

MATERIALIDAD DEL SILENCIO

Kosme DE BARAÑANO
Universidad Miguel Hernández de Elche

Este ensayo trata el concepto de silencio en la música y en la poesía del siglo XX y cómo se manifiesta este concepto en la llamada pintura del silencio (Julius Bissier, Zoran Music, Mark Tobey) o en la escultura abstracta (Eduardo Chillida, James Turrell). Esta materialidad del silencio escultórico, la fuerza constructiva del vacío, se da en los silencios de la música, y en lo no dicho de la poesía mística, como en lo no contado del cine o en la ausencia de presencia en la pintura.

Palabras Clave: Silencio, Escultura del Siglo XX, Poesía Mística, Música.

The Materiality of Silence

This essay deals with the concept of silence in the music and poetry of the 20th century, as well as its manifestations in the so-called painting of silence (Julius Bissier, Zoran Music, Mark Tobey) and in abstract sculpture (Eduardo Chillida, James Turrell). The materiality of sculptural silence, the constructive force of the void, are given in the silences of music, in the unspoken of mystical poetry and in what is untold in the cinema or the absence of presence in painting.

Key Words: Silence, 20th-century sculpture, Mystical poetry, Music.

He escrito sobre el concepto de silencio, y su materialidad, en varias ocasiones. Trato aquí de reelaborar todas estas apreciaciones del sentido del silencio en las artes plásticas, en la cinematografía, en la música y en la poesía actual, más allá del silencio del abismo de los gnósticos del siglo III y de los místicos, de San Juan de la Cruz o Miguel de Molinos, y más allá del *Silence* de John Cage del año de mi nacimiento en 1952. En sus *Memorias de un amnésico y otros escritos*, (trad. española en Ardora Ed. 1994) el músico Eric Satie decía "en muchos sitios se ha sustituido el excelente y suave silencio por música mala".

El silencio en música no es una pausa que aparece en el discurso musical, como el blanco del lienzo no es un *no color* sino una parte de toda composición, o la composición casi absoluta en la obra de Zoran Music o de Armando Reveron, o incluso en Tintoretto. El silencio en la música es una parte esencial del propio hecho musical. Claude Debussy decía que "el silencio es un medio expresivo para subrayar el valor emocional de una frase". El si-

lencio entre dos movimientos es parte de la música, es ese tenso silencio del que habla Marguerite Yourcenar.

Stravinsky decía que el silencio podía salvarle de muchos errores, aunque también podía alejar a uno de muchos logros. John Cage escribe una partitura (4'33") de cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio, que ha generado derechos de autor y en su libro *Silence* (Wesleyan University Press 1961, trad. española Ardora 2002 recopilación de escritos desde 1937 a 1961) señala: "No existe el espacio o el tiempo vacío. Siempre hay algo que oír o que ver. Tratemos de que se haga silencio: es imposible". Esto lo dice en 1961 y poco después Cecil Taylor en 1970 quiere combatir el silencio en las noches de la Fundación Maeght

La música estructurada en los silencios es clave en el jazz, por ejemplo, de Thelonius Monk (1917–1982), pianista de la energía y de la sutileza de las pausas, de un *swing* medido y pautado por los silencios. En Monk los espacios vacíos de las interrupciones se convierten en aperturas hacia la luz. Su manera de tocar el piano tiene relación con la talla directa, como un Constantin Brancusi que pule las formas y a la vez se separa de ellas para contemplarlas. Su música, sus vacíos, están más cerca de la montaña vacía del *Mendi Utz* de Chillida que toda la música de clavicémbalo de Bach. Ese swing difícil y duro del escultor vasco, su línea que talla, tiene que ver con Monk más que con la repetición de Bach. Monk utiliza la polirritmia, el gran manejo de los dedos, pero a la vez esas pausas de su enorme cuerpo, de su fuerza física que se detiene con la mirada ante el piano. Hay espacios como hay tiempos. Hay un tiempo ordenado por el reloj, pero hay un tiempo aportado por las cosas de dentro de uno mismo, cuya densidad es diferente, un tiempo distinto del que persiste fuera. También hay tránsitos de tiempo, y tiempos densos, compactos donde la conciencia unitaria que el individuo desarrolla sobre sí mismo es más compacta. Su pieza principal es *Round Midnight*, uno de los temas que más versiones y tributos ha conocido en el jazz, o ese genial título de *Straight No Chaser*, difícil de traducir y que resume toda una filosofía de jazz y de piano, **la manera seca**, sin aderezos, sin hielo. Monk como Chillida pasa los últimos años, aunque más que el escultor, pues va de 1973 a 1982, semirrecluido por problemas mentales. También le semejaba su fuerte constitución y altura, como la introversión y su obra difícil de definir y difícil de enmarcar. Desde un local de música llamado Minton's Playhouse, Monk junto con Charlie Parker y otros crea una música nueva, el *bebop*, y abrió el camino a los jóvenes como Miles Davis o John Coltrane.

Dos años antes del *Silence* de Cage el músico Maurice Ohana (1913–1992) escribe o compone su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. En esta pieza dibuja una construcción, (entre el barítono, el narrador, y esa especie de coro

griego o de trasfondo religioso andaluz) donde los silencios juegan el papel de la incertidumbre de los movimientos en la plaza de toros, los vacíos entre el animal y el hombre. Las palabras se comparten entre el barítono el narrador y el coro de mujeres. El lenguaje se modela desde los melismas rítmicos y desde la declamación a la liturgia de funeral en los cuatro cantos del poema dedicado al torero muerto en agosto de 1935 en la plaza de Manzanares. El último canto "Alma ausente" es un rondó donde el canto del barítono es punteado por un refrán musical instrumentado cada vez de una manera diferente, como quien mide el espacio con diferentes escalas. Hay una versión de Ataúlfo Argenta de 1954 que hace especial tensión en esos vacíos donde la voz cantada, la voz narrada y el coro se fraguan como una arquitectura heterodoxa, pero perfilada en la tradición, como un lugar de encuentros de ritmos y melodías, de improvisaciones y de nostalgias litúrgicas, de juego de límites, de yunque de sueños, y de espacios sonoros.

Este sentido del juego de límites de la polifonía, de los espacios tangentes creando una música aparece asimismo en la música más antigua. Pensemos por ejemplo en las *9 Leçons de Ténèbres* de Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) tituladas en inglés *Lessons of darkness*, lecciones de oscuridad, no de tinieblas (Klagelieder, Tenebrae Offizi). Estos espacios de la luz o de su falta, son espacios de lamentación, son músicas para la llamada *semana santa*. Un concepto, también el religioso, muy en el límite incluso de creencias. Estos textos se encajan de diferente manera en las diferentes tradiciones judeo-cristianas. En la Biblia de los judíos aparecen entre los *Hagiographa* (el *Ketuvium*) mientras que la Biblia cristiana o griega los coloca en los textos de los profetas atribuyéndolos a Jeremías. Están escritos tras la caída de Jerusalén en el 587 a.C. Como la música de Ohara son un lamento fúnebre, liturgia de funeral, no por la persona, sino por la ciudad, o por la religión.

Las lamentaciones son música en la escena cristiana para los servicios de maitines (*Matutine*), para las mañanas del miércoles, jueves y viernes santos. Cada versículo o lamentación va numerado con una letra hebrea como los poemas de Valente por la muerte de su hijo. El tono musical de estos poemas no fue el tono de las **lectiones**, el *tonus lectionis*, (el utilizado en la lectura del evangelio o las epístolas, el llamado *recto tono*) sino el de la psalmodia. También el nombre de *Tenebrae* viene del uso de las velas para iluminar los textos y su forma de irse apagando, como la vida de Cristo en esos tres días. Son textos de lamento, de tristeza, pero no de monodia sino de búsqueda de espacios polifónicos, de superposición de límites, de arquitectura heterodoxa.

Si en Chillida la línea no dibuja una representación, sino lo que se desarrolla en ella misma, en la música de György Ligeti (1923–2006), por ejemplo en

Aventuras y Nuevas Aventuras (1965), se busca el texto fonético (no la representación) y se busca el valor gestual (no la palabrería). El equilibrio entre gesto y silencio (es decir ausencia de línea, como en las uñas de las manos de Chillida, por ejemplo), el misterio de las sonoridades (de las líneas entrecruzadas), la pureza tímbrica y la serenidad expositiva. Para él hacer **música** es componer "gestaltete Flüchtigkeit", un discurrir formalizado, son paisajes aleatorios, pero contruidos. Al igual que Chillida se escapa del informalismo, Ligeti se escapa de los dogmas de la Escuela de Darmstadt y del serialismo. Los títulos de sus obras "Apparitions" de 1959 o "Atmosphères" de 1961 son como las de Chillida en francés *Enclume de Rêves* etc. Ligeti no cita como los *pop* ni se enfría como los *minimal*, sino que intenta coordinar o hacer comulgar forma y expresión como una línea continua como una gravitación, que se suspende pero que levita.

Esa materialidad del silencio escultórico, es decir, la fuerza constructiva del vacío, se da en los silencios de la música, y en lo no dicho de la poesía mística, como en lo no contado del cine o en la ausencia de presencia en la pintura. La mística no es un territorio o un género sino un horizonte creado desde una multiplicidad de puntos de vista, es una experiencia que inunda el cuerpo que la padece, en cuatro registros de la ascesis (la memoria, la poesía, la experiencia y la teología). Esta experiencia artística trasladada a la pintura es lo que podemos llamar **pintores del silencio**, tales como Marc Tobey, Julius Bissier o Zoran Music.

El poeta Roberto Rebora en su obra *Della voce umana* (Novara 1999) trata de este silencio en 46 folios escritos en condiciones desesperantes en 1945 en el campo de concentración de Wietezendorf, cerca de Hannover. La situación aquí era terrible entre el hielo, el hambre, la violencia, la enfermedad y el dolor físico y psicológico en el que estaban metidos estos seres humanos reducidos a la nada. Zoran Music se atreve a dibujar cuando estuvo en Dachau.

Rebora, como Music, decide frente a la violencia dejar por escrito una serie de reflexiones o de observaciones dedicadas a la relación entre el silencio y la palabra, al tema de la voz humana, con todo lo que comporta y suscita y envuelve el encuentro entre humanos, el valor del coloquio. Las reflexiones de Rebora adquieren el valor de un testimonio tanto más singular cuanto insólita y anómala porque nace en el contacto directo con el drama cotidiano de una experiencia existencial tan imprevista como destinada a dejar signos indelebiles no sólo de las cicatrices externas sino en lo más íntimo de la conciencia.

Frente a lo que Rebora denomina "l'uso impuro delle parole" del que será testimonio y víctima durante los veinte meses de campo de concentración, está la recuperación de la voz como recuperación de todo el complejo de

sonidos y palabras a través de las cuales nos expresamos y se afirma a la vez todo entero y asimismo "il mondo si allarga e si riconosce".

Para Rebora es a través de la voz que se sustancia nuestro yo, que toma cuerpo nuestro ser persona. Él dice: "le labbra umane sono un segno di libertà e di angoscia". Rebora da una clasificación que parte de la *pre-voce*, entendida como:

"il momento di silenzio che precede il desiderio di una esclamazione, di un richiamo, di una piena e concitata parola",

se desarrolla a través de la "voce espressa", por la cual

"s'inizia la strada della responsabilità individuale maturata nella intonazioni, nel suono e nella parallela scelta dei nomi",

y termina en la "voce ascoltata" que lleva la "formulazione di un rapporto" y provoca una respuesta y suscita "l'avvio al dialogo".

No importa cómo se presenta una voz, ni un dibujo, si es una voz fuerte, trémula, temblorosa, un grito o el suspiro del llanto, voz que suscita la confianza o el ritmo de la bondad. Lo que importa, ya que una voz engendra en nuestro pecho una especie de fermento a encontrarse en el diálogo con otro, lo que importa es ese encuentro con el otro, el deseo de encontrarse, de acercarse en otro pecho. Hay que pensar en qué realidad estaba viviendo Rebora para hablar de la voz y qué realidad vivió Music para dibujarse y dibujar a los demás. Un mundo inmundo rodea la vida, un olor a muerte y a fango y a frío y a miedo. Pero hay una voluntad de reaccionar, de no perder los signos propios, los de la palabra escrita, los del signo gráfico. Ellos garantizan la supervivencia y la recuperación de la voz humana. Así dirá Rebora: "m'insegue un grido sepolto/ che fa enorme il silenzio dei compagni ammucchiati", un grito callado hace hablar el silencio de miedo y muerte, para liberarse de ese silencio ensordecedor del propio ser humano convertido en animal.

En 1990 Music comienza la realización de grandes óleos con apenas imprimatura. El retrato —generalmente el propio artista— se da en la masa casi acromática del lienzo: no hay escenario, sólo hay un personaje. Estas obras son como un monólogo repetido, asmático, como la escritura de Thomas Bernhard, ajenos ambos a la más mínima estridencia dramática. Notarios de lo que esculpe el tiempo.

Una vieja copla del cante andaluz recogida y comentada por el poeta José Ángel Valente dice:

"Fui la piedra y fui el centro
y me arrojaron al mar

y al cabo de largo tiempo
mi centro vine a encontrar”.

Canta la copla la reconducción del tiempo, custodia las metamorfosis del ser humano (piedra y centro), las de su exilio, deportación, desaparición, las de la soledad de la muerte y de la existencia. Así **arrastra y recoge** Zoran Music en su conducta gráfica, en su personal *ductus*, una temática de síglos.

Los escaladores de los picos a 8.000 metros, saben que a esas alturas, como los buceadores del fondo del mar, el silencio es de una intensidad indescriptible. Este silencio adquiere, como saben los dirigentes de música, un sonido, cargado de azul y de frío. Un sonido que casi puede escucharse o mejor dicho que se escucha, como se escucha la soledad y ese poder del animal que ha conquistado: el **escalar** una vez más, contra la gravedad, la dificultad y contra uno mismo: el silencio de las alturas.

Este sentido del espacio se percibe bien en la película de Kevin Macdonald **Touching the Void** (en alemán *Sturz ins Leere*), del 2003 un documental sobre los escaladores Joe Simpson y Simon Yates que en 1985 —escalando en los Andes peruanos el Siula Grande, 6356 metros— tuvieron enormes problemas. Son 106 minutos en los que se reconstruye cómo Joe cae después de haber alcanzado la cima por la ladera oeste y se rompe la rodilla, Simon intenta socorrerle y le lanza una cuerda, pero Joe resbala, queda en el abismo, y hace que Simon esté a punto de caer. No hay comunicación entre los dos, no se ven, y Simon no sabe cómo se encuentra Joe. Al final, corta la cuerda, práctica que no se debe hacer, y se salva volviendo al campamento base, creyendo que Joe ha muerto. Joe ha caído en una zona suave y se salva a pesar de la rotura. Joe escribió con ese título un libro en 1988, no es una película de aventuras sino que describe ese miedo arcaico, telúrico a ser enterrado vivo, a la angustia de estar colgado del vacío, a la pérdida del sentido de la orientación, al concepto de espacio donde situarnos y poner pie. Este *film* nos traduce mejor que nada muchas de las frases de Hölderlin de quienes creen en lo divino, Joe en su libro señala que siendo católico practicante cerca de la muerte no pensó en ningún Dios, sino en el silencio alrededor.

Unos versos del propio Jaime Siles en el libro *Desnudos y acuarelas* (2009), concretamente en el último poema “Ultima necat” describen esta materialización silente de la propia vida:

Recortadas figuras,
¿qué dibuja el pincel
de la muerte: la vida
o lo que nunca fue?

En su escalada por la poesía, colgado en sus poemas, transcurre el texto vital de Jaime Siles: ***am Rand der Leere***, en la orilla del abismo, no de la locura sino de la montaña. En la materialidad del silencio discurre el hacer artístico, la escalada del arte contemporáneo.