** 2009. *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* Madrid: Siruela.

**HARRISON, CH., ORTON, F.** 1982. *A provisional History of Art & Language.* Paris: Editions E. Fabre.

**HASSAN, I.** 1971. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Litterature.* New York: Oxford University Press.

**HEGER, H.** 2002. *Los hombres del triángulo rosa. Memorias de un homosexual en los campos de concentración.* Traducción de Eduardo Knörr Argote. Madrid: Amaranto.

**HEIDEGGER, M.** 2002. *De camino al habla*. Traducción de Ives Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal.

**HEIDEGGER, M.** 1971. *El ser y el tiempo*. Traducción de José Gaos. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

**HEIDEGGER, M.** 1997. *Estudios sobre la Mística Medieval*. Madrid: Siruela.

**HEIDEGGER, M.** 1989. *Serenidad*. Traducción de Yves Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal.

**HEMINGWAY, E.** 2000. *El viejo y el mar*. Barcelona: Planeta.

**HERRERAS, E.** 1996. *Una lectura naturalista del Teatro del Absurdo*. Valencia: Universitat de València.

**HERZOG, H-M., STEFFEN, K.** 2010. *Luis Camnitzer*. Ostfildern: Hatje Cantz. (Catálogo de exposición).

**HESS, F., SCHULZ, B.** 2001. *Felix Hess: Light as Air*. Heidelberg: Kehrer. (Catálogo de exposición).

**HILLER, S.** 1980. *Susan Hiller: Dedicated to the Unknown Artists, Ten Months, and other recent works*. Exeter: Spacex Gallery. (Catálogo de exposición).

**HILLER, S.** 1972. *Dedicated to the Unknown Artists: Notes*. London: Van Royen Gallery. (Catálogo de exposición).

**HILLER, S., GODFREY, M.** 2008. *The last Silent Movie*. London: Matts Gallery. (Catálogo de exposición).

**HOFFMAN, F.** 2007. *Chris Burden*. London: Thames & Hudson. (Catálogo de exposición).

**HOFMANN, W.** 1992. *Los fundamentos del arte moderno*. Traducción de Agustín Delgado y José Antonio Alemany. Barcelona: Ediciones Península.

**HOFMANNSTHAL, H.** 1981. *Carta de Lord Chandos*. Prólogo de Claudio Magris. Traducción de José Quetglas. Murcia: Colección de Arquitectura.

**HOOKS, B.** 1988. *Talking back*. Toronto: Between the Lines.

**HORNSTEIN, S., LEVITT, L., y SILBERSTEIN, L.** (eds.). 2003. *Impossible images: contemporary art after the Holocaust*. New York: New York University Press.

**HOUSTON, M., KRAMARAE, C.** 1991. Speaking from silence: Methods of silencing and resistance. *Discourse & Society*, vol. 2, nº 4, pp. 387-399. Online ISSN: 1460-3624.

**HO-YEE KWONG, C.** 2007. The Aesthetics of Silence in the Literature of the Twentieth Century. *Tamkang Journal of Humanities and Social Sciences*, nº 30, pp. 42-75. ISSN: 1029-8312.

**HUEBERT, D. B.** 2010. *Outrunning Silence: Adorno, Beckett, and the Question of Art after the Holocaust*. S. RABILLARD, supervisor. Tesis doctoral, Dalhousie University.

**HUME, D.** 2004. *Investigación sobre el entendimiento humano*. Traducción de Vicente Sanfélix y Carmen Ors. Introducción, notas y comentarios de Vicente Sanfélix. Epílogo de Barry Stroud. Madrid: Itsmo.

**HUME, D.** 1973. *Resumen del Tratado de la naturaleza humana*. Traducción e introducción de Carles Mellizo. Buenos Aires: Aguilar.

**HUSEMAN, B.** (ed.). 2009. *Roni Horn aka Roni Horn*. London: Steidl|Tate Gallery. (Catálogo de exposición).

**HUXLEY, A.** 2004. *The Perennial Philosophy*. New York: Harper.

**IBRAHIM, Y.** 2009. Holocaust as the Visual Subject: The Problematics of Memory Making through Visual Culture. *NEBULA: A Journal of Multidisciplinary Scholarship*, December, pp. 94-113. ISSN: 1449-7751.

**IGLESIA, A. M.** 2011. Samuel Beckett: la inaprehensibilidad de un sentido no trascendente. *Forma. Revista d'Humanitats*, vol. 4, pp. 79-90. ISSN: 2013-7761.

**IHDE, D.** 2007. *Listening and Voice: phenomenologies of Sound*. New York: State University of New York Press.

**IHDE, D., SLAUGHTER, T. F.** 1970. Studies in the Phenomenology of Sound. *International Philosophical Quarterly*, vol. 10, pp. 232-250. ISSN: 2153-8077.

**JAAR, A., GALLO, R.** 1997. Representation of Violence, Violence of Representation. *Trans*, vol. 1-2, nº 34, pp. 52-61.

**JAAR, A., DENEGRI, D.** 2005. *Alfredo Jaar*. Milano: Amalgamated Book Services. (Catálogo de exposición).

**JAHN, A., PARKER, C.** 2005. *Cornelia Parker: Perpetual Canon*. Bielefeld: Kerber. (Catálogo de exposición).

**JAMES, W.** 1986. *Las variedades de la experiencia religiosa*. Barcelona: Península.

**JAUSS, H. R.** 2002. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Introducción de Daniel Innerarity. Barcelona: Ediciones Paidós.

**JAWORSKI, A.** (ed.). 1997. *Silence: interdisciplinary perspectives*. New York: Mouton de Gruyter.

**JAWORSKI, A.** 1993. *The Power of Silence: social and pragmatic perspectives*. California: SAGE Publications.

**JÜNGER, E.** 2003. *El Corazón Aventurero. Figuras y caprichos*. Traducción de Enrique Ocaña. Barcelona: Tusquets Editores.

**JÜNGER, E.** 2005. *Radiaciones I. Diarios de la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)*. Barcelona: Tusquets.

**JÜNGER, E.** 2005. *Radiaciones II. Diarios de la Segunda Guerra Mundial (1943-1948). La memoria de un siglo*. Barcelona: Tusquets.

**KAES, A.** 2009. *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. New Jersey: Princeton University Press.

**KAFKA, F.:** OBRAS COMPLETAS (IV Volúmenes). Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores, a partir de 1999. Edición dirigida por Jordi Llovet. Traducción de Miguel Sáenz. Ensayo biográfico de Klaus Wagenbach. Prólogo de Hannah Arendt.

**KAFKA, F.** 1978. *La metamorfosis*. Madrid: Alianza.

**KAFKA, F.** 2009. *Relatos Completos I*. Traducción de Francisco Zanutigh, Nélide M. de Machain y Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Losada.

**KANE, L.** 1984. *The Language of Silence. On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*. New Jersey: Associated University Press.

**KANT, I.** 2005. *Crítica de la razón pura*. Prólogo, traducción, notas e índices de Pedro Ribas. Madrid: Taurus.

**KANT, I.** 2008. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Introducción, traducción y notas de Luis Jiménez Moreno. Madrid: Alianza.

**KANT, I.** 1959. *Prolegómenos*. Traducción de Julián Besteiro. Prólogo de Antonio Rodríguez Huéscar. Argentina: Aguilar.

**KANTOR, M.** 1945. *Glory for Me*. Berkley: Coward-McCann Inc.

**KAPLAN, J.** 2004. Flirtations with Evidence. *Art in América*, October, pp. 134-139. ISSN: 0004-3214.

**KAPLAN, B. A.** 2011. *Landscapes of Holocaust Postmemory*. New York: Routledge.

**KAPLAN, B. A.** 2007. *Unwanted beauty: aesthetic pleasure in Holocaust representation*. Illinois: University of Illinois Press.

**KARDON, J.** (ed.). 1983. *Laurie Anderson, works from 1969 to 1983*. Philadelphia: Institute of Contemporary Art|University of Pennsylvania. (Catálogo de exposición).

**KARNER, D., BREITWIESER, S., HOFFMANN, J., STILES, K., WILSON, A., METZGER, G.** 2005. *Gustav Metzger: History History*. Ostfildern: Hatje Cantz. (Catálogo de exposición).

**KAUFFMANN, B., MOSEBACH, M., HORN, R., GROYS, B., VON DRATHEN, D.** 2000. *The colonies of bees undermining the moles' subversive effort through time. Concert for Buchenwald*. London: Thames & Hudson. (Catálogo de exposición).

**KELLMAN, S. G.** 2010. That goes without saying: a treatise on silence. *Puerto del Sol*, vol. 45, pp. 7-26. ISSN: 0738-517.

**KITAGAWA, T., UEDA, T., SCHWENK, B.** 2003. *Ann Hamilton: The Picture Is Still*. Ostfildern: Hatje Cantz. (Catálogo de exposición).

**KLEMPERER, V.** 2001. *LTI. La lengua del Tercer Reich: apuntes de un filólogo*. Traducción de Adan Kovacsics. Barcelona: Editorial Minúscula.

**KONIGSBERG, I.** 2004. *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Traducción de Enrique Herrando Pérez y Francisco López Martín. Madrid: Ediciones Akal.

**KOSINSKI, J.** 2011. *El pájaro pintado*. Barcelona: Debolsillo.

**KOSTELANETZ, R.** 2013. *A Dictionary of the Avant-Gardes*. 2ª ed., revised. London: Routledge.

**KRAUS, K.** 1992. *Contra los periodistas y otros contras*. Madrid: Taurus.

**KRAUS, K.** 2009. *En esta gran época: de cómo la prensa liberal engendra la guerra mundial*. Traducción de Jorge Goldszmidt, María Paula Daniello y Marcelo G. Burello. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

**KRAUSS, R., MARÍ, B., MORGAN, S., TARANTINO, M.** 1996. *Rachel Whiteread: shedding life*. London: Tate Gallery.

**LACAPRA, D.** 2005. *Escribir la Historia: escribir el trauma*. Traducido por Elena Marengo. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

**LAIB, W.** 1999. *Wolfgang Laib: somewhere else*. Ostfildern: Hatje Cantz. (Catálogo de exposición).

**LANG, B.** 2000. *Holocaust Representation: Art within the Limits of History and Ethics*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- LANG, B.** (ed.). 1988. *Writing and the Holocaust*. New York: Holmes & Meier.
- LANZMANN, C.** 1985. *Shoah*. Prólogo de Simone de Beauvoir. Paris: Éditions Fayard.
- LAO ZI.** 2012. *Tao Te Ching: Los libros del Tao*. Traducción directa del chino por Iñaki Preciado Idoeta. 3ª ed. Madrid: Editorial Trotta.
- LAPLANCHE, J., PONTALIS, J-B.** 1974. *Diccionario de Psicoanálisis*. Bajo la dirección de Daniel Lagache. Traducción del Doctor Fernando Cervantes Gimeno. Prólogo y revisión del Doctor Fernando Angulo García. Barcelona: Editorial Labor.
- LE BRETON, D.** 2011. *Elogio del caminar*. Traducción de Hugo Catignani. Madrid: Siruela.
- LE BRETON, D.** 2007. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Traducción de Herber Cardoso. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- LE BRETON, D.** 2009. *El silencio: aproximaciones*. Traducción de Agustín Temes. 3ª ed. Madrid: Ediciones Sequitur.
- LE BRETON, D., BRETON, P.** 2009. *Le silence et la parole: contre les excès de la communication*. Strasbourg: Éditions Arcanes.
- LEDoux, J.** 1996. *The Emotional Brain*. New York: Viking.
- LEGA LLADOS, F.** 2013. *La cimática como herramienta de expresión artística*. J. CERDÀ I FERRÉ, director. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- LEGALLAIS, C., COLLINS, H.** 1996. *Hannah Collins: In the course of time*. Donostia-San Sebastián: Koldo Mitxelena. (Catálogo de exposición).
- LEIBNIZ, G. W.** 1983. *Monadología*. Barcelona: Orbis.
- LEVI, E.** 1994. *Music in the Third Reich*. London: Macmillan.
- LEVI, P.** 2008. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Aleph Editores.
- LEVI, P.** 2008. *Si esto es un hombre*. Traducción de Pilar Gómez Bedate. 10ª ed. Barcelona: Muchnik.
- LÉVI-STRAUSS, C.** 1962. *El pensamiento salvaje*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- LEVINAS, E.** 1993. *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Traducción de J. L. Pardo. Valencia: Pre-textos.
- LIE ZI.** 2006. *El libro de la perfecta vacuidad*. Traducción, introducción y notas de Iñaki Preciado. Barcelona: RBA Coleccionables.

- LIFTON, R. J.** 1969. *Death-in-Life: Survivors of Hiroshima*. New York: Vintage Books, Random House.
- LIPMAN, M.** 1998. *Pensamiento complejo y educación*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- LIPPARD, R. L.** (ed.). 1971. *Changing: Essays in Art Criticism*. New York: E. P. Dutton.
- LITTLE, J.** (comp.). 2006. *Bruce Lee sobre el Camino Marcial: el tao del gung fu*. Badalona: Paidotribo.
- LIVINGSTONE, M.** (ed.). 1990. *David Mach*. Kyoto: Shoin. (Catálogo de exposición).
- LLINARES, J. B.** 2013. La experiencia del combatiente en Sin Novedad en el Frente (1929) de Erich Maria Remarque. *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 48, pp. 97-110. ISSN: 0212-8365.
- LLINARES, J. B.** 1996. La filosofía del lenguaje en Nietzsche. En VV.AA. *Metafísica y pensamiento actual. Conocer a Nietzsche*. Salamanca: Sociedad Castellano-Leonesa de Filosofía, pp. 237-258.
- LÓPEZ, J. G.** 2009. La escucha múltiple. *Quintana*, nº 8, pp. 309-312. ISSN: 1579-7414.
- LÓPEZ-BARALT, L., PIERA, L.** (eds.). 1996. *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*. Madrid: Trotta.
- LÓPEZ CANO, R.** 2007. Música y emociones. *Suplement ESMuc. Revista Musical Catalana*, nº 22, pp. 4-6. ISSN: 1887-2980.
- LÓPEZ GARCÍA, D.** (ed.) 1996. *Teorías de la traducción: antología de textos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- LÓPEZ QUINTÁS, A.** 1997. El sentido de la belleza, según Jorge Santallana. *Revista de Filosofía*, nº 17, pp. 123-142. ISSN: 0034-8244.
- LYONS, J.** (ed.). 1993. *Artists' Books: A Critical Antology and Sourcebook*. Rochester: Visual Studies Workshop Press.
- LÜTHI, L.** 2010. *On the Self-Reflexive Page*. The Netherlands: Roma Publications.
- LYOTARD, J. F.** 1998. *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- MACGREGOR, G., WHITE, R. S.** 1986. *The Art of Listening*. London: Croom Helm.
- MACHADO, A.** 1989. *Poesías completas*. Madrid: Espasa Calpe.
- MACKEREY, P.** 1978. *A Theory of Literary Production*. Traducción de Geoffrey Wall. London: Routledge & Kegan Paul.

**MAESTRE, A.** 2007. Maestro Eckhart (1260-1327) o la «secularización» de la experiencia mística cristiana. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 24, pp. 119-140. ISSN 0211-2337.

**MAFÉ, D.** 2009. *Art, Practice-led Research and the Limits and Sites of Articulacy*. ANDREW MCNAMARA, principal supervisor. ANDREW BROWN, associate supervisor. Tesis doctoral, Queensland University of Technology.

**MAILLARD, CH.** 1997. Experiencia estética y experiencia mística. *Revista Interdisciplinar de filosofía*, vol. II, pp. 177-191. ISSN: 1136-4076.

**MAILLARD, CH.** 1992. *La creación por la metáfora: Introducción a la razón-poética*. Barcelona: Editorial Anthropos.

**MAILLARD, CH.** 1998. La palabra/la voz y la plegaria. En VEGA, A., RODRÍGUEZ TOUS, J. A., BOUSO, R. (eds.). *Estética y religión: el discurso del cuerpo y sus sentidos*. Barcelona: Er. Revista de Filosofía Documentos, pp. 199-210. ISSN: 0213-1668.

**MAILLARD, CH.** 2008. *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Akal.

**MALÉVICH, K.** 1969. *Essays on art 1915-1933*. Edited by Troels Andersen. London: Rapp & Whiting.

**MALÉVICH, K.** 1978. *The Artist, Infinity, Suprematism. Unpublished writings 1913-1933*. Copenhagen: Borgen.

**MALLARMÉ, S.** 2009. *Antología*. Prólogo de Lezama Lima. Epílogo de Rubén Darío. Madrid: Visor.

**MANN, T.** 2005. *La montaña mágica*. Traducción de Mario Verdaguer. Barcelona: Edhasa.

**MARCHÁN FIZ, S.** 1986. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «posmoderna»*. Madrid: Akal.

**MARCHÁN FIZ, S.** 1982. *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

**MARINETTI, F. T.** 1978. *Manifiestos y textos futuristas*. Traducción de G. Gómez, N. Hernández y Carl Sanz. Barcelona: Ediciones del Cotal.

**MARIO ZERVIGÓN, A.** 2012. *John Heartfield and the agitated image: photography, persuasion, and the rise of avant-garde photomontage*. Chicago: The University of Chicago Press.

**MARITAIN, J.** 1968. *Distinguir para unir. Los grados del saber*. Buenos Aires: Club de Lectores.



- MARRADES, J.** (ed.). 2013. *Wittgenstein. Arte y Filosofía*. Madrid: Plaza y Valdés.
- MARROU, H. I.** 1968. *Del conocimiento histórico*. Traducción de J. M. García de la Mora. Barcelona: Editorial Labor.
- MARSH, G.** 1989. The White and the Black: an Interview with Christian Boltanski. *Parkett*, nº 22, pp. 36-40. ISSN: 0256-0917.
- MARTER, J. M.** (ed.). 2007. *Abstract Expressionism: The International Context*. New York: Rutgers University Press.
- MARTÍN, C.** 1998. *Conciencia y Realidad. Estudio sobre la metafísica advaita*. Madrid: Ed. Trotta.
- MARTÍNEZ MATÍAS, P.** 2008. Hablar en silencio, decir lo indecible. Una aproximación a la cuestión de los límites del lenguaje en la obra temprana de Martin Heidegger. *Diánoia*, vol. LIII, nº 61, pp. 111-147. ISSN: 1870-4913.
- MARTÍNEZ MORO, J.** 2011. *Crítica de la razón plástica: método y materialidad en el arte moderno y contemporáneo*. Gijón: Ediciones Trea.
- MARWICK, A.** 2002. *The Arts in the West since 1945*. Great Britain: Oxford University Press.
- MARTÍN MORILLAS, A. M.** 2003. *La Nada en el Segundo Heidegger y el Vacío en Oriente. Hermenéutica Contrastativa*. P. CEREZO GALÁN, director. Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- MATEU SERRA, R.** 2001. *El lugar del silencio en el proceso de la comunicación*. S. SERRANO I FARRERA, director. Tesis doctoral, Universidad de Lleida.
- MAUSS, M.** 1979. *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.
- MAYOS, G.** 2010. El 'Efecto Rashomon'. Análisis filosófico para el centenario de Akira Kurosawa. *Convivium*, vol. 23, pp. 209-233. ISSN: 0010-8235.
- MAZZOTTI, G., ALCARAZ, V. M.** 2006. Arte y experiencia estética como forma de conocer. *Casa del Tiempo*, vol. VII, época III, nº 87, pp. 31-38. ISSN: 0185-4275.
- MC SHINE, K.** 1999. *The Museum as Muse: Artists Reflect*. New York: MoMA Publications. (Catálogo de exposición).
- MEGGED, M.** 2009. *Diálogo en el vacío y otros escritos*. Edición a cargo de Maria-Josep Balsach y María Dolores Jiménez-Blanco. Traducción de Amaya Bozal. Introducción de Dore Ashton. Madrid: La Balsa de la Medusa.

**MICHAUD, E.** 2009. *La estética nazi. Un arte de la eternidad: la imagen y el tiempo en el nacional-socialismo*. Traducción de Antonio Oviedo. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora.

**MILLER, W.** 1993. *Silence in the contemporary soundscape*. Thesis submitted in partial fulfillment for the Degree Master of Arts, Department of Communication, Simon Fraser University.

**MITRY, J.** 1974. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fenando Torres Editor.

**MCDONOUGH, T.** 2004. *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Massachusetts: MIT Press.

**MCGUIRE, P. C.** 1985. *Speechless dialect: Shakespeare's open silences*. Berkeley: University of California Press.

**MOEGLIN-DELGROIX, A.** 2009. Neither Word nor Image: Blank Books. En ARMLEDER, J., COPELAND, M., LE BON, L. (eds.). *Voids: A Retrospective*. Zurich: JRP|Ringier, pp. 397-407.

**MOLINA, M.** 2008. *Baku: Symphony of Sirens: Sound Experiments in The Russian Avant-Garde*. London: ReR Megacorp.

**MOLINA ALARCÓN, M.** 2003. *Proyecto de Investigación. Escuchar la escultura y esculpir el sonido. Interacciones entre el lenguaje escultórico y el sonoro*. Valencia: Universitat Politècnica de València. Facultat de Belles Arts. Dpto. Escultura.

**MOLINA ALARCÓN, M., et. al.** [Laboratorio de Creaciones Intermedia]. 2004. *Ruidos y Susurros de las Vanguardias: reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945) por el Laboratorio de Creaciones Intermedia*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.

**MONDRIAN, P.** 1961. *Arte plástico y arte plástico puro*. Buenos Aires: Víctor Leru.

**MONDRIAN, P.** 1993. *La nueva imagen en la pintura. La realización del Neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy*. Traducción de Alice Peels. Nota introductoria de José Quetglas. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

**MONEGAL, A.** (comp.). 2007. *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Ediciones Paidós.

**MONK, R.** 1997. *Ludwig Wittgenstein. El deber de un genio*. Traducción de Damián Alou. Barcelona: Anagrama.

**MOORHOUSE, P., LONG, R.** 2002. *Richard Long: a moving world*. London: Tate Gallery. (Catálogo de exposición).

**MORGAN, R.** 2003. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Traducción de María Luz Rodríguez Olivares. Madrid: Akal Ediciones.

- MORGAN, J., FERGUSON, B., PARKER, C.** 2000. *Cornelia Parker*. Boston: Institute of Contemporary Art. (Catálogo de exposición).
- MORIN, E.** 2007. *Introducción al pensamiento complejo*. Traducción de Marcelo Pakman. Barcelona: Editorial Gedisa.
- MOSTERÍN, J.** 1999. Límites del conocimiento y de la acción. *NÚMEROS. Revista didáctica de las matemáticas*, vol. 40, pp. 45-53. ISSN: 1887-1984.
- MÚJICA, H.** 2002. *Poéticas del vacío*. Madrid: Trotta.
- MULCAHY, J.** 2008. *Sensing the Silence: Mary Kathleen*. DIANA DAVIS, principal supervisor. STEPHEN NAYLOR, associate supervisor. Tesis doctoral, James Cook University.
- MUÑOZ MARTÍNEZ, R.** 2006. *Tratamiento ontológico del silencio en Heidegger*. Sevilla: Fénix Editora (Colección Nueva Mínima del CIV).
- MULFINGER, J., BUSH, K.** 1994. *Jane Mulfinger: Selected Works 1988-1994*. London: Dominic Berning Fine Art and Nick Silver. (Catálogo de exposición).
- MULLINS, CH.** 2004. *Rachel Whiteread. Shedding Life*. London: Tate Publishing. (Catálogo de exposición).
- MUNTADAS, A., AUGAITIS, D.** 2011. *Muntadas: Between*. Nueva York: ACTAR Publishers. (Catálogo de exposición).
- MUNTADAS, A., MARÍ, B., AUGÉ, M.** 2005. *On Translation: i giardini. Pabellón de España, 51 Bienal de Venecia*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. (Catálogo de exposición).
- MUSIL, R.** 2006. *El hombre sin atributos* (2 Volúmenes). Edición definitiva y completa revisada por Pedro Madrigal, según edición establecida por Adolf Frisé. Rowohlt Verlag GMBH, 1978, Reinbeck bei Hamburg. Traducción del alemán de José M. Sanz. Barcelona: Seix Barral/Biblioteca Formentor.
- NADEAU, M.** 1972. *Historia del surrealismo*. Traducción de Juan Ramón Capella. Barcelona: Ariel.
- NESBITT, J.** (ed.). 1994. *Mneme. Ann Hamilton*. London: Tate Gallery. (Catálogo de exposición).
- NHAT HANH, T.** 2005. *Being Peace*. Ilustraciones de Mayumi Oda. Introducción de Jack Kornfield. Berkeley, California: Parallax Press.
- NIETZSCHE, F.** 2003. *La genealogía de la moral*. Edición y texto introductorio de Diego Sánchez Meca. Madrid: Editorial Tecnos.

**NIETZSCHE, F.** 1998. *La Genealogía de la Moral (Dissertaciones I i II)*. Introducció i comentaris de Joan B. Llinares. Traducció del text filosòfic de Joan Leita. Valencia: Publicación Universitat de València

**NIETZSCHE, F.** 1980. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Traducción de Luis Manuel Valdés y Teresa Orduña. Valencia: Cuadernos Teorema.

**NOBIS, N., MEYER, W.** 1996. *Marcel Broodthaers: Katalog der Editionen, Graphik und Bücher, Prints and Books, l'Oeuvre Graphique et les Livres*. Germany: Sprengel Museum. (Catálogo de exposición).

**NOELLE-NEUMANN, E.** 2010. *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*. Traducción de Francisco Javier Ruiz Calderón. Barcelona: Paidós.

**NOVALIS.** 1981. *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Edición y traducción de Eustaquio Barjau. Madrid: Editora Nacional.

**NUSSBAUM, M.** 1992. *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge: CUP.

**NOTARIO RUIZ, A.** (ed.). *Estética: perspectivas contemporáneas*. Salamanca: Aquilafuente. Ediciones Universidad de Salamanca.

**OLSCHKI, L. S.** 1977. *Mística e retórica*. Florence: Franco Bolgiani.

**ONO, Y.** 1970. *Grapefruit. A Book of Instruction and Drawings by Yoko Ono*. Introducción de John Lennon. New York: Simon & Schuster.

**ORBIST, H-U.** 2009. *Christian Boltanski*. New York: Art Pub Incorporated. (Catálogo de exposición).

**ORTEGA MARTÍNEZ, F. A.** (ed.) 2011. *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales.

**ORTEGA Y GASSET, J.** 1964. *Historia como sistema. Obras completas*. vol. VI. Madrid: *Revista de Occidente*.

**ORTEGA Y GASSET, J.** 1976. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente. Colección el arquero.

**OSBORNE, P.** (ed.). 2011. *Arte Conceptual*. Londres: Phaidon.

**OSORIO, N.** (ed.). 1988. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho.

- OTERO, L.** 2008. *Experiencia estética y razón práctica en la hermenéutica literaria de H. G. Gadamer y H. R. Jauss*. S. J. CASTRO, director. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.
- OWEN, W.** 2011. *Poemas de Guerra*. Prólogo de Siegfried Sassoon. Edición, traducción y notas de Gabriel Insausti. Barcelona: Acantilado.
- PANIKKAR, R.** 1974. The silence of the word: non-dualistic polarities. *Cross Currents*, nº 24, pp. 154-171. ISSN: 1939-3881.
- PARKER, C. et al.** 2001. *Cornelia Parker*. Torino: Hopefulmonster. (Catálogo de exposición).
- PASOLINI, P. P., ROHMER, E.** 1970. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Traducido por Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama.
- PAZ, O.** 1986. *Los signos en rotación*. Madrid: Alianza.
- PEÑALVER, P.** 1997. *La mística española (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Ediciones Akal.
- PEREC, G.** 2001. *Especies de Espacios*. Barcelona: Montesinos.
- PEREJAUME.** 1985. *Postaler*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions. (Catálogo de exposición).
- PERNIOLA, M.** 2010. Silence, the Utmost in Ambiguity. [Trans. From the Italian by Theodore Ell and Anthony Stephens]. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 12, nº 4, pp. 2-9. ISSN: 1481-4374.
- PHILIPS, S. U.** 1976. Some sources of cultural variability in the regulation of talk. *Language in Society*, vol. 5, nº 1, pp. 81-85. ISSN: 0047-4045.
- PHILONENKO, A.** 1990. *L'Archipel de la conscience européenne*. Colección Le Collège de philosophie. Paris: Grasset.
- PICARD, M.** 1952. *The World of Silence*. Chicago: Henry Regnery.
- PICÓ, J.** (comp.) *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- PLATÓN.** 1998. *Protágoras. Gorgias. Carta Séptima*. Introducción, traducción y notas de Javier Martínez García. Madrid: Alianza Editorial.
- POMÉS, J.** 2006. Diálogo Oriente-Occidente en la España de finales del siglo XIX. El primer teosofismo español (1888-1906): un movimiento religioso heterodoxo bien integrado en los movimientos sociales de su época. *Revista HMiC*, nº IV, pp. 55-73. ISSN: 169-4403.
- PONCE, V.** 1990. Actas del exterminio. En *Archivos de la Filmoteca*, nº 6, pp. 58-60. ISSN: 0214-6606.

**PONCE, V.** 1999. *Instrucciones para mirar el silencio*. Prólogo de José Luis Falcó. Valencia: Ediciones A/Z.

**PORTÚS PÉREZ, J.** 1994. Cuando no hay palabras (El no sé qué y otras fórmulas de lo inefable en el arte del Siglo de Oro). *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, pp. 165-180. ISSN: 1130-4715.

**POUND, E.** 1951. *ABC of Reading*. London: Faber and Faber.

**POUND, E.** 2013. *Antología*. Prólogo de Ernesto Cardenal. Traducción de J. Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal. Madrid: Visor.

**POUND, E.** 2010. *Cantares completos*. Tomos I, II y III. Edición bilingüe de Javier Coy. Madrid: Cátedra.

**POUND, E.** 1974. *Literary essays of Ezra Pound*. Edited with an introduction by T. S. Eliot. London: Faber and Faber.

**PRIEST, G.** 2002. *Beyond the Limits of Thought*. Norfolk: Oxford University Press.

**PRIMO, L.** 2008. *Los hundidos y los salvados*. Traducción de Pilar Gómez Bedate. 4ª ed. Barcelona: Aleph Editores.

**PROCHNIK, G.** 2010. *In Pursuit of Silence. Listening for Meaning in a World of Noise*. United States: Doubleday.

**PUJALS, E.** 1992. *La lengua radical. Antología de la poesía norteamericana contemporánea*. Madrid: Gramma Poesía.

**QUEPONS, I.** 2012. Intencionalidad de horizonte y reducción trascental en la fenomenología de Husserl. *Investigaciones fenomenológicas*, nº 9, pp. 269-289. ISSN: 1885-1088.

**QUILES, I.** 1952. *Sartre. El existencialismo del absurdo*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.

**QUINTANA, J. M.** 2012. *Historia de la ascética y la mística cristianas*. Barcelona: Agrupación de Editores i Escritores Universitarios.

**RÁBADE, S.** 1998. *Teoría del conocimiento*. Madrid: Akal.

**RAQUETEJO, T.** 1998. *Land Art*. Madrid: Nerea.

**REGUERA, I.** 1995. *El feliz absurdo de la ética. El Wittgenstein Místico*. Madrid: Tecnos.

**REINHARD, M.** 1996. *Heidegger's hidden sources: East Asian influences on his work*. English translation by Graham Parkes. New York: Routledge.

**REMARQUE, E. M.** 1960. *Sin Novedad en el Frente*. Traducción de Ricardo de Benedetti. Buenos Aires: Editorial Dédalo.

**REYES, A. et al.** 1923. El silencio por Mallarmé. *Revista de Occidente*, nº V, pp. 238-256.

**REYES, A.** 1938. *Mallarmé entre nosotros*. Buenos Aires: Editorial Destiempo.

**RICHTER, H.** 1973. *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

**RICOEUR, P.** 1980. *La metáfora viva*. Madrid: Europa.

**RILKE, R. M.** 1989. *El libro de las Horas*. Edición Bilingüe. Traducción y prólogo de Federico Bermúdez-Cañete. Barcelona: Editorial Lumen.

**RIVERA, J. E.** 1998. El silencio originario en el pensar de Heidegger. *Estudios Públicos*, nº 69, pp. 369-383. ISSN: 0716-1115.

**RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, R. M.** 2012. Circle Art. Laberintos de silencio. La investigación interdisciplinar de un proyecto artístico. ITAMAR. Revista de investigación musical: Territorios para el arte, nº 4. ISSN: 1889-1713.

**RODRÍGUEZ LÓPEZ, R.** (ed.). 2009. *Foro Mundial de Ecología Acústica: Megalópolis sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*. México: Fonoteca Nacional.

**ROELSTRAETE, D.** 2010. *Richard Long: A Line Made by Walking*. London: Afterall Books. (Catálogo de exposición).

**ROFES, O., STANISZEWSKI, M. A., ARNALDO, J., LEBRERO, J., GIANETTI, C., MUNTADAS, A. et al.** 2002. *Muntadas: On Translation*. Barcelona: MACBA.

**ROGERS, S.** 2002. Forging History. Performing Memory. *Parachute Art Magazine*, nº 108, pp. 68-79. ISSN: 0318-7020.

**ROMÁN LÓPEZ, M. T.** 2000. Hacia un encuentro Oriente-Occidente. *Éndoxa: Series Filosóficas*, nº 12, pp. 125-140. ISSN: 1133-5351.

**ROMO, F.** 2010. Hannah Arendt ante la literatura: un episodio del pensamiento estético en tiempos de oscuridad. *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 1, pp. 192-218. ISSN: 1989-7383.

**ROS, S.** 2002. *Antología*. Introducción y selección de Medardo Fraile. Madrid: Fundación Santander Central Hispano.

**ROSENFELD, A. H., GREENBERG, I.** (eds.). 1978. *Confronting the Holocaust: The Impact of Elie Wiesel*. Bloomington: Indiana University Press.

**ROTH, J.** 1981. *La marcha de Radetzky*. Barcelona: Bruguera.

**ROTH, J., ZWEIG, S.** 2014. *Ser amigo mío es funesto. Correspondencia (1927-1938)*. Edición de Madeleine Rietra y Rainer Joachim Siegel. Epílogo de Heinz Lunzer. Traducción de Joan Fontcuberta y Eduardo Gil Bera. Barcelona: Acantilado.

**ROTHBERG, M.** 2000. *Traumatic Realism: the Demands of Holocaust Representation*. Minnesota: University of Minnesota Press.

**ROUSSEAU, J. J.** 2006. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

**ROUTLEY, R.** 2010. Necessary limits to knowledge: unknowable truths. *Synthese*, vol. 173, pp. 107-122. ISSN: 1573-0964.

**RUIZ DE SAMANIEGO, A., MOURIÑO, J. M.** (eds.). 2015. *Cabañas para pensar*. Madrid: Maia ediciones. (Catálogo de exposición).

**RUIZ FERNÁNDEZ, J.** 2010. La idea de filosofía en Ortega y Gasset. *Revista de Filosofía*, vol. 35, nº 1, pp. 111-132. ISSN: 0034-8244.

**RUSSOLO, L.** 1998. *El arte de los ruidos*. Edición de José Antonio Sarmiento y Juan Agustín Mancebo. Traducción de Olga y Leopoldo Alas. Cuenca: Taller de Ediciones/Centro de Creación Experimental.

**RYKNER, A.** 1996. *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*. Paris: José Corri.

**SADOUL, G.** 1994. *Historia del Cine Mundial*. Madrid: Siglo XXI.

**SAID, E. W.** 2010. *Orientalismo*. Presentación de Juan Goytisolo. Traducción de María Luisa Fuentes. 4ª ed. Barcelona: Debolsillo.

**SALVO, S.** 1989. *De la pintura. En el estilo de Wittgenstein*. Traducción e introducción de Nicolás Sánchez Durá. Valencia: Editorial Pre-Textos, Valencia.

**SÁNCHEZ-BIOSCA, V.** 2004. *Cine y Vanguardias Artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós.

**SÁNCHEZ-BIOSCA, V.** 1990. *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán, 1918-1933*. Madrid: Verdoux.

**SÁNCHEZ, J., PIEDRAS, P.** 2011. A propósito de Walter Benjamin: nueva traducción y guía de lectura de las "Tesis de la filosofía de la historia". *Duererías Analecta Philosophiae. Revista de Filosofía*, 2ª época, nº 2, pp. 1-32. ISSN: 1989-7774.

**SÁNCHEZ ÁLVAREZ-CASTELLANOS, J. J.** 1997. La «inteligencia sentiente» y la «razón sensible». Zubiri, Kant y la interpretación heideggeriana de Kant. *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 18, pp. 121-146. ISSN: 0212-8365.



**SANFÉLIX, V.** 2006. Palabra y Silencio. Reflexiones sobre la violencia y el lenguaje. *Thémata. Revista de filosofía*, nº 37, pp. 373-387. ISSN: 0212-8365.

**SANFÉLIX, V.** 2007. Un alma enferma. La experiencia religiosa de Wittgenstein a la luz de *Las variedades de la experiencia religiosa* de William James, *Diánoia*, vol. LII, nº 59, pp. 67-96. ISSN 1870-4913.

**SANDFORD, M.** 2004. *Happening and Other Acts*. New York: Routledge.

**SANTA TERESA DE JESÚS:** OBRAS COMPLETAS. Madrid: Ediciones Aguilar, 1974. Estudio preliminar de Luis Santullano.

**SARTRE, J. P.** 1987. *Cuadernos de Guerra*. Traducción de Joaquim Sempere. Barcelona: Edhasa.

**SARTRE, J. P.** 2006. *La imaginación*. Traducción de Carme Dragonetti. Barcelona: Edhasa.

**SARTRE, J. P.** 1982. *La Náusea*. Traducción de Aurora Bernárdez. Madrid: Alianza Editorial.

**SARTRE, J. P.** 1981. *La puta respetuosa. A puerta cerrada*. Traducción de Aurora Bernárdez. Madrid: Alianza Editorial.

**SAUSSURE, F.** 1987. *Curso de lingüística general*. Publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye con la colaboración de Albert Riedlinger. Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. Madrid: Alianza Editorial.

**SAVIANI, C.** 2004. *El Oriente de Heidegger*. Traducción de Raquel Bouso. Barcelona: Herder.

**SASSOON, S.** 2011. *Contraataque*. Traducción y prólogo de Era Gallud Jurado. Santander: El Desvelo Ediciones.

**SHALEV-GERZ, E.** 1999. El movimiento perpetuo de la memoria. *Pasajes. Revista de Pensamiento Contemporáneo*, nº 1, pp. 43-47. ISSN: 1575-2259.

**SCHRAENEN, G., CARRIÓN, U.** 1992. Ulises Carrión: "We have won! Haven't we?". Amsterdam: Museum Fodor.

**SCHLANT, E.** 1999. *The Language of Silence. West German Literature and the Holocaust*. London: Routledge.

**SCHLOSSER, J.** 1981. *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Presentación y adiciones de Antonio Bonet Correa. Madrid: Ediciones Cátedra.

**SCHMIED, W., CHRISTO.** 1977. *Project for Wrapped Reichstag, Berlin. Collages, Drawings, Scale Model and Photographs*. London: Annely Juda Fine Art. (Catálogo de exposición).

- SCHOLEM, G.** 1996. *Las grandes tendencias de la mística judía*. Madrid: Ed. Siruela.
- SCHÖNBERG, A.** 1979. *Tratado de armonía*. Traducción y prólogo de Ramón Barce. Madrid: Real Musical.
- SCHWARZ, D.** 2009. *Isa Genzken: Open, Sesame!*. London: Koenig. (Catálogo de exposición).
- SCHWENK, B., ONDÀK, R.** 2008. *Roman Ondàk: Measuring The Universe*. Zurich: JRP|Ringier. (Catálogo de exposición).
- SEARLE, A.** 1994. *Pepe Espaliú*. London: Institute of Contemporary Arts (ICA). (Catálogo de exposición).
- SHATTUCK, R.** 1998. *Conocimiento prohibido: de Prometeo a la pornografía*. Traducción de Eva Rodríguez. Madrid: Taurus.
- SIMON, J.** 2002. *Ann Hamilton*. New York: Harry N. Abrams. (Catálogo de exposición).
- SJÖBERG, L.** 2002. Limits of Knowledge and the Limited Importance of Trust. *Risk Analysis*, vol. 21, nº 1, pp. 189-198. ISSN: 1539-6924.
- SOLJENITSYN, A.** 1997. *Archipiélago Gulag: 1918-1956: ensayo de investigación literaria*. Barcelona: Tusquets.
- SONTAG, S.** 2002. *Estilos Radicales*. Madrid: Santillana Ed. Generales.
- SPECTOR, N.** 2007. *Félix González-Torres*. New York: Guggenheim Museum.
- SPEER, A.** 2002. *Memorias*. Traducción de Ángel Sabrido. Barcelona: Acatilado.
- SPENGLER, O.** 1923. *La decadencia de Occidente*. 4 vols. Madrid: Espasa-Calpe.
- STANLEY, M., PHILIPPS, S., HEISER, J.** 2010. *You Are Not Alone*. Oxford: Modern Art Oxford.
- STEENE, B.** 2005. *Ingmar Bergman: A Reference Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- STEIN, G.** 1998. *Writings 1932-1946*. Selected contents and notes by Catharine R. Stimpson and Harriet Chessman. Canada: Penguin Putnam Inc.
- STEINBERG, L.** 2000. *Encounters with Rauschenberg (A Lavishly Illustrated Lecture)*. Chicago: University of Chicago Press.
- STEINER, G.** 2001. *En el Castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. 2ª ed. Barcelona: Editorial Gedisa.

- STEINER, G.** 2005. *Gramáticas de la creación*. Traducción de Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez. Madrid: Ediciones Siruela.
- STEINER, G.** 2012. *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. Traducción de María Condor. Madrid: Siruela.
- STEINER, G.** 1994. *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- STEINER, G.** 1991. *Presencias reales*. Barcelona: Destino.
- STEINER, G., SPIRE, A.** 2000. *La barbarie de la ignorancia*. Traducción de Mario Muchnik. Madrid: Taller de Mario Muchnik.
- STERN, A.** 1963. *La Filosofía de la Historia y el Problema de los Valores*. Buenos Aires: Eudeba.
- STERNE, L.** 2011. *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Traducción de Javier Marías. Madrid: Ed. Alfaguara.
- STICH, S.** 1994. *Yves Klein*. London: Hayward Gallery. (Catálogo de exposición).
- STORR, R., HOLZER, J.** 2006. *Jenny Holzer: Redaction Paintings*. New York: Cheim & Read. (Catálogo de exposición).
- STRICKLAND, E.** 1993. *Minimalism: origins*. Bloomington: Indiana University Press.
- STRONGMAN, K. T.** 1987. *The psychology of emotion*. New York: John Willey & Sons.
- STROUD, T., TERRAROLI, V.** 2007. *Art of the Twentieth Century: 1946-1968. The birth of Contemporary Art*. Milan: Skira Editor.
- SUTER, G.** 2010. *Análisis teórico-práctico del vacío y del silencio en la producción artística contemporánea*. F. J. SANMARTÍN, director. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València.
- TALENS, J.** 1979. *Conocer a Beckett y su obra*. Barcelona: Dopesa.
- TALEB, N. N.** 2007. *El Cisne Negro: el impacto de lo altamente improbable*. Barcelona: Paidós.
- TANNEN, D.** 1979. Mothers and daughters in the modern Greek novels of Lilika Nakos. *Women's Studies*, vol. 6, pp. 205-221. ISSN: 0227-5395.
- TANNEN, D., SAVILLE-TROIKE, M.** (eds.) 1995. *Perspectives on Silence*. 2ª Ed. New Jersey: Ablex Publishing Corporation.

**TERNON, Y.** 1995. *El Estado Criminal: los genocidios en el siglo XX*. Traducción de Rodrigo Rivera. Barcelona: Ediciones Península.

**THE ATLAS GROUP.** 2002. Sweet Talk or Photographic Documents of Beirut. *Camera Austria*, nº 80, pp. 43-56. ISSN: 1015-1915.

**THIESMEYER, L.** (ed.). 2003. *Discourse and Silencing: representation and the language of displacement*. Philadelphia: John Benjamins Publishing.

**TOLTÓI, L.** 2010. *Guerra y paz*. Traducción: Lydia Kúper. Epílogo: Mario Muchnick. Barcelona: El Taller de Mario Muchnick / El Aleph Editores.

**TOOP, D., ALÿS, F.** 2005. *Seven walks. London, 2004-5*. London: Artangel, London, 2005. (Catálogo de exposición).

**TOYNBEE, A. J.** 1949. *La civilización puesta a prueba*. Buenos Aires: Emecé.

**TRAVERSO, E.** 2001. *El Totalitarismo: historia de un debate*. Traducción de Maximiliano Gurian. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

**TRÍAS, E.** 2001. *Ciudad sobre ciudad: arte, religión y ética en el cambio de milenio*. Barcelona: Destino.

**TRÍAS, E.** 1999. *La razón fronteriza*. Barcelona: Destino.

**TRÍAS, E.** 1991. *Lógica del Límite*. Barcelona: Destino.

**TUFNELL, B., WILSON, A., MCKIBBEN, B., SCOTT, D. K.** 2002. *Hamish Fulton: walking journey*. London: Tate Gallery. (Catálogo de exposición).

**TYLER, S. A.** 1978. *The said and unsaid: Mind, meaning and culture*. New York: Academic Press.

**URTASUN, A., MORAZA, J. L., GONZÁLEZ DEL CAMPO, J.** 2011. *Homo Ludens*. El artista frente al juego. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza. (Catálogo de exposición).

**VALENTE, J. A.** 1995. *Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*. Madrid: Alianza Editorial.

**VALENTE, J. A., LARA GARRIDO, J.** (eds.) 1995. *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Tecnos.

**VALESIO, P.** 1985. A Remark on Silence and Listening. *Rivista di Estetica*, nº 26, pp. 17-44. ISSN: 0035-6212.

**VAN DEN HEUVEL, P.** 1985. *Parole, Mot, Silence. Pour une poétique de l'énonciation*. Paris: José Corti.

**VÁSQUEZ, A.** 2007. Música y filosofía contemporánea: de John Cage a Peter Sloterkijk. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, año nº 20, nº 70, pp. 15-26. ISSN: 0214-4786.

**VATTIMO, G., ROVATTI, P. A.** (eds.) 1988. *El Pensamiento Débil*. Madrid: Cátedra Teorema.

**VERLAG SCHERZ; BARTH VERLAG, O. W.** (eds.). 1993. *Diccionario de la sabiduría oriental: Budismo, Hinduismo, Taoísmo, Zen*. Traducción de Julio Balderrama. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

**VIÑAS, A.** 2008. *Cine estructural de found footage: 133, de Eugènia Balcells y Eugeni Bonet*. M. IBARZ IBARZ, tutora. Trabajo de investigación. Universidad Pompeu Fabra de Barcelona.

**VIRILIO, P.** 2001. *El procedimiento silencio*. Introducción de Andrea Giunta. Traducción de Jorge Fondebrider. Barcelona: Paidós.

**VIRILIO, P.** 1989. *War and Cinema: The Logistics of Perception*. London: Verso.

**VITRAC, R.** 1923. Poison (A Drama Without Words). *Broom. An International Magazine of the Arts*, nº 5, pp. 226-228.

**VOEGELIN, S.** 2010. *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*. London: Continuum.

**VON DRATHEN, D.** 2004. *Vortex of Silence: proposition for an art criticism beyond aesthetic categories*. Milan: Charta.

**VON FÜRSTENBERG, A., BIGGIERO, F., KOSUTH, J., PRINZHOR, M.** 2009. *The language of equilibrium: Venice Biennale 52. International Art Exhibition*. Milan: Electa. (Catálogo de exposición).

**VV. AA.** 1980. *El Descrédito de las Vanguardias Artísticas*. Barcelona: Editorial Blume.

**VV. AA.** 2010. *Every day is a Good Day. The Visual Art of John Cage*. London: Hayward Gallery. (Catálogo de exposición).

**VV. AA.** 1967. *El humor negro*. Selección y notas de Eduardo Stilman. Ilustraciones de Hermenegildo Sabat. Buenos Aires: Editorial Brújula.

**VV.AA.** 1996. *Jiří Kolář*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS. (Catálogo de exposición).

**VV.AA.** 2010. *¿La guerra ha terminado?, Arte en un mundo dividido (1945-1968)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Catálogo de exposición).

**VV.AA.** *Pioneros del arte sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias. ¡Chum, Chum, Pim, Pam, PUm, Olé!*. Valencia: Laboratorio de Creaciones Intermedia. Universitat Politècnica de València [En prensa].

**WAGENSBERG, J.** 2007. *El gozo intelectual: teoría y práctica sobre la inteligibilidad y la belleza*. Barcelona: Tusquets Editores.

**WAGENSBERG, J.** 2003. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquets Editores.

**WAHNÓN, S.** 1995. *Lenguaje y literatura*. Barcelona: Octaedro.

**WAJCMAN, G.** 2011. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.

**WALDROP, R., WATTS, H.** (eds.). 1985. *The Viena Group: six major Austrian poets*. Washington: Station Hill Press.

**WASHOTN, R. C.** (ed.). 1993. *German Expressionism: documents from the end of the Wilhelmine Empire to the rise of National Socialism*. Berkeley: University of California Press.

**WASPE, R., ELGER, D., ROSEN, A., GONZÁLEZ-TORRES, F.** 1997. *Félix González-Torres Artwork*. Ostfildern: Cantz. (Catálogo de exposición).

**WEBER, M.** 1973. *Ensayos sobre Metodología Sociológica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

**WHITE, J.** (comp.). 1986. *La experiencia mística y los estados de conciencia*. Traducción de David Rosenbaum. Barcelona: Editorial Kairós.

**WILDEN, A.** 1980. *System and Structure*. London: Tavistock Publications.

**WILLIAMS, W. C.** 2009. *Antología bilingüe*. Introducción, selección y traducción de José Miguel López Merino. Madrid: Alianza Editorial.

**WILLIAMS, W. C.** 1994. *Asphodel, That Greeny Flower and Other Love Poems*. Canada: Bibelot.

**WILLIAMSON, T.** 2000. *Knowledge and its Limits*. Oxford: Oxford University Press.

**WINICOTT, D. W.** 1993. *Realidad y Juego*. Barcelona: Editorial Gedisa.

**WITTGENSTEIN, L.** 1995. *Aforismos. Cultura y Valor*. Prólogo de Javier Sádaba. Edición de G. H. Von Wright con la colaboración de Heikki Nyman. Madrid: Espasa Calpe.

**WITTGENSTEIN, L.** 1997. *Conferencia sobre ética*. Introducción de Manuel Cruz. Barcelona: Paidós.

**WITTGENSTEIN, L.** 1991. *Diarios Secretos*. Edición de Wilhelm Baum. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. *Cuadernos de guerra*, de Isidoro Reguera.

**WITTGENSTEIN, L.** 2000. *Movimientos del pensar. Diarios 1930-32/1936-37*. Traducción de Isidoro Reguera. Valencia: Pre-textos.

**WITTGENSTEIN, L.** 2009. *Tractatus logico-philosophicus; Investigaciones filosóficas; Sobre la certeza*. Estudio introductorio de Isidoro Reguera. Madrid: Gredos.

**WU MING.** 2005. 54. Barcelona: Debolsillo.

**XINGJIAN, G.** 2006. ¿En qué piensa la literatura? Literatura y filosofía entreveradas. *Clave Revista de Poesía y Cultura*, nº 6, pp. 59-80. ISSN: 1794-2519.

**ZAMBRANO, M.** 1993. *Claros del Bosque*. Barcelona: Seix Barral.

**ZHEN, CH., GERALD, M., LAFER, I.** 2007. *Chen Zhen: 1991-2000 Unrealized*. Nürnberg: Verlag moderne Kunst Nürnberg. (Catálogo de exposición).

**ŽIŽEK, S.** 2010. *Viviendo en el final de los tiempos*. Traducción de José María Amoroto Salido. Madrid: Akal.

**ZOE ALAMEDA, I.** 2011. *Artista y criminal. Voces subversivas en la posguerra*. Barcelona: Edhasa (Castalia).

**ZORRAQUÍN, M.** 2003. Borges: La palabra silenciosa. *Signos filosóficos*, nº 9, pp. 299-310. ISSN: 1665-1324.

**ZUBIRI, X.** 1980. *Inteligencia sentiente*. Madrid: Alianza.

**ZUNZUNEGUI, S.** 2002. *Poder de la palabra*. Bilbao: Cinemateca/Zinemateka.

**ZWEIG, S.** 2012. *El mundo de ayer: memorias de un europeo*. Traducción de Joan Fontcuberta y Ágata Orzeszek. Barcelona: Acantilado.

## RECURSOS EN LÍNEA

**ANTICH, X.** *Viaje a través de la memoria devastada*. Texto sin paginación consultado online en la página web de los artistas Bleda y Rosa. [Consulta: 14 de febrero de 2011]. Disponible en:  
<<http://www.bledayrosa.com/index.php?/texts-and-reviews/>>

**BÁEZ, F.** 2002. *El bibliocausto nazi*. Recurso electrónico sin paginación [Consulta 23 abril 2013]. Disponible en:

<<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero22/biblioca.html>>

**BATES, S.** 2013. *Radio in its place — Here there nowhere now*. En: TransX Transmission Art Symposium, mayo 2013. Recurso electrónico sin paginación. [Consulta: 4 mayo 2014]. Disponible en:  
<<http://naisa.ca/symposia/trans-x/transx-2013-proceedings/>>

**BERTRAND, R.** *Los problemas de la filosofía*. Traducido por Enrique Boeneker Méndez. [Consulta: 17 de mayo de 2013]. Disponible en:  
<[https://www.murciaeduca.es/iesfloridablanca/aula/archivos/repositorio/0/147/Los\\_problemas\\_de\\_la\\_filosofia\\_B\\_Russell2.pdf](https://www.murciaeduca.es/iesfloridablanca/aula/archivos/repositorio/0/147/Los_problemas_de_la_filosofia_B_Russell2.pdf)>

**BLEDA Y ROSA:** [Consulta: 8 abril 2011]. Disponible en:  
<<http://bledayrosa.com/index.php>>

**CARRIÓN, U.** [1975]. *The New Art of Making Books*. [Consulta: 3 diciembre 2014]. Disponible en:  
<<http://www.arts.ucsb.edu/faculty/reese/classes/artistsbooks/Ulises%20Carrion,%20The%20New%20Art%20of%20Making%20Books.pdf>>

**CHOW, O.** 2008. Alfredo Jaar and the post-traumatic gaze. *Tate Papers*, Issue 9. Recurso electrónico sin paginación. [Consulta: 19 julio 2012]. Disponible en:  
<<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/alfredo-jaar-and-post-traumatic-gaze>>

**CIVALLERO, E.** 2009. *Cuando la memoria se convierte en cenizas: memoricidio durante el siglo XX*. Recurso electrónico sin paginación. [Consulta: 11 agosto 2013]. Disponible en:  
<[http://eprints.rclis.org/10088/1/Cuando\\_la\\_memoria\\_se\\_convierte\\_en\\_cenizas.pdf](http://eprints.rclis.org/10088/1/Cuando_la_memoria_se_convierte_en_cenizas.pdf)>

**DERRIDA, J.** [1968]. *La Diferencia / [Différance]*. Recurso electrónico. [Consulta: 27 abril 2014]. Disponible en:  
<<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Derrida/La%20Diferencia.pdf>>

**DERRIDA, J.** *Semiología y Gramatología. Entrevista de Julia Kristeva*. Recurso electrónico. [Consulta: 22 de abril de 2014]. Disponible en:  
<<http://es.slideshare.net/anthropithecus/derrida-entrevista-de-julia-kristeva>>

**ESPINOSA, S.** 2008. Beckett y el silencio. *Palabras sin voz. A propósito de Samuel Beckett*, nº 7. [Consulta: 17 de mayo de 2013]. Disponible en:  
<[http://www.ub.edu/las\\_nubes/archivo/siete/index.htm](http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/siete/index.htm)>

**GUÉDON, C.** 2009. Abstract Shadows: An Aesthetics of the General. *The London Consortium Static*, nº 8. Publicación electrónica. [Consulta: 17 abril 2013]. Disponible en:  
<<http://static.londonconsortium.com/issue08/Guedon-Static8.pdf>>



**HERRERA DE LA FUENTE, C.** 2005. *Habla o lenguaje en Heidegger o Gadamer. Contribuciones desde Coatepec*, vol. V, nº 009, pp. 11-24. ISSN (Versión impresa): 1870-0365. Recurso disponible on-line. [Consulta: 7 diciembre 2014]. En:  
<<http://www.uma.es/gadamer/resources/Herrera-Heidegger-Gadamer.pdf>>

**JAAR, A.** 2006. Sala de Arte Fundación Telefónica: [Consulta: 11 de mayo de 2012]. Disponible en:  
<<http://www.fundaciontelefonica.cl/arte/jaar.php?Pagina=54>>

**JAAR, A.** 1995. *The Sound of Silence*. [Consulta: 23 marzo 2015]. Disponible en:  
<[http://www.alfredojaar.net/sos/images/downloads/the\\_sound\\_of\\_silence.pdf](http://www.alfredojaar.net/sos/images/downloads/the_sound_of_silence.pdf)>

**JAMES, H., LOCKGOOD, P.** *Henry James's First Interview. Noted Critic and Novelist Breaks His Rule of Years to Tell of the Good Work of American Ambulance Corps*, entrevista realizada a Henry James por Preston Lockgood, publicada en *The New York Times*, 21 de marzo de 1915. [Consulta: 13 octubre 2013]. Disponible en:  
<<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9F06E3D61439EF32A25752C2A9659C946496D6CF>>

**LEÓN SLIMOBICH, J.** 2010. La letra muda: entre lo político y lo íntimo. [Consulta: 11 noviembre 2013]. Disponible en:  
<<http://www.letrahora.com/actividades-es-0-7/seminario-en-la-universidad-autonoma-de-madrid-silencio-y-politica.html>>

**MARINETTI, F. T.** *Manifiesto tecnico della letteratura futurista*. Pliego, Direzione del Movimento Futurista, Milán, 11 de mayo de 1912. Traducción de José Antonio Sarmiento. Recurso electrónico sin paginación [Consulta: 3 enero 2011]. Disponible en:  
<<https://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manitec.html>>

**MATE, R.** *La singularidad del Holocausto*. Recurso electrónico sin paginación. Madrid: CSIC. [Consulta: 3 septiembre 2013]. Disponible en CSIC:  
<<http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/sinholo.pdf>>

**MIRA Y LÓPEZ, E.** [1944]. *La Psiquiatría en la Guerra (Psychiatry in War)*. Buenos Aires: Editorial Médico Quirúrgica. Capítulos: II. El miedo y su significado y IV. Trastornos especiales. Recurso electrónico sin paginación. [Consulta: 5 mayo 2015]. Disponible en:  
<[http://www.psiquiatria.com/imgdb/archivo\\_doc8816.pdf](http://www.psiquiatria.com/imgdb/archivo_doc8816.pdf)>

**MONTAGUE, S.** 1982. *John Cage at Seventy: An Interview*. [Consulta: 9 octubre 2012]. Disponible en:  
<[http://www.ubu.com/papers/cage\\_montague\\_interview.html](http://www.ubu.com/papers/cage_montague_interview.html)>

**MURUZÁBAL, A.** 2007. *La Representación Cinematográfica del Regreso: entre la identidad y la historia. El caso práctico de The Best Years Of Our Lives y The Deer Hunter*, Pamplona. Trabajo de investigación. [Consulta: 25 septiembre 2013]. Disponible en:  
<[https://www.cac.cat/pfw\\_files/cma/recerca/estudis\\_recerca/Segon\\_XIX\\_Premis\\_CAC\\_Muruzabal.pdf](https://www.cac.cat/pfw_files/cma/recerca/estudis_recerca/Segon_XIX_Premis_CAC_Muruzabal.pdf)>

**ORNELLA, A.** 2007. *El Antifascismo en la Narrativa Neorrealista de Italia y España*. Encuentro Internacional sobre Historia y Ciencias Sociales del 6 al 24 de mayo de 2007. Recurso electrónico sin paginación [Consulta: 23 noviembre 2013] Disponible en Encuentros Académicos Internacionales:

<<http://www.eumed.net/eve/resum/07-mayo/index.htm>>

**PAGÉS, N., RUBÍ, N.** 2010. *Eros ausente: apuntes sobre la erotización del nazismo*. Recurso electrónico sin paginación. [Consulta: 24 diciembre 2013]. Disponible en: <<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/feierstein/escritosalumnos/ErosAusente.pdf>>

**PHILLIPS, I.** 2009. *Hallucinating silence*. Recurso electrónico sin paginación. [Consulta: 19 septiembre 2011]. Disponible en:

<<http://www.ucl.ac.uk/~uctyibp/Silence.pdf>>

**PICAZO, G.** *Paisajes después de la batalla*. Texto sin paginación consultado on-line en la página web de los artistas Bleda y Rosa. [Consulta: 14 de febrero de 2011]. Disponible en:

<<http://www.bledayrosa.com/index.php?/texts-and-reviews/>>

**RUSSELL, B.** 2000. *Los problemas de la filosofía*. Traducido por Enrique Boeneker Méndez. [Consulta: 17 de mayo de 2013]. Disponible en:

<[https://www.murciaeduca.es/iesfloridablanca/aula/archivos/repositorio/0/147/Los\\_problemas\\_de\\_la\\_filosofia\\_B\\_Russell2.pdf](https://www.murciaeduca.es/iesfloridablanca/aula/archivos/repositorio/0/147/Los_problemas_de_la_filosofia_B_Russell2.pdf)>

**SAN AGUSTÍN.** *Confesiones. Agustín, Santo, Obispo de Hipona*. Edición digital basada en la edición de Madrid: Espasa Calpe, 1983, 10ª ed. Traducidas según la edición latina de la consagración de San Mauro, por el R. P. Fr. Eugenio Ceballos. [Consulta: 30 septiembre 2011]. Disponible en:

< <http://juango.es/Confesiones.pdf>>

**SEMPRÚN, J. Y SARTRE, J. P.** 1965. Conversación con Jean-Paul Sartre [Cuestionario y transcripción de Jorge Semprún]. *Cuadernos de Ruedo ibérico*, nº 3, pp. 78-86. ISSN: 0011-2488. [Consulta: 30 enero 2012] Recurso electrónico sin paginación. Disponible en:

<<http://www.filosofia.org/hem/dep/cri/ri03078.htm>>

**SERRA NARCISO, J.** 2011. *La intuición advaita en Raimon Panikkar. Una experiencia intercultural*. [Consulta: 15 agosto 2013]. Disponible en:

<[http://www.concienciasinfronteras.com/PAGINAS/CONCIENCIA/serra\\_panikkar.pdf](http://www.concienciasinfronteras.com/PAGINAS/CONCIENCIA/serra_panikkar.pdf)>

**SUCASAS, A.** 2012. *Pensar la frontera. La filosofía del límite de Eugenio Triás*. [Consulta: 29 enero 2013]. Disponible en:

<<http://ruc.udc.es/bitstream/2183/11241/1/CC-74%20art%2012.pdf>>

**VALIHOVA, K.** 2010. *The Silence of Ajax: Hume's Moral Sublime*. En VALIHOVA, K. *Austen's Oughts: Judgment after Locke and Shaftesbury*. Delaware: University of Delaware Press. Recurso electrónico sin paginación. [Consulta: 1 septiembre 2011].

Disponible en:

<[https://www.academia.edu/506424/The\\_Silence\\_of\\_Ajax\\_Humes\\_Moral\\_Sublime](https://www.academia.edu/506424/The_Silence_of_Ajax_Humes_Moral_Sublime)>

**WATTS, A. W.** [1958]. *El camino del Zen*. Ediciones Perdidas. Recurso digital en Libros de Arena. [Consulta: 16 agosto 2013]. Disponible en:  
< [http://www.librosdearena.es/Biblioteca\\_pdf/Elcaminodelzen.pdf](http://www.librosdearena.es/Biblioteca_pdf/Elcaminodelzen.pdf)>

# ÍNDICE DE FIGURAS

**Fig. 1.**

US PROPAGANDA ADVERTISEMENTS:

<[http://en.wikipedia.org/wiki/Propaganda#mediaviewer/File:How\\_Britain\\_Prepared.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Propaganda#mediaviewer/File:How_Britain_Prepared.jpg)>

[Consulta: 9 septiembre 2014]

---

**Figs. 3 y 4.**

MIKE WHITE. WORLDWIDE POSTAL HISTORY. CENSORED AND MILITARY MAIL.

<<http://www.mikewhiteuk.com/results.php?c=292>>

[Consulta: 9 septiembre 2014]

---

**Fig. 7.**

FAROE ISLANDS POSTAL HISTORY:

<<http://www.noer.com/faroe/interesting-covers.html>>

[Consulta: 9 septiembre 2014]

---

**Fig. 9.**

MICHAUD, E. 2009. *La estética nazi. Un arte de la eternidad: la imagen y el tiempo en el nacional-socialismo*. Traducción de Antonio Oviedo. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora, p. 142.

---

**Fig. 11.**

MICHAUD, E. 2009. *La estética nazi. Un arte de la eternidad: la imagen y el tiempo en el nacional-socialismo*. Traducción de Antonio Oviedo. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora, p. 142.

---

**Fig. 13.**

ENTARTETE KUNST (AUSSTELLUNG):

<[http://de.wikipedia.org/wiki/Entartete\\_Kunst\\_%28Ausstellung%29](http://de.wikipedia.org/wiki/Entartete_Kunst_%28Ausstellung%29)>

[Consulta: 11 agosto 2014]

**Fig. 2.**

HISTORY PROJECT:

<<http://yasminevesalpour.blogspot.com.es/2010/05/tertium-quid.html>>

[Consulta: 7 septiembre 2014]

---

**Figs. 5 y 6.**

LITHUANIAN PHILATELY:

<<http://prahanoaki.blogspot.com.es/2012/10/lentvaris-1917.html>>

[Consulta: 9 septiembre 2014]

---

**Fig. 8.**

FONDAZIONE CASA DI RISPARMIO DI RIMINI:

<<http://www.fondcarim.it/22788/9/Lo%20sguardo%20sul%20Tempio%20di%20due%20storici,%20Burckhardt%20e%20Warburg,%20d'escritto%20dagli%20intellettuali%20contemporanei%20Andrea%20Pinotti%20e%20Marco%20Bertozzi.html>>

[Consulta: 7 septiembre 2014]

---

**Fig. 10.**

WAR RELICS FORUM:

<<http://www.warrelics.eu/forum/non-combat-uniforms-related-insignia-third-reich/s-tagungsabzeichen-deutschland-erwache-inspired-339610/>>

[Consulta: 14 septiembre 2014]

---

**Fig. 12.**

REDWEDGE:

<<http://redwedgemagazine.com/articles/entartete-kunst-nazis-modern-art>>

[Consulta: 11 agosto 2014]

---

**Fig. 14.**

MICHIGAN STATE UNIVERSITY:

<<https://www.msu.edu/~mittman/grm340.html>>

[Consulta: 11 agosto 2014]

**Fig. 15.**

HEIDELBERGER HISTORISCHE BESTÄNDE  
DIGITAL:  
<[http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fischer1939\\_06\\_30/006](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fischer1939_06_30/006)>  
[Consulta: 7 agosto 2014]

**Fig. 16.**

ACADEMIC FR:  
<<http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwiki/112371>>  
[Consulta: 1 septiembre 2014]

**Fig. 17.**

AMAZON:  
<<http://www.amazon.com/Shoah-Criterion-Collection-Blu-ray-None/dp/B00BX49B6G>>  
[Consulta: 17 septiembre 2014]

**Fig. 18.**

CI-CL ARCHIVO:  
<<http://www.cineforum-clasico.org/archivo/viewtopic.php?t=12831&p=73705>>  
[Consulta: 21 septiembre 2014]

**Figs. 19, 20 y 21.**

PROYECTO IDIS/MARIE MENKEN:  
<<http://proyectoidis.org/marie-menken/>>  
[Consulta: 21 septiembre 2014]

**Fig. 22.**

STUDYBLUE:  
<<http://www.studyblue.com/notes/note/n/identifications-week-3-and-on/deck/1203340>>  
[Consulta: 21 septiembre 2014]

**Fig. 23.**

BRUCE NAUMAN. CHRISTIES:  
<[http://www.christies.com/LotFinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=932722](http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=932722)>  
[Consulta: 12 octubre 2011]

**Fig. 24.**

ISA GENZKEN. ZERO FOCUS:  
<<http://shihlun.tumblr.com/post/95538041994/isa-genzken-world-receiver-2012>>  
[Consulta: 13 abril 2013]

**Fig. 25.**

SHIMON ATTIE. VICENT BORRELI:  
<<http://www.vincentborrelli.com/pages/books/111559/shimon-attie-james-young-jill-s-medvedow/shimon-attie-sites-unseen-european-projects-signed>>  
[Consulta: 5 mayo 2012]

**Fig. 26.**

BERNSTEIN, M. A., LEISER, E., ATTIE, S. 1994. *The Writing on the Wall. Projections in Berlin's Jewish Quarter. Shimon Attie Photographs and Installations*. Heidelberg: Edition Braus, p. 51.

**Fig. 27.**

BLEDA Y ROSA:  
<<http://www.bledayrosa.com/index.php?proyectos/----espana/>>  
[Consulta: 25 agosto 2013]

**Fig. 28.**

BLEDA Y ROSA:  
<<http://www.bledayrosa.com/index.php?proyectos/----espana/>>  
[Consulta: 25 agosto 2013]

**Fig. 29.**

BLEDA Y ROSA:  
<<http://www.bledayrosa.com/index.php?proyectos/----europa/>>  
[Consulta: 25 agosto 2013]

**Fig. 30.**

BLEDA Y ROSA:  
<<http://www.bledayrosa.com/index.php?proyectos/----europa/>>  
[Consulta: 25 agosto 2013]

**Fig. 31.**

DARREN ALMOND:

<[http://www.alfonsoartiaco.com/web/index.cfm?box=gallery&id=524E4ECF-0F41-4F1D-92150EF32D4395CD&azione=dettaglio\\_album&idalbum=A1059A77-D2E6-4115-8D8289680D18ABA9](http://www.alfonsoartiaco.com/web/index.cfm?box=gallery&id=524E4ECF-0F41-4F1D-92150EF32D4395CD&azione=dettaglio_album&idalbum=A1059A77-D2E6-4115-8D8289680D18ABA9)>

[Consulta: 16 noviembre 2011]

**Fig. 32.**

DARREN ALMOND:

<<http://www.photoforager.com/archives/darren-almond>>

[Consulta: 16 noviembre 2011]

**Fig. 33.**

CHRISTIAN BOLTANSKI:

<<http://www.gaylegorman.com/boltanski.htm>>

[Consulta: 12 abril 2015]

**Fig. 34.**

CHRISTIAN BOLTANSKI . MUTUALART:

<<http://www.mutualart.com/Artwork/22-works--Jewish-School--Grosse-Hamburge/7B6B5296000DCE90>>

[Consulta: 12 abril 2015]

**Fig. 35.**

ALFREDO JAAR. GALERIE LELONG:

<<http://www.galerielelong.com/exhibition/465>>

[Consulta: 29 noviembre 2010]

**Fig. 36.**

ALFREDO JAAR. GALERIE LELONG:

<<http://www.galerielelong.com/exhibition/465>>

[Consulta: 29 noviembre 2010]

**Fig. 37.**

DANIEL-MCELROY, S., RAINBIRD, S., GODFREY, M. 2005. *Tacita Dean. Berlin Works*. London: Tate St. Ives, London, p. 15.

**Fig. 38.**

DANIEL-MCELROY, S., RAINBIRD, S., GODFREY, M. 2005. *Tacita Dean. Berlin Works*. London: Tate St. Ives, London, p. 15.

**Fig. 39.**

DANIEL-MCELROY, S., RAINBIRD, S., GODFREY, M. 2005. *Tacita Dean. Berlin Works*. London: Tate St. Ives, London, p. 13.

**Fig. 40.**

ANN HAMILTON:

<<http://www.annhamiltonstudio.com/projects/thepictureisstill.html>>

[Consulta: 4 noviembre 2011]

**Fig. 41.**

KITAGAWA, T., UEDA, T., SCHWENK, B. 2003. *Ann Hamilton: The Picture Is Still*. Ostfildern: Hatje Cantz, p. 13.

**Fig. 42.**

KITAGAWA, T., UEDA, T., SCHWENK, B. 2003. *Ann Hamilton: The Picture Is Still*. Ostfildern: Hatje Cantz, p. 26.

**Fig. 43.**

KITAGAWA, T., UEDA, T., SCHWENK, B. 2003. *Ann Hamilton: The Picture Is Still*. Ostfildern: Hatje Cantz, p. 34.

**Fig. 44.**

KITAGAWA, T., UEDA, T., SCHWENK, B. 2003. *Ann Hamilton: The Picture Is Still*. Ostfildern: Hatje Cantz, p. 34.

**Figs. 45 y 46.**

KAUFFMANN, B., MOSEBACH, M., HORN, R., GROYS, B., VON DRATHEN, D. 2000. *The colonies of bees undermining the moles' subversive effort through time. Concert for Buchenwald*. London: Thames & Hudson, pp. 18, 10.

**Fig. 47.**

ALFREDO JAAR. THE CHILE PAVILION:

<<https://theculturetrip.wordpress.com/2013/04/12/the-chile-pavilion-at-the-2013-venice-biennale-alfredo-jaars-critical-response/>>

[Consulta: 16 octubre 2011]

**Fig. 48.**

BALKEN, D. B. 1999. *Alfredo Jaar: Lament of the Images*. Massachusetts: List Visual Arts Center, p. 58.

**Fig. 50.**

ALFREDO JAAR:

<<http://theoriaucm.blogspot.com.es/2014/11/aproximacion-politico-estetica-al.html>>

[Consulta: 30 noviembre 2014]

**Fig. 52.**

LOUISE BOURGEOIS:

<<https://enabstracto.wordpress.com/2015/02/07/louise-bourgeois-entre-la-maternidad-y-el-dolor/>>

[Consulta: 7 enero 2011]

**Fig. 54.**

FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES:

<<http://www.thewalkman.it/rendere-presente-unassenza-larte-di-felix-gonzalez-torres/>>

[Consulta: 10 enero 2011]

**Fig. 57.**

FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES:

<<http://artecontemporanea.accademia.laquila.it/felix-gonzalez-torres/>>

[Consulta: 10 enero 2011]

**Fig. 59.**

JENNY HOLZER:

<<http://www.pbs.org/art21/images/jenny-holzer/wish-list-black-detail-2006-0>>

[Consulta: 15 septiembre 2013]

**Fig. 61.**

CHRIS BURDEN:

<<http://www.newmuseum.org/exhibitions/vie-w/chris-burden-extreme-measures>>

[Consulta: 13 octubre 2012]

**Fig. 49.**

ALFREDO JAAR. HAUS DER KUNST:

<[http://www.hausderkunst.de/index.php?id=771&tx\\_ttnews%5Bt\\_news%5D=2082&L=1](http://www.hausderkunst.de/index.php?id=771&tx_ttnews%5Bt_news%5D=2082&L=1)>

[Consulta: 23 febrero 2012]

**Fig. 51.**

ALFREDO JAAR. DIARIO LA TERCERA:

<<http://diario.latercera.com/2010/09/23/01/contenido/cultura-entretencion/30-39415-9-alfredo-jaar-es-vergonzosa-la-institucionalidad-cultural-de-chile.shtml>>

[Consulta: 9 abril 2012]

**Fig. 53.**

FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES:

<<http://www.thewalkman.it/rendere-presente-unassenza-larte-di-felix-gonzalez-torres/>>

[Consulta: 10 enero 2011]

**Figs. 55 y 56.**

FÉLIX GONZÁLEZ-TORRES:

<<http://artecontemporanea.accademia.laquila.it/felix-gonzalez-torres/>>

[Consulta: 10 enero 2011]

**Fig. 58.**

ACT-UP. MAPAS DEL SILENCIO:

<<http://www.mapsofsilence.com/CASTELLANO/newyork.html>>

[Consulta: 22 abril 2012]

**Fig. 60.**

JENNY HOLZER:

<<http://www.pbs.org/arts/gallery/art21-art-headlines/art21-art-headlines-torture-slideshow/>>

[Consulta: 15 septiembre 2013]

**Fig. 62.**

ANTONI MIRALDA:

<<http://laficharoja.blogspot.com.es/2010/12/homo-ludens-el-artista-frente-al-juego.html>>

[Consulta: 19 octubre 2012]

<p><b>Fig. 63.</b> MARINETTI. REVISTA TEMÁTICA DE DISEÑO: &lt;<a href="http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/3201">http://www.monografica.org/02/Art%C3%ADculo/3201</a>&gt; [Consulta: 23 febrero 2013]</p>	<p><b>Fig. 64.</b> ANN HAMILTON: &lt;<a href="https://parsonsfinearts.wordpress.com/visiting-artistscritics/">https://parsonsfinearts.wordpress.com/visiting-artistscritics/</a>&gt; [Consulta: 10 septiembre 2013]</p>
<p><b>Fig. 65.</b> ANN HAMILTON: &lt;<a href="https://seeprint2.wordpress.com/page/4/">https://seeprint2.wordpress.com/page/4/</a>&gt; [Consulta: 10 septiembre 2013]</p>	<p><b>Fig. 66.</b> ANN HAMILTON: &lt;<a href="http://www.annhamiltonstudio.com/objects/indigoblue_books2.html">http://www.annhamiltonstudio.com/objects/indigoblue_books2.html</a>&gt; [Consulta: 10 septiembre 2013]</p>
<p><b>Fig. 67.</b> ANN HAMILTON: &lt;<a href="http://www.annhamiltonstudio.com/objects/indigoblue_books2.html">http://www.annhamiltonstudio.com/objects/indigoblue_books2.html</a>&gt; [Consulta: 10 septiembre 2013]</p>	<p><b>Fig. 68.</b> ANN HAMILTON: &lt;<a href="https://dspace.fandm.edu/handle/11016/14405">https://dspace.fandm.edu/handle/11016/14405</a>&gt; [Consulta: 17 noviembre 2011]</p>
<p><b>Figs. 69 y 70.</b> ANN HAMILTON: &lt;<a href="http://www.annhamiltonstudio.com/projects/tropos.html">http://www.annhamiltonstudio.com/projects/tropos.html</a>&gt; [Consulta: 17 noviembre 2011]</p>	<p><b>Fig. 71.</b> CHRISTO Y JEANNE-CLAUDE: &lt;<a href="http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag">http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag</a>&gt; [Consulta: 3 diciembre 2010]</p>
<p><b>Fig. 72.</b> CHRISTO Y JEANNE-CLAUDE: &lt;<a href="http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag">http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag</a>&gt; [Consulta: 3 diciembre 2010]</p>	<p><b>Fig. 73.</b> CHRISTO Y JEANNE-CLAUDE: &lt;<a href="http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag">http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag</a>&gt; [Consulta: 3 diciembre 2010]</p>
<p><b>Fig. 74.</b> BLEDA Y ROSA: &lt;<a href="http://www.bledayrosa.com/index.php?proyectos/memoriales/">http://www.bledayrosa.com/index.php?proyectos/memoriales/</a>&gt; [Consulta: 8 enero 2012]</p>	<p><b>Fig. 75.</b> BLEDA Y ROSA: &lt;<a href="http://www.bledayrosa.com/index.php?proyectos/memoriales/">http://www.bledayrosa.com/index.php?proyectos/memoriales/</a>&gt; [Consulta: 8 enero 2012]</p>
<p><b>Fig. 76.</b> BRACO DIMITRIJEVIĆ: &lt;<a href="http://fotografmagazine.cz/en/magazine/public-art/profily-2/braco-dimitrijevic/">http://fotografmagazine.cz/en/magazine/public-art/profily-2/braco-dimitrijevic/</a>&gt; [Consulta: 19 febrero 2012]</p>	<p><b>Fig. 77.</b> BRACO DIMITRIJEVIĆ: &lt;<a href="http://fotografmagazine.cz/en/magazine/public-art/profily-2/braco-dimitrijevic/">http://fotografmagazine.cz/en/magazine/public-art/profily-2/braco-dimitrijevic/</a>&gt; [Consulta: 19 febrero 2012]</p>
<p><b>Fig. 78.</b> WALID RAAD: &lt;<a href="https://florilegiocontubernio.wordpress.com/category/walid-raad/">https://florilegiocontubernio.wordpress.com/category/walid-raad/</a>&gt; [Consulta: 13 abril 2015]</p>	<p><b>Fig. 79.</b> WALID RAAD.: &lt;<a href="http://www.medienkunstnetz.de/works/only-wish/">http://www.medienkunstnetz.de/works/only-wish/</a>&gt; [Consulta: 13 abril 2015]</p>
<p><b>Fig. 80.</b> BLAZWICK, I., GILBERT, A., RAAD, W., <i>et al.</i> 2010. <i>Walid Raad</i>. London: Whitechapel Gallery, p. 86.</p>	<p><b>Fig. 81.</b> WALID RAAD: &lt;<a href="http://www.tate.org.uk/art/artworks/atlas-group-raad-my-neck-is-thinner-than-a-hair-engines-t11912">http://www.tate.org.uk/art/artworks/atlas-group-raad-my-neck-is-thinner-than-a-hair-engines-t11912</a>&gt; [Consulta: 13 abril 2015]</p>



**Fig. 82.**

WALID RAAD. TATE GALLERY:

<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/atlas-group-raad-my-neck-is-thinner-than-a-hair-engines-t11912>>

[Consulta: 13 abril 2015]

---

**Fig. 84.**LIVINGSTONE, M., (ed.). 1990. *David Mach*. Kyoto: Shoin, p. 7.**Fig. 86.**

DAVID MACH:

<<http://www.davidmach.com/installation-new/>>

[Consulta: 28 noviembre 2011]

---

**Fig. 88.**

HEIN-GODEHART PETSCHULAT:

<<https://vimeo.com/30669725>>

[Consulta: 3 enero 2012]

---

**Fig. 90.**

GUY DEBORD:

<<http://www.farq.edu.uy/investigacion/files/2014/10/debord.jpg>>

[Consulta: 30 noviembre 2011]

---

**Figs. 92 y 93.**

PEREJAUME:

<<https://plus.google.com/+MacbaCat/posts/WbxjGWGKPyR>>

[Consulta: 1 diciembre 2011]

---

**Fig. 95.**

SUSAN HILLER:

<[http://www.susanhiller.org/otherworks/unknown\\_artist\\_more.html](http://www.susanhiller.org/otherworks/unknown_artist_more.html)>

[Consulta: 6 diciembre 2011]

---

**Fig. 97.**

SUSAN HILLER:

<<http://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/11797/dedicated-to-the-unknown-artists-19726-susan-hiller>>

[Consulta: 6 diciembre 2011]

---

**Fig. 83.**

JOAN FONTCUBERTA:

<<http://diariohomonimo.blogspot.com.es/2012/09/el-papel-de-la-fotografia-frente-la.html>>

[Consulta: 4 noviembre 2012]

---

**Fig. 85.**

DAVID MACH:

<<http://www.davidmach.com/installation-gallery/>>

[Consulta: 28 noviembre 2011]

---

**Fig. 87.**BONAVENTURA, P., MACH, D. 2002. *David Mach*. London: Revolution Editions, p. 30.**Fig. 89.**

SOPHIE CALLE:

<<http://museotamayo.org/exposiciones/ver/sophie-calle-cuidese-mucho>>

[Consulta: 10 abril 2015]

---

**Fig. 91.**HESS, F., SCHULZ, B. 2001. *Felix Hess: Light as Air*. Heidelberg: Kehrer, p. 6.**Fig. 94.**

SUSAN HILLER:

<[http://www.susanhiller.org/otherworks/unknown\\_artist\\_more.html](http://www.susanhiller.org/otherworks/unknown_artist_more.html)>

[Consulta: 6 diciembre 2011]

---

**Fig. 96.**

SUSAN HILLER:

<<http://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/11797/dedicated-to-the-unknown-artists-19726-susan-hiller>>

[Consulta: 6 diciembre 2011]

---

**Fig. 98.**

RONI HORN:

<<http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/photo.html?noticia=21138&imagen=14>>

[Consulta: 29 noviembre 2014]

**Fig. 99.**

RONI HORN:

<<http://www.contemporaryartdaily.com/2010/01/roni-horn-at-the-whitney/roni-horn-still-water-the-river-thames-for-example-detail-3/>>

[Consulta: 29 noviembre 2014]

**Fig. 100.**

RONI HORN:

<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-no-title-p13057>>

[Consulta: 29 noviembre 2014]

**Fig. 101.**

SOPHIE CALLE:

<<http://www.shoandtellblog.com/2013/06/se-e-sea.html>>

[Consulta: 26 septiembre 2013]

**Figs. 102 y 103.**

SOPHIE CALLE:

<<http://www.notey.com/blogs/sea>>

[Consulta: 26 septiembre 2013]

**Fig. 104.**

WOLFGANG LAIB:

<<http://madperfumista.com/2013/05/26/wolfgang-laib/>>

[Consulta: 24 octubre 2014]

**Fig. 105.**

WOLFGANG LAIB:

<<http://www.bloomberg.com/news/articles/2013-01-31/pollen-zings-moma-surreal-corpse-visit-morgan-review>>

[Consulta: 24 octubre 2014]

**Fig. 106.**

WOLFGANG LAIB:

<<https://www.flickr.com/photos/garretziegler/8424759082/>>

[Consulta: 24 octubre 2014]

**Fig. 107.**

REAL JARDÍN BOTÁNICO DE MADRID:

<<http://www.rjb.csic.es/jardinbotanico/jardin/contenido.php?Pag=143&tipo=agenda&cod=5>>

[Consulta: 24 noviembre 2013]

**Fig. 108.**

NOBIS, N., MEYER, W. 1996. *Marcel Broodthaers: Katalog der Editionen, Graphik und Bücher, Prints and Books, l'Oeuvre Graphique et les Livres*. Germany: Sprengel Museum, p. 63. Esta publicación acompañó la exposición celebrada en el Sprengel Museum de Hannover.

**Fig. 109.**

MICHALIS PICHLER:

<[http://www.centerforbookarts.dreamhosters.com/index.php/Detail/Object/Show/object\\_id/1339](http://www.centerforbookarts.dreamhosters.com/index.php/Detail/Object/Show/object_id/1339)>

[Consulta: 3 diciembre 2013]

**Fig. 110.**

VICENZO AGNETTI:

<[http://presstletter.com/2012/08/episodi-dellarte-a-milano-libri-dartista-ed-editoria-negli-anni-settanta/12\\_agnetti/](http://presstletter.com/2012/08/episodi-dellarte-a-milano-libri-dartista-ed-editoria-negli-anni-settanta/12_agnetti/)>

[Consulta: 6 diciembre 2014]

**Fig. 111.**

LOIE FULLER:

<<http://gladyspalmera.com/loie-fuller-de-pajaro-a-pajaro/>>

[Consulta: 5 julio 2014]

**Fig. 112.**

LOIE FULLER:

<<http://www.hoyesarte.com/evento/2014/02/la-metamorfosis-de-loie-fuller/>>

[Consulta: 5 julio 2014]

**Fig. 113.**

PETER KUBELKA:

<<http://www.see-this-sound.at/works/716>>

[Consulta: 3 diciembre 2014]

**Fig. 114.**

TONY CONRAD:

<<http://thisispatternism.tumblr.com/post/79772177208/jessie-thatcher-tony-conrad-exposure-timing>>

[Consulta: 4 diciembre 2014]

**Fig. 115.**

RAUSCHENBERG:

<<http://www.rauschenbergfoundation.org/art/series/white-painting>>

[Consulta: 3 diciembre 2011]

**Fig. 116.**

JOHN CAGE:

<<http://hyperallergic.com/85779/the-original-john-cage-433-in-proportional-notation-19521953/>>

[Consulta: 6 abril 2015]

**Fig. 117.**

MEL RAMSDEN:

<<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/30.2003.a-b/>>

[Consulta: 11 enero 2012]

**Figs. 118 y 119.**

WILLIAM WEGMAN:

<<http://www.thegorgeousdaily.com/two-dogs-ball-by-william-wegman/>>

[Consulta: 22 enero 2012]

**Fig. 120.**

SOPHIE CALLE:

<<http://www.barbarakrakowgallery.com/contentmgr/showdetails.php/id/14872#>>

[Consulta: 14 enero 2012]

**Fig. 121.**

SABURO MURAKAMI:

<<http://jacindarusellart.blogspot.com.es/2013/03/gutai-splendid-playground-at-guggenheim.html>>

[Consulta: 17 enero 2012]

**Fig. 122.**

JOHN BALDESSARI:

<<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/lost-art-john-baldessari>>

[Consulta: 8 octubre 2011]

**Fig. 123.**

SUSAN HILLER:

<<http://www.susanhiller.org/otherworks/relics.html>>

[Consulta: 20 agosto 2011]

**Fig. 124.**

OSBORNE, P. (ed.). 2011. *Arte Conceptual*. Londres: Phaidon, p. 180.

**Fig. 125.**

ANTONI MUNTADAS:

<<http://es.paperblog.com/el-video-pide-sitio-muntadas-e-hiraki-sawa-774747/>>

[Consulta: 26 agosto 2011]

**Figs. 126 y 127.**

ANTONI MUNTADAS:

<<https://artappreciation101.wordpress.com/2011/12/04/muntadas-entrebetween/>>

[Consulta: 27 agosto 2011]

**Fig. 128.**

SUSAN HILLER:

<[http://www.susanhiller.org/installations/last\\_silent\\_movie.html](http://www.susanhiller.org/installations/last_silent_movie.html)>

[Consulta: 1 septiembre 2011]

**Figs. 129 y 130.**

SUSAN HILLER:

<<http://www.e-flux.com/announcements/susan-hiller-3/>>

[Consulta: 1 septiembre 2011]

**Fig. 131.**

SUSAN HILLER:

<<http://www.artslant.com/global/artists/show/24887-susan-hiller>>

[Consulta: 7 septiembre 2011]

**Fig. 132.**

ANTONI MUNTADAS:

<<http://www.artribune.com/2014/12/la-metodologia-del-progetto-doppio-appuntamento-milanese-con-il-grande-antoni-muntadas-che-si-racconta-allaccademia-di-brera-dai-meccanismi-linguistici-allesperienza-sociale/thebank/>>

[Consulta: 27 febrero 2015]

**Fig. 133.**

ALYS, F., et al. 2005. *Seven walks, London, 2004-5*. London: Artangel, p. 25.

**Fig. 134.**

FRANCIS ALYS:

<<http://www.ultravie.co.uk/blog/2013/06/11/art-basel-44-photography-preview/alys/>>

[Consulta: 19 diciembre 2013]

**Fig. 135.**

ANN HAMILTON:

<<http://www.annhamiltonstudio.com/projects/armory.html>>

[Consulta: 23 septiembre 2013]

**Fig. 136.**

ANN HAMILTON:

<<http://www.annhamiltonstudio.com/projects/armory.html>>

[Consulta: 23 septiembre 2013]

**Fig. 137.**

ANN HAMILTON:

<<http://www.annhamiltonstudio.com/projects/armory.html>>

[Consulta: 23 septiembre 2013]

**Fig. 138.**

ANN HAMILTON:

<<http://www.annhamiltonstudio.com/projects/armory.html>>

[Consulta: 23 septiembre 2013]

**Fig. 139.**

ANN HAMILTON:

<<http://www.annhamiltonstudio.com/projects/armory.html>>

[Consulta: 23 septiembre 2013]

**Fig. 140.**

PETRI SÖDERSTRÖM-KELLEY:

<<http://if90.net/2009/02/26/4-minutes-and-33-seconds-of-uniqueness/>>

[Consulta: 25 septiembre 2014]

**Fig. 141.**

LAURIE ANDERSON:

<[http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/exhibit-shows-how-newspapers-can-be-art/2012/10/02/abcfc604-0418-11e2-9b24-ff730c7f6312\\_story.html](http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/exhibit-shows-how-newspapers-can-be-art/2012/10/02/abcfc604-0418-11e2-9b24-ff730c7f6312_story.html)>

[Consulta: 19 diciembre 2011]

**Fig. 142.**

KATARZYNA KRAKOWIAK:

<<http://culture.pl/pl/wydarzenie/instalacja-katarzyny-krakowiak-na-13-biennale-architektury>>

[Consulta: 11 enero 2013]

**Fig. 143.**

KATARZYNA KRAKOWIAK:

<<http://www.domusweb.it/es/arquitectura/2012/08/28/pabellon-polaco.html>>

[Consulta: 11 enero 2013]

**Fig. 144.**

CHEN ZHEN:

<<http://www.aaa.org.hk/Collection/CollectionOnline/Details/29305>>

[Consulta: 6 diciembre 2011]

**Fig. 145.**

CHEN ZHEN:

<<http://www.designboom.com/contemporary/chenzhen2.html>>

[Consulta: 7 diciembre 2011]

**Fig. 146.**

CHEN ZHEN:

<<http://deadcurious.com/2011/09/13/chenzhen/>>

[Consulta: 7 diciembre 2011]

**Fig. 147.**

CHEN ZHEN:

<http://www.designboom.com/contemporary/chenzhen2.html>

[Consulta: 7 diciembre 2011]

**Fig. 148.**

CHEN ZHEN:

[http://fernando-espacioamorylocura.blogspot.com.es/2009\\_12\\_01\\_archive.html](http://fernando-espacioamorylocura.blogspot.com.es/2009_12_01_archive.html)

[Consulta: 7 diciembre 2011]

**Fig. 149.**

DOUG AITKEN:

[http://www.sammlung-goetz.de/en/Exhibitions/past/2010-2011/Doug\\_Aitken.htm](http://www.sammlung-goetz.de/en/Exhibitions/past/2010-2011/Doug_Aitken.htm)

[Consulta: 30 enero 2012]

**Fig. 150.**

DOUG AITKEN:

<http://www.wired.com/aitken-station-to-station>

[Consulta: 30 enero 2012]

**Figs. 151 y 152.**

DOUG AITKEN:

<http://www.dougaitkenworkshop.com/work/migration/>

[Consulta: 30 enero 2012]

**Fig. 153.**

RACHEL WHITEREAD:

<https://scpt209.wordpress.com/2012/09/10/rachel-whiteread/>

[Consulta: 3 febrero 2012]

**Fig. 154.**

RACHEL WHITEREAD:

[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81833](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81833)

[Consulta: 3 febrero 2012]

**Fig. 155.**

CORNELIA PARKER:

<http://www.inglebygallery.com/exhibitions/cornelia-parker-marcel-broodthaers/>

[Consulta: 29 enero 2012]

**Fig. 156.**

CORNELIA PARKER:

<http://whatart33.blogspot.com.es/2013/08/meditation-on-elusive-sky-cloud.html>

[Consulta: 29 enero 2012]

**Fig. 157.**

CORNELIA PARKER:

<https://onenightatthesands.wordpress.com/2010/06/19/cornelia-parker-doubtful-sound/>

[Consulta: 29 enero 2012]

**Fig. 158.**

SHIPA GUPTA:

<http://shilpagupta.com/pages/2012/12eyete-st.htm>

[Consulta: 13 febrero 2012]

**Fig. 159.**

SOPHIE CALLE:

<http://negatiivosrevelados.blogspot.com.es/2013/11/seamos-discretos.html>

[Consulta: 25 marzo 2014]

**Fig. 160.**

SOPHIE CALLE:

<http://sientateyobserva.com/tag/sophie-calle/>

[Consulta: 25 marzo 2014]

