



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
BACHILLERATO DE BELLAS ARTES

Portes  
Artes y Letras



Año 0 / N° 1 / 2011

## El sentido del silencio - lenguaje, arte, cuerpo -

Rut Pellerano

Escuela de Filosofía de la Facultad de Humanidades y Arte de Rosario

Maestranda en Estética y Teoría del Arte

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

[rut@live.com.ar](mailto:rut@live.com.ar)

Melissa Mutchinick.

Análisis y Crítica - Teorías del Audiovisual

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

[melissamut@gmail.com](mailto:melissamut@gmail.com)

## Resumen

Desde fines del siglo XIX, como parte de la modernidad, se produce una nueva forma de conocimiento del mundo que trae aparejada consigo una conciencia de crisis y, con ello, la caída del lenguaje como espejo del mundo. Desde entonces, el silencio pasa a jugar un rol decisivo; a la vez que resiste al lenguaje lo enfrenta con sus propios límites. Dentro de este contexto significativo, la pregunta que nos formulamos es la siguiente: ¿cómo “traducir” lo inexpresable en el silencio? Esto implica dar forma a todo aquello que, por su imposibilidad de ser nombrado, no se expresa a sí mismo por completo.

**Palabras clave:** silencio, cuerpo, arte, lenguaje, modernidad.

## Abstract

Since the end of the XIX century within modernity, there appears a new form of knowing the world that carries a crisis of conscious and as a consequence, the fall of language as the image of the world. From that moment onwards, silence takes a decisive role; it resists the language and at the same time

faces it with its own limits. Within this significant context we answer ourselves: how can we translate the non-expressed in the silence? This implies giving form to everything that, since it cannot be named, is not expressed thoroughly in itself.

**Key words:** silence, body, art, language, modernity.

El sentido del silencio,  
lenguaje, arte, cuerpo

¿Qué sabemos de las esquinas de las calles,  
de los bordes de las aceras, de la  
arquitectura del adoquinado, nosotros que  
jamás hemos sentido bajo la planta  
desnuda de los pies la calle, el calor, la  
suciedad y las aristas de las piedras, que  
jamás examinamos los desniveles de las  
anchas losetas para dejarnos guiar por  
ellas?

(Benjamin, 2005a:845)

Las modificaciones que se produjeron en los últimos dos siglos trajeron aparejada una serie de crisis que convergen en una transformación fundamental en el modo de pensar. Más allá de las distinciones que puedan hacerse entre modernidad y posmodernidad,

modernismo y posmodernismo, se sostiene desde fines del siglo XIX una nueva forma de conocimiento del mundo, “una conciencia de crisis que es también y ante todo una crisis de la conciencia” (Timms, 1990: 38) 1, y que se da principalmente en la caída fundamental del lenguaje como espejo del mundo. Se produce un giro en todas las disciplinas, desde la ciencia al arte, que se centra principalmente en un análisis y transformación del lenguaje.

La problematización y crítica al lenguaje ha predominado de modo sustancial en la reflexión filosófica del siglo XIX y principio del XX tomando, a grandes rasgos, dos caminos diferentes. Por un lado aquél que enfatiza el problema del lenguaje como el objeto reestudio adecuado para la filosofía, desentendiéndose de toda otra especulación. Dentro de esta vertiente podemos encontrar los problemas que plantea la filosofía analítica, el positivismo lógico y la filosofía lingüística.<sup>2</sup> Desde este contexto, los problemas del lenguaje refieren a criterios de validación, separar lo verdadero de lo falso y, mucho más sencillamente expresado, demarcar qué está bien expresado y qué no. Ninguna figura contradictoria entra en juego, ya que el lenguaje es entendido como una estructura formal que se aplica correcta o incorrectamente.

Por otro lado nos encontramos con el camino que concibe al lenguaje como un nuevo terreno de “juego”, intentando re-plantear/re-interpretar, sin intentar por ello disolver las preguntas que acompañan al hombre. Entendiendo además, que el lenguaje no es un mero instrumento para describir al mundo, sino que hace posible la comprensión (interpretación) del sentido, a la vez que es constructor de la misma realidad de la que intenta dar cuenta. En relación al lenguaje poético, Steiner va a decir “...no es una cartografía descriptiva o analítica del mundo “allá afuera”, sino una construcción, una animación, un develamiento literal de posibilidades conceptuales.”(Steiner, 1993:20)

Históricamente toda hermenéutica, toda interpretación, deriva del estudio de las sagradas Escrituras y en este sentido la tradición occidental que va desde el escepticismo de Spinoza hasta el positivismo del siglo XX son deudoras de la teología. De allí se toman los conceptos de símbolo, aura y creación poética. En *Contra la interpretación* coincide Susan Sontag, en que la aparición de la interpretación está enlazada con la necesidad de acercarse a los textos sagrados. El intérprete – afirma- se encarga de develar aquello que no aparece a simple vista; sin embargo, le parece que el antiguo estilo de interpretación era

insistente pero respetuoso, a diferencia del estilo que excava y excava hasta destruir. “En determinados contextos culturales, la interpretación es un acto liberador. Es un medio de revisar, de transvaluar, de evadir el pasado fenecido. En otros contextos culturales es reaccionaria, impertinente, cobarde, asfixiante” (Sontag, 1996:19). Ante una cultura basada en el exceso, en la superproducción, lo que se necesita –insiste Sontag- es recuperar nuestras facultades sensoriales: ver, oír, sentir, que nuestra experiencia frente al arte fuera *real*.

El arte como lenguaje, una manifestación donde la condición humana juega a multiplicar su “modo” de hablar, crea un espacio propio donde puede desdibujarse la frontera entre lo ilusorio y lo real. Pero no sería este un espacio cerrado en sí mismo, sino que devuelve su mirada bajo la interpelación de la historia. Interpelación que impide una ingenuidad, el arte por sí mismo no trasciende las contradicciones que la vida en la modernidad implica para los sujetos.

En un mundo escindido y desgarrado el arte no puede seguir tendiendo puentes entre el yo, el nosotros y el mundo como ilusión de una reconciliación inmediata, consolatoriamente situada en la recuperación de un pasado de plenitud o en el

advenimiento de un futuro de perfección. (Jimenez, 1992:103)

Frente a una razón totalizadora que impone sus designios como dominio, la fragmentación del arte actual cuestiona la aspiración de perdurabilidad. Con el advenimiento de una cultura tecnológica se modifica el antiguo carácter de la obra de arte que, bajo la clasificación benjaminiana, ha perdido su aura y realiza un traslado desde su valor cultural al, ahora, valor exhibitivo.

Formalmente se ha definido a la estética como "ciencia que trata de la belleza, de la teoría fundamental y filosófica del [arte](#)" 3, nos gustaría sin embargo ampliar un poco esta definición partiendo de su consideración etimológica. La palabra deriva de las voces [griegas](#) *αἰσθητική* (*aisthētikē*) “sensación, percepción”, de *αἴσθησις* (*aisthesis*) “sensación, sensibilidad”, e *-ικά* (*ika*) “relativo a”.

Si *aisthetikós* es la palabra griega para aquello que se conoce a través de la percepción, podemos afirmar entonces, que el campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material. Es decir, es una forma de conocimiento que se obtiene a través de los sentidos, de todo el *sensorium* corporal. De algún modo, el

surgimiento de la estética como disciplina implicó una confrontación contra la tiranía de lo teórico como única forma de conocimiento válida.

Por lo tanto si, como hemos afirmado, el arte es una forma de lenguaje, no podemos menos que observar que el lenguaje, como sostiene Sontag, “se deteriora cuando está desvinculado del cuerpo. Se convierte en algo falso, endeble, innoble, superficial” (Sontag, 2005:10).

Desde el siglo XIX la vida moderna quedó asociada a la imagen de un caos de sensaciones, acontecimientos y transitoriedad condicionada por la automatización y la velocidad, que llevan al hombre moderno, fundamentalmente urbano, a una incapacidad de acumular experiencia. El cuerpo, actor y receptor del entramado histórico/cultural, se encuentra superpoblado de imágenes y sensaciones, envuelto en un estado de *shock* y una sensación de incisiva fragmentariedad.

Convenimos en que lo moderno no sólo designa una época, sino que compone una *actitud* 4. Considerado así, conforma también una nueva configuración del hombre y de la arquitectura de la ciudad; la *urbe* emerge como espacio y como movimiento y junto a ella

aparece algo desconocido: el movimiento de la multitud.

Ese mar tumultuoso de cabezas humanas aparece como formando una unidad amalgamada, sin embargo entre ellos no hay contacto, se encuentran aislados, los cuerpos funcionan maquinalmente

... ya el hormigueo de las calles tiene algo de repugnante, algo en contra de lo cual se indigna la naturaleza humana. Esos cientos, miles que se apretujan unos a otros ¿no son todos ellos hombres con las mismas propiedades y capacidades y con el mismo interés por ser felices?... y sin embargo corren dándose de lado, como si nada tuviesen en común. (Benjamin, 1999a:136)

En su cuento “El hombre de la multitud” Poe realiza una descripción minuciosa de ésta, cuya preocupación más importante es cómo abrirse paso. Una masa de gente que aglutina disparidades: empleados, aristócratas, obreros, individuos de aspecto osado, ladrones, rufianes, modestas jóvenes, prostitutas, niños, etc. Más desde su primera observación Poe entiende que así como existen secretos que no se dejan descubrir hay hombres que no se dejan leer y ese es el hombre que habita en la multitud.<sup>5</sup>

Baudelaire, agudo *voyeur* de los movimientos que el ritmo de la ciudad imponía a las personas, nos habla de ella, pero ya no como un simple observador, Baudelaire habita y palpita *en* la multitud

El viejo París ya no existe (la forma de una ciudad cambia más pronto ¡ay! Que el corazón de un mortal)

(...)

¡París cambia!, ¡pero nada en mi melancolía se ha movido! (Baudelaire, 1994: 177)

La marea humana se convierte en un torrente que a uno lo envuelve, lo arroja, lo arrastra de un lado a otro. Nuevos ingredientes se presentan con el avance del progreso, los automóviles se convierten en la especie dominante y depredadora del espacio público 6 lo que dio lugar a soluciones de artificio que pretenden “liberar” a la gran masa humana: sendas peatonales, parques y pasajes.

Baudelaire no se detiene a describir a los habitantes ni a la ciudad; lo que manifiesta es ese estado de *shock* que inunda al hombre en la ciudad.

Los seres que la componen aparecen como sujetos a automatismos. La conciencia de este automatismo

estrictamente reglado, de este carácter rigurosamente típico, lentamente adquirido, solidamente establecido, va a permitirles luego de un siglo jactarse de una inhumanidad y de una crueldad inéditas. (Benjamin, 2005b:18).

Esta vivencia se corresponde con la vivencia del obrero, de la maquinaria (Benjamin, 1999a), es decir, la repetición automática de gestos y movimientos sin contacto real, ni con la producción en un caso, ni con un semejante, en el otro. El ser humano como mercancía que apresura su paso entre la multitud se vuelve un fantasma; esta alienación y fragmentación se esconde entre los pliegues de lo “moderno”. Frente a este contexto el mejor anestésico se convierte en “no sentir”.

La inmediatez de la multitud impide una experiencia plena. El amor incluso no es “a simple vista” es a “última vista” (Benjamin, 1999b) ya que el encuentro amoroso no tendrá la oportunidad de repetirse.

Un relámpago... ¡y la noche otra vez! –Fugitiva  
belleza

Cuya mirada me ha hecho de pronto renacer,

¿no volveré ya a verte más que en la  
eternidad?

(Baudelaire, 1994:185)

El paisaje urbano que describen tanto Poe como Baudelaire va a verse exacerbado en la actualidad; a la multitud de hombres y vehículos que no cesan de aglomerarse y colmar las calles, se agrega un conjunto cada vez mayor de imágenes, luces, carteles, un movimiento persistente que completan la fisonomía de las grandes ciudades, cada vez más mediatizadas.

Ante el “ruido” ensordecedor que produce esta “multitud” y la pérdida de la capacidad expresiva del lenguaje es que surge la necesidad de responder a ello. El silencio se impone así como reverso y contracara del mundo moderno 7; identificándose con el vacío, con la ausencia, la nada. Sin embargo el silencio no puede existir de modo absoluto, en palabras de Cage: “No existe eso que llamamos silencio. Siempre ocurre algo que produce un sonido” Sontag va agregar que “para percibir el vacío, hay que captar otras zonas del mundo como colmadas. (...) el silencio nunca deja de implicar su opuesto ni de depender de la presencia de este” Por ello sólo puede ser pensado de modo dialéctico, como un vacío colmado. De tal modo, concluye Sontag “El silencio continúa siendo, inevitablemente, una forma del lenguaje (en muchos casos, de

protesta o acusación) y un elemento del diálogo.” (Sontag, 2005) 8

Al mismo tiempo, el silencio se equipara con la detención del tiempo, el vacío, la nada a la que se refiere, se presenta como un instante de eternidad. El “gesto” del silencio implica un cese del movimiento, una detención en el vertiginoso automatismo moderno y de este modo devuelve el lenguaje al cuerpo, a “...la presencia sensual y la particularidad concreta del individuo...” (Sontag, 2005), obteniendo así su máxima integridad.

Pero los espacios de silencio generan incomodidad. La superpoblación de palabras que niega la comunicación es muchas veces preferible al vértigo que produce *habitar* el silencio.

¿Qué es lo que preferiríamos que no se haga presente durante el silencio? Quizá el silencio se nos impone como un espejo que nos devuelve su interrogante: ¿quiénes somos? Este es el tipo de preguntas que se desechan cuando se comprende el lenguaje como un formalismo de validación, preguntas que para muchos no tienen sentido porque no es posible una respuesta universalmente verdadera. En Baudelaire esta pregunta se presenta como un modo de relación que hay que establecer consigo mismo. (Foucault, 1993:5) 9

El silencio puede ser lo posible frente al dolor que no encuentra lenguajes en los cuáles expresarse. Benjamin afirma que hay un régimen crudo de experiencias, las experiencias en carne propia. Muchas veces el silencio aparece en nombre de aquello que no puede aparecer.

Una extrañeza profunda parece abarcarnos allí donde el sujeto intenta dejarse a sí mismo atrás, para devenir un nuevo “yo”: un nuevo ser sin límites, capaz aún de superar el tiempo y el espacio. Negación de sí, negación de lo corporal, negación de lo real.

Intentamos así reivindicar aquello que de revolucionario puede permitir el silencio como elemento del cuál el arte se apropia. El silencio como espacio de encuentro, como lenguaje que el arte toma para decir lo que de otro modo no puede ser dicho. El silencio permite emerger, no sólo aquellas preguntas sin respuesta, sino aquello que desea ocultarse: la fragilidad de la vida, la plenitud que puede implicar abrirse a la percepción, la puerta que nos permita dejar el extrañamiento en el que nos sumergimos y nos impide vernos más allá de la marea tumultuosa en que nos envuelve la modernidad.

## Notas

1. Citado por Melamed, Analía en “Las ciudades, el arte y la cultura: itinerarios modernos y posmodernos”
2. En este sentido Steiner escribe: “...tal como surgen en Europa central al cabo del siglo y se institucionalizan en la práctica anglo-americana, son ejercicios de demarcación: entre el sentido y el sinsentido, entre lo que se puede decir razonablemente y lo que no, entre las funciones de verdad y la metáfora. El intento de “purgar el lenguaje” de sus impurezas metafísicas, de sus expugnables fantasmas de inferencia no examinada, se emprende en nombre de la lógica, de la formalización transparente y del escepticismo sistemático”
3. Definición de “Estética” de la Real Academia Española.
4. En el sentido en que lo toma Foucault, *actitud de modernidad* “(...) un modo de relación con y frente a la actualidad; (...) una manera de pensar y de sentir, una manera, también, de actuar y de conducirse que marca una relación de pertenencia...”
5. “La gran mayoría de los que iban pasando tenían un aire tan serio como satisfecho, y solo parecían pensar en la manera de abrirse paso en



el apiñamiento. Fruncían las cejas y giraban vivamente los ojos; cuando otros transeúntes los empujaban, no daban ninguna señal de impaciencia, sino que se alisaban la ropa y continuaban presurosos. Otros, también en gran número, se movían incansables, rojos los rostros, hablando y gesticulando consigo mismos como si la densidad de la masa que los rodeaba los hiciera sentirse solos. Cuando hallaban un obstáculo a su paso cesaban bruscamente de mascullar, pero redoblaban sus gesticulaciones, esperando con sonrisa forzada y ausente que los demás les abrieran camino. Cuando los empujaban se desasían en saludos hacia los responsables y parecían llenos de confusión.”-extracto del cuento *El hombre de la multitud*.

6. Benjamin escribe al respecto: “Moverse a través del tránsito significa para el individuo una serie de *shocks* y de colisiones”

7. En este sentido Foucault plantea que “la actitud de modernidad, desde su propia formación, se encuentra en lucha con actitudes de “contra-modernidad.”

8. y continúa: “En lugar del silencio puro o logrado, encontramos varios pasos en dirección a un horizonte de silencio que se repliega constantemente, pasos éstos que, por definición, nunca pueden consumarse cabalmente.”

9. Foucault escribe al respecto: “El hombre moderno, para Baudelaire, no es aquel que se lanza al descubrimiento de sí mismo, de sus secretos y de su verdad escondida; es aquel que intenta inventarse a sí mismo. Esta modernidad no “libera al hombre en su propio ser”, lo obliga a la tarea de elaborarse a sí mismo.”

## Bibliografía

Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*, Madrid, M.E. Editores, 1994.

Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

Benjamin, Walter. *Notas sobre los cuadros parisinos de Baudelaire*, Boletín de estética, Número 2, Bs. As., Abril 2005.

Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1999.

Benjamin, Walter, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Buenos Aires, elaleph.com, 1999.

Foucault, Michel. “¿Qué es la ilustración?”, en *Magazine Littéraire*, número 309, Abril, 1993.

Jiménez, José. *Imágenes del hombre – fundamentos de estética-*, Madrid, Tecnos, 1992

Melamed, Analía. “Las ciudades, el arte y la cultura: itinerarios modernos y posmodernos” en Moran, J (comp.) *Los filósofos y los días*, La Plata, De la campana, 2006.

Sontag, Susan. “La estética del silencio” en Sontag, S. *Estilos radicales*, Madrid, Suma de Letras, 2005.

Sontag, Susan. *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.

Steiner, George. *Presencias reales*, Barcelona, Ensayos- Destinos, 1993.

Poe, Edgar Alan. “El hombre de la multitud” en Poe, E.A. *Cuentos 1*, Buenos Aires, Alianza, 1996.