

Instructions for authors, subscriptions, and further details:  
<http://brac.hipatiapress.com>

## «Escucha el Desierto del Sonido»: las Campanas Silentes (Claudio Parmiggiani) y la Música que ha Perdido el Elemento Sonoro (Salvatore Sciarrino)

Antoni Gonzalo Carbó<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Faculty of Fine Arts. University of Barcelona, Spain.

---

Date of publication: Online First - July 10, 2023

Final publication: 3<sup>rd</sup> October

Edition period: October 2023 – February 2024

---

**To cite this article:** Gonzalo Carbó, A. (2023). «Escucha el Desierto del Sonido»: las Campanas Silentes (Claudio Parmiggiani) y la Música que ha Perdido el Elemento Sonoro (Salvatore Sciarrino). *BRAC - Barcelona, Research, Art, Creation. Barcelona, Research, Art, Creation, 11 (3), pp. 388–424*. Doi: 10.17583/brac.10993

**To link this article:** <https://doi.org/10.17583/brac.10993>

---

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Authors retain copyright and grant the journal the right of first publication. The CC BY license does not apply to images other than the authors of the text and they are used exclusively as a visual reference for the described research

# «Escucha el Desierto del Sonido»: las Campanas Silentes (Claudio Parmiggiani) y la Música que ha Perdido el Elemento Sonoro (Salvatore Sciarrino)

Antoni Gonzalo Carbó

Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona, España.

(Recibido: 9 septiembre 2022; Aceptado: 24 febrero 2023; Publicado: Online First 10 julio 2023; Publicación final: 3 octubre 2023)

## Resumen

La campana de bronce es un elemento simbólico muy relevante en la obra del artista visual italiano Claudio Parmiggiani (Luzzara, 1943). El simbolismo de la campana está sobre todo en relación con la percepción del sonido. Sin embargo, la campana lombarda que el artista instaló en el antiguo oratorio de San Lupo (Bérgamo, 2014) estaba colgada del techo con una cuerda, atada por el badajo: una campana que tañe «el gran silencio» (*dem großen Schweigen*), suspendida sobre el amplio agujero negro del suelo, la oquedad insondable (*abgrund* o *Abgrund*, ‘fondo sin fondo’ o ‘Abismo’, Eckhart, Heidegger). Es la inversión de la campana soñada por Boriska (*Andréi Rubliov*, 1966, Andréi Tarkovski): no la que genera el movimiento del silencio al sonido, sino, en movimiento inverso, del sonido al silencio. Asimismo, el compositor siciliano Salvatore Sciarrino (Palermo, 1947), reduce el sonido hasta el susurro por medio de la dinámica musical «*crescendo dal nulla*», «*diminuendo al niente*», «*dal nulla al nulla*», «con el objetivo de expresar la nada que genera el sonido, a la que vuelve brillando». Dos creadores italianos, pues, con una pareja estética apofática de la Nada y el Silencio absoluto. Un viaje a través del vacío sonoro en el curso del cual el oído del poeta queda deslumbrado: «Escuché cosas que no son audibles» (*die nicht hörbar sind*).

**Palabras clave:** Claudio Parmiggiani; Salvatore Sciarrino; Andréi Tarkovski; Vacío; Silencio

# «Escolta el Desert del So»: les Campanes Silents (Claudio Parmiggiani) i la Música que ha Perdut l'Element Sonor (Salvatore Sciarrino)

Antoni Gonzalo Carbó

Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona, Espanya.

(Rebut: 9 setembre 2022; Acceptat: 24 febrer 2023; Publicat: Online First 10 juliol 2023; Publicació final: 3 octubre 2023)

## Resum

---

La campana de bronze és un element simbòlic molt rellevant a l'obra de l'artista visual italià Claudio Parmiggiani (Luzzara, 1943). El simbolisme de la campana és sobretot en relació amb la percepció del so. Tot i això, la campana llombarda que l'artista va instal·lar a l'antic oratori de Sant Lupo (Bèrgam, 2014) estava penjada del sostre amb una corda, lligada pel batall: una campana que toca «el gran silenci» (*dem großen Schweigen*), suspesa sobre l'ampli forat negre del terra, l'oquedat insondable (*abgrund* o *Abgrund*, 'fons sense fons' o 'Abisme', Eckhart, Heidegger). És la inversió de la campana somiada per Boriska (*Andréi Rubliov*, 1966, Andrei Tarkovski): no la que genera el moviment del silenci al so, sinó, en moviment invers, del so al silenci. Així mateix, el compositor sicilià Salvatore Sciarrino (Palermo, 1947), redueix el so fins al xiuxiueig per mitjà de la dinàmica musical «*crescendo dal nulla*», «*diminuendo al niente*», «*dal nulla al nulla*», «amb l'objectiu d'expressar el no-res que genera el so, al qual torna brillant». Dos creadors italians, doncs, amb una parella estètica apofàtica del No-Res i el Silenci absolut. Un viatge a través del buit sonor en el curs del qual l'orella del poeta queda enlluernada: «Vaig escoltar coses que no són audibles» (*die nicht hörbar sind*).

---

**Paraules clau:** Claudio Parmiggiani; Salvatore Sciarrino; Andrei Tarkovski; Buit; Silenci

# «Listen to the Sound Desert»: Silent Bells (Claudio Parmiggiani) and Music that has Lost its Sound Element (Salvatore Sciarrino)

Antoni Gonzalo Carbó

Faculty of Fine Arts. University of Barcelona, Spain.

(Received: 9 September 2022; Accepted: 24 February 2023; Published: Online First 10 July 2023; Final publication: 3 October 2023)

## Abstract

The bronze bell is a very important symbolic element in the work of the Italian visual artist Claudio Parmiggiani (Luzzara, 1943). The symbolism of the bell is above all in relation to the perception of sound. However, the Lombard bell that the artist installed in the old oratory of San Lupo (Bergamo, 2014) was hung from the ceiling with a rope, tied by the clapper: a bell that tolls «the great silence» (*dem großen Schweigen*), suspended above the vast black hole on the ground, the unfathomable hollow (*abgrunt* or *Abgrund*, ‘bottomless bottom’ or ‘Abyss’, Eckhart, Heidegger). It is the inversion of the bell dreamed of by Boriska (*Andrei Rubliov*, 1966, Andrei Tarkovsky): not the one that generates the movement from silence to sound, but, in reverse movement, from sound to silence. Likewise, the Sicilian composer Salvatore Sciarrino (Palermo, 1947), reduces the sound to a whisper through the musical dynamics «*crescendo dal nulla*», «*diminuendo al niente*», «*dal nulla al nulla*», «with the aim of expressing the nothingness that generates the sound, to which it returns shining». Two Italian creators, then, with an apophatic aesthetic couple of Nothingness and Absolute Silence. A journey through the sound void in the course of which the poet’s ear is dazzled: «I heard things that are not audible» (*die nicht hörbar sind*).

**Keywords:** Claudio Parmiggiani; Salvatore Sciarrino; Andrei Tarkovsky; Emptiness; Silence

**E**l silencio es, a la vez, el opuesto de la voz o del sonido y la condición de estos. Cada uno de los términos invalida a su contrario pero al mismo tiempo no puede existir sin él, ya que la voz o el sonido nacen en el silencio del pensamiento, o de la emoción, y mueren en el silencio de la memoria. «Eliminada la escucha (“Oh, oído sin oído, / que en ti no tienes clamor”), se suprime también el discurso (“el silencio se nos ha aparecido, / todo lenguaje le ha sido retirado”), pero le queda, en el silencio, la palabra única [...]» (Pozzi, 2019, pp. 70-71).

En la escritura moderna y contemporánea el silencio y el mutismo van unidos a los límites del lenguaje. En la escritura de Hölderlin, Mallarmé, Rilke, T. S. Eliot, Henri Michaux, Samuel Beckett, Edmond Jabès, Paul Celan, Yves Bonnefoy, el silencio es una idea clave (Lorenz, 1989; Wolosky 1995; Finck, 2004, 2014; Ergal, Finck, 2010). El silencio es un principio vital y una categoría estética vertebral que se sitúa entre la teología negativa, la nostalgia del Absoluto, y el nihilismo. Asimismo, lo inaudible y la música silenciosa ha tenido una relevancia en las diferentes tradiciones filosóficas y espirituales (Renou, 1978; Vigée, 1992; Beck, 1993). Este silencio es, asimismo, expresión de un ascetismo radical, de una pobreza ontológica, de la absoluta κένωσις, «vaciamiento» o despojamiento de sí.

En la música de Claude Debussy, Aleksandr Skriabin, Arnold Schönberg y Anton Webern, así como posteriormente en la de los compositores Federico Mompou (*Música callada*, para piano solo, 1951, 1962, 1965, 1967), Giacinto Scelsi, Olivier Messiaen («Regard du silence» [‘Mirada del silencio’], pieza n.º 17 perteneciente a *Vingt regards sur l’Enfant-Jésus* [Veinte miradas sobre el Niño Jesús], 1944); John Cage (4’33’’, 1952); Bernd Alois Zimmermann (*Stille und Umkehr*, 1970); György Ligeti (*Apparitions*, para orquesta, 1958-1959; *Atmosphères*, para orquesta, 1961; *Volumina*, para órgano, 1961-1962, revisada en 1966); *Requiem*, para soprano y mezzosoprano solistas, coro mixto y orquesta, 1963-1965; *Lux aeterna*, para 16 voces a cappella, 1966; *Lontano*, para orquesta, 1967); Klaus Huber (*Senf Korn*, 1975); Luigi Nono (*Fragmente-Stille, an Diotima*, 1979-1980); György Kurtág (*Samuel Beckett: Fin de partie. Scènes et monologues. Opéra en un acte*, 2010-2017); Karlheinz Stockhausen (*Aus den sieben Tagen*, 1967-1968; *Licht. Die sieben Tage der*

Woche, 1977-2003); Tōru Takemitsu (*Confronting Silence. Selected Writings*); Sofiya Gubaidulina (*Stimmen... Verstummen...*, 1986); Helmut Lachenmann (*Dal Niente [Interior III]*, 1970); Hans Zender (*Muji no kyō*, 1975; *Jours de silence*, 1987-1988, según Henri Michaux); Heinz Hollinger (*Psalm*, 1971, según Paul Celan; *Scardanelli-Zyklus*, 1975-1985, según Hölderlin); Salvatore Sciarrino (*Il silenzio degli oracoli*, para quinteto de vientos, 1989); Wolfgang Rihm (*Am Horizont*, 1991; *Hölderlin Fragmente*, 1976-1977); Toshio Hosokawa (*Silent Flowers [Hiljaiset kukat]*, para cuarteto de cuerda, 1998)—, más que en cualquier otra, importa no sólo el silencio que entra en la música misma como elemento de composición, sino —y, acaso, sobre todo— el silencio que rodea la música (Jankélévitch, 1976, 2005; Smoje, 2003, pp. 284-285; Losseff, Doctor, 2007; Michel, 2010, pp. 295-308; Schneider, 2010, pp. 271-294; Sholl, Maas, 2017).

El silencio en las artes visuales del siglo XX es igualmente una categoría estética fundamental: Marcel Duchamp, Barnett Newman, Bruce Nauman, John Cage, James Lee Byars, Masao Yamamoto, etc. (Adolphs, Berg, 2020; Debiais, 2019).

### **Silencio Ensordecedor de la Sombra Musical**

De entre estos artistas visuales que contemplan un silencio supraontológico, que permanecen atentos a la escucha de lo inaudible, que procuran una sabiduría silenciosa, centramos nuestra atención en la dilatada obra del artista italiano Claudio Parmiggiani (1943, Luzzara), que estudió en el Instituto de Bellas Artes de Módena y asistió al estudio de Giorgio Morandi en Bolonia. De esta experiencia quedó fuertemente marcado. Las primeras «Delocazioni» (‘Deslocalizaciones’) son de 1970, obras creadas mediante el uso de polvo, fuego y humo. Sus obras reflexionan sobre el tema de la ausencia y el paso del tiempo en sus huellas visibles. Parmiggiani se consolida como una de las principales figuras del arte italiano de la posguerra, primero a través del *Arte povera*, luego se involucra con el conceptual, asumiendo una postura única, original e inimitable en el panorama contemporáneo, con una fuerte carga simbólica, mítica y poética.

Asimismo, el compositor siciliano Salvatore Sciarrino (Palermo, 1947), de la misma generación que Parmiggiani, ha hecho del silencio un elemento clave de su creación musical. Su interés por las artes visuales (Wassily Kandinsky, Alberto Burri...) facilita el diálogo que vamos a establecer entre ambos. Por otra parte, Parmiggiani y Sciarrino comparten gustos literarios similares que dan fundamento a su trabajo: la poesía órfica, Rilke, Celan... La música de Sciarrino es vanguardista, pero con una atención a las tradiciones filosóficas antiguas y a la mística medieval. Su música es reconocible por el empleo de sonoridades aisladas, técnicas ampliadas, silencios frecuentes, y por el uso de la cita irónica o por la confrontación con música anterior. Sciarrino reduce el sonido hasta el susurro por medio de la dinámica musical «*crescendo dal nulla*», «*diminuendo al niente*», «*dal nulla al nulla*», reflejo de la Realidad última abscóndita, llámese Nada (*nulla*), Vacío (*vanitas*) o Silencio (*tacere*), «*grado cero de la materia sonora*», «con el objetivo de expresar la nada que genera el sonido, a la que vuelve brillando» (Angius, 2007, p. 137). Dos creadores italianos, pues, con una pareja estética apofática de la Nada y el Silencio absoluto. Como Sciarrino, Parmiggiani articula su obra como una aspiración de reintegración en la nada (*nulla*) originaria: «La sombra es la sangre de la luz, la metáfora del fin, la nada, y la nada es la única estrella.» (2010, p. 289).

La campana lombarda de bronce constituye un elemento iconográfico y vital muy relevante en el conjunto de la obra visual de Parmiggiani (Imagen 1). De forma paradójica, este símbolo lo emplea el artista para evocar la dimensión silente del sonido primordial. El silencio (griego: σιγή; latín: *tacere*; alemán: *Stille*; hebreo: *dēmāmāh*; árabe: *šamt, sukūt*; persa: *hamūšī*; sánscrito: *tūṣṇīm*...) es una idea fundamental en las distintas tradiciones espirituales. Asimismo lo es en la experiencia vital del artista que recorre toda su obra. Así queda reflejado en su escrito «Silenzio a voce alta» (2010, pp. 4-6).

Salvatore Sciarrino no usa aquí el sustantivo *silenzio*, sino *tacere*, que es a la vez sustantivo y verbo, y que se puede traducir como: callar, permanecer en silencio, pasar en silencio u omitir. El latín distinguía entre *silere* y *tacere*, al igual que el griego disponía de dos verbos correspondientes, σιγᾶν y σιωπᾶν. *Silere* significaba la calma y la quietud –como *Stille* en alemán–, el silencio absoluto, la ausencia total de sonidos, incluidos los inarticulados, y a veces la

interrupción del discurso. *Tacere*, en cambio, designaba el callar –como *Schweigen*–, la ausencia relativa de sonidos, sobre todo de los articulados, el cese del acto de hablar y el mutismo (Heilmann, 1955-1956, pp. 5-16). *Tacere* (de donde viene *taciturno* –que habla poco–) o acallamiento activo, ejercitación de la voluntad en callar, y *silere*, verbo que expresa el detenimiento de lo que no cesa, un abandono o desapego del deseo. El primero tiene que ver con un ejercicio, mientras que el segundo con un estado; éste con una actitud más contemplativa y aquél con una voluntad más ascética, por utilizar términos de espiritualidad tradicional.



Imagen 1. Parmiggiani, C. *Campo dei fiori* (2006), Galleria de' Foscherari, Bolonia. [Campana de bronce, libros quemados]. 290 x 160 x 160 cm  
<http://www.defoscherari.com/claudio-parmiggiani-galleria-arte-de-foscherari-bologna>

La palabra «SILENZIO» aparece cinco veces repetida en un dibujo de Parmiggiani del año 1971 (lápiz sobre papel, 34,5 x 24,5 cm), escrita a lápiz sobre un papel completamente blanco en lo que parecen ser las paredes de un espacio que podría ser cualquier habitación vacía. «Nel bianco qualcosa dal



nulla» [‘En el blanco algo de la nada’] (Parmiggiani, 2003, p. 76). Entonces, tal como nos recuerda el filósofo italiano Andrea Emo: «La escritura es la incomparable voz del silencio. Su sonoridad es el eco de todos los silencios; un silencio cuya locuacidad no es interrumpida por nada.» (2013, p. 21).



Imagen 2. Parmiggiani, C. (2006). *L'Isola del Silenzio*, Chapelle des Brigittines, Bruselas.  
<https://bortolamigallery.com/exhibitions/lisola-del-silenzio/2642/>

«Prefiero el silencio al sonido, a las palabras y a los sonidos prefiero las imágenes porque son silenciosas», añade Parmiggiani (2010, p. 352): lo reconocemos bien, pues es el *leitmotiv* tan querido por nuestro artista, el del silencio, el mismo silencio presente en la música de Anton Webern – utilizando también «el contrapunto entre sonido y silencio» (Boulez, 1966, pp. 273-274)–, en los cuadros de Giorgio Morandi y en las esculturas de Alberto Giacometti, en la poesía de Paul Celan o en los espacios de Luciano Fabro.

La Chapelle des Brigittines, fundada en 1663 por la orden de Saint Sauveur, es hoy uno de los lugares más prestigiosos de Bruselas dedicados al arte contemporáneo. Aquí se ubicó *L'Isola del Silenzio* (*La isla del silencio*, 26 de enero - 19 de marzo de 2006), una imponente y solemne instalación de Parmiggiani consistente en una majestuosa campana lombarda de bronce, colocada en el suelo y situada delante de una pirámide irregular de libros, apilados unos sobre otros como las piedras de un edificio antiguo, en lugar del antiguo altar (Nancy, La Spina, 2007) (Imagen 2). La sensibilidad del artista hacia el símbolo y la alegoría, la estrecha relación entre el espacio y la obra de arte, el silencio, el polvo depositado de las cenizas del papel, construyen un lugar psicológico y ético caracterizado por la angustia y la melancolía, pero también simbólicamente resistente a la roca que contrasta silenciosamente con la devastación de la cultura. Donde resonaba la armonía del canto coral, ahora sólo queda la figura silenciosa de la campana; donde había una casa con su tesoro de conocimiento, ahora sólo restan las ruinas del saber, las huellas de la destrucción del fuego y las cenizas de la desaparición y la memoria.

La práctica del silencio, la exigencia de una especie de *κάθαρσις* acústica, la extrema lentitud de recepción, son las soluciones que cierto pensamiento musical contemporáneo opone al frenesí y al estruendo del mundo, y que Sciarrino sitúa en el centro de una dirección compositiva tomada, según otros métodos y con otras intenciones, por otros nombres significativos (de un cierto Karlheinz Stockhausen a Giacinto Scelsi, de John Cage a la inquieta trayectoria de Luigi Nono en los años ochenta). Así, en una ya antigua entrevista en el año 1988, Sciarrino declaró:

«Sí, el silencio. Quizás este sea el único concepto crítico utilizado para hablar de mi música en el que me reconozco [...]. ¿Dónde comienza el

sonido y dónde termina el silencio? El sonido ya está en el silencio, nace del silencio. Pero no soy el único que lo dice así: pienso en Nono y en muchos otros [...] Esta tendencia ha existido siempre en nuestra cultura: basta recordar, en el Templo de Jerusalén, la celda vacía del dios. Lo inexpresable. (Misuraca, 2013, p. 78)

En el Templo de Jerusalén, el *Sancta Sanctorum* era esa habitación vacía aquí evocada, porque sólo el *vacío* puede denotar la esencia y la dimensión incomprensible de la divinidad. El *Debir* o *Qōdeš ha-qōdāšim* (Santo de los Santos) israelita, el misterioso espacio en el que entraba el sumo sacerdote del Templo de Jerusalén, no contenía otra representación que la del «trono vacío» de Yahvé. Allí, separado del resto por una cortina, envuelto por el aroma del cedro y de la mirra, el sacerdote pronunciaba en voz baja el Nombre Inefable, el Nombre más oculto de Dios. El sacerdote israelita permanecía durante todas las ceremonias en absoluto silencio (heb. *dēmāmāh*) (Trebolle, 2008, pp. 276-277; Derrida, 2015, pp. 59-60).

*L'Isola del Silenzio* de Parmiggiani también es un templo vacío, en el cual el altar ha sido substituido por un zigurat de libros apilados quemados frente al cual, en el suelo del crucero, se ha colocado una enorme campana lombarda de bronce que ha descendido de lo alto del campanario para mantenerla en un silencio indefinido.

Rainer Maria Rilke, un poeta-vidente especialmente admirado por Parmiggiani (2010, p. 280), al inicio de los *Sonetos a Orfeo* (I, 3; 1993, p. 129):

Y calló todo [*Und alles schwieg*]. Mas en este callar  
nació un nuevo comienzo, seña y transformación.  
Animales de silencio [*Tiere aus Stille*] emergieron

*Y calló todo* («Und alles schwieg»): el silencio como ámbito en el que va a producirse el nuevo canto; *en este callar* (literalmente *en este silenciar*): es un silencio henchido de posibilidades, calla pero podría hablar (Finck, 2004, pp. 129-147; Finck, 2010, pp. 169-182; Finck, 2014, pp. 144-152). En la obra de Parmiggiani y de Sciarrino, como en la poesía de Mallarmé y Rilke, o en

la música de Anton Webern y Luigi Nono, el silencio es el corazón, el lugar central de la iniciación. Así como «*Übersteigung*» se duplica con «*stieg*» en la primera línea, «*Verschweigung*» aquí se redobra con «*schwieg*», en una construcción binaria armoniosa intensificada por la asonancia. El silencio transforma el oído en un espacio interior de meditación y lo abre a una experiencia de substancia más allá de lo visible. La materia sonora rilkeana trabaja para borrar la disimilitud entre la «canción» y el «silencio», como lo sugiere la ósmosis fónica de las palabras «*singt*» [el canto] y «*schwieg*» [el silencio], que responden entre sí en el cuarto tiempo de las líneas dos y tres: «*O Orpheus singt*»... «*Und alles schwieg*». El intercambio de substancia entre la voz y el silencio sitúa al silencio, en la obra de Rilke, en la raíz de toda experiencia de escucha y de canto, como lo confirmará el estudio del «soneto I, 3». El soneto se basa en el vínculo entre saber callar, saber escuchar y saber decir. En línea con el «*gaudium taciturnitatis*» («gozo del silencio») de san Agustín, el silencio es aquí un acontecimiento ontológico que tiene el valor de la mayéutica de la correcta escucha y habla, a través de la cual la presencia de sí coincide con una presencia al ser y al Otro. (Finck, 2004, pp. 122-123; Finck, 2010, pp. 177, 178, 182). En la «Primera Elegía» (vv. 53-54, 59), Rilke propone una estrecha vinculación entre la palabra y el silencio, porque es en el contexto de las voces –inaudibles, inauditas, que escuchaban los santos– y de la voz de Dios –que deberíamos nosotros escuchar, aunque no soportaríamos– donde aparece el silencio: «Voces, voces [*Stimmen, Stimmen*]. Oye, corazón mío, como sólo antaño / oían los santos [...] / la noticia ininterrumpida, que se forma de silencio [*Stille*].» (1980, pp. 29, 31). El silencio es el ámbito en el que todo puede oírse. Y este silencio no es una mera ausencia de sonidos o de ruidos, sino algo que se escucha, un silencio epifánico.

En *Das Stunden-Buch* (*El libro de horas*), el poeta afirma: «Soy el silencio [*Ruhe*] que hay entre dos notas / que sólo con esfuerzo se toleran: / porque la nota “muerte” [*Tod*] quiere elevar su tono.» (Rilke, 2005, p. 41). Es un «soplo» que a su vez es un mensaje que proviene de aquellos que murieron jóvenes. Y esta noticia «se forma de silencio», está hecha de silencio y además es «ininterrumpida», vale decir, nunca desaparece, puesto que está en todo momento a nuestra disposición para ser escuchada. Ese mensaje silencioso

nos religa con el más allá; es el lenguaje del tránsito desde y hacia la trascendencia. Para Rilke, la música pertenece de algún modo al mundo de lo trascendente. Lo sagrado, a diferencia de lo profano, es siempre la manifestación de una realidad superior, una «hierofanía», y la música es un puente entre ambas realidades (2001, pp. 11, 55, 131, 147, 185, 217):

[...] y como una palabra, que aún madura en silencio  
[*Schweigen*].

Y todo era silencio [*still*] cuando el canto [*Gesang*] empezó

el gran silencio [*dem großen Schweigen*] que hemos visto  
ambos. [...]

..... O ¿cómo esperas soportar ese día,  
que es más largo que las larguras de todos los días,  
con los horribles cantos [*Gesängen*] de su silencio  
[*Schweigens*],  
cuando los ángeles, como preguntas en voz alta, [...] en  
torno a ti se arremolinen?

Pues sólo son buenas las voces [*Stimmen*]  
cuando las acompañan silencios [*Schweigsamkeiten*] [...] y se disponen en los silentes [*stummen*]  
y profundos bosques sagrados ...

mi mano gris sobre el gris de su gris,  
y me lleva a través del vacío sonoro [*lauter Leeres*].

Y mi oído era grande y estaba abierto a todo.  
Escuché cosas que no son audibles [*die nicht hörbar sind*] [...] el silencio [*die Stille*], que resonaba en vasos frágiles

La imagen de resonancias musicales que el poeta visionario Georg Trakl emplea en un verso de su poema «*Gesang zur Nacht*» (Canto a la noche) – «una campana sin sonido» [«eine Glocke ohne Ton»]– (2006, p. 191), ilustra a la perfección las campanas sujetas por el badajo, acalladas, de Parmigiani:

¡Oh, sea mi silencio [*Schweigen*] tu canción [*Lied*]! [...]
   
Quédate, inefable, en mí.

Tú que, sin sueño, sobre mí te elevas
   
igual que una campana sin sonido

En otro poema, Trakl hace referencia a «Der stille Gott» [‘el dios silencioso’]: «medita solitario en el oscuro fin / el dios silencioso baja sobre los párpados celestes.» (2006, p. 265). En este sentido, al hablar de la esencia de la poesía, Heidegger no puede abstraerse a su horizonte de silencio, lo Sagrado: «El único poeta cobija la calmada agitación de lo sagrado en la calma de su silencio. Puesto que un resonar de la auténtica palabra sólo puede brotar del silencio» (1983, p. 88). La *esencia* del habla es «el son del silencio» (Heidegger, 1987, p. 28). Pero el habla permanece aun cuando su decir resuena del propio silencio (*Stille*). Por ello Heidegger recuerda que «El habla en tanto que son del silencio (*Die Sprache spricht als das Geläut der Stille*). El silencio apacigua llevando a término mundo y cosa en su esencia.» (Heidegger, 1987, pp. 27-28). Puesto que «la esencia del Ser –según Heidegger– es insondable», «[...] la voz silenciosa de las fuentes ocultas» (Heidegger, 2003, p. 61).

Como en los escritos de Claudio Parmiggiani, en la poesía de Rilke el callar (*Schweigen*) y el silencio absoluto (*Stille*), en la senda de Hölderlin, están constantemente presentes (Rilke, 2008, p. 325, 415, 453):

¡Oh qué silencio [*Stille*] existe en torno a un Dios! Cómo resulta audible
   
silencio [*Stille*] suspendido en los sonidos [*Klängen*]

Y mientras tanto, en nuestra escucha, sana
   
ese bello silencio [*Schweigen*] que ellos [los pájaros] rompen.

La música de Sciarrino está compuesta por pequeños grupos de eventos microscópicos que forman un timbre global que, a menudo, se ha comparado con el blanco. El compositor siciliano reduce el sonido hasta el susurro por

medio de la dinámica musical «*crescendo dal nulla*», «*diminuendo al niente*», «*dal nulla al nulla*». Es éste el matiz más característico que define el pensamiento de Sciarrino: «el *crescendo dal nulla* y *diminuendo al niente* en el mismo elemento, que significa inicio desde la nada, realizando una transición lo más sutil posible desde el aire hasta la aparición del sonido, para finalizar otra vez en la nada» (Angius, 2007, p. 41):

«Han pasado cuarenta años desde que, por un simple artificio de notación, descubrí la manera de representar este principio: ° < °, un cero al principio y un cero al final de las líneas convergentes opuestas, queriendo así expresar la nada que genera el sonido y al que vuelve resplandeciente.» (Sciarrino, 2001, p. 204)

En una suerte de ἀφαίρεσις (inducción abstractiva, «conocimiento por retirar las imágenes»), ἀπόφρασις (negación) o κένωσις (vaciamiento) similar, Sciarrino reduce el sonido hasta el susurro. Nos lleva al silencio (Vinay, 1999), al blanco. Pero, «el silencio no está vacío. Quien sabe escuchar captura todas las imágenes, así como el blanco contiene los colores» (Sciarrino 2012: 32). Las perspectivas de escucha se invierten (Belgiojoso, 2014, pp. 86-87).

La literatura y la música clásica contemporáneas frecuentan la escucha del sonido inaudible, el oír desde lo invisible, la música no oída: extremo *pianissimo*, *decrescendo* o *diminuendo*, «*crescendo dal nulla*», «*diminuendo al niente*», «*dal nulla al nulla*» (Misuraca, 2013, pp. 73-80), como en el dibujo del doctor místico: el célebre dibujo de san Juan de la Cruz del Monte de perfección o Monte Carmelo, en el cual la recta senda del ascenso aparece flanqueada por dos caminos laterales sin salida. Sorprende especialmente la leyenda de los escalones del camino central, el correcto, en los cuales se lee: «Nada, nada, nada, nada, nada». Tan sólo el del centro, senda estrecha de la perfección, accede a la cima del monte donde no hay nada, excepto el divino silencio: «El fundamento de la ciencia mística es esta montaña de silencio.» (Certeau, 2006, p. 137).

### El Silencio que Estalla en el Oído Deslumbrado

La música de Salvatore Sciarrino está en consonancia con las antiguas tradiciones de la India, en las cuales el *nāda* (la vibración fónica sutil, la resonancia interna continua) es tanto la condensación de la vibración fónica original (la de la Palabra suprema) como un sonido que va desde lo inaudible a lo audible, o de lo audible a la disolución de todo sonido en el silencio del absoluto, si se considera el movimiento en sentido inverso. Si la palabra, el verbo (*vāc*), produce el universo, es por efecto de las vibraciones rítmicas del sonido primordial (*nāda*).

Nuestro compositor así lo contempla en su escrito «Il suono e il tacere» («El sonido y el silencio»):

«Al dedicarme a la composición, siempre he querido llevar el fenómeno sensorial a límites extremos y contradictorios. Uno de ellos es la percepción de lo imperceptible en sí mismo, hasta el punto en que sonido y silencio se confunden. [...] En los confines del silencio donde nace mi música, nuestro oído se afila y el espíritu acoge cada acontecimiento sonoro como si lo escucháramos por primera vez. [...] En los últimos años, mis formas musicales han abarcado más conscientemente la preparación necesaria para la percepción, para tocar el estado de gracia, la contemplación del vacío. De la nada aflora algo: un sonido. Se acerca a nosotros y palidece en el vacío del cual acaba de ser engendrado. El paso gradual silencio-sonido-silencio es la clave de bóveda sobre la que descansan todas mis construcciones [...].

Cuando un sonido viene de la nada, atraviesa necesariamente una fase indistinta. ¿Dónde comienza entonces el sonido y dónde termina el silencio? [...] Hay, en las apariciones sonoras, un instante indistinguible, que es el último momento silencioso y el primer momento sonoro. Y hay, cerca de la desaparición del sonido, un momento imposible de definir que encierra la última vibración antes del silencio. Todavía celebra esta pregunta, el misterio del nacimiento.» (2013, pp. 81-84)



Su música es íntima, concentrada y refinada, construida sobre los principios de microvariaciones de estructuras sonoras formadas por timbres y respiraciones buscadas. Elabora un mundo sonoro transparente, enrarecido y cercano al silencio (o «sonido cero» que, para el compositor, ya es música), un mundo compuesto por una multitud de sonidos microscópicos, por un fluir continuo de ruidos diminutos, un sonido mundo reducido a lo esencial. Los títulos de sus obras son elocuentes a este respecto: *Esplorazione del bianco* (1986), *Cantare con silenzio* (1999). La geografía imaginal blanca está muy presente en la música de Sciarrino. Tres concisas composiciones de 1986 para música solista de Salvatore Sciarrino sondan la sonoridad del blanco absoluto: *Esplorazione del bianco I*, para contrabajo (7'); *Esplorazione del bianco II*, para flauta, clarinete bajo, guitarra y violín (5'); *Esplorazione del bianco III*, para batería de jazz (1') (Kaltenecker, 1990, pp. 107-116). Si algo caracteriza a la música del compositor siciliano es, precisamente, ese internarse en el umbral de lo fronterizo, en el límite (ὄρος, *limes*) entre lo inteligible y lo sensible. Acabamos de ver que, en la misma línea de Luigi Nono, Sciarrino afirma en *Quaderno di strada*: «En los confines del silencio donde nace mi música, nuestro oído se afila y el espíritu acoge cada acontecimiento sonoro como si lo escucháramos por primera vez.» (2013, p. 81)

La música de Sciarrino está compuesta por pequeños grupos de eventos microscópicos que forman un timbre global que a menudo se ha comparado con el blanco:

«El blanco es casi el símbolo de un mundo donde todos los colores, como todos los principios y sustancias físicas, han desaparecido. Es un gran silencio que nos parece absoluto. Es un silencio que no está vacío sino rico en potencialidades: [...] quizás la tierra resonó así, en “el tiempo blanco del aire glacial”.» (2012, p. 32)

«El tiempo blanco del aire glacial» es una cita de Wassily Kandinsky: «[el blanco] es un silencio [absoluto] que no está muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades [...]. Es [...] *la nada anterior al comienzo*». (1972, p. 86). Recordemos que el trabajo «silencioso» de John Cage 4'33'' fue

considerado como un equivalente sonoro de las *White Paintings* de Robert Rauschenberg (Joseph, 2000, pp. 5-31): los sonidos y los crujidos son como sombras en el lienzo blanco. Cuando en 1951 expuso una serie de pinturas blancas, Rauschenberg las acompañó de una declaración explicativa en la tradición metafísica de la plenitud-vaciedad sacra: «Son grandes lienzos blancos (un solo blanco como un solo Dios) [...] la plenitud plástica de la nada, el punto en el que un círculo comienza y termina.» (cit. Lawrence Alloway, en Taylor [et al.], 1976, p. 3).

Tres signos típicos de la dinámica musical de Sciarrino: «audible-no-audible» (Nono, 2007, p. 687), «*crescendo dal nulla*» y «*diminuendo al nulla*», *crescendo* y *diminuendo* desde o hacia la nada, «sonido-cero». De ahí proviene la respiración silenciosa de su música (Misuraca, 2013, pp. 73-80). De una «nada» a la otra, el mismo evento sonoro, un trémolo de armónicos de viola, se repite a diferentes alturas al principio y al final de *Ai limiti della notte* (1979), para viola (también violonchelo) (5'). El límite entre la noche y el día es obviamente una imagen específica de un arte musical que explora los límites entre el sonido y el silencio: «la mía es una música llevada al extremo en el sentido de que busca anular la percepción, es una música que nace en el silencio y vuelve al silencio», concluye el compositor italiano (Sciarrino, 2013, pp. 81-84; Feneyrou, 2013).

En la música de Sciarrino encontramos expresión de un lenguaje paradójico, y es que el silencio solamente puede ser expresado mediante el sonido. Si quieres escuchar la voz inaudible de Dios, no oigas nada en el silencio de tu oratorio interior para escuchar la Nada de Dios. «Hueca nada musicante» es un verso de Mallarmé que contempla una Nada sonora inaudible, un útero primordial de silencio. El propósito del compositor siciliano es también imaginar una música que ha perdido el elemento sonoro.

En este sentido, Sciarrino, en una entrevista (Feneyrou, 2013, p. 115), evoca al poeta Tao Yuanming (m. 427), copioso bebedor de vino, ebrio de lo que no ha bebido, con su tazón y su copa de bambú siempre vacíos, que acostumbraba a llevar un laúd chino (*p'i-pa*) sin cuerdas que utilizaba para tocar melodías silenciosas: «Me conformo con el sabor que yace / en el corazón del laúd, / ¿para qué empeñarme en oír el sonido de las cuerdas?» Su

residuo visible (o audible), no es más que «la huella precaria, dejada al azar en la nieve, por un cisne salvaje». (Ryckmans, 1993, p. 141).

Las elocuentes campanas de bronce colgadas del techo con una cuerda anudada al badajo, concebidas por Parmiggiani –como la que instaló, suspendida sobre la oquedad del suelo, en el antiguo oratorio de San Lupo (Bérgamo, 17 de mayo-30 de septiembre de 2014) (Chassey, 2014) (Imagen 3)–, evocan melodías inauditas. Antiguas campanas calladas celebrando la elocuencia del silencio (Imagen 4): «memoria de lo sagrado» (Ferri, 2016, p. 63). La campana de San Lupo está suspendida justo sobre una tumba rectangular con la inscripción latina sobre uno de los bordes del mármol: ET EXSPECTO RESURRECTIONEM MORTUORUM (tomado de la penúltima línea del Credo de Nicea): el agujero negro, la oquedad insondable (*abgrunt* o *Abgrund*, ‘fondo sin fondo’ o ‘Abismo’). El primer movimiento de la composición de Olivier Messiaen, *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, para orquesta de viento, 1964, hace referencia al Salmo penitencial 130:1-2: «Des profondeurs de l’abîme, je crie vers Toi, Seigneur: Seigneur, écoute ma voix!» [‘Desde lo insondable a Ti clamo, Señor | Señor, escucha mi sollozo’]. El último movimiento no escrito de esta composición es un solemne silencio, como bien sabe apreciar el director de orquesta Myung-Whun Chung (Messiaen - *Et exspecto resurrectionem mortuorum* - YouTube). El término *abgrunt* (abismo) es uno de los más importantes de la tradición mística alemana. Por ejemplo, en el Maestro Eckhart, indica el abismo sin fondo de la «nuda divinidad», al que corresponde el abismo sin fondo del alma humana. Según Eckhart, la muerte debe ser profunda (*grunttôt*), pues abre las puertas al abismo sin fondo de la divinidad (*abgrunt*).

En los escritos gnósticos abundan los pasajes sobre el anonimato de su Dios-Abismo. La perspectiva de las Imágenes 3 y 4 nos permite apreciar lo que sería una expresión visual del mito gnóstico del casamiento entre el Abismo (βυθός) y el Silencio (σιγή): un Abismo en silencio (cf. *omnino Casel, 1919, pp. 108-110 con sus notas; si lubet Pera, div. nom. 11 ss.*). Según el mismo, el βυθός viene asociado muchas veces por los valentinianos, como marido, a σιγή (= Silencio). Aquél es el Dios masculino; éste, por su índole gramatical femenina, la esposa divina del Abismo (Orbe, 1955-1966, I/1, pp.

58-67). Aquí el Silencio designa la trascendencia divina (Orbe, 1955-1966, I/1, pp. 62-63, 66, 67).

Así, en el gnosticismo valentiniano o en los *Oráculos Caldeos* (fr. 16) se habla del Abismo (*Bythós*) paterno o Silencio (*Sigé*) del Padre (*bythós patrikós*) que se necesita concebirlo por medio de «un intelecto vacío»: «... En el Silencio de los padres alimentado por Dios...» (García Bazán, 1991, p. 60). «En el Silencio» (*têi sigêi*), locativo en relación con Proclo, *In Tim.* III, 92, 7 y ss.: «Porque tal es aquel Intelecto, en actividad antes de toda actividad, porque tampoco ha procedido, sino que ha permanecido en el ‘Abismo paterno’ y en el santuario en el ‘Silencio alimentado por Dios’» (véase Proclus [Proclo], 1967-1968, III, p. 127 y n. 3). En la exposición valentiniana (trad. de J. E. Ménard, en *BCNH* 14, 1985, pp. 21-39) queda claramente explicitada esta concepción de Dios del silencio, unicidad absoluta del Padre que domina al todo en el silencio (Kuntzmann, Dubois, 1988, pp. 128, 129). Los ofitas y los discípulos de Valentín gustaban de llamarle «Abismo» (*βυθός*) y «Hondura» (*βάθος*); expresión de lo divino anterior a toda forma. Tolomeo habla del Ser supremo *βυθός*, a quien ha situado en alturas invisibles e inenarrables, también Él invisible e incomprensible. Y agrega: «Impenetrable e invisible, sempiterno e ingénito, dicen que había estado en silencio y soledad grande, durante siglos sin fin. Con Él empero coexistía la Idea (*ἐννοια*), que denominan asimismo Gracia (*χάρις*) y Silencio (*συχή*)» (Ireneo, *Adv. Haer.*, I, 1,1,5 ss.).

En el hermetismo, Dios es anónimo y poliónimo. Tiene todos los nombres porque sólo Él es el Padre y por eso no tiene ningún nombre porque es Padre de todos. En el *Corpus Hermeticum* I, 30 se lee: «Pues el sueño de mi cuerpo se había convertido en lucidez del alma; la ceguera de mis ojos en verdadera visión; mi silencio en gestación del bien y la comunicación de la palabra en generación de cosas buenas.» (Renau Nebot, 1999, pp. 96-98). Asimismo, en I, 31: «Acepta los puros sacrificios verbales [*logikê thysía*] ofrendados desde un alma y un corazón elevados hacia ti, ¡oh inefable! ¡oh indecible! a quien sólo el silencio puede nombrar» (p. 99).

*Un’immagine di Arpocrate (Su frammenti di Goethe e Wittgenstein)* (1974-79) para piano y orquesta con coro (cf. Angius, 2007, pp. 53-76), es una composición de Sciarrino que hace alusión en su título a Harpócrates,

divinidad helénica de origen egipcio, «símbolo del silencio hermético». Hacia el final de la composición un coro mixto entona la segunda parte de la 7 y última proposición del *Tractatus* de Wittgenstein: «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen» [‘de lo que no se puede hablar hay que callar’], ya apuntada en el Prólogo (2009, pp. 5, 137), se destaca en la partitura y se ofrece a la lectura silenciosa del director. «Después de tanta presencia y densidad, nuestros oídos permanecen sordos. Dentro de un claro horizonte de sonido seguimos escuchando el eco de las voces, el enjambre, el aliento del mundo» (Sciarrino, 2001, p. 163). Esta obra: «[...] alienta a Sciarrino a culminar su vocación poética y creativa, donde la presencia y la ausencia complementarias obligan al sonido y a la voz a manifestarse en sus condiciones liminares» (Vinay, 2010, pp. 15-16).



Imagen 3. Parmiggiani, C. (2014). Instalación en el antiguo oratorio de San Lupo (Bérgamo). <https://bortolamigallery.com/exhibitions/parmiggiani-a-san-lupo/2642/>



Imagen 4. Parmiggiani, C. (2014). Instalación en el antiguo oratorio de San Lupo (Bérgamo). <https://bortolamigallery.com/exhibitions/parmiggiani-a-san-lupo/2642/>

En los mismos términos –hay que callar (*Corpus Hermeticum*, XIII, 8)– se había sellado el silencio hermético:

«El silencio como requisito para la iluminación divina es el momento clave de la piedad hermética. Así ocurre en los dos tratados místicos, *CH XIII* y *NH VI 6*; cf. *CH XIII 2*: la matriz del hombre regenerado es “la sabiduría inteligible en el silencio” y § 8: “Ahora ¡calla, hijo!, guarda un devoto silencio, porque de este modo no obstaculizarás la misericordia de Dios (las potencias) que viene hacia nosotros” [...]. Y ello es así porque el discurso sólo nos lleva hasta el umbral del conocimiento de Dios, a partir del cual hay que callar (*CH IX 10*) [...]. Ello nos conduce a dos aspectos básicos de la piedad hermética: por una parte, [a una teología negativa] el concepto de un Dios inaccesible a la

razón, innumerable, inefable y sin esencia; y, por otro, a la única forma de culto de la religión hermética, el sacrificio verbal (*logikè thysía*) [...], es decir, el silencio y recogimiento interior.» (Renau Nebot, 1999, p. 97)

Harpócrates-Horus, con el dedo sobre sus labios, prescribe discreción a sus devotos: «símbolo de silencio hermético». Esto es, el silencio: una disposición interior, una mente pura y receptiva. «A partir de ahora, ¡calla hijo!, ¡guarda un devoto silencio!», «Permanece en silencio, hijo.» (Renau Nebot, 1999, pp. 211, 215). Y también en X, 5: «[...] Poder contemplar la belleza de este bien, para poder ver, en suma, lo incorruptible e incomprensible. Sólo la verás cuando ya nada puedas decir sobre ella, conocerla supone un silencio (*siôpê*) divino e inactividad de los sentidos». (Renau Nebot, 1999, pp. 162-163).

Asimismo, en los *Textos de magia en papiros griegos* (s. I-IV, PGM, IV, 558-561) se nos exhorta: «Pero tú, pon inmediatamente el dedo índice de la mano derecha en la boca y di: “Silencio, silencio, silencio, símbolo del dios vivo, el inmortal: Guárdame, silencio *nechtheir thanmelou*”» (Calvo Martínez, Sánchez Romero, 1987, p. 115).

Lo que se oye es que no tiene sonido. Así, la poeta Blanca Varela, en su poema «Golpeaste tres veces la campana vacía» (*El libro de barro*), hace referencia a la caverna del corazón, cavidad donde resuena el sonido de lo inaudible (2001, p. 213):

Golpeaste tres veces la campana vacía y nadie respondió. [...]

Traducir el silencio es pretender hacer música donde ya no existen ni la garganta ni el oído humanos.

Traducir el silencio. Golpear tres veces la campana vacía. Que mane el agua mínima, que el dios exista y colme con mudo resplandor el antro imaginario.

Cordis. Corazón. Caverna húmeda, oscuridad azul.

La campana ideada por Parmiggiani en el antiguo oratorio de San Lupo, es la inversión de la campana imaginada, soñada, por los dos Andréi: no la que genera el movimiento del silencio al sonido, sino, en movimiento inverso, del sonido al silencio.

Todas estas campanas evocan asimismo la posibilidad de sonidos, de la música. Pero lo evocan *in absentia*, pues es evidente que, en esta situación, no se producirá ningún sonido. Su presencia muda, su naturaleza primaria de objetos materiales, es una manera de reconocer que todo sonido se resuelve al final en un silencio, no el silencio de la ausencia o la ociosidad, sino el de la plenitud [...]. Tal como metafóricamente indica el polvo esparcido, toda vida ha desaparecido de este lugar. La función religiosa (o litúrgica) de las campanas es cantar la gloria de Dios [...]. Cuanto queda es este conjunto de reliquias mudas, despojadas de vida, en un espacio mismo sustraído a su vida original (al culto) durante mucho tiempo. Las reliquias en su mayoría se presentan pasivamente, rodeando [...] a quien sufrió el martirio. Reliquias que devuelven a la vez a este lugar –y por sinécdoque a nuestro mundo– su silencio fundamental. Como si así se creara, no un ruido blanco [...], sino un silencio blanco, que absorbe todos los ruidos del mundo. (Chassey, 2014, pp. 16, 18)

En la compilación de escritos de Claudio Parmiggiani, que lleva el significativo título de *Una fede in niente ma totale*, el primer capítulo, «Come aprire», se abre con un breve texto titulado «Silenzio a voce alta» (2010, pp. 3-6). Parmiggiani pronunció este discurso en el Museo Nacional de Bellas Artes en La Habana con motivo de la inauguración de su exposición *Silenzio a voz alta* (24 de marzo - 4 de junio de 2006; Parmiggiani, Herrero, Acosta de Arriba, 2006). En efecto: «[...] El arte no es una respuesta, sino una pregunta que quiere permanecer como tal. Empezar a hablar del propio trabajo significa empezar a callar porque el trabajo es una iniciación al silencio» (2010, p. 337). «Frente a una obra sólo se puede permanecer en silencio, como cuando se presencia un incendio» (2010, p. 86), confirmó en una entrevista y agregó que la expresión francesa *commentaire* suena, para un oído italiano, también *comment taire: come tacere...*



En este sentido, los espacios en blanco de la pintura, los silencios del poema o de la música, constituyen su parte activa, el elemento que hace que la obra sea «operativa». Mallarmé conoce y quiere la proximidad de lo imposible, la proximidad del silencio. El silencio penetra en sus poemas por medio de las cosas «calladas» (es decir, «anonadadas»). El poema «*Sainte*» («Santa») de Mallarmé tañe *sin* viejo sándalo y *sin viejo* libro. Pero ¿toca efectivamente algo? Se diría que más bien permanece en silencio, «tañedora del silencio». Nada sonora. Su silencio fue el más blanco de todos, el de una página en blanco donde siguen sonando las pausas del ojo, la música inaudible. Música no escuchada (C. Debussy), texto no visto (S. Mallarmé) (McCombie, 2003, pp. 9, 96, 139, 162). Las horas calladas son las más resonantes. En «Crise de vers», Mallarmé define la Poesía como «poème tu, aux blancs» [‘poema callado’ (oculto, no revelado, no divulgado)], «concert muet» [‘concierto mudo’], música del silencio (1976, pp. 249, 254) (cf. Finck, 2004, pp. 35, 37). Un poema hecho de silencio y de blancos. El compositor y director de orquesta Pierre Boulez descubre en Mallarmé la tensión hacia la «pureza formal hasta el silencio» (1966, p. 274). Parmiggiani así lo contempla: «¿Qué significa “misterio”? Lo que significaba para Mallarmé. Todo lo que es sagrado y lo que quiere serlo está rodeado de misterio. Las religiones se atrincheran tras los arcanos; el arte tiene los suyos.» (2010, p. 307).

Inescrutable lo que escruta, inaudible lo que escucha. «El sonido producido se puede oír, pero lo que produce el sonido es inaudible», sostiene *El libro de la perfecta vacuidad*, conocido en China como *Lie zi* (nombre del legendario maestro a quien se atribuye) (1987, pp. 43-44).

Fue en octubre de 1962 cuando, invitado por el Sogetsu Art Center (SAC) de Tokio, el compositor estadounidense John Cage se traslada durante un mes a Japón para emprender junto con el pianista y compositor David Tudor una gira de conciertos por el archipiélago. Aprovechó también Cage su paso por Japón para saludar a su antiguo profesor, Daisetz Teitaro Suzuki, y sobre todo para realizar relevantes descubrimientos de la cultura zen, entre ellos el jardín de rocas del templo Ryōan-ji, al noroeste de Kioto. De aquella visita quedan las instantáneas del fotógrafo Yasuhiro Yoshioka, que muestran a Cage sentado delante del jardín en actitud contemplativa. La imagen del compositor

estadounidense introduciendo su cabeza en el interior de la campana del templo (Imagen 5) pone en evidencia la importancia que la relación entre la audición y el silencio contemplativo tienen en la composición musical del siglo XX.



*Imagen 5. David Tudor y John Cage en el templo Ryōan-ji, Kioto, 1962.*

<http://johncagetrust.blogspot.com/2013/07/>

La operación de extinción y vaciado que la experiencia vital y la música de John Cage lleva a cabo, remite, además de sus raíces en la concepción budista zen del autodespertar, más allá tanto del deseo como del no-deseo,

para estar libre de apegos, donde no hay ni ego ni cosas, a la figura ejemplar del célebre místico renano Maestro Eckhart (ca. 1260-ca. 1328) y sus virtudes del devenir-nada (Libera, 2000, p. 252). La mística renana insiste en la transcendencia del silencio para relacionarse con Dios. Tauler y Suso profundizan en el pensamiento de su maestro. El minimalismo ascético del arte de John Cage halla en esas fuentes místicas su principio de inspiración: la absoluta vacuidad (sánscrito: *śūnyatā*), la Nada abisal de Dios (medio alto alemán: *abgrunt*), el desierto del sonido, el silencio absoluto insondable (japonés: *moku*), «¡Nada!» (Ueda, 2006, pp. 25, 26). El Maestro Eckhart recomienda «la deserción frente a todo lo que suena» (Quignard, 1998, p. 133-134):

«Eckhart comenta: “Además, para que la voz se deje oír y grite en tu corazón, construye en tu corazón el desierto donde grita. Conviértete en desierto. Escucha el desierto del sonido”.

Es el primer argumento que Eckhart propone.

\*

Eckhart propone un segundo argumento: “Oír supone el tiempo. Si oír supone el tiempo, oír a Dios es no oír nada”.

“No escuches nada.”

“Apártate de la música.”»

En un contexto muy distinto, podemos referenciar aquí, asimismo, la fotografía de rodaje (*Andréi Rubliov*, 1966, dir. Andréi Tarkovski) en la que Boriska, el hijo huérfano del fundidor de campanas, está de pie en el interior de la enorme campana que resuena por primera vez, sosteniendo la cuerda del badajo (cf. Tarkovski, 2006, pp. 245-270) (Imagen 6). La lucha de Boriska, a través de la campana y gracias a la fe, es hacer audible lo inaudible, como la de Andréi Rubliov, por medio del icono y gracias a su credo interior, hacer visible lo invisible: «Tú fundirás campanas y yo pintaré iconos», le dice Andréi a Boriska mientras le consuela. A lo largo del filme, la relación de Andréi Rubliov con la escucha y la audición pasa por distintos momentos. Es una experiencia límite y definitiva la que lleva a Andréi a abandonarse al silencio. En Rubliov, la renuncia a la palabra es un acto de convicción. La

experiencia sufrida en el momento en que el templo fue saqueado ha sido determinante en él al punto de llevarlo al mutismo, quizás con la convicción de que la realidad última, lo sagrado, permanece inaudible. La campana tañe para hacer sonar lo inaudito. El realizador Andréi Tarkovski y los compositores Luigi Nono –que le dedicó al realizador ruso su composición *No hay caminos, hay que caminar... Andrei Tarkovski*, para 7 grupos instrumentales y vocales (1987)– y Salvatore Sciarrino comparten una atenta escucha de lo inaudible:

«Si los personajes de Tarkovski (Alexander en *Sacrificio*, así como el monje-artista Rubliov, por citar sólo algunos) eligen trágicamente el silencio, la abstención de la palabra y, en definitiva, renuncian a la espera epifánica (en esa dimensión del *Tacere* [Silencio] entendido como ser silencioso para enmudecer frente a la realidad divina), los sonidos nonianos (por ser también ellos protagonistas icónicos de una trágica ritualidad sonora de redención) se abren cada vez más al silencio como *Silère*, o esa entrada en la “divinidad” [...], haciéndose partícipes de lo inefable de lo real, [...] del secreto y del misterio [...]» (Cisternino, 2021, p. 290)

...*Sofferte onde serene... (Sufridas ondas serenas)*, para piano y magnetofón (1976), es una composición de Nono inspirada en Venecia. Los sonidos y los ritmos utilizados por Nono evocan campanas de iglesia, los barcos navegando, la atmósfera provocada por la niebla, el romper de las olas... Todo lo que el compositor percibía desde su casa en Giudecca:

«En mi casa, en la Giudecca, en Venecia, constantemente se oye el tañer de las campanas con diferentes repiqueteos, distintas significaciones, de día y de noche, bajo la niebla y bajo el sol. Son señales de vida en la laguna, en el mar. Invitan a la meditación.» (Nono, 2007, p. 662)

En la experiencia visionaria de Parmiggiani, a diferencia de Kandinsky o de Rothko, la claridad de la trascendencia irrumpe siempre desde el fulgor del instante de la inmanencia. En unas significativas líneas el artista italiano

escribe que la obra de arte «es una reliquia custodiada por el silencio» (2010, p. 237):

«Y mi cómplice en este silencio deliberado es la propia obra, en su ocultación radical de su propia forma íntima, en su protección dentro de la oscuridad de nosotros mismos, en su indicación del secreto como única condición posible para su supervivencia, consciente de que su noche es su luz.» (2003, p. 254)



*Imagen 6.* Boriska sosteniendo la cuerda del badajo (*Andréi Rubliov*, 1966, dir. Andréi Tarkovski)

<https://www.tumgir.com/tag/nikolay%20burlayev>

### Palabras Finales

En el presente artículo hemos procurado analizar el lenguaje eminentemente paradójico en la obra del artista visual italiano Claudio Parmiggiani: la relación audible-inaudible, tipificada en la instalación de la campana del antiguo oratorio de San Lupo (Bérgamo, 2014) colgada del techo con una cuerda, atada por el badajo. Una *campana* que tañe el silencio absoluto, suspendida sobre el gran agujero negro del suelo—, imagen abisal de la oquedad insondable de la mística renana (*abgrunt* o *Abgrund*, ‘fondo sin fondo’ o ‘Abismo’). O lo que es lo mismo, hacer audible lo invisible y visible lo inaudible.

«El poeta nombra lo sagrado» (Heidegger, 2003, p. 62), pero, como el místico, es un enmudecido (μυστικός, término que proviene del verbo μύειν, ‘callar’, ‘ocultar’). Elocuencia silenciosa la de los últimos poemas de Hölderlin que hallamos, asimismo, en los versos del poema de Rilke titulado «Gong», de manifiestas resonancias musicales (*Gong, Klang*), escrito en el castillo de Muzot, en el mes de noviembre de 1925 (2008, p. 445):

Ya no para el oído...: resonancia [*Klang*]  
que como un oído más profundo,  
nos oye a nosotros, en apariencia oyentes. Proyecto  
de mundos interiores [...]

Suma de lo que calla [*Schweigenden*] [...]  
de aquello que en su entraña ha enmudecido [*verstummt*]

El silencio que estalla en el oído deslumbrado, en el «oído más profundo» (*tieferes Ohr*). «Suma de lo que calla [de todo silencio]» (*Summe des Schweigenden*), de aquello que ha enmudecido, de lo que se quedó en silencio (*verstummt*) (Finck, 2004, p. 329). El silencio es creador y conduce a la fuente del lenguaje: «Callar. Quien calla interiormente toca la raíz de las palabras», escribe Rilke. En este sentido, la música «ahora inhabitable» («nicht mehr bewohnbar», Rilke) y la «música todavía muy lejana [...], invisible, casi

inaudible» (Yves Bonnefoy) son la matriz de la poesía (cit. Finck, 2004, pp. 371, 374).

Transparente en lo oscuro, lo que se ilumina. Una poética del *diminuendo* del sonido hasta el silencio, hasta el blanco. En efecto el signo de puntuación de los puntos suspensivos tiene en la lírica de Rilke el mismo sentido que el asterisco en la poesía de Paul Celan: cifrar crípticamente el reverso inefable del poema. El espacio en blanco que sigue a dichos puntos suspensivos sugiere, en cambio, el otro polo cromático de la inefabilidad: la «página en blanco» de Mallarmé. Para Mallarmé el poema perfecto es una página blanca que, aun no conteniendo nada (realmente), contiene todo (potencialmente). Pierre Boulez, que explica cómo la imagen de Mallarmé del «*blanco del papel; significativo silencio que no es menos hermoso de componer que los versos*» le animó a buscar equivalentes musicales (1984, p. 144), plantea a su vez preguntas fundamentales sobre la naturaleza del discurso musical de Anton Webern y sobre el sentido del silencio en su música.

Y eso es lo que caracteriza la estética de Luigi Nono, Luciano Berio y Salvatore Sciarrino: desvelar la espiritualidad de los sonidos en su articulación musical, dar forma a las armonías no perceptibles por los sentidos, hacer audible lo inaudible. La aspiración musical de Luigi Nono: hacer posible una nueva escucha (*nuevo ascolto*) al acecho de lo inaudible, otras escuchas (*altri ascolti*), dar forma al sonido más interior. Toda gran obra nace del silencio y vuelve a él. «Una música que nace en el silencio y vuelve al silencio» (Salvatore Sciarrino): extremo *pianissimo*, *decrescendo* o *diminuendo*, «*crescendo dal nulla*», «*diminuendo al niente*»... «*dal nulla al nulla*». La dimensión espacial trifásica –espacio en blanco / verso / espacio en blanco– característica de la poesía de la «abolición» de Mallarmé, tiene su réplica en la dimensión temporal, igualmente desarrollada en tres movimientos, definida por Sciarrino –silencio (nada primordial) / sonido / silencio (nada primordial), *i.e.*, inaudible / audible / inaudible–, o en sentido inverso, «AUDIBLE–NO–AUDIBLE». Pues si el anhelo de Sciarrino es devolver la φωνή a la nada silenciosa abisal (Σιγή, Βυθός), el de Claudio Parmiggiani es igualmente restituir las imágenes a su inviolable silencio originario, «porque la obra es una iniciación al silencio»: «In silenzio inchínati / di nuovo adágiati / nel fango che sei stato.» (2010, p. 277). El parpadeo que genera la extrañeza del

misterio. Es éste, nos parece, el sentido último de la obra de Claudio Parmiggiani: «un misticismo sin fe» (2010, p. 336).

En efecto, el artista, como el místico, es un enmudecido: «assordante silenzio dell'ombra musicale» [‘silencio ensordecedor de la sombra musical’] (Parmiggiani, 2010, p. 261). El conjunto de la obra visual de Claudio Parmiggiani y de la música de Salvatore Sciarrino, por medio de sus evocaciones a las antiguas concepciones filosóficas, gnósticas o herméticas, son una iniciación a lo que está oculto e indecible, al oráculo, al enigma, al silencio. Nuestro compositor así lo resume en una entrevista: «[...] debemos crear un vacío, el silencio, luego abrimos a la recepción de los sonidos» (Feneyrou, 2013, p. 115). En las tradiciones de la India la campana simboliza el oído, y lo que este percibe, el sonido (*śabda*), que es reflejo de la vibración primordial. Así, la mayor parte de sonidos percibidos en las experiencias yóguicas son tañidos de campanillas. Por la posición de su badajo, evoca la posición de todo lo que está suspendido entre tierra y cielo, y que, por ese mismo hecho, establece una comunicación entrambos. Así había quedado dicho en una antigua *Upaniṣad*, la *Maitrāyaṇi-Upaniṣad* (6.22, 23) (Agud, Rubio, 2000, p. 281):

«Por el sonido [*śabda*] se hace patente lo que no es sonido [*aśabda*]. [...] Se compara [...] con una campanilla. [...] Aquéllos [excelentes proclamadores del sonido (*śabda-vādinah*)] llegan a su fin en el *brahman* último, que carece de sonido y de manifestación. [...] Su culminación es la paz carente de sonido [...].

Así se ha dicho: [...]

“sin sonido, vaciado,

en lugar supremo medite”»

No sólo encontramos precedentes de la música callada e inaudible, por ejemplo, en la música cósmica de Pitágoras, la música de las esferas, en armonía con el microcosmos, así como la referencia al silencio absoluto donde habita el Uno, sino una práctica del hermetismo y de la soledad que hermanaba ya secreto y silencio. Por eso los pitagóricos se refieren a veces al Uno inefable (τὸ ἔν) con el término σιγή (silencio) (Gorman, 1988, pp. 179, 182). Las



campanas silentes de Parmiggiani nos exhortan a ello. En suma –tal como sostiene Pierre Hadot a partir de la última proposición del *Tractatus* de Wittgenstein– se trata de la expresión en el arte de una «sabiduría silenciosa» (2006, pp. 315, 322; 2007, p. 28). El lenguaje sólo puede ocuparse significativamente de un segmento de la realidad particular y restringido. El resto –y, presumiblemente, la mayor parte– es silencio. «Cualquiera que lea el *Tractatus* sentirá su raro, mudo resplandor.» (Steiner, 2003, p. 38). Sin embargo, aun la negación es un decir y estaría por ver si Wittgenstein de veras no quiso, en serio, decir algo a la vez decible e indecible (Xirau, 1971, p. 3). Así acontece en las sonoridades apagadas hasta lo inverosímil, la música «apenas audible» (*kaum hörbar*), una de las indicaciones acústicas favoritas de Anton Webern (Op. 7, N.º 3, por ejemplo), donde se disminuye el nivel dinámico del sonido real a sus mínimos. La música parece llegar aquí a alcanzar su propia extinción, así como la escritura acaba por disolverse en una geografía nívea (Robert Walser) o en un desierto blanco (Edmond Jabès). Cuenta Webern: «Schönberg decía: “¡Lo más importante al componer es la goma de borrar!”» (1982, p. 74). «Un silencio blanco que absorbe todos los ruidos del mundo» (Claudio Parmiggiani); «El blanco [...] es un gran silencio que nos parece absoluto» (Salvatore Sciarrino). Las campanas sujetas por el badajo de Parmiggiani nos permiten atender a la rilkeana correspondencia entre *Stimme* (voz) y *Stille* (silencio, quietud), *Stimme – Stille*, y así abrir la escucha en el umbral de lo inaudible, «la sombra del sonido» (Segalen, 1974, p. 93), la música no oída: «se oyen ruidos como los oye el sordo» (*Amṛtanāda Upaniṣad*, 14; Varenne, 1971, p. 118).

### Referencias

- Adolphs, V., Berg, S. (eds.). (2020). *Sound and Silence. The Sound of Silence in Contemporary Art*. Wienand Verlag.
- Agud, A., Rubio, F. (trad. del sán., intr. y nn.). (2000). *La ciencia del brahman. Once Upaniṣad antiguas*. Trotta.
- Angius, M. (2007). *Come avvicinare il silenzio. La musica di Salvatore Sciarrino*. Rai Libri.

- Beck, G. L. (1993). *Sonic Theology. Hinduism and Sacred Sound*. University of South Carolina Press.
- Belgiojoso, R. (2014). Aux limites du silence. À l'écoute de Luciano Berio, Luigi Nono et Salvatore Sciarrino. *Lettere Italiane*, 66, 1, 74-93.
- Boulez, P. (1966). *Relevés d'apprenti*. Seuil.
- Boulez, P. (1984). *Puntos de referencia*. Gedisa.
- Calvo Martínez, J. L., Sánchez Romero, M.<sup>a</sup> D. (intr., trad. y nn.). (1987). *Textos de magia en papiros griegos*. Gredos.
- Casel, O. (1919). *De philosophorum Graecorum silentio mystico*. Verlag von Alfred Töpelmann.
- Certeau, M. de. (2006). *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Siruela.
- Chassey, É. de (2014). *Claudio Parmiggiani a San Lupo*. Silvana.
- Cisternino, N. (2021). *Luigi Nono Caminantes. Una vita per la musica. Intrecci e testimonianze*. Il Poligrafo.
- Debiais, V. (2019). *Le silence dans l'art. Liturgie et théologie du silence dans les images médiévales*. Cerf.
- Derrida, J. (2015). *Clamor*. La Oficina.
- Emo, A. (2013). *La voce incomparabile del silenzio*. Carlo Gallucci.
- Ergal, Y.-M., Finck, M. (comps.). (2010). *Écriture et silence au XX<sup>e</sup> siècle*. Presses Universitaires de Strasbourg.
- FeneYROU, L. (dir.). (2013). *Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino*. Centre de documentation de la musique contemporaine.
- Ferri, M. B. (2016). *Sacro contemporaneo. Dialoghi sull'arte*. Milán: Ancora.
- Finck, M. (2004). *Poésie moderne et musique. «Vorrei e non vorrei». Essai de poésie du son*. Honoré Champion.
- Finck, M. (2010). L'indicateur de profondeur silencieuse d'un poème: De Rilke à Bonnefoy. En Y.-M. Ergal, M. Finck, *Écriture et silence au XX<sup>e</sup> siècle* (pp. 169-182). Presses Universitaires de Strasbourg.
- Finck, M. (2014). *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy. Le musicien penseur*. Honoré Champion.

- García Bazán, F. (intr., trad. y nn.). (1991). *Oráculos Caldeos*, con una selección de testimonios de Proclo, Pselo y M. Itálico. Numenio de Apamea, *Fragmentos y testimonios*. Gredos.
- Gorman, P. (1988). *Pitágoras*. Crítica.
- Hadot, P. (2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Siruela.
- Hadot, P. (2007). *Wittgenstein y los límites del lenguaje* seguido de: *Una carta de Élisabeth Anscombe*. Pre-Textos.
- Heidegger, M. (1983). *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Ariel.
- Heidegger, M. (1987). *De camino al habla*. Serbal.
- Heidegger, M. (2003). *¿Qué es metafísica?*; seguido de *Epílogo a ¿Qué es metafísica?*; e *Introducción a ¿Qué es metafísica?* Alianza.
- Heilmann, L. (1955-1956). Silere-tacere: nota lessicale. *Quaderni dell'Istituto di glottologia dell'Università di Bologna*, 1, 5-16.
- Jankélévitch, V. (1976). *De la musique au silence. 2. Debussy et le mystère de l'instant*. Plon.
- Jankélévitch, V. (2005). *La música y lo inefable*. Alpha Decay.
- Joseph, B. W. (2000). Blanc sur blanc. Robert Rauschenberg et John Cage. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* (Centre Georges Pompidou), 71, 5-31.
- Kaltenecker, M. (1990). L'exploration du blanc. *Entretiens*, 9, 107-116.
- Kandinsky, V. (1972). *De lo espiritual en el arte*. Barral.
- Kuntzmann, R., Dubois, J.-D. (1988). *Nag Hammadi. Evangelio según Tomás. Textos gnósticos de los orígenes del cristianismo*, Estella (Navarra): Verbo Divino.
- Libera, A. de. (2000). *Pensar en la Edad Media*. Anthropos.
- Lie zi. (1987). *El libro de la perfecta vacuidad*. Kairós.
- Lorenz, O. (1989). *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin – Rilke – Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Losseff, N., Doctor, J. (eds.). (2007). *Silence, Music, Silent Music*. Aldershot, Burlington: Ashgate.
- Mallarmé, S. (1976). *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Gallimard.
- Mallarmé, S. (1998). *Œuvres complètes I*. Gallimard, Pléiade.

- McCombie, E. (2003). *Mallarmé and Debussy. Unheard Music, Unseen Text*. Oxford University Press.
- Michel, P. (2010). Le silence comme élément concret ou symbolique de la composition musicale depuis Anton Webern dans les pays germaniques. En Y.-M. Ergal, M. Finck (comps.), *Écriture et silence au XX<sup>e</sup> siècle*, 295-308. Presses Universitaires de Strasbourg.
- Misuraca, P. (2013). «*Dal Nulla al Nulla*». La poétique du Vide de Salvatore Sciarrino. En L. Feneyrou (dir.), *Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino*, 73-80. CDMC.
- Misuraca, P. (2018). *Il suono, il silenzio, l'ascolto. La musica di Salvatore Sciarrino dagli anni Sessanta a oggi*. Neoclassica.
- Nancy, J.-L., La Spina, E. (2007). *Claudio Parmiggiani: L'Isola del Silenzio*. Umberto Allemandi.
- Nono, L. (2007). *Écrits*. Contrechamps.
- Orbe, A. (1955-1966). *Estudios valentinianos*. 5 vols. Libreria Editrice dell'Università Gregoriana.
- Parmiggiani, C. (2003 [1995]). *Stella, Sangue, Spirito*. Arles: Actes Sud.
- Parmiggiani, C., Herrero, A., Acosta de Arriba, R. (2006). *Silencio a voz alta*. Gli Ori.
- Parmiggiani, C. (2010). *Una fede in niente ma totale*. Le Lettere.
- Pozzi, G. (2019). *Tacet. Un ensayo sobre el silencio*. Trotta.
- Proclus [Proclo]. (1967-1968). *Commentaire sur le Timée*. 5 vols. J. Vrin.
- Quignard, P. (1998). *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Andrés Bello.
- Renau Nebot, X. (intr., trad. y nn.). (1999). *Textos herméticos*. Gredos.
- Renou, L. (1978). *L'Inde fondamentale*. Hermann.
- Rilke, R. M. (1980). *Elegías de Duino*. Lumen.
- Rilke, R. M. (1993). *Elegías de Duino, Los Sonetos a Orfeo*. Cátedra.
- Rilke, R. M. (2001). *El libro de las imágenes (Das Buch der Bilder)*. Hiperión.
- Rilke, R. M. (2005). *El libro de horas (Das Stunden-Buch)*. Hiperión.
- Rilke, R. M. (2008). *Poemas a la noche y otra poesía póstuma y dispersa*. DVD.

- Ryckmans, P. (1993). Poesía y pintura. Aspectos de la estética china clásica, *El paseante*, 20-22, 130-142.
- Schneider, M. (2010). *A silentio ad silentium*. Essai d'une typologie des silences dans la musique du début du XX<sup>e</sup> siècle. En Y.-M. Ergal, M. Finck (comps.), *Écriture et silence au XX<sup>e</sup> siècle*, 271-294. Presses Universitaires de Strasbourg.
- Sciarrino, S. (2001). *Carte da suono (1981-2001)*. Cidim-Novecento.
- Sciarrino, S. (2012). *Origine des idées subtiles. Réflexions sur la composition*. L'itinéraire.
- Sciarrino, S. (2013). Le son et le silence. En L. Feneyrou (dir.), *Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino*, 81-84. CDMC.
- Segalen, V. (1974). *Estelas*. Visor.
- Sholl, R., Maas, S. van. (eds.). (2017). *Contemporary Music and Spirituality*. Routledge.
- Smoje, D. (2003). L'audible et l'inaudible. En J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 1: *Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*, 283-322. Actes Sud, Cité de la musique.
- Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Gedisa.
- Tarkovski, A. (2006). *Andréi Rubliov*. Sígueme.
- Taylor, J. C. [et al.]. (1976). *Robert Rauschenberg*. Washington: National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution.
- Trakl, G. (2006). *Sebastián en sueños y otros poemas*. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- Trebolle, J. (2008). *Imagen y palabra de un silencio. La Biblia en su mundo*. Trotta.
- Ueda, S. (2006). Silencio y habla en el budismo zen. En Ó. Pujol, A. Vega (eds.), *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, 13-38, Trotta.
- Varela, B. (2001). *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- Varenne, J. (trad. del sán., pres. y nn.). (1971). *Upanishads du yoga*. Gallimard, Unesco.

- Vigée, C. (1992). *Dans le silence de l'Aleph. Écriture et révélation*. Albin Michel.
- Vinay, G. (1999). Salvatore Sciarrino: l'invitation au silence. *Résonance*, 15, en: [Salvatore Sciarrino: l'invitation au silence \(hal.science\)](#).
- Vinay, G. (2010). *Immagini gesti parole suoni silenzi. Drammaturgia delle opere vocali e teatrali di Salvatore Sciarrino*. Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Ricordi.
- Webern, A. (1982). *El camí cap a la nova música*. Antoni Bosch.
- Wittgenstein, L. (2009). *Tractatus logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas sobre la certeza*. Gredos.
- Wolosky, Sh. (1995). *Language Mysticism. The Negative Way of Language in Eliot, Beckett, and Celan*. Stanford University Press.
- Xirau, R. (1971). *Palabra y silencio*. Siglo XXI.

**Name and Surname:** Antoni Gonzalo Carbó.

**Membership:** Department of Visual Arts and Design, Faculty of Fine Arts. University of Barcelona, Spain.

**ORCID iD:** <https://orcid.org/0000-0002-1760-1764>

**Email address:** [antonigonzalo@ub.edu](mailto:antonigonzalo@ub.edu)

**Contact Address:** C/Pau Gargallo, 4. 08028 Barcelona. Spain.