

# El Silencio Audible

De la escucha asombrada a la escucha generativa

El trabajo que se presenta a continuación forma parte de la investigación de una tesis doctoral financiada por el Ministerio de Educación mediante el Programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU). También forma 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].

## AUDIBLE SILENCE FROM ASTONISHED HEARING TO GENERATIVE HEARING

### ABSTRACT

---

The present paper addresses the issue of the implication of silence on hearing and its epistemological contribution to culture. The main objective of the paper is to prove that silence plays a fundamental role at a perceptive and creative level becoming a powerful tool in creating and interpreting meaning. In order to show the extent of these points, the article is divided into three parts: the treatment of the inherent link between silence and hearing, the roots of astonished hearing in literature and finally an analysis of some proposals by the artist Felix Hess, whose work is closely linked to the principles transmitted in the aforementioned points. This highlights the validity of a notion that has scarcely ever been considered under the variables proposed here.

#### Keywords

Silence, Hearing, Astonishment, Sound, Literature.

### RESUMEN

---

El presente artículo aborda el tema de la implicación del silencio en la escucha y su aportación epistemológica a la cultura. El objetivo principal consistirá en demostrar que el silencio articula un papel fundamental a nivel perceptivo y creativo, constituyéndose así en una poderosa herramienta para la construcción e interpretación de sentido. El artículo se ha dividido en tres partes: el tratamiento del vínculo inherente entre silencio y escucha, las raíces de la escucha asombrada a través de la literatura y el análisis de parte del trabajo del artista Felix Hess que se encuentra ligado a los principios transmitidos en los puntos anteriores. Todo ello destacará las propiedades de expresión y representación de una noción que apenas ha sido considerada bajo las variables que aquí se plantean.

#### Palabras Clave

Silencio, escucha, asombro, sonido, literatura.

## 1 UNA APROXIMACIÓN AL HORIZONTE SILENCIO

El silencio es una gran metáfora a la que subyacen múltiples voces. En muchas ocasiones el significado o sentido que se le da al silencio está estrechamente relacionado con el uso que se hace de él o con el contexto desde el que surge o se manifiesta.

A partir de los años setenta, se experimentó un creciente interés por esta cuestión en el ámbito investigador. La temática del silencio, por aquel entonces, comenzó a ser un motivo recurrente no sólo en los análisis pertenecientes al periodo correspondiente a la Segunda Guerra Mundial y su consecuente eco en la expresión y la representación sociocultural y artística (que impulsó su tratamiento) sino también, una vez abierta la brecha, en otros análisis posteriores. Autores como Bruneau (1973), Panikkar (1974), Dauenhauer (1976), Nöelle-Neumann (1977), Steiner (1978), Saville-Troike (1985) o Valesio (1985) entre otros, trabajaron sobre este tema desde la teoría de la comunicación, la teología, la filosofía, las ciencias políticas, la pedagogía, la crítica y teoría de la literatura y la cultura, y la estética.

En la actualidad continúa reflexionándose sobre el silencio en estos campos, algunos de los autores más involucrados son Jaworski (1993, 1997), Maillard (1997), Le Breton (2007, 2009, 2011), Virilio (2000), Guardans (2009) o Prochnik (2010), por poner algunos ejemplos; y en lo referente a la producción artística contemporánea, la preocupación por el tema y su capacidad de representación y creación de sentido se hace evidente en las propuestas artísticas de numerosos artistas como por ejemplo en la escultura *Concrete Tape Recorder* (1968) de Bruce Nauman, los vídeos *Zen For Film* (1964) de Nam June Paik o *Sixty Minute Silence* (1996) de Gillian Wearing, también en las instalaciones sonoras *Plight* (1985) de Joseph Beuys, *The Live Room. Transducing Resonant Architecture* (1998) de Mark Bain o *Construction* (2007) de Ceal

Floyer; y en la performance *English* (Track 14 en el álbum: *United States Live*, 1991) de Laurie Anderson o *The Artist Is Present* (2010) de Marina Abramović.

El presente artículo se centra en el papel que el silencio desempeña en la escucha y en base a ello se dividirán los contenidos del mismo en tres partes: en la primera de ellas se abordará el fenómeno de la escucha desde la relación intrínseca que existe entre sonido y silencio; en la segunda parte se hablará de la escucha asombrada y se profundizará en sus raíces literarias con el fin de revelar que tanto el sonido como el silencio han constituido una constante perceptiva y cognitiva a nivel cultural; finalmente, en la tercera parte se analizarán algunas propuestas artísticas que derivan de esa escucha asombrada y que hacen de la misma una escucha generativa, es decir, una escucha que elabora y que contribuye a producir sentido.

## 2 SOBRE EL FENÓMENO DE LA ESCUCHA Y EL SILENCIO

La escucha es una actitud que define en gran medida la percepción que tenemos de un lugar; y el papel que desempeña el silencio en ella es determinante: no sólo afecta a la actitud del individuo y su percepción sonora, también afecta al propio fondo acústico al que se presta oído: “el silencio no es la ausencia de sonido sino el principio de la escucha” (Voegelin, 2010, p. 83),<sup>1</sup> o lo que es lo mismo, la percepción del silencio no está tan vinculada a la ausencia de manifestaciones sonoras sino que es más afín a esa resonancia que se produce entre el ser humano y el mundo que le rodea.

Se penetra en el silencio como en una habitación oscura. Al principio no se ve nada, después los perfiles de las cosas van emergiendo débilmente, como luces inciertas,

cambiantes, por un momento ilusorias; el espacio se divide en masas indistintas que pronto se fraccionan; por último, las formas se inmovilizan y se imponen... El bosque se calla, retiene su aliento, pero murmura. (Brosse, citado en Le Breton, 2009, p. 114)

El discurso sobre el silencio y la importancia de la escucha tienen como referencia ineludible el trabajo del artista y compositor estadounidense John Cage.<sup>2</sup> 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 fue un punto de inflexión en el desarrollo del arte sonoro y la música del siglo XX, siendo comparable al impacto que sufrieron las artes plásticas en 1917 cuando Marcel Duchamp presentó su obra *Fountain*. Tanto en el trabajo de Duchamp como en la propuesta de Cage se introducen como factores clave elementos de lo cotidiano en el proceso artístico, proponiendo con ello otras posibilidades estéticas, más fundamentadas en la reflexión y la participación. Además, en el caso particular de Cage, no sólo 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.

A propósito de la entrevista realizada por Stephen Montague a John Cage en 1982,<sup>3</sup> se tiene constancia de que el interés por el compositor en el silencio ya había comenzado con anterioridad. En 1948, Cage impartió la conferencia *A Composer's Confessions* en la que manifestó el deseo de componer una pieza de silencio ininterrumpido cuya duración oscilaría entre los 3' y 4'30'' y cuyo título sería *Silent Prayer*. Esta pieza estaba pensada con la finalidad de que fuera distribuida por la compañía estadounidense Muzak.<sup>4</sup>

La especialidad de esta empresa, fundada por George Owen Squier en 1934, era la producción y venta de programas de música de fondo para espacios abiertos al público, manteniéndose siempre afines al objetivo de repercutir en la productividad y en el bienestar del visitante/oyente de esos mismos espacios. *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''* tal y como describe Carlotta Darò (2009, pp. 445-446), el escultor norteamericano Richard Lippold pide a John 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. A este diseño acústico se agregarían también unos sensores distribuidos por el hall del edificio para que su propuesta sonora se activara al detectarse el movimiento de la gente transitando por el espacio marcado con los sensores. 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 sugestionado por los fondos de Muzak. Finalmente, la propuesta

presentada por Lippold y Cage fue desestimada por el director de Pan Am colocando en su lugar uno de los programas de la mencionada empresa.

Como ya se aprecia a través de la obra de Cage, el silencio tiene la capacidad de provocar un desplazamiento del centro de la escucha; que en muchas ocasiones se traslada al interior de uno mismo. Esta misma noción también se encuentra en los *conciertos silenciosos* de las tradiciones orientales china y japonesa. El escritor griego Nikos Kazantzaki (citado en Le Breton, 2009, p. 172)<sup>5</sup> experimentó algo semejante cuando buscaba material para su novela en un templo de Pekín en los años treinta, donde asistió a un *concierto silencioso*. Kazantzaki 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. De este modo 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. Según cuenta Kazantzaki, para los orientales el sonido no se oía físicamente, pero resonaba en el interior de cada individuo que contemplaba el concierto, dejando paso a la sonoridad del mundo que rodeaba el evento. Pezeu-Massabuau cuenta también una experiencia semejante en su artículo *Japón: las voces y las vías del silencio* (1984, p. 84), y describe cómo se daban conciertos de silencio en secreto en antiguas fiestas japonesas, donde los músicos también cogían sus instrumentos, pero con el fin de *mostrar* la música a través de los gestos y no del sonido, lo que según él subrayaba el hecho de que la escucha de cada uno de los oyentes/ intérpretes era completamente individual e irreplicable.

Si se vuelve de nuevo a 4'33", debido al contexto en el que se presentó la obra- un salón de conciertos-, el silencio de esta pieza parece revelarse más como un silencio musical que como un silencio sonoro y podría decirse entonces, que el interés de Cage residía por tanto, en enmarcar cada sonido dentro del registro de lo musical, de modo que no invitaba al oyente a escuchar el sonido como sonido, sino que la invitación consistía en escuchar el sonido como música. Este tipo de silencio acompaña a la escucha como proceso generativo de experiencia y conocimiento; y produce un cambio en la responsabilidad de la producción de la obra, trasladándola al individuo, que incluye en ello el torrente identitario de su cultura. Desde este punto de vista el silencio se convierte en 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. (Gil López, 2009, p. 309)

Después de la aportación de Cage, el silencio en el contexto contemporáneo se vincula, además de a otros aspectos, a la escucha; una escucha afinada, asombrada; que se presta a los sonidos más leves, quietos y delicados. Cage demostró, a través de la experiencia, que el silencio no consiste únicamente en la ausencia de sonoridad sino que también es una actitud primordial en la escucha; puesto que cada espacio, en cada momento, posee un paisaje de ruidos y silencios que le son propios.

En sintonía con este planteamiento se encuentran innumerables proyectos que se están llevando a cabo en la actualidad y que beben o surgen de la filosofía de la escucha de

Cage y de la investigación que inició Murray Schafer junto con otros en 1972, cuando creó el *World Soundscape Project* en Vancouver.<sup>6</sup> En el territorio español existen varias propuestas de cartografía sonora que centran su interés en dar a conocer los espacios a través de los sonidos que les son propios. Son propuestas dinámicas que tratan de revertir lo que Le Breton llama la hegemonía sensorial de la vista (2007, p. 31), entre ellas se destacan la desarrollada por José Luis Carles y Cristina Palmese<sup>7</sup> para la ciudad de Cuenca, en la que estudian 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. De la misma manera, en la red se hallan proyectos colaborativos que se interesan también por la construcción sonora del paisaje de diferentes zonas en términos semejantes a los que se enfocan en las investigaciones de Carles y Palmese; como por ejemplo el proyecto en red *soinumapa.net: Mapa Sonoro de Euskal Herria*<sup>8</sup>; el colectivo gallego *Escoitar.org*<sup>9</sup> o la propuesta *Badiafonia: Cartografía Sonora de Badia del Vallès*.<sup>10</sup>

Después de subrayar la importancia del silencio en la escucha y de confirmar que una de las condiciones que se da en la asociación de estos dos términos consiste en la atención; en el siguiente punto se va a profundizar sobre ese tipo de escucha; una escucha asombrada, y para ello se dirigirá la mirada hacia una escucha de la literatura, donde se encuentran innumerables ejemplos que preceden a Cage y que demuestran también una preocupación por el mundo sonoro destacando el silencio que vive en él.

### 3 LA ESCUCHA ASOMBRADA: PAISAJES DE SILENCIO SONORO EN LA LITERATURA

Abordamos el asombro, la conmoción, como una peculiar posibilidad humana de conocimiento. Ello nos obliga a presentar, antes que nada, la naturaleza (múltiple) del conocimiento humano, así como la conexión entre conocimiento y expresión, y la relación entre conocimiento y creación de mundos con sentido, para poder encarar, así, ese ámbito de experiencia —inefable, por naturaleza— en los distintos despliegues culturales humanos. (Guardans, 2009, p. 19)

En el primer apartado del presente artículo se mencionaba el punto de inflexión que supuso la pieza *4'33''* para el arte sonoro en comparación a la aportación de la obra *Fountain* en el ámbito de las artes plásticas. Con anterioridad a la manifestación de Cage, el papel del silencio en la escucha como principio definidor y actuante en el paisaje sonoro ha sido un motivo recurrente en la historia de la literatura.

En algunos textos las alusiones al silencio son indirectas o están implícitas, como sucede en el caso del breve relato *Mucho Ruido*, de Kafka, fechado en 1911. Este escrito abunda en la descripción de los sonidos que percibe el autor, ya que se narra en primera persona del singular. En la redacción se intuyen las sutilezas de algunos de ellos por su proximidad o lejanía, por la fuente de la que proceden o por el *verbo sonoro* que el propio autor elije para describirlos. El silencio se da aquí indirectamente, al comprender que la percepción de todo ese mundo acústico sólo es posible a través de una escucha quieta, atenta y dialogante, con lo que se motiva en el lector el ejercicio de una imaginación auditiva, frente al imperativo de lo visual:

Estoy sentado en mi pieza, en el cuartel central del ruido de toda la casa. Siento golpear todas las puertas; los ruidos que éstas hacen me ahorran solamente oír los pasos de los que

se mueven entre ellas, pero todavía puedo percibir el golpe con que cierran las portezuelas del horno. El padre se abre paso por la puerta de mi pieza y la atraviesa arrastrando el salto de cama; en la habitación contigua raspan por dentro la estufa para quitarle la ceniza; desde el otro extremo del vestíbulo Valli pregunta, destacando cada palabra, si ya han limpiado el sombrero del padre; un chistido que pretende ganarse mi buena voluntad, destaca aún más el grito de una voz que contesta. Accionan el picaporte de la puerta de la calle, que hace un ruido como de garganta de catarro, a partir de lo cual se abre con el canto de una voz de mujer, y finalmente se cierra con un sordo, varonil empujón que suena de la forma más desconsiderada. El padre ha partido; ahora comienza el ruido más suave, más difuso, más desesperanzado, que corre por cuenta de las voces de dos canarios. Ya antes lo estuve pensando, y ahora, al oír los canarios, se me vuelve a ocurrir si no debería entreabrir un poco la puerta, colarme como una víbora en la pieza de al lado, y así, desde el piso, pedir a mi hermana y a su niñera que hagan silencio.<sup>11</sup> (Kafka, 2009, p. 337)

El silencio también se ve reflejado metafóricamente en aquellas acciones o detalles que pasan desapercibidos por ser comunes u ordinarios a la experiencia. En otro de sus relatos, *Josefine, la cantante, o el pueblo de los ratones*, fechado en 1924, Kafka reflexiona sobre lo que supone experimentar con asombro lo que se tiene por acostumbrado. En él se cuenta la historia de Josefine, la única cantante y amante de la música que existe en su pueblo. Los habitantes de este lugar entienden que la silenciosa paz es la música más querida y se consideran a sí mismos seres completamente amusicales: ¿a qué tipo de audición se enfrentará entonces Josefine? ¿Cuáles serán a la sazón los pensamientos que provocará en sus oyentes?

El cuento está narrado por uno de los habitantes de este pueblo, que se pregunta en nombre de todos los demás cómo es posible

que ellos, siendo seres amusicales como creen que son, puedan tener la capacidad de entender el canto de Josefine. El habitante, para hacerse comprender, cuenta al lector que a pesar de su amusicalidad, el pueblo ha tenido una tradición de canto —aunque las canciones que se conserven no puedan ser ya cantadas por nadie en la actualidad— y que el arte de Josefine no se corresponde con esa noción de canto que ellos tienen, dice: “¿Es que se trata en realidad de canto? ¿No será quizá solamente un chillido? Y chillar, desde luego, es algo que todos sabemos [...] Todos nosotros chillamos, pero por supuesto nadie piensa tomar esto por un arte.” (Kafka, 2009, p. 295)

Barajando la posibilidad de que el canto de Josefine fuera realmente su cotidiano chillido —algo que por otra parte era común a toda la población—, el habitante señala que la rareza de Josefine no radica entonces en su voz sino en la actitud que demuestra cuando dice que canta, pues entra en trance y posa solemnemente. Esta actitud tan especial que toma Josefine para no hacer otra cosa que lo habitual lleva al habitante a reflexionar y tratar de comprender qué es lo que subyace a lo que se supone que es su arte:

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 sólo 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 y que ese nuevo cascador de nueces fue el primero en mostrarnos la esencia de ese arte. (Kafka, 2009, pp. 296-297)

A través de ese ejemplo, el habitante concluye entonces que una singularidad manifiesta subyace a lo que Josefine hace, y se da cuenta de que para que esto se produzca, tiene que darse un cambio en la condición perceptiva del oyente/espectador.

Otro de los ejemplos que implica una escucha asombrada se encuentra en la obra del escritor argelino Albert Camus, cuyo trabajo literario está estrechamente relacionado con el silencio y sus variables. A diferencia del tratamiento que se hace del silencio en los fragmentos que se han aportado de la obra de Kafka, en la que se encuentra de manera sucinta, Camus, en su relato *El viento de Djémila* (1936-1937) describe un paisaje que toma forma principalmente a través de sus características sonoras y en el que explícitamente se hace alusión al silencio. La siguiente cita muestra como se obvia prácticamente toda descripción visual del lugar apostando por esos *verbos sonoros* que estimulan la acústica subyacente al contenido textual:

Lo que hay que decir primero, es que reinaba allí un gran silencio pesado y sin quiebro —algo como el equilibrio de una balanza—. Gritos de pájaros, el afelpado sonido de la flauta de tres huecos, un pisotear de cabras, rumores venidos del cielo, eran otros tantos ruidos que formaban el silencio y la desolación de esos lugares. De vez en cuando, un chasquido seco, un grito agudo, señalaban el vuelo de un pájaro agazapado entre las piedras. (Albert Camus, 2012, p. 4)

En *El verano de Argel* (1936-1937), también de Camus, se realiza una descripción literaria en la que se especifica, en términos sonoros, el discurrir del tiempo; utilizando esta vez para ello como eje la noción de silencio:

Pero al otro extremo de la ciudad, el verano nos rinde ya, en contraste, sus otras riquezas: quiero decir, sus silencios y su tedio. Esos silencios no tienen todos la misma calidad, según nazcan de la sombra o del sol. Hay el silencio de mediodía en la plaza de Gobierno. A la sombra de los árboles que la bordean, los árabes venden por veinticinco céntimos vasos de limonada helada y perfumada con azahar. Su pregón: “¡Fresca!, ¡fresca!”, atraviesa la plaza desierta. Después de su grito, vuelve

a caer el silencio bajo el sol: en la cántara del vendedor se voltea el hielo y yo oigo su breve ruido. Hay el silencio de la siesta. En las calles de la Marina, ante las grasientas tiendas de los peluqueros, se le puede medir en el armonioso bordoneo de las moscas tras las cortinas de huecos juncos. En otros lugares, en los cafés moros de la Kasbah, el silencioso es el cuerpo, que no puede arrancarse de aquellos lugares, dejar el vaso de té y retornar al tiempo con los ruidos de su sangre. Pero hay, sobre todo, el silencio de las tardes estivales. (Albert Camus, 2012, p. 4)

Si se desplaza la mirada al territorio nacional, en la literatura española de la vanguardia histórica<sup>12</sup> también se descubren ejemplos muy significativos sobre el silencio y lo que se ha dado en denominar en el presente artículo, la escucha asombrada; como en el caso del poeta ultraísta César González Ruano, que en uno de los escritos incluidos en el libro *Artículos sobre Cuenca*, cuestiona el binomio ruido y silencio, asociado sistemática y respectivamente a la ciudad y el campo:

Viendo semiclaro, en una noche de verano sin sueño, e intentando definir por negaciones y exclusiones, uno se explica el silencio como la falta de ruidos, como cuando volvemos del campo a la ciudad, empezamos a explicarnos el ruido como la falta de silencio. [...] Bueno o mediano, siempre noté al principio de llegar al campo lo que noto ahora: el silencio. Pero el silencio no es la falta de ruidos, sino la discreta y suave armonía de muchos ruidos a los que no estamos acostumbrados y que precisamente forman el silencio del campo. [...] Estos ruidos no distraen, sino que abstraen, porque no son ruidos que interrumpen el silencio, sino ruidos que lo forman. (González, 1984, pp. 277-278)

La preocupación por los sonidos y los silencios que constituyen un paisaje sonoro localizado, así como por una escucha atenta también la transmite el escritor toledano Emiliano Ramírez Ángel, en un artículo publicado por

la revista *Blanco y Negro* en 1928, en el que se pregunta a sí mismo sobre la posibilidad del silencio absoluto y en el que expresa también la mudanza dada en lo trivial cuando se percibe con otra actitud:

El campo, lustral, nos baña y acicala. [...] Nos rendimos a las sugerencias de lo que podría llamarse la “serenata del silencio”...

Muy atolondrada denominación es ésta. Pues, ¿hay de veras silencio en el campo? [...] Voces, instrumentos son los artesonados del bosque, las ondas del agua cautiva, el chasquido de la germinación, los estremecimientos del surco, el suspiro de la savia, la reconditez del manantial [...] Y todo suena de modo sorprendente, inefable y hasta inédito. Lo trivial asciende a extraordinario. (Ramírez, 1928, pp. 6-7)

Otro autor; también de la vanguardia histórica española, que salpica sus escritos con paisajes de silencio sonoro es Ramón Gómez de la Serna. A través de un uso constante de metáforas y de generosas dosis de humor, subraya los sonidos y también los silencios del mundo: “El silencio nos hace a veces señas para que nos callemos más de lo que estábamos callados” (Gómez de la Serna, 1962, p. 727), o “El silencio habla. No hay nada que viva que no hable.” (Gómez de la Serna, 1962, p. 1385). Estas son algunas de las greguerías que pueden encontrarse en *Total de Greguerías*, publicación que recogió por primera vez en un solo volumen las greguerías del autor y cuya primera edición tuvo lugar en 1955. Sin embargo, en el volumen mencionado no se contemplaron realmente todas las greguerías de Ramón Gómez de la Serna ya que no se encuentran en éste las que desempeñó en los estudios de Unión Radio Madrid desde 1925 y que posteriormente se fueron publicando en la revista *Ondas*. Estas piezas sonoro-literarias dedicadas a la emisión en radio han visto la luz en su conjunto en agosto de 2012 con el título de *Greguerías Onduladas*,<sup>13</sup> como el propio autor las denominó.

Si la escucha asombrada constituye un estado de percepción en alerta estética, una actitud; la escucha generativa implica un paso más allá en ello, es la acción, la puesta en marcha que se deriva de tal actitud. En este sentido cabe destacar también la labor que el grupo de investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia<sup>14</sup> está realizando en la recuperación, recreación y difusión de obras pioneras del arte sonoro español. De hecho, en el año 2004 se realizó en la sala de exposiciones de la Universitat Politècnica de València la exposición *Ruidos y Susurros de las Vanguardias (1909-1945)*, en la que entre otras obras, se recreó la *Greguería Ondulada nº 22* de Ramón Gómez de la Serna<sup>15</sup>; donde se hace alusión al silencio radiofónico: “Muchas veces, en horas sin posibilidad [de emisión], dejo abierto mi aparato para saber cómo respira electrónicamente el aire, como bulle su sistema nervioso”. Esta obra fue recreada a partir de los sonidos emitidos por una radio a válvulas y la reconstrucción sonora y visual fue realizada por Miguel Molina, Leopoldo Amigo y Rafa Arnal.



**Figura 1.** Imagen de la parte posterior de la radio a válvulas Telefunken Mod. U-1646-3D “Campanela 57” usada para la recreación de la *Greguería Ondulada nº 22*. Fotografía: Miguel Molina Alarcón, 2004.

#### 4 LA ESCUCHA GENERATIVA: LA IMPLICACIÓN DEL SILENCIO EN EL PROCESO CREATIVO

Después de haber asentado la relación necesaria que existe entre el silencio y la escucha y de haber definido la escucha asombrada como una actitud de desvelamiento cuya constante es el silencio; en este apartado, se verá la aportación que constituye esa escucha asombrada al verse traducida en la escucha generativa: cuando el oyente/escuchador interpreta y transmite a través de la representación.

El trabajo artístico de Felix Hess constituye un gran ejemplo del manejo de la escucha y el silencio como proceso generativo; en *Chirping and Silence*, presentado por primera vez en 1987 en el Museo Provincial de Hasselt (Bélgica),<sup>16</sup> lleva esta actitud a la práctica partiendo de sonidos de la naturaleza para ser luego representados por medio de la tecnología.

Hess (Hess y Schulz 2001, pp. 31-37) estudió ciencia interesándose durante un tiempo en la aerodinámica, hasta que a finales de los años ochenta y principios de los noventa se introdujo en el mundo del arte. El proceso creativo de su trabajo *Chirping and Silence* comenzó cuando se trasladó a Australia para trabajar como profesor de matemáticas aplicadas en la University of Adelaide, allí junto a la casa donde residía había un lago, y por la noche se escuchaba el croar de las ranas. Hess, que disfrutaba escuchando el sonido que hacían las ranas en grupo, se descubrió a sí mismo acudiendo cada noche a percibir el *concierto en directo* preguntándose qué era aquello que lo fascinaba tanto.

Comenzó a registrar el sonido de las ranas, recordando en cierto modo al trabajo de campo de algunos biólogos, como el realizado por Peter Paul Kellogg y Arthur A. Allen. Estos dos investigadores publicaron en 1948 el álbum

*Voices in the night* [78 RPM] con el canto de 26 especies de ranas y sapos procedentes de Norteamérica, y en 1953 apareció una edición extendida que incluía el sonido de ocho ranas y sapos más, publicándose en vinilo rojo [33 ½ RPM], también por Cornell University Editions. Finalmente, en 1996, ha vuelto a publicarse, esta vez en formato CD audio.<sup>17</sup>



Figura 2 A, B, C. Imágenes de la portada y el vinilo de *Voices in the night*, edición de 1953.

<<http://www.etsy.com/listing/110271519/voices-of-the-night-the-calls-of-34>>

[Consulta: 28 de noviembre 2012]

Esta fascinación por el canto de las ranas es compartida por otros artistas dedicados también al mundo de lo sonoro, como sucede con José Val del Omar que guardaba en su archivo numerosas grabaciones en las que se incluían estos sonidos, como por ejemplo en la *cassette* magnética nº 17 (14'55''), que recoge parte de la investigación sonora y las pruebas de calidad que realizó para su película *Acariño galaico* (1961) y donde se escuchan

varios minutos de croar de ranas; y también, de su archivo personal, las cintas magnéticas abiertas tituladas *Metronomo, lorito, ranas, R. Córdoba* (35') y *Telar, pescado, limones, surtidor, pájaros y ranas* (23').

A través de la escucha de las ranas Felix Hess descubrió que realmente su interés residía no en el modo en el que los sonidos se transmiten en el tiempo, sino principalmente en cómo éstos se mueven en el espacio. Este aspecto, que vagamente podía percibirse en las múltiples grabaciones que hizo de los anfibios y que realizó sencillamente con la esperanza de poder seguir experimentando ese placer auditivo cuando se marchara de Australia, fue una de las bases fundamentales que aplicó al planteamiento de su pieza *Chirping and Silence*, y también uno de los motivos de su fascinación en la escucha en vivo; además, en las repetidas escuchas que realizó antes de llegar a la solución formal de su propuesta, advirtió que las ranas no sólo se escuchan entre ellas sino que también escuchan al mundo que las rodea ya que, cuando éstas oían/sentían los pasos de Hess al acercarse, dejaban de producir su canto, algo que por otra parte, estaba estrechamente relacionado con la aparente anarquía de sus conciertos: sin localizar en ellas una figura que las dirija, una especie de director/a de orquesta que las organice, el orden y la sincronía con la que se expresan es impecable.

Hess pensó que podría lograr un proceso similar al estudiado utilizando un grupo de máquinas. El fundamento básico para la construcción y programación de las mismas consistió en que éstas escucharan y además discriminaran entre dos tipos de sonidos: por un lado, los que fueran de su propia *naturaleza*; y por otro, los externos a ellas; sonidos estos últimos que además serían la causa de la modificación de su comportamiento. Si la máquina, en su escucha, reconociera el sonido de una máquina compañera del mismo tipo, entonces ésta generaría más llamadas/sonidos al resto de máquinas que

formaran parte de ese colectivo electrónico; sin embargo, cuando la máquina escuchara sonidos cuya procedencia fuera externa al grupo, las llamadas, es decir, los sonidos emitidos por la máquina, descenderían.

El trabajo de Felix Hess está afectado profundamente por el fenómeno de la escucha y especialmente por el silencio; de hecho, él mismo distingue entre tres modos de escucha que considera básicos (Hess y Schulz, 2001, pp. 41-42): 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 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.

No sólo en *Chirping and Silence* se trabaja la noción de silencio en la obra de Hess, buena parte de su trabajo involucra este término, como en el caso de su pieza sonora *Air Pressure Fluctuations*, grabada en el año 2000, en la que comprime temporalmente extensas grabaciones de infrasonidos convirtiéndolos así en perceptibles para el oído humano de modo que, un segundo de reproducción audible equivaldría a seis minutos del tiempo original de la grabación. Para conseguir esa sonoridad perceptible, concediendo así a la dimensión abstracta del tiempo y del sonido —que es inaudible por ser demasiado lento— dimensiones sensibles para hacerlo físicamente perceptible y asimilable (Garriga, 2008, p. 70), Hess reprodujo los infrasonidos a una velocidad 360 veces mayor de la original, significando esto 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 ambas orejas; Hess también se preocupó de este aspecto a la hora de registrar los infrasonidos que luego manipularía temporalmente, de modo que para captar esas sutiles diferencias de tiempo con el objetivo de obtener un efecto estéreo del audio que fuera realista, ubicó los micrófonos a la misma distancia a la que se encuentran los oídos humanos entre sí multiplicándola por 360, con lo que un micrófono distaba del otro a 64 metros.

La duración total del CD es de unos 20 minutos, lo que significa que realmente hay cinco días de grabación en él. Se escuchan silbidos agudos, pitidos y zumbidos parecidos a los que los insectos hacen. Estos sonidos *creados* por Hess proceden de ruidos sordos, resonancias producidas por fábricas, motores, puertas que se abren. Cada cuatro minutos en el CD se aprecia un aumento significativo de silbidos y chasquidos, es el amanecer de cada día, como suena el mundo cuando despierta (Hess y Schulz, 2001, pp.126-127).

## 5 CONCLUSIONES

A lo largo de presente artículo se ha visto como la noción de silencio ha sido y continúa siendo una variable imprescindible en el arte: no sólo interviene a nivel perceptivo antes de que se produzca la obra, sino que también puede formar parte del proceso creativo y de la producción de la misma, tomando partido incluso en la recepción de ésta por el público; de hecho, el reciente interés en la noción de silencio en el ámbito investigador al que se ha aludido al comienzo de este escrito no es

más que otro síntoma de la importancia del mismo, estudiándose en diferentes áreas de conocimiento como resultado de su presencia y uso a nivel cultural y social.

En la primera parte del texto se ha demostrado la profundidad del vínculo existente entre el silencio y la escucha y en ella se comenzaban a intuir algunos de los factores que se derivan de ello; como por ejemplo una actitud estética hacia lo cotidiano vinculada al terreno de lo sonoro, lo que se ha denominado aquí como escucha asombrada. Teniendo en cuenta que en la cultura occidental prevalece el sentido de la vista sobre el de la audición, la escucha asombrada supone una actitud consciente que implica la acústica del entorno y que aporta a quien la ejercita un conocimiento único, al que sólo puede accederse por medio del oído y que permite profundizar más en el medio cultural y social.

La actitud de una escucha asombrada culmina con el ejercicio de una escucha generativa, implicando esta última elaboración, traducción y/o creación a partir de lo percibido, pudiendo producirse de modo introspectivo o intersubjetivo; sonoro, visual y/o textual. En este sentido se han usado como ejemplos algunos de los trabajos del artista alemán Felix Hess, que se ajustan a todo lo expuesto con anterioridad reflejando en la producción artística contemporánea un tratamiento complejo y sorprendente del silencio que como ya se había referido al principio del texto, también se da en la obra de otros artistas contemporáneos.

Finalmente, una vez situada la alerta en la noción de silencio y en todo lo que ésta supone, se queda abierta una vía: el uso del silencio como una herramienta de análisis complementario a las metodologías que actualmente se están usando en los campos del arte y la estética.

## Bibliografía

---

**Bruneau, T. J.** (1973). Communicative silences: forms and function. *The Journal of Communication*, 23, 17-46.

**Camus, A.** (2012). *Las Bodas. El Viento de Djémila*. Recuperado el 17 de abril de 2012 de [http://es.scribd.com/doc/550237/Albert-Camus-Bodas-pdf#outer\\_page\\_4](http://es.scribd.com/doc/550237/Albert-Camus-Bodas-pdf#outer_page_4)

**Darò, C.** (2009). Un debate cultural sobre Muzak. En R. Rodríguez López (Ed.), *Foro Mundial de Ecología Acústica: Megalópolis sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción* (pp.437-451). México: Fonoteca Nacional.

**Dauenhauer, B. P.** (1976). Silence. An Intentional Análisis. *Research in Phenomenology*, 6, 63-83.

**Garriga, R.** (2008). *Haciendo Tiempo*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

**Gómez de la Serna, R.** (1962). *Total de Greguerías*. Madrid: Editorial Aguilar.

**González, C.** (1984). *Artículos sobre cuenca*. Carboneras de Guadazaón: El Toro de Barro.

**Guardans, T.** (2009). *La verdad del silencio. Por los caminos del asombro*. Barcelona: Herder Editorial.

**Hess, F. y Schulz, B.** (2001). *Felix Hess: Light as Air*. Heidelberg: Kehrer.

**Jaworski, A.** (1993). *The power of silence: social and pragmatic perspectives*. London: Sage.

**Jaworski, A.** (ed.) (1997). *Silence: interdisciplinary perspectives*. New York: Mouton de Gruyter.

**Kafka, F.** (2009). *Relatos Completos I*. Argentina: Losada.

**Le Breton, D.** (2007). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión.

**Le Breton, D.** (2009). *El silencio. Aproximaciones*. Madrid: Sequitur.

**Le Breton, D.** (2011). *El silencio y la palabra contra los excesos de la comunicación*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

- López, J. G.** (2009). La escucha múltiple. *Quintana*, 8, 309-312.
- Maillard, C.** (1997). Experiencia estética y experiencia mística, *Revista interdisciplinar de filosofía*, 2: 177-191.
- Nöelle-Neumann, E.** (1977). *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*. Barcelona: Paidós.
- Panikkar, R.** (1974). The Silence of the Word: Non-dualistic Polarities. *Cross Currents*, 24, 154-171.
- Pezeu-Massabuau, J.** (1984). Au Japon: les voix et les voies du silence. *Corps écrit*, 12.
- Prochnik, G.** (2010). *In Pursuit of Silence. Listening for Meaning in a World of Noise*. United States: Doubleday.
- Ramírez, E.** (1928). Los murmullos, sonos y cánticos del campo, *Blanco y Negro*, 08/07/1928, 5-10.
- Saville-Troike, M.** (1985). The place of silence in an integrated theory of communication, *Tannen, D. – Saville-Troike, M., (eds.):* 3-18.
- Steiner, G.** (1978). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Valesio, P.** (1985). A Remark on Silence and Listening. *Rivista di Estetica*, 26, 17-44.
- Virilio, P.** (2000). *El procedimiento silencio*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Voegelin, S.** (2010). *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*. London: Continuum.

## NOTAS

1. Texto original en inglés [Silence is not the absence of sound but the beginning of listening.]
2. Existen estudios anteriores, aunque de otros dominios, que ya demuestran una preocupación destacada por la escucha y que dirigen su atención al impacto de la música y el sonido en la psicología humana como la tesis doctoral de Charles Diserens, publicada en 1926, bajo el título *The Influence of Music on Behaviour (La Influencia de la Música en la Conducta)*.
3. Se puede acceder a la entrevista completa, *John Cage at Seventy: An Interview*, on-line: [http://www.ubu.com/papers/cage\\_montague\\_interview.html](http://www.ubu.com/papers/cage_montague_interview.html) [Consulta: 9 de octubre de 2012]
4. Una referencia anterior a la creación y distribución de música de fondo por Muzak Corporation que se funda en la preocupación por la escucha musical sin fines pragmáticos se encuentra en la carta a Jean Cocteau que Erik Satie escribió en 1920. En ella se pronuncia sobre lo que él dio en llamar *música de mobiliario*, un género musical preparado para no ser escuchado: composiciones que pasaban inadvertidas en reuniones, asambleas y otros eventos, y que hacían de fondo decorativo junto al resto de elementos dispuestos en las habitaciones donde se reproducían. En la actualidad, después de la *música de mobiliario* de Satie y la *música enlatada* de Muzak para las grandes superficies, la BBC va más allá e incluye grabaciones de sonidos y bisbiseos de conversaciones como fondo en sus oficinas, lo llaman *murmullo ambiente*, y con ello pretenden evitar las quejas de los empleados sobre el silencio imperante en el espacio de trabajo.
5. Nikos Kazantzaki relata este acontecimiento en su libro *Del Monte Sinaí a la Isla de Venus* fechado en 1937.
6. Un grupo interdisciplinar de estudiosos formaba parte de este proyecto de investigación que consistía en el análisis del paisaje sonoro a nivel internacional con el objetivo de recuperar y sensibilizar acústicamente sobre el entorno.
7. También han realizado el libro de artista *Paisajes Sonoros de Madrid* (2005) en el que se muestra un trabajo de filosofía similar.
8. Crean y mantienen el proyecto Enrike Hurtado y Xabier Erkizia con el apoyo de Arteleku. Para conocer el proyecto o aportar algo en él: <http://www.soinumapa.net/>
9. El colectivo *Escoitar.org* está formado por Berio Molina, Chiu Longina, Horacio González, Juan-Gil Rodríguez, Julio Gómez y Carlos Suárez. Para obtener más información sobre el colectivo, sus actividades y el desarrollo de sus proyectos se puede visitar la web <http://www.escoitar.org>
10. Proyecto colaborativo creado por Pau Faus con el soporte de Radio Badia.
11. Se ha considerado oportuno reproducir la cita completa a pesar de su extensión con el fin de proporcionar la idea completa del texto.

12. Los datos que se aportan a continuación pertenecen a los resultados obtenidos durante la investigación realizada para 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 la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación. [Proyecto Ref. HAR2008-04687/ARTE].
13. A esta recopilación, le precede un texto introductorio realizado por el hispanista Nigel Dennis.
14. Grupo de Investigación perteneciente al del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes San Carlos de Valencia. Los miembros que participan del Grupo de Investigación en la actualidad son: Leopoldo Amigo, Martina Botella, Hernán Bula, Juan Antonio Cerezuela, Jaume Chornet, Pilar Crespo, Empar Cubells, Gema del Rey, Mónica del Rey, Bartolomé Ferrando, Rocío Garriga, Irene Grau, Leonardo Gómez, Gema Hoyas, Iker Fidalgo, Francisco Martí, José Juan Martínez, Carlos Martínez, María José Miquel, Sebastián Miralles, Miguel Molina (investigador responsable), Elena Monleón, DeCo do Nascimento, Evaristo Navarro, Joaquín Ortega, Vicente Ortiz, Javier Palacios, Marina Pastor, Elías Miguel Pérez, Pepe Romero, Encarna Sáenz, Aixa Takkal, Daniel Tomás, Tamara Vallejo, Sergio Velasco, Sara Vilar y María Zárraga. Para más información sobre los eventos, actividades, publicaciones y resultados del grupo de investigación se puede consultar su web en: <http://www.upv.es/intermedia>.
15. Esta *greguería ondulada* se publicó en 1927 en la revista radiofónica *Ondas*.
16. En el mismo año, esta instalación sonoro-interactiva también se presentó en el *Ars Electronica*, Linz (Austria).
17. Si se desea escuchar algún fragmento de las grabaciones de campo de este disco puede hacerse en el espacio web: <http://www.allmusic.com/album/voices-of-the-night-the-calls-of-the-frogs-and-toads-of-eastern-north-amer-mw0001009924>.