



TRES EXPLORACIONES ACERCA DEL SILENCIO EN EL ARTE

MARÍA DE LOURDES JÁUREGUI ESPINOZA

SÓCRATES.- Así pues, el que piensa que al dejar un arte por escrito, y, de la misma manera, el que lo recibe, deja algo claro y firme por el hecho de estar en letra rebosa ingenuidad.

FEDRO.- Exactamente.

Platón, *Fedro*

Dejar huella ha sido la pretensión de todo artista. Hablar, dialogar, comunicar es y ha sido la pretensión del arte. Sin embargo, desde la salida del artista de la República ideal platónica hemos tenido la necesidad de pensar la relación entre el silencio y el arte. Y es que el silencio, de una u otra forma, ha sido un fenómeno que ha condicionado la producción estética.

El silencio *frente* al arte, el silencio *en* el arte o el silencio *al interior* de la estructura estética son las vías que hemos seleccionado para pensar el silencio en el arte. El silencio *frente* al espectador lo conduce la propuesta estética del Teatro del Absurdo, de manera específica nos detendremos en la obra *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. Con las estéticas de la representación del Holocausto bordaremos el silencio *en* el espectador, finalmente nos detenemos un poco más en la propuesta estética de la narrativa del “No” de Enrique Vila-Matas como una de las formas en que se señala el silencio *dentro* de la estructura estética.

La comprensión que de técnica y arte tenía el hombre griego se expresaba en la palabra *tecne* y encuentra su significación en el valor supremo de todo hacer y fin de todas las acciones que recogía la palabra *kalocagathos* “bondad-bella de ver”, que también unifica a lo que es Bello-Bueno-Verdadero. Con ello nos queda claro que hay un vínculo profundo e indisoluble entre belleza y bondad que sólo podía contenerse en la verdad y a partir del cual podemos comprender

el impulso del hombre griego por todo aquello digno de contemplar.

Es el incumplimiento de la triada Bello-Bueno-Verdadero lo que lleva a Platón a expulsar al artista-mimo de la ciudad, pues no es que no fuera bello su decir, sino que era falso y en consecuencia no era bueno. Para Platón el artista y la ciudad mantenían un conflicto que obligaba a una resolución, el dictamen es contundente y el filósofo se ve obligado a declarar que en la República Ideal no hay cabida para el mentiroso pues éste es dañino. Si algo comparten Platón y Aristóteles es la idea de la creación artística por sus efectos, pues si Platón considera que el arte puede brindar efectos propios de las drogas, a saber, su poder de estimular o de tranquilizar, dichos efectos tenían que ser controlados nada más y nada menos que por el Estado. Gran parte de la *Poética* de Aristóteles contiene los señalamientos acerca del fin de la tragedia como una “purga” emocional, una *catarsis* de las pasiones. La *catarsis* busca ante todo el olvido de la propia personalidad a fin de llegar al “encarnamiento” con los personajes. Aristóteles se ocupó de la *catarsis* de la tragedia y si se olvidó de la *catarsis* fársica era por el enorme desdén que le merecía algo que se ocupaba de las acciones de los hombres vulgares. Esa forma vulgar de sacudir la conciencia se ocupaba de la parte “profunda” y “oscura” que ni filósofos ni médicos querían pensar.

Sabemos que la farsa es tan antigua como la tragedia. La risa, mecanismo para la *catarsis* fársica, fue rechazada y si la farsa se mantuvo viva fue siempre en la clandestinidad. Rechazada por el “buen público” la farsa, pues, se entregó a los hombres vulgares que la disfrutaban y contemplaban pues que en su “ignorancia” no apreciaban el arte como Bello-Bueno-Verdadero. Y si Platón pretende el silencio del artista, Aristóteles pretende el silencio de la farsa.

EL SILENCIO FRENTE AL ESPECTADOR

La farsa logró escapar a las pretensiones de Aristóteles, vivió tiempos de esplendor, como el periodo romano, y siguió haciendo deleites durante siglos y llega al siglo XX en una mágica transformación: el Teatro del Absurdo, teatro sustentado en situaciones fársicas, donde el silencio permite cuestionamientos acerca de Dios, la libertad, las relaciones humanas o la vida.

Samuel Beckett confiesa en nuestro país que *Esperando a Godot* no quería decir absolutamente nada. Concedamos como verdadera la aseveración de Beckett, pues en su obra casi no se dice nada, todo es contemplación y lo que contemplamos son seres humanos que habitan en un silencio que pesa, y no sólo nos pesa el silencio, nos pesa la contemplación de la ridícula condición humana, que de tan ridícula causa ternura. El silencio de Beckett no es exclusión de la palabra sino sustitución de la palabra por acciones, acciones siempre

ridículas, y por sonidos, sonidos siempre ridículos. Sustitución de la palabra por la palabra pues que ésta cae en un diálogo absurdo y sin aparente finalidad. Velo de apariencia pues ya sabemos que la finalidad del silencio es retardar la espera de la palabra, la palabra de Godot. Así, pues, el teatro de Beckett no es un arte que muestre acciones humanas, tal y como quiso Aristóteles. No, no muestra las acciones en toda su dimensión, sino que éstas apenas se señalan como un absurdo de las acciones del hombre.

Beckett se nos muestra como el artista desobediente del siglo XX. Desobedece a Platón al usar del castigo impuesto: el silencio. Desobedece a Aristóteles al usar de la catarsis vulgar para señalar la enfermedad del hombre del siglo XX.

EL SILENCIO FRENTE AL ARTISTA

Muestra clara de la manera en que el arte puede ser manipulado para crear una ideología ha sido, sin duda, el nazismo. Ejemplos de la manera en que el arte fue utilizado por este régimen sobran, el más conocido es la destreza artística de Leni Riefensthal para hacer los mejores encuadres fotográficos a Hitler y documentar con un gran manejo retórico de las emociones los mejores momentos de la fuerza del nazismo, ejemplos de ello son las obras *El triunfo de la voluntad* (1935) y *Olimpia* (1938). No podemos negar que estas obras han quedado como muestra de lo que es el arte documental por su contenido de verdad y por su belleza, pero tenemos la duda de que sea éste un arte bueno, tal como lo hemos señalado en la triada de la concepción griega.

En contraparte a este tipo de arte y su utilización tenemos las estéticas de la representación del Holocausto. Por razones de espacio nos detenemos en un solo ejemplo. David Olère (Varsovia 1902), pintor, escultor y diseñador de escenarios y carteles de cine, capturado en 1943 por su origen judío fue enviado a Auschwitz donde su talento no pasó desapercibido para los nazis que inmediatamente se dieron cuenta que no sólo era un gran pintor, sino que también dominaba varios idiomas. Olère, se volvió escribiente para sus captores alemanes ya que le pedían que escribiera cartas para comunicarse con sus familiares, eran cartas escritas con fina caligrafía y adornadas con bellas ilustraciones. En realidad, el trabajo de Olère como escribiente era un trabajo obligado, pero tenemos la sospecha que el artista trataba que su trabajo fuera bello, bueno y verdadero. Sin embargo, también el pintor fue obligado a realizar un trabajo nada bello, nada bueno y sí atrocemente verdadero, fue obligado a ejercer de *Sonderkommando*, es decir, a realizar el “trabajo sucio” en las cámaras de

gas. Olère sobrevive a Auschwitz y decide plasmar en el arte visual su experiencia en el campo de concentración, de hecho sus dibujos fueron utilizados como prueba documental en los juicios de Núremberg, pero su obra artística no encuentra público, nadie quiere contemplar lo que el artista expresa en su obra. El artista, pues, se mantiene obligado a enfrentar el silencio del espectador.

Amamantando por última vez (1947), *Comida para las mujeres* (1947), *Castigo* (1945), *El tren hacia el infierno* (1947), *Selección* (1945), *Unable to Work*, son algunas de las obras que el público se negaba a contemplar. Y el rechazo no obedecía a la calidad artística de la obra, sino a la incapacidad para ver los verdaderos horrores en formato de arte.

Las estéticas de la representación del Holocausto siguen siendo objeto de discusión. Se les ha cuestionado si ellas afectan a la representación en sí mismas, se ha cuestionado el potencial de la obra para representar la verdad, se cuestiona tanto su valor estético como documental, incluso se cuestiona a los autores y a los receptores. La incomunicabilidad sigue siendo el gran obstáculo para éstas estéticas, sin embargo, ya Paul Celan dio respuesta a la consideración de que después de Auschwitz ya no habría poesía posible. Y si para el escritor-narrador del Holocausto Jorge Semprún “hablar es imposible, callarse está prohibido” ¿cómo explicar el silencio del espectador frente a estas estéticas? Preferir el silencio frente a las obras que emergen de las cenizas no es sino preferencia por el olvido a los horrores, y el olvido siempre será el mejor aliado para la muerte del arte.

EL SILENCIO EN EL ARTISTA

SÓCRATES.- Porque es que es impresionante, Fedro, lo que pasa con la escritura, y por lo que tanto se parece a la pintura. En efecto, sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida, pero si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios.

Bartleby es un personaje del escritor Herman Melville. El mundo donde este personaje vive se llama *Bartleby el escribiente*. El español Enrique Vila-Matas construye otro mundo para que habiten Bartleby y algunos escritores que comparten una preferencia; la preferencia del no hacer. Entonces Vila-Matas le da nombre a ese otro mundo y le llama *Bartleby y compañía*.

Según el narrador de la obra del autor español, algunos escritores que han sido atacados por el síndrome de Bartleby en la literatura, serán rastreados

para llenar un diario con notas a pie de página de un texto que no se ha hecho real, o como decía Aristóteles, una obra que se mantiene en potencia: *Escribiré notas a pie de página que comentarán un texto invisible, y no por eso inexistente*, es decir, un libro vacío de forma, pero lleno de posibilidad, pues que sea invisible como proyecto no anula su existencia. Y el mundo empieza a construirse con esas notas que dan cuenta de escritores del No, que en su negar una historia en la construcción literaria se convierten en personajes de una novela.

Personaje-narrador, el rastreador de Bartleby es un tímido jorobado y un solitario que encuentra en la música una agradable compañía. Con tendencias depresivas aspira a ser un héroe negativo de la literatura que se niega y pretende alcanzar la altura de sus protagonistas carentes de texto. Y como todo héroe que se jacte de serlo también es víctima, ¿De qué? Víctima de soledad, un mal tan antiguo como actual, pues este héroe de su propia novela ha perdido a sus familiares más cercanos y sólo cuenta con la amistad de Juan. Además trabaja en una oficina que le parece pavorosa y en la que tiene contacto humano *indirecto*, contacto hecho de repeticiones mecánicas, aquellas que provienen de hacer eco en las formulas de cortesía. Sin embargo, ocasionalmente recibe llamadas de la oficina para indagar sobre su estado mental, pues es asiduo a fingir ataques depresivos que le imposibilitan ir a su oficina, acto que le hace sentir culpable pues le acometen pesadillas, en consecuencia, se ve despedido de su trabajo cuando el engaño es descubierto.

El elemento amoroso está presente en la narración, nuestro Bartleby también es víctima del amor imposible. No solo jamás ha tenido suerte con las mujeres, sino que además tiene su inalcanzable dama: María Lima Méndez; *hija del son y el fado*, que se vio imposibilitada de escribir por la parálisis que le impuso el dejarse sujetar a las últimas corrientes estilísticas de su época, ¡la de tragedias que pueden desencadenar las guías literarias! ¡Hasta dónde puede llegar el dictamen de la crítica! Parece que a María Lima Méndez sí la alcanzó el metarelato de Vasari, tal vez el de Greenberg.

Contrario al original Bartleby de Herman Melville, que se negaba a contar su pasado, este aprendiz de personaje bartlebyano desea contar la historia de su pasado, tan íntima y aterradora, según nos hace saber, pero al final de la narración los lectores desconocemos tal pasado. El aspirante a engrosar la lista de Bartleby presenta en cada nota a pie de página uno o más personajes bartlebyanos. Estos personajes se desarrollan de una manera documental, pues existen datos reales, pero también percibimos en cierto modo que vienen matizados con pinceladas de ficción, así es que siempre tenemos la impresión de andar en un mundo a

la deriva entre la realidad y la ficción con esos Bartlebys. Cada nota a pie de página mantiene una estructura narrativa particular, de aquellas donde se crea un suspenso narrativo y que mantienen en sí misma una estructura de cuento resalta la nota 31 en la que refiere el encuentro con el escritor Jerome David Salinger, en el que la trama de un cuento del propio Salinger permite la misma trama en el cuento contenido en *Bartleby y compañía*.

La novela de Vila-Matas escapa a cualquier clasificación, pues en ella encontramos múltiples formas en la construcción narrativa; diario de un escritor, crónica de eventos ciudadanos, texto documental, memoria personal... Pero en el entramado, la intertextualidad es eje central de acción, pues por este mecanismo el autor nos conduce hacia un determinado personaje que a la vez se conecta con otros personajes de la literatura. A través de la intertextualidad, o mejor dicho, de la apropiación del pasado literario, Vila-Matas crea una literatura en laberinto donde todo se conecta con todo; temas, lugares, obsesiones, pasiones o situaciones que desembocan finalmente en un fondo común: el silencio. Con *Bartleby y compañía*, el autor español, al indagar en la vida de escritores del No se posibilita a sí mismo la creación de una nueva obra; *libris dicuntur libris*.

El tema alrededor de los creadores que no crean no es nuevo, así nos lo aclara nuestro autor en la nota 9, sobre el libro de Jean-Yves Jouannais, *Artistas sin obras*, o el caso de Robert Derain que escribe una antología de escritores del No, pero todos ellos son personajes tan ficticios como sus relatos. Y a propósito de Derain, no sabemos si existe o no, pues en la nota 36 el narrador nuevamente nos confunde: *Me ha escrito Derain, me ha escrito de verdad, esta vez no me lo invento*.

Para el autor español en la actualidad el escritor debe estar dotado no sólo de imaginación sino de la fuerza suficiente para giras y congresos, necesita papeles, no para exponer sus ideas o sus historias, sino para estampar su firma, no necesita lectores, necesita reflectores y cámaras que tomen el mejor encuadre de su figura, se hace noticia de sí mismo en lugar de hacer cuestión de la creación literaria, se regodea en complacer el morbo de un público ansioso de éxitos literarios que desprecian el ejercicio de la reflexión.

El síndrome de Bartleby es un interrogar sobre el lugar actual de la literatura y del arte en general. La escritura que se sumerge en la nada se sumerge en el punto-fuente de donde brotan las obras literarias: *Sólo de la pulsión negativa, sólo del laberinto del No puede surgir la escritura por venir*⁴, lo que sugiere que lo no escrito no es pura nada, es una mera posibilidad de apertura a una creación literaria renovada. Visto como síndrome, esta pulsión o atracción por la nada en la literatura contemporánea da cuenta de una enfermedad: la creación literaria

ha enfermado de repeticiones o de creaciones vacías de sentido y llenas de publicidad. De ahí que algún afectado por el síndrome de la negación se escude en la muerte de su tío Celerino para no seguir escribiendo, mera excusa cuando la respuesta más contundente está en el *hasta los maribuanos publican libros...y yo he preferido guardar silencio*, sentencia que podría parecernos moralista si no intuimos que lo que Rulfo rechaza no es a la persona llena de humo en la cabeza, sino que repela a una literatura de humo que se desvanece sin dejar huella. Tal vez en el *he preferido guardar silencio* de Rulfo se encuentra la misma indeterminación de la que habla Gilles Deleuze con respecto al *Bartleby* de Melville. A decir de Gilles Deleuze, el *preferiría no hacerlo*, es una fórmula que se encuentra en una zona de *indiscernibilidad*, es decir una indeterminación entre lo que no se prefiere y lo que se prefiere², es una fórmula que no niega sino que se envuelve en una suspensión necesaria para sobrevivir.

Los *Bartleby*s que habitan el mundo de *Bartleby y compañía* con su preferencia dejaron de ser sujetos de creación, prefirieron desobjetivizar la creación literaria para aislarla y que ella misma se muestre en toda su desnudez, en toda su contingencia, en su absoluta posibilidad, pues no hay verdad absoluta, firme y eterna sobre la literatura.

El *Bartleby* de Herman Melville tiene un pasado que es entregado al lector hasta que el personaje ha muerto. Su pasado está marcado por su trabajo en la Oficina de Cartas Muertas de Washington. ¡*Cartas muertas!* Exclama aterrado el abogado, pues *Con sus mensajes de vida, estas cartas van directas a la muerte*. Si el presente de *Bartleby* es ser copista, su pasado se refiere a una actividad de mensajero de cartas llenas de vida que van hacia la muerte pues no hay quien las recoja. ¿No aluden todos los *Bartleby*s rastreados por Vila-Matas a esta condición de mensajeros que saben que si escriben su letra será letra muerta pues ya no habrá quien la recoja?

Si seguimos a Platón cuando busca interrogar a las letras y en respuesta, dice, éstas responden con silencio su significado, alude a que son letra muerta hasta que un lector sea capaz de revivirla, de significarla. El mismo Platón nos dice que *la escritura es reflejo de la palabra* (*Fedro* 276^a), así, podemos intuir que la escritura del No refleja la palabra ausente. El escritor del No al suspender las palabras, crea un silencio reflexivo para que la escritura reflexione sobre sí misma, para que medite sobre su poder *poiético* en el que lo múltiple salga de lo oculto para una mostración de la fuerza literaria, fuerza que bien podemos comparar con el spinoziano *conatus*.

El escritor del No suspende su carrera creativa como Sócrates, el desaforado, el delirante que llega tarde a los banquetes porque se detiene en la calle cuando recibe la señal divina. Sócrates, el que no escribe nada de nada pero construye todo el pensamiento occidental. Sócrates, el que encuentra en Platón al más fiel copista capaz de rebasar su condición de simple copista al escapar del delirio poético para correr tras la idea filosófica.

Tal vez el escritor del No, en su suspensión, sólo nos señale un camino para escapar a la respuesta absoluta, su señalar sería el meditar la escritura desde su vacuidad. En el retener su decir está su autoconfrontación con el ansía de publicaciones. El escritor del No se sustrae para que sea la literatura y nada más que ella la mera posibilidad de otro mundo literario que brote desde sí mismo y no por el empuje de un sujeto obsesionado con el éxito editorial.

Bartleby y compañía nos puede dar alguna señal acerca del mimo expulsado de la República de Platón. Vila-Matas nos presenta artistas que andan buscando el retorno a una ciudad ideal y lo que encuentran son urbes que los ignoran. Personajes imposibilitados en recuperar su arte se refugian en el silencio, un silencio del que no saben dar razones. El personaje-escritor-narrador nos confunde, no sabemos a ciencia cierta quién es el personaje, quién es el narrador, quién es el escritor. Crónica, diario de viajes, memoria, autobiografía, todo se mezcla y se presenta como algo que carece de género y que sin embargo se parece a lo más a una novela, pero no estamos seguros de que sea una novela. Todo es una sugerencia de “algo”, algo tan evanescente como la identidad de los personajes. El propio personaje-escritor-narrador parece que anda en busca de una identidad. Su imposibilidad de contar no es sino imposibilidad de narrarse, de brindarse una narración que lo constituya. Y los lectores quedamos suspendidos en el silencio de los silencios y no sabemos, nunca lo sabremos, el por qué del silencio de Rulfo, porque no es posible creer que dejó de escribir cuando se le murió el tío Celerino, ¿Rulfo copista de su tío Celerino?

Parece que Becket no tenía la malsana intención de unir a toda la humanidad en el silencio, pero deja el silencio abierto como un foso y hay que tener cuidado con todo foso abierto, pues algo puede brotar de él. Por su parte, Olère y sus hablantes pinturas siguen buscando nuestra escucha y sin embargo...

NOTAS

¹ Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona, 2002, pág. 13.

² Cfr. Gilles Deleuze, “Bartleby o la fórmula”, en *Preferiría no hacerlo*, Pre-Textos, Valencia 2001, pág. 63.

BIBLIOGRAFÍA

- Beckett, Samuel, *Esperando a Godot*, Biblioteca Nueva, 2000.
- Deleuze, Guillez, “Bartleby o la fórmula”, en *Preferiría no hacerlo*, Traducción de José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos, 2001.
- Hernández, Luisa Josefina, *Beckett*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Melville, Herman, *Bartleby el escribiente*, Valencia, Traducción de José Manuel Benitez Ariza, ed. Pre-Textos, 2001.
- Platón, *Fedro*, Gredos, Madrid, 1997.
- Vila-Matas, Enrique, *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona, 2002.