

El lugar del silencio  
en el proceso de la comunicación

Departamento de Filología Clásica,  
Francesa e Hispánica

Tesis doctoral que presenta  
Rosa Mateu Serra  
bajo la dirección del Dr. Sebastià Serrano i Farrera

setiembre 2001

## *Resumen*

El objetivo de esta tesis es situar el lugar del silencio en el proceso de la comunicación, partiendo de la convicción inicial de que su misma naturaleza contradictoria con el habla pero a la vez inherente a ella, necesita un especial análisis desde una teoría general de la comunicación.

Palabra y silencio se explican como conceptos no opuestos, sino necesarios recíprocamente. La naturaleza fronteriza del silencio entre el mundo de la comunicación verbal y no verbal, así como su carácter no lineal, heterogéneo y complejo, explica el enfoque interdisciplinar que predomina en esta tesis, el cual partiendo de los presupuestos teóricos propios de la teoría de la comunicación y la pragmática, especialmente, hace hincapié asimismo en su concepción en diferentes espacios del saber, desde el mundo literario o la religión al mundo de las artes, teniendo en cuenta cuestiones terminológicas o la relatividad cultural a la que el silencio está sometido.

La creciente cantidad de tipologías y funciones atribuidas al silencio demuestra que es un espacio operativo e interiorizado por los hablantes, por lo que una sistematización, subordinada al análisis contextual, no puede ser ajena al futuro de la Lingüística.

## *Resum*

El propòsit d'aquesta tesi és situar el paper del silenci dins del procés de la comunicació, partint de la convicció inicial que el seu caràcter contradictori amb la parla però a la vegada inherent a ella, necessita un especial anàlisi des d'una teoria general de la comunicació.

Paraula i silenci s'expliquen com a conceptes no oposats, sinó necessaris recíprocament. El caràcter fronterer del silenci entre el món de la comunicació verbal i no verbal explica l'òptica interdisciplinària que predomina en aquest estudi, el qual, a partir de pressupòsits de la teoria de la comunicació i de la pragmàtica, especialment, incideix en la seva concepció en diferents espais del saber, des del món de la literatura o la religió al món de les arts, tenint en compte tanmateix qüestions terminològiques o la relativitat cultural a la qual està sotmès.

La quantitat de tipologies i funcions atribuïdes al silenci demostra la seva qualitat d'espai operatiu i interioritzat pels parlants; per tant, una sistematització subordinada a l'anàlisi contextual no pot ser aliena al futur de la Lingüística.

## *Abstract*

This dissertation strives to ascertain the role of silence in the communication process. The starting point is the conviction that silence's contradictory relationship towards speech, that it both negates and illuminates, requires a special mode of analysis, inserted in a general theory of communication.

Both world and silence exist as complementary notions that do not oppose each other. The liminality of silence —equidistant to both, verbal and non-verbal communication— requires the interdisciplinary approach that this study uses. Starting from the theoretical principles of both pragmatics and communication theory, it encompasses also the contributions from disciplines as diverse as literature, religion and art. It takes into account issues of terminology, and also the forces of cultural relativism to which it is subject to.

The increasing number of functions and typologies attributed to silence proves its necessity as an operative and interiorized notion among speakers. Its systematic study, subordinated to contextual analysis, should be an important discipline in the future study of Linguistics.

## ÍNDICE

<b>ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS</b>	10
<b>PRESENTACIÓN</b>	12
<b>1. PRECISIONES LIMINARES.</b>	16
<b>1. 1. El lujo del silencio.</b>	16
1.1.1. Palabra y silencio.	17
1.1.2. Palabra, silencio, mudez: hacia la palabra auténtica.	19
1.1.3. El silencio como prejuicio. El miedo al silencio.	21
1.1.4. Imprecisión, vaguedad.	22
1.1.5. Ambigüedad, incomunicación, malentendidos.	25
<b>1. 2. Marco teórico.</b>	27
1.2.1. La interdisciplinariedad.	27
1.2.2. El marco de la teoría cognitiva y la pragmática.	33
<b>1. 3. Los límites del lenguaje. Silencio y filosofía.</b>	35
<b>2. EL SILENCIO Y OTROS ESPACIOS DEL SABER.</b>	42
<b>2.1. La escritura del silencio.</b>	43
2.1.1. Pizarnik y Juarroz: el afán de escribir el silencio.	52
<b>2.2. Silencio y retórica.</b>	60
<b>2.3. Silencio y religión.</b>	65
2.3.1. El silencio en Oriente.	69
2.3.2. El lenguaje gestual en las comunidades religiosas.	72
<b>2.4. Silencio y arte.</b>	73
2.4.1. El silencio, lo visual y lo escrito.	75
2.4.1.1. <i>El “silencio de las letras”.</i>	75
2.4.2. El silencio como forma de expresión artística.	78
2.4.2.1. <i>Pintura.</i>	78

2.4.2.2. <i>Música.</i>	82
2.4.2.3. <i>Mimo y pantomima.</i>	86
2.4.2.4. <i>Cine.</i>	88
<b>3. EN TORNO A UNA DEFINICIÓN DE SILENCIO.</b>	92
<b>3.1. Consideraciones terminológicas en torno a <i>silencio</i> y voces afines.</b>	92
<b>3.2. El silencio en el mundo lexicográfico.</b>	96
3.2.1. Aproximación etimológica e histórica al término <i>silencio</i> .	96
3.2.2. Objetividad y subjetividad.	97
3.2.3. El silencio en los diccionarios de lengua.	100
3.2.3.1. <i>Análisis del término silencio en varios diccionarios de lengua actuales.</i>	100
3.2.3.2. <i>Estudio comparativo de las familias de palabras de silencio y callar.</i>	107
3.2.3.3. <i>El silencio en los diccionarios de lengua: silencio en las definiciones.</i>	117
3.2.4. El tratamiento del término <i>silencio</i> en los diccionarios de Lingüística.	121
<b>4. SILENCIO Y COMUNICACIÓN NO VERBAL.</b>	128
<b>4.1. La kinésica.</b>	132
<b>4.2. Silencio y paralenguaje.</b>	134
<b>4.3. Relaciones entre la verbalidad y la no verbalidad.</b>	137
4.3.1. Perspectivas sobre la no verbalidad.	139
4.3.2. Aportaciones del lenguaje no verbal a la comunicación.	144
<b>4.4. “A propósito del vacío, la forma y la quietud”.</b>	148
<b>4.5. Rito, sociedad y no verbalidad.</b>	151
4.5.1. Silencio y brujería.	156
<b>4.6. La relatividad cultural del silencio.</b>	157
4.6.1. Los refranes del silencio en la cultura española.	157
4.6.1.1. <i>Información previa.</i>	158
4.6.1.2. <i>Análisis.</i>	161
4.6.2. La interculturalidad del silencio.	192
4.6.2.1. <i>La relatividad cultural del silencio.</i>	192
4.6.2.2. <i>El aprendizaje del silencio.</i>	194

4.6.2.3. <i>Visiones positivas del silencio.</i>	199
4.6.2.4. <i>Silencio y estilo conversacional.</i>	211
<b>5. SILENCIO Y PRAGMÁTICA.</b>	216
<b>5.1. El silencio en el análisis de la conversación.</b>	216
5.1.1. La alternancia de turnos.	220
5.1.2. La noción de organización de preferencia.	226
<b>5.2. Hacia una pragmática del silencio.</b>	228
5.2.1. El nacimiento de la pragmática.	228
5.2.2. ¿Actos de habla vs. actos de silencio? Silencio e intencionalidad.	237
5.2.3. Silencio y cortesía.	244
5.2.4. Otras posibilidades de enfoque pragmático.	253
<b>6. UN EJEMPLO DE ANÁLISIS DEL SILENCIO EN EL MUNDO TEATRAL: SAMUEL BECKETT. <i>ACTO SIN PALABRAS I, ACTO SIN PALABRAS II.</i></b>	258
<b>6.1. Hacia una dramaturgia del silencio.</b>	258
6.1.1. El no-dicho teatral.	260
<b>6.2. De las funciones del silencio en el teatro de Beckett.</b>	262
6.2.1. Caracterización del teatro beckettiano.	262
6.2.2. Funciones del silencio en la obra de Beckett. El silencio como única alternativa.	265
<b>6.3. <i>Acto sin palabras I. Acto sin palabras II.</i></b>	267
<b>7. CONSIDERACIONES FINALES.</b>	274
<b>8. BIBLIOGRAFÍA.</b>	277
<b>9. APÉNDICES.</b>	315
<b>9.1. Entradas de <i>silencio</i> en varios diccionarios de lengua.</b>	
<b>9.2. El <i>DRAE</i>. Relación de entradas en las que aparece el término <i>silencio</i>.</b>	
<b>9.3. El <i>DUE</i>. Relación de entradas en las que aparece el término <i>silencio</i>.</b>	
<b>9.4. El <i>Diccionario del Español Actual</i>.</b>	
<b>9.5. Refranes y silencio.</b>	
<b>9.6. Antología personal de poemas en torno al silencio.</b>	

9.6.1. Introducción.

9.6.2. Muestrario vario.

*9.6.2.1. El silencio como tema.*

*9.6.2.2. Alusiones al silencio.*

*9.6.2.3. El silencio en los títulos.*

9.6.3. Acto de escribir y silencio.

*9.6.3.1. Poemas de Alejandra Pizarnik.*

*9.6.3.2. Poemas de Roberto Juarroz.*

9.6.4. Autores y obras seleccionados.





## ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

<b>Tabla 1:</b> El <i>silencio</i> y sus diferentes formas. _____	95
<b>Tabla 2:</b> Familia de palabras de <i>silencio</i> contenida como entrada en el <i>DRAE</i> , <i>DUE</i> y <i>DSLE</i> . _____	113
<b>Tabla 3:</b> Familia de palabras de <i>callar</i> contenida como entrada en el <i>DRAE</i> , <i>DUE</i> y <i>DSLE</i> . _____	114
<b>Tabla 4:</b> Comparación familia de palabras de <i>silencio</i> contenida como entrada en el <i>DRAE</i> , <i>DUE</i> y <i>DEA</i> . _____	116
<b>Tabla 5:</b> Comparación familia de palabras de <i>callar</i> contenida como entrada en el <i>DRAE</i> , <i>DUE</i> y <i>DEA</i> . _____	116
<b>Tabla 6:</b> <i>Silencio</i> y términos afines en varios diccionarios de Lingüística. _____	126
<b>Tabla 7:</b> Tipología de las pausas en varios diccionarios de Lingüística. _____	127
<b>Figura 8:</b> División vocal/ no vocal según Lyons. _____	140
<b>Figura 9:</b> Silencio verbal y no verbal. _____	141
<b>Figura 10:</b> Speech and silence as contraries. _____	142
<b>Tabla 11:</b> Conveniencia del callar y del hablar. _____	189
<b>Tabla 12:</b> Mención conjunta del <i>callar</i> y del <i>hablar</i> . _____	191
<b>Figura 13:</b> Fondos y figuras en la conversación. _____	218
<b>Figura 14:</b> Secuencias de apertura. _____	218
<b>Figura 15:</b> Secuencias de cierre. _____	219
<b>Figura 16:</b> El <i>silencio</i> en la obra de Beckett. _____	266

*Un libro sobre el silencio no deja de ser una contradicción, pero es contradiciéndole como se le entiende y afirma: el salto a la realidad es un salto mortal. No hay otro testimonio posible que el de la muerte (...)*

Panikkar (1997:28).

## PRESENTACIÓN

*Quien no ha gustado del silencio no saborea la palabra* (R. Panikkar).

Seguramente la inquietud que nos ha guiado a escribir sobre el fenómeno silencioso ha nacido del sentimiento de impotencia para *hablar* sobre algo que se caracteriza precisamente por la negación del mismo hecho de hablar. Si nuestro mundo está filtrado por el lenguaje, elemento omnipresente en nuestra vida, ¿cómo hablar de los sentidos del silencio? El lenguaje se convierte en un arma de doble filo: por una parte apreciamos su poderío como fenómeno omnipresente en nuestra realidad, como expresa Sebastià Serrano:

Quizá lo más característico de la vida humana (...) sea la omnipresencia del lenguaje. El universo lingüístico nos arroja de tal forma que no podemos salir de los límites que nos impone. No lo podemos observar desde el exterior porque el más allá del lenguaje es impensable. Lo que resulta pensable y comunicable lo es desde el lenguaje. El lenguaje es el elemento constitutivo de la intersubjetividad y de la vida social<sup>1</sup>;

pero al mismo tiempo el lenguaje nos imposibilita o, al menos, limita nuestra libertad cuando debemos servirnos de él para acceder a cualquier realidad, como cuando en este trabajo intentamos expresar el silencio. Nos acogemos a una frase del filósofo Raimon Panikkar cuando, a propósito del silencio meditativo necesario en las creencias budistas afirma: “En rigor, no se puede hablar del budismo, hay que meditarlo” (1997:263).

Nuestra intención general en este trabajo no es llevar a cabo una apología del callar, sino crear espacios de reflexión sobre ese evento comunicativo que es el silencio y desplegar un abanico de posibilidades de enfoque y de interpretación que nos permitan alcanzar un estado de la cuestión esclarecedor. Pretendemos adentrarnos en este mundo, frecuentar el silencio, en un intento de justificar la convicción inicial de que el silencio tiene una importancia comunicativa, una elocuencia que intuimos, pero cuyo estudio científico es difícil de sistematizar.

---

<sup>1</sup> *Apud* J.Tusón (1993:21).

Cualquier teoría de la comunicación debería tener en cuenta la presencia del silencio. Nuestro propósito es, por tanto, situar el lugar del silencio en el marco de una teoría general de la comunicación. Con esta intención, llevaremos a cabo una descripción del estado de la cuestión actual sobre el silencio desde diversas disciplinas, teniendo en cuenta, paralelamente, el análisis práctico de algunos de sus componentes, especialmente en los capítulos tercero, cuarto y quinto.

Nuestra atracción inicial por esta cuestión surgió por esa posición fronteriza y comprometida del silencio entre el lenguaje verbal y no verbal, y tras constatar que se trata de un elemento poco estudiado en el campo específico de la Lingüística, o al menos, no como entidad autónoma. Ello se debe al hecho obvio y, a su vez, paradójico, que hemos indicado al principio: el silencio precisaría de la no-verbalidad, de la no-linealidad, para ser definido.

Necesitábamos desde un principio encontrar un marco de análisis adecuado, el enfoque teórico y metodológico apropiado para estudiar el silencio en sus diferentes contextos. La variedad de ópticas adoptadas en los trabajos existentes sobre el acto silencioso, a la vez que deriva en una visión enriquecedora del tema, dificulta el momento de encauzar la perspectiva de análisis; y es que el silencio permite o, más bien, necesita, de una visión interdisciplinar para ser comprendido. Está en nuestro ánimo dotar al silencio de una significación autónoma a sabiendas de que el tema conlleva una serie de prejuicios o supuestos *a priori*: la vaguedad y ambigüedad que lo caracteriza, la consideración del silencio como la antítesis de la palabra, la necesidad de apoyarse en ella. Cuanto más obsesionados estamos por algo, más casos percibimos; tal vez, si prestásemos más atención al silencio de nuestro alrededor, nos daríamos cuenta de que tiene más importancia en la comunicación humana de lo que parece. En uno de los capítulos de una de las obras más representativas sobre el silencio, Jaworski (1993) intenta conciliar la perspectiva de la pragmática y de la lingüística cognitiva para que silencio y habla sean tratadas como categorías complementarias en el momento de abordar el estudio sobre el silencio; creemos que esta es una de las propuestas más acertadas para una aproximación a este

campo.

Tal vez tendamos a lo largo del trabajo a una exposición heurística, volviendo en varias ocasiones sobre los mismos conceptos, pero nos parece que el carácter interdisciplinar de este estudio lo permite. Somos conscientes de que por el deseo de exhaustividad no dedicamos demasiado espacio a aspectos que necesitarían ser tratados con mucha más atención, aunque no por ello pretendemos desmerecer su relevancia.

El trabajo está constituido por dos grandes partes: la primera de ellas, que comprende los dos primeros capítulos, incide especialmente en el intento de crear un espacio de reflexión en el que palabra y silencio no se lean como conceptos opuestos, sino necesarios recíprocamente. Para ello, debemos alejarnos de los prejuicios que comúnmente envuelven el silencio. En el primer capítulo se exponen inicialmente algunas precisiones sobre este dominio de la comunicación que se caracteriza por ser heterogéneo, extenso y complejo, no lineal (Serrano), y cuya interpretación va ligada a diferentes variables. Debido a ello, y como hemos indicado, la lingüística cognitiva y la pragmática, que como veremos son disciplinas que parten de la interdisciplinariedad, pueden ser métodos de acercamiento adecuados. El carácter interdisciplinar de este fenómeno justifica, además, un estudio en el que las diferentes partes se interrelacionan constantemente; desde este último punto de vista, en el capítulo segundo llevaremos a cabo un recorrido por diversos espacios del saber desde los que se tiene en cuenta el callar, desde la religión al mundo de las artes, en general. Esta parte enlaza con el capítulo sexto, en el que incluimos un ejemplo representativo de la función del silencio en el mundo teatral.

En la segunda parte, que abraza los capítulos tercero, cuarto y quinto, nos ocupamos de aspectos que atañen más específicamente al campo de la Lingüística, desde la percepción del fenómeno desde la óptica lexicográfica o cuestiones terminológicas, hasta las relaciones del silencio con la no verbalidad o la relatividad cultural a la que está sometido; mención aparte merecen las cuestiones

pragmáticas que, indefectiblemente, deben presenciarse en el estudio del silencio.

Al final del trabajo se añade una bibliografía selecta que intenta ofrecer una recopilación de estudios sobre los principales aspectos que conciernen al silencio, especialmente desde el punto de vista del universo de la comunicación; por ello, los títulos predominantes se refieren a este campo.

Completa el trabajo un apartado de apéndices. Los cinco primeros comprenden los elementos que han servido de materia de análisis en algunos de los capítulos, mientras que el último de ellos, a modo de cierre y en el que se inscriben algunos de los poemas mencionados en el cuerpo del estudio, pretende ser un momento de reflexión y de lectura de algunos “pedazos” de silencios.

No puedo finalizar esta introducción sin expresar mi agradecimiento, en primer lugar, al Dr. Sebastià Serrano, por haber aceptado desde el primer momento la dirección de este trabajo y confiado en él; por haberme alentado y guiado con sus continuas reflexiones y apoyo, así como por su especial saber escuchar el silencio. También agradezco la constante disponibilidad y ayuda en la revisión de las versiones previas del trabajo, de las profesoras Neus Vila y Assunta Polizzi.

Y, finalmente, mi reconocimiento a todas aquellas personas que, en silencio, han estado conmigo y me han acompañado en la cotidianidad del trabajo, y a las que he tenido y tengo presentes entre sus líneas. Todas ellas han permitido que el silencio, ese encanto de criatura, hablase.

## **CAPÍTULO 1**

### **PRECISIONES LIMINARES.**

Aunque la cita del filósofo Raimon Panikkar que aparece como preludio de este trabajo se circunscribe al ámbito religioso, aludiendo en concreto a la filosofía budista, puede sernos útil como punto de partida para reflexionar sobre la forma de aprehensión, si posible, del silencio.

#### **1.1. EL LUJO DEL SILENCIO.**

Hemos titulado este apartado secundando una expresión recientemente empleada por el ensayista George Steiner en una entrevista concedida en Madrid con motivo de su presencia en España para impartir una serie de conferencias. En algún momento se refirió al “lujo del silencio”<sup>1</sup>:

Vivimos en un mundo en el que el poder más terrible es el ruido. El silencio es el lujo más caro. Tienes que ser muy rico para no oír la música del vecino. Los niños tienen terror al silencio, pero los mayores también. Por eso nos ponen música en los ascensores (...) (Mora 2001:32).

Este sintagma nos recuerda al título paralelo que utilizó Jesús Tusón en uno de sus libros —*El lujo del lenguaje* (1993)— y que permite, en la distancia, equiparar la relevancia de ambas categorías comunicativas en nuestra sociedad.

No es nuestra intención desposeer a la palabra de su innegable valía — cualquier sintagma aquí nos parecería insuficiente para calificarla—. Incuestionable y ubicua es su presencia, su frecuentación cotidiana, su belleza. Sí, en cambio, queremos custodiarla, preservarla del ruido que la empobrece, que nos la transfigura en lejana y extraña, lejos de su razón de ser.

---

<sup>1</sup> Realmente la creciente y constante presencia del ruido en nuestras actividades cotidianas está convirtiendo el silencio en un lujo. Ferrer incluye en su tesis titulada *Efectos del ruido en la actividad humana* (1980) un estudio psicosociológico sobre este (incluyendo apartados sobre los efectos secundarios provocados por el ruido del tráfico rodado, sobre el tráfico aéreo, sobre su incidencia en la actividad laboral o en el sueño). El autor parte de una definición de este concepto como sonido no deseado, molesto para el ser humano y que incluye necesariamente apreciaciones subjetivas, dada su naturaleza. Entre las conclusiones derivadas se indica que, al ser los efectos



Y para ello, queremos acompañarla de su necesario cimient: el silencio. Ambos, palabra y silencio, se afirman por y para el otro; su existencia es paralela (“Toda palabra es una duda/ Todo silencio es otra duda”, escribe el poeta argentino Roberto Juarroz [v. 9.6]), no contrapuesta y, sin embargo, por motivos que iremos dibujando —o desdibujando si somos fieles a nuestro afecto por el silencio— solemos justificar este último como la ausencia de la palabra y no la palabra como la ausencia de aquél, desde muchos más puntos de mira de los que no siempre somos conscientes; no de forma pretendida, seguramente, pero sí interiorizada. Algunas de las ideas que tenemos de las cosas deben diluirse para ir a las cosas mismas; para entender el silencio debemos desentendernos de los posibles prejuicios sentidos hacia él y valorar sus usos como opciones posibles y acompañantes de la palabra. El lenguaje es continuo, silencio y palabra; el silencio no interrumpe el habla, la hace posible (Sciacca 1961:99).

Recordamos al autor fallecido recientemente José Ángel Valente cuando comentaba su deseo de “desfrecuentación de lenguajes gastados o vacíos” (1995:9), como él expresaba con ocasión de sus lecturas del poeta Celan.

### 1.1.1. Palabra y silencio.

*El lenguaje no es sólo palabras habladas, pictóricas, musicales, etc.: es palabra y silencio juntos. No hay palabra sin silencio: el silencio está en el interior de cada palabra (...) [es] el puente de unión de los sonidos. Los «vacíos» de sonido son el «pleno» de los sonidos; las sombras de un cuadro son el «realce» de los colores; las pausas en la música, el «latido» de las notas (Sciacca 1961:96).*

Hemos abierto este apartado con una cita que aúna palabra y silencio, sonido y pausa, manifestando esa necesidad recíproca de ambos elementos; queremos seguir con esta otra del lingüista Tusón:

No sabriem com imaginar un món sense paraules: un univers enmudit. El mar sense que ningú digués mar; els núvols privats de les paraules gris, blanc i brillant, o de les expressions amb

---

producidos por el ruido eminentemente subjetivos, los trabajos de investigación difícilmente llegan a conclusiones coincidentes.

què desitgem la pluja necessària (...) Cal, doncs, tenir cura de les paraules (Tusón 1998:107).

Palabra y silencio no son entidades incompatibles ni comparables, entendemos y estimamos las dos, cada una en su contexto, una evoca a la otra; los espacios lingüísticos no son perfectos y regulares; si unas lenguas no son “superiores” a las otras, tampoco podemos afirmar que el lenguaje sea más “elevado” que el silencio; ambos se necesitan, no son el uno sin el otro. Defendemos intuitiva e históricamente la importancia del habla, pero en menos ocasiones advertimos la importancia del silencio. Sin silenciar la palabra, hablaremos del silencio, de los silencios; la comunicación verbal, siendo generalmente primordial, nos es en numerosas ocasiones no solo insuficiente sino equívoca. Es lógico que se estudie prioritariamente el lenguaje en las investigaciones sobre las relaciones interpersonales por ser una forma de comunicación esencial y por el todavía poco desarrollado ámbito de otros modos alternativos de comunicación; prestamos atención a lo explícito, pero ¿y todo lo demás?

¿Qué papel ocupa en este proceso el silencio? En nuestra tradición occidental, eminentemente verbal, siempre se nos ha interiorizado la preponderancia de la palabra sobre el silencio; este último sería el fondo sobre el que se dibuja la figura —la palabra. De un modo u otro, el silencio siempre ha sido tratado más bien de forma secundaria en nuestra sociedad, excepto en las parcelas excluidas al mundo verbal, como el mundo del arte y, en especial, el de la música (tan cercano al silencio), en los que la inteligencia es capaz de sentir no verbalmente (cf. Steiner 1990).

La palabra nace del silencio:

La palabra nace del silencio (...) Sírvanos de analogía la Trinidad. El Hijo —el Verbo o Palabra— está engendrado por el Padre. El Padre es la plenitud absoluta, total, el Silencio pleno del Verbo Unigénito. La Palabra (el Hijo) traduce todo el silencio (el Padre): se adaptan perfectamente (un solo Dios, con todo y ser dos personas) (...) (Sciacca 1961:91).

### 1.1.2. Palabra, silencio, voz, mudez: hacia la palabra auténtica.

*Época pobre de palabras y rica de voces*  
(Sciacca 1961:115).

“Hay silencios que dicen más que cualquier palabra; hay palabras que no dicen nada. No son «palabras», (...) la palabra sin sentido, sonante y no sonora, es sólo voz. (...) no hay silencios<sup>2</sup> sin sentido. Lo que no tiene sentido es «mudo», no es silencioso”, expresa el filósofo Sciacca (1961:90). En esta cita queda destacada la cualidad que le da a la palabra el derecho de serlo: su sentido; si no es solo voz. De un modo paralelo, el silencio también precisa del sentido para ser considerado como tal. De la misma forma, un silencio es realmente comunicativo cuando contrasta con el habla; un continuo estado de taciturnidad pasivo no sería silencio, sería mudez. Similarmente Dauenhauer (1980) diferencia la esencia del mutismo y el silencio comparándolos con el sentido de la vista: aquél equivaldría a ser ciego, mientras que este último equivaldría a tener los ojos cerrados, siendo, por tanto, una actividad consciente:

Silence is not merely linked with some active performance. It itself is an active performance. That is, silence is neither muteness nor mere absence of audible sound. The difference between muteness and silence is comparable to the difference between being without sight and having one's eyes closed (...). Unlike muteness, silence necessarily involves conscious activity (Dauenhauer 1980:4).

En la misma línea, Heidegger indica que no hay que confundir silencio con mutismo: “El mudo quiere hablar pero no puede; el que calla puede hablar pero no quiere, y es, precisamente, ese carácter de elección voluntaria el que carga de significación el silencio” (cf. Amorós 1991:65).

Sciacca (1961:94) nos habla de la palabra inauténtica<sup>3</sup>, inoperante, perezosa, dicha solo por decir, desocupada, ociosa, recordándonos ese “lenguaje vacío” al que aludía Valente y al que nos hemos referido más arriba.

---

<sup>2</sup> En ocasiones utilizaremos estos términos y otros afines como sinónimos, excepto en las ocasiones en las que matemos sus diferentes acepciones según la perspectiva adoptada.

<sup>3</sup> Denominada en griego “ρημα αργον”. Según menciona el autor, esta palabra significa en griego clásico “veloz”, es decir, se refiere a la palabra sin peso, sin silencios interiores.

Creemos saber qué queremos decir, o mejor qué queremos comunicar, pero ¿sabemos qué es lo que no debemos decir? Tampoco sabemos con certeza cuál será la interpretación por parte del otro, no ya de nuestras expresiones, sino de las palabras mismas. “Si digo Alejandra, ¿seré?” se interroga la poeta argentina Alejandra Pizarnik —mercidamente asociada al *suicidio de la palabra* (v. cap. 2)— en uno de los versos que más angustiada y bellamente se cuestionan el hecho poético y la adecuación de la palabra al pensamiento.

Nuestro interés en adelante se centrará precisamente en llegar a entender hasta qué punto el silencio puede adscribirse a estos supuestos o puede irse más allá. Partimos de una contradicción manifiesta: “hablaremos del silencio”, pero ¿no hacemos uso también, lamentablemente, de palabras cuyo significado creemos que ya solo por el hecho de expresar poseemos, cuando su verdadero valor ha variado tan pronto las hemos pronunciado? Ese poderío del lenguaje queda reflejado en estas palabras de Octavio Paz:

(...) es turbadora la facilidad con que el lenguaje se tuerce y no lo es menos que nuestro espíritu acepte tan dócilmente esos juegos perversos. Deberíamos someter el lenguaje a un régimen de pan y agua, si queremos que no se corrompa y nos corrompa (1996:25)<sup>4</sup>.

Tanto lenguaje como silencio pueden indicar indiferencia o imprecisión, como veremos. Pero, ¿cómo expresar el mundo abisal de las emociones? ¿Existe un lenguaje para él? Las palabras del escritor portugués Pessoa son más que elocuentes para expresar esa necesidad del silencio:

Toda emoción verdadera es mentira en la inteligencia, pues no se da en ella; toda emoción verdadera tiene por lo tanto una expresión falsa. Expresarse es decir lo que no se siente (Pessoa 1996:240).

---

<sup>4</sup> A este respecto, queremos mencionar cómo el crítico y ensayista George Steiner nos recuerda el creciente abismo que se va abriendo en nuestra era entre los códigos verbal y matemático; asimismo, este último estaría emparentado con la música: “[la música] junto con las matemáticas es el principal lenguaje de la inteligencia en que la inteligencia está en condiciones de sentir no verbalmente” (1990:47). La cuestión queda planteada: “¿Estamos saliendo de una era histórica de primacía verbal, del período clásico de la expresión culta, para entrar en una fase de lenguaje caduco, de formas «postlingüísticas» y, acaso, de silencio parcial?” (1990:13-14). Esta crisis del lenguaje, acompañada de la renuncia a la escritura, también queda reflejada en uno de los textos emblemáticos de la modernidad, la “Carta de Lord Chandos” de Hugo Von Hofmannsthal (1981) dirigida al filósofo Francis Bacon y fechada en 1603, en la que se hace un llamamiento a una poética del silencio (véase comentarios de Ana M<sup>a</sup> Moix [2001:12] sobre la reciente edición: H. Von Hofmannsthal [2001] *Carta de Lord Chandos y otros textos en prosa*, así como el tratamiento de esta cuestión por Amorós [1991:21 y ss.]).

Tal vez de entrada incurriremos en afirmaciones un tanto generalizadas sobre el hecho del callar, pero no por ello menos reales. Poco a poco, asistiremos a la confluencia de explicaciones y tendencias diversas, incluso a menudo contradictorias que, lejos de entorpecer nuestras pesquisas, nos parecen enriquecedoras; las ambigüedades, las incertidumbres, la confusión que conlleva, aunque no siempre, el callar, nos atraen y embellecen el significado intrínseco del silencio. De hecho, si somos seres ambiguos, variables, contradictorios, ¿por qué ha de extrañarnos que nuestros actos de habla reflejen nuestras actitudes? ¿Cómo dominar esa lengua “rebelde apasionada e independiente” o “bestia salvaje” como la describía Gracián (1967:155<sup>5</sup>)?

### **1.1.3. El silencio como prejuicio: el miedo al silencio.**

En el mundo occidental el silencio está valorado negativamente; una muestra de ello la encontramos en su paulatina deshumanización y en el miedo que sentimos hacia él en un mundo que prioriza la imagen, la máscara.

Más arriba citábamos una frase de Tusón en la que se nos impelía a cuidar las lenguas. Este lingüista apuesta por la inocencia de las lenguas “absolutamente inocentes y [que] nada saben de agresiones y preeminencias” (1996:8); sin embargo, los seres humanos no estamos libres de prejuicios. Tusón lleva a cabo una excelente visión de conjunto de las concepciones, tipología e historia de los prejuicios lingüísticos<sup>6</sup>, las supersticiones que acompañan al lenguaje, los juicios de valor que rodean a las lenguas; así es, tendemos a ver las lenguas, las culturas, desde nuestra óptica relativa, desvalorizando todo aquello que, por ignorancia o, a veces, conscientemente, no conocemos o leemos como nuestro. En nuestra sociedad occidental existen reservas hacia el silencio. A pesar de que, como iremos viendo a menudo a lo largo de este trabajo, esta figura solo puede adquirir su infinidad de sentidos desde el contexto, el silencio nos causa temor, inseguridad, desconcierto. El filósofo Raimon Panikkar nos recuerda cómo este

---

<sup>5</sup> *Apud* A. Dinouart (1999:26).

<sup>6</sup> Así los define este lingüista: “un «prejuicio lingüístico» es una desviación de la racionalidad que, casi siempre, toma la forma de un juicio de valor o bien sobre una lengua (...) o bien sobre los hablantes de una lengua (...) (1996:27).

silencio en el mundo moderno que infunde respeto, que se vive como fatal, como ausencia de algo, y que encontramos, de un modo u otro, en diferentes formas de concebir la religión, se experimenta como un sentimiento de miedo. El filósofo menciona la sigefobia –el miedo al silencio- como una de las enfermedades de este siglo. El hombre se siente desamparado, sufre la soledad; no sabe cómo enfrentarse a su interioridad, se le presencia la ausencia de Dios, ¿o se le ausencia su presencia?, y surge la angustia. Y esta inquietud vital se refleja también externamente en la cotidianidad; el ruido ocupa cada vez más las parcelas de nuestro vivir pues evita el enfrentamiento con estas realidades, con estas dudas: “De lo que no se “puede” hablar es posiblemente lo único que proporciona la alegría serena de intentar balbucir para no caer en la vanidad de la logomaquia, la gran epidemia de nuestro tiempo”, afirma Panikkar (1997:18).

Tendemos a ver el lado oscuro del silencio, sus carencias, sus peligros, y nos aferramos a las palabras. Intentaremos, por ello, buscar el lado amable del silencio, su agradable presencia.

#### **1.1.4. Imprecisión, vaguedad.**

Una de las acepciones de la voz “vago” recogidas en el *Diccionario de la Real Academia* es la de “impreciso, indeterminado”; en efecto, solemos asociar, desde el punto de vista lingüístico, la vaguedad con una falta de rigor o exactitud que deben impedirse en el lenguaje como medio de expresión del pensamiento. No obstante, esta vaguedad puede ser, a su vez, fuente de sensaciones; como afirma Calvino:

El poeta de lo vago puede ser sólo el poeta de la precisión, que sabe captar la sensación más sutil con ojos, oídos, manos rápidos y seguros (Calvino 1990:75-76).

En efecto, especialmente en el lenguaje poético la imprecisión puede asociarse a la belleza<sup>7</sup>, y, a efectos prácticos, ¿cuántas veces no nos hemos servido

---

<sup>7</sup> Tal como remarca Calvino (1990) en italiano la palabra “vago” significa, además de “incierto o indefinido” (acepciones también presentes en español) “gracioso, atrayente o agradable”.

de ella deliberadamente para conseguir determinados fines o simplemente para no comunicar?

Una actitud extrema sobre esta cuestión y congruente con su condena del formalismo es la defendida por el filósofo Merleau-Ponty cuando medita sobre el lenguaje como un concepto oblicuo, alusivo, opaco: “todo lenguaje es indirecto o alusivo; es, si se quiere, silencio” (1970:67). Sus reflexiones parten de una distinción esencial de los usos del lenguaje, de las palabras: el uso empírico, por una parte, y el uso creador, el verdaderamente auténtico, por otra, que sería sinónimo del silencio. El lenguaje, por el contrario, no es transparente debido a “su obstinada referencia a sí mismo” (1970:67). De la misma forma, debe salvaguardarse lo tácito presente en el espacio poético<sup>8</sup>:

(...) si desechamos de nuestro espíritu la idea de un *texto original* cuya traducción o versión cifrada sería nuestro lenguaje, veremos que la idea de una expresión *completa*<sup>9</sup> constituye un sinsentido, que todo lenguaje es indirecto o alusivo; es si se quiere, silencio (Merleau-Ponty 1970:67).

El creador rumano Cioran, cuyo pensamiento ha repercutido de forma esencial en la cultura contemporánea occidental, alude asimismo a la “ocultación” del lenguaje, más que a su carácter diáfano:

No hay estremecimientos idénticos y que puedan ser repetidos a voluntad: la identidad de un vocablo recubre, de hecho, multitud de experiencias divergentes. Hay mil percepciones de la nada y una sola palabra para traducirlas: la indigencia del discurso hace inteligible al universo (1980:69).

De un modo u otro, ambas visiones participan de un escepticismo hacia el lenguaje.

Algo parecido se aprecia en la siguiente reflexión de Octavio Paz:

No hay principio, no hay palabra original, cada una es una metáfora de otra palabra que es una metáfora de otra y así

---

<sup>8</sup> Merleau-Ponty, aludiendo a la presencia del silencio en el argumento de una obra de Stendhal, realiza la siguiente comparación con las imágenes en el mundo cinematográfico: “La voluntad de muerte no está, pues, en ninguna parte en las palabras: está entre ellas, en los huecos de espacio, de tiempo, de significación que ellas delimitan, como el movimiento en el cine está entre las imágenes inmóviles que se suceden” (1970:111).

<sup>9</sup> La cursiva es del autor.

sucesivamente. Todas son traducciones de traducciones (...)  
(Paz 1996:28).

Las mismas certezas que el ser humano tiende a alcanzar en su fluir vital son las buscadas mediante el lenguaje. Tememos lo no-dicho porque nos produce inseguridad; al mismo tiempo, no podemos basarnos totalmente en lo que el otro “ha dicho” porque el acto ha sido producido en momentos o situaciones distintos a los actuales y, por tanto, puede justificarse su cambio de interpretación (en todo caso, la presencia de “lo escrito” sirve para ratificar lo pronunciado, siempre dudoso y más sometido a la explicación plural); el sentido de las palabras se desvanece; si incluso a lo acabado de decir por el otro podemos darle otra interpretación y darle la vuelta, ¿qué no puede suceder con lo que no ha llegado a ser dicho? Como un instrumento de defensa la mayoría de las veces, su sentido, más que nunca, solo puede ser inferido a partir del contexto.

¿Es tan importante la explicitud de las cosas o, al menos, mostrarlas de modo palmario? En determinados contextos científicos es incuestionable que lo sea, pero no siempre debe serlo en la comunicación cotidiana. Los siguientes versos del poeta Celan nos dan una posible respuesta:

UNA HOJA, sin árbol,  
Para Bertolt Brecht:

¿Qué tiempo es éste  
en el que una conversación  
es casi un crimen  
porque incluye  
tantas cosas explícitas?

(De *Schneepart*, 1971)<sup>10</sup>

La excesiva importancia concedida a la explicitud provoca, no pocas veces, malentendidos por lo no-dicho o, incluso, por lo dicho pero no esperable desde nuestro punto de vista. Cada vez tendemos a acotar más la libertad de lo silenciado, de lo tal vez más intensamente comunicado precisamente por no haberlo llegado a expresar. No es de extrañar, por ello, que digamos explícitamente que preferimos guardar silencio justamente cuando queremos dar más fuerza a lo que callamos ( cf. Ramírez 1992:39). Tal vez no sería necesario

---

<sup>10</sup> *Apud* J. A. Valente 1995:67.



recurrir tanto a los silencios si el lenguaje oral fuese capaz de transmitir cualquier pensamiento.

### **1.1.5. Ambigüedad, incomunicación, malentendidos.**

Hemos comentado la valoración negativa que pesa sobre el concepto de ambigüedad en el universo del lenguaje y del mundo de la comunicación en general, pero en el caso del silencio es una característica inherente a su forma de ser, o no ser:

[El silencio] (...) posee todas las propiedades del signo, pero, en lo que concierne a la ambigüedad las posee en grado sumo por varias razones: pertenece al sistema que denominamos lenguaje verbal, al sistema del habla, pero es precisamente no-habla. Sin embargo, no es por ello un signo extraverbal, como lo es la quietud gestual. Este sí es un silencio extraverbal (...) (Castilla del Pino 1992:11).

Suele reprochársele al silencio su carácter ambiguo (¿podemos decir tantas cosas a través de él!); en ciertas ocasiones sería un modo de incomunicación y no de entendimiento. Pero también las palabras, dentro de su excelstitud, no pueden escapar a la ambigüedad que, en ocasiones, propicia el malentendido. Así titula Tusón uno de sus recientes libros: *¿Com és que ens entenem? (si és que ens entenem)* (1999). Dentro del capítulo titulado “la indecisió del significat” el autor lleva a cabo una reflexión sobre los conceptos de semanticidad, vaguedad, polivalencia, ambigüedad, mentira, etc. permitidos por las lenguas. Compartir la misma lengua no implica necesariamente entendimiento, aunque lo creamos inconscientemente. Curiosamente, la mentira es posible a partir de las características presentes en las lenguas (Tusón, citando a Eco, nos recuerda que las lenguas son los únicos sistemas semióticos que hacen posible la mentira). Y añade también Tusón una habilidad lingüística que se suma a las anteriores: “I encara tenim un altre recurs, una mica paradoxal, perquè l’ús d’una llengua també conviu amb el silenci, amb les veritats a mitges i amb la informació que s’amaga” (1999:58). El silencio, como el habla, también es ambiguo, pero el contexto resolverá en la mayoría de las ocasiones esa ambigüedad, como sucede con las lenguas.

Las palabras también son portadoras, en ciertas circunstancias, de agresividad. Hablamos con alguien pero —como en el acto de conducir, por ejemplo— el éxito no depende solo de nosotros, de nuestras intenciones, sino también del comportamiento de las otras personas. En ocasiones el otro nos invade con preguntas y nosotros, por respeto, pugnamos por ofrecer respuestas sin menoscabo de nuestra intimidad. Ese otro que en ocasiones vulnera nuestro yo puede acogerse a todo lo que nosotros le hemos relatado omitiendo circunstancias o aspectos de educación; una vez dicho, no hay camino de vuelta aun cuando hayamos sido violentados por medio del acoso verbal. Es difícil respetar el silencio del otro; solo puede respetarlo quien bien lo conoce, quien vive los silencios que también o, sobre todo, nos permiten hablar con nosotros mismos, quien conoce la bella elocuencia del silencio.

Como nos enseña la Pragmática, los problemas de la incomunicación no se encuentran solo en las palabras dichas, en las significaciones de los actos, sino en su sentido, en lo inferido, en lo interpretado por el otro.

\*\*\*

*El mundo sólo funciona por el malentendido. Gracias al malentendido universal todo el mundo está de acuerdo. Porque si, por alguna desgracia, la gente se comprendiera, no podría jamás estar de acuerdo*<sup>11</sup> (Baudelaire).

Sin llegar al extremo de las palabras de Baudelaire, en el ámbito de la comunicación cotidiana el lenguaje naufraga en muchas ocasiones; “la palabra fracasada” de la que habla el filósofo Marina (1998) emerge por fallos derivados del emisor, por una parte (por motivos como la falta de interés, la mentira, la incapacidad para hacerse comprender, etc.), o del oyente, por otra.

Calsamiglia y Tusón (1999:209) distinguen entre los fracasos comunicativos la incomprensión y el malentendido, causantes de conflictos interaccionales (excepto en las ocasiones humorísticas en las que el malentendido es un recurso esencial), refiriendo la primera a situaciones como los problemas de

---

<sup>11</sup> Charles Baudelaire, *Mon coeur mis à nus*, apud Reyes 1990:70.

enseñanza en las aulas o dificultades de organización de la memoria, y el segundo, el cual nos interesa más aquí, a esos momentos en que la intención del enunciado no es percibida adecuadamente.

Afortunadamente, la Pragmática está estudiando los mecanismos que nos permitan una mejor “competencia comunicativa” (v. capítulo quinto) a partir de un mejor uso del lenguaje que tenga en cuenta no solo lo literalmente dicho, sino lo inferido, lo que se quiere decir. Los estudios de comunicación tienen cada vez más en cuenta la interdisciplinariedad de enfoques y los usos comunicativos; de no ser así, las siguientes palabras del poeta Pessoa anunciarían la imposibilidad de la comunicación verbal: “(...) Callo. Hablar equivaldría a no ser comprendido. Prefiero la incompreensión por el silencio” (Pessoa 1996:82)<sup>12</sup>.

## 1.2. MARCO TEÓRICO.

### 1.2.1. La interdisciplinariedad.

Los enfoques holísticos de la comunicación son cada vez más una realidad en las investigaciones en este campo. Como dice el lingüista Albert Bastardas “uno de los postulados de los paradigmas holísticos es precisamente la interrelación de los fenómenos en la realidad”<sup>13</sup>: una cosa es parcelar la realidad para facilitar su estudio y otra muy distinta que la propia realidad esté dividida.

En el campo de la investigación en Lingüística la necesidad de las aportaciones teóricas de otras ciencias es hoy en día una realidad incuestionable. Se toman en consideración especialmente elementos de las ciencias cognitivas, de la sociología y de la antropología, y de todas las ciencias humanas en general, sin olvidarnos de las bases biológicas que sustentan el lenguaje.

Prueba de todo ello es el creciente desarrollo de la denominada Lingüística de la comunicación, cuyos inicios pueden datarse hacia los años setenta y que

---

<sup>12</sup> De Fernando Pessoa (ortónimo) en Teresa Rita Lopes, *Pessoa por Conhecer. II. Textos para um Novo Mapa*, Lisboa, Estampal, 1990, p. 77.

<sup>13</sup> “Concepciones holísticas y fenómeno lingüístico: Interpelaciones desde los nuevos paradigmas”, comunicación presentada en el XXIII Simposio de la SEL, Universidad de Lleida, 1993.

abrazaría disciplinas relativamente recientes como la Etnometodología, corriente que desarrolló las primeras investigaciones sobre el análisis conversacional (con autores como Sacks, Jefferson, Schegloff, Drew, etc.); la Etnografía de la comunicación (a partir de Hymes, Gumperz, Goffman, etc.); la Escuela de Birmingham; los estudios de Circourel y Garfinkel interesados en la cotidianidad o microsociología, etc.<sup>14</sup>. Todas ellas, en mayor o menor grado, son disciplinas que conceden importancia al contexto situacional y al lenguaje como vehículo fundamental de la interacción social cotidiana.

El estudio del silencio se presta especialmente a esta heterogeneidad de enfoques. Prueba de ello es la variedad y profusión de bibliografía dedicada al tema, más escasa desde el punto de vista de la Lingüística en sus inicios pero cada vez más prolífica tanto desde esta perspectiva como desde otros espacios del saber. Los trabajos precursores dedicados al silencio desde un punto de vista lingüístico-comunicativo empiezan a adquirir relevancia hacia los años ochenta — en el terreno de la comunicación no verbal, el análisis de la conversación o la sociopragmática, por ejemplo (anteriormente el centro de interés era especialmente la pausa, desde el punto de vista fonético) — aunque el fenómeno del callar ha sido tenido en cuenta desde hace tiempo desde otros múltiples enfoques, desde la historia de las religiones o la retórica clásica, hasta la denominada poética del silencio en el terreno literario, por ejemplo. A modo representativo han proliferado los trabajos en el ámbito de la antropología, la sociología, la música, el arte en general, la psiquiatría, la filosofía, etc. Varias de las obras más significativas actualmente en este campo, como son Grabher/Jessner (1996), Kurzon (1997) o Jaworski (1997), son un ejemplo de tratamiento interdisciplinar de esta cuestión; curiosamente en las dos primeras, tituladas *Semantics of Silences in Linguistics and Literature* y *Discourse of silence*, respectivamente, los autores empiezan por justificar cuidadosamente el contenido de los títulos escogidos antes de explicar los contenidos de las obras<sup>15</sup>. Los

---

<sup>14</sup> Para una visión panorámica de todas estas corrientes véase Gallardo (1996:39 y ss.) y Yus Ramos (1997). Wolf (1979) inscribe la teoría social contemporánea en tres campos: la sociología de Erving Goffman, la Etnometodología y los estudios conversacionalistas.

<sup>15</sup> Kurzon, por ejemplo, argumenta —en el prefacio de su obra— la ausencia del artículo delante del sustantivo “discurso” en el título, porque ello permite la ambigüedad de significados: un discurso sobre el silencio (*The discourse of silence*) o un discurso sobre cómo la gente se refiere al silencio en textos específicos (*A discourse of silence*).

trabajos pioneros en el estudio del silencio se insertaban especialmente en el campo de la antropología (en la búsqueda de similitudes y divergencias culturales) y de la psicología (enfocados sobre todo en las lenguas inglesa y americana) como se señala en Tannen (1985), pues al estar menos interesados en el estudio del lenguaje, podían prestar más atención al fenómeno silencioso. Hoy en día van en auge los estudios interdisciplinarios que incluyen, asimismo, investigaciones de carácter lingüístico<sup>16</sup>.

La diversidad de perspectivas adoptadas en el estudio del silencio discurre paralela a la variedad de tipologías y funciones asignadas a este y relacionadas con los enfoques tenidos en cuenta; a modo de introducción queremos ofrecer algunas de estas distinciones generales como muestra de esta pluralidad de orientaciones. En uno de los más antiguos estudios en nuestro país sobre el silencio, Moneva (1935) lleva a cabo una disertación sobre los modos del silencio según su sujeto, su materia y su finalidad, con el objetivo, como él mismo expresa, de enseñar “Callatoria” (1935:7). Básicamente este autor distingue entre silencio (natural, expectante, metódico, estético y ético) y transacción (conciación y media voz). Entre la extensa explicación de cada uno de los tipos de silencios, queremos destacar algunos de los casos que nos parecen más significativos. El silencio natural, por ejemplo, es descrito por Moneva como un “estado normal humano”, no como un estado de reposo con relación al habla, característica esta última que suele prevalecer en los diccionarios de lengua actuales (como veremos en el capítulo tercero). El silencio metódico se define como la “(...) norma de no turbar mediante sonidos cualesquiera que no sean de utilidad general, el ánimo ajeno” (1935:22). La cultura clásica fue la que metodizó el silencio, lo normalizó. Recala también el autor en la definición de la persona taciturna: según él, aunque etimológicamente indique a alguien de “semblante triste y severo, de condición misántropo”, describe tan solo a una persona silenciosa, sin ningún sentido

---

<sup>16</sup> Algunos de los estudios más representativos dedicados directamente al silencio y que indican el interés por las investigaciones en torno a este son los de Moneva (1935), Goldman-Eisler (1961, 1972), Bruneau (1973), Jensen (1973), Johannesen (1974), Tannen y Saviile-Troike (1985), Verschueren (1985), Steiner (1990), Jaworki (1993, 1997), Grabher y Jessner (1996), Kurzon (1997), a modo de ejemplo. Para una bibliografía básica sobre el silencio en el campo de la comunicación véase J. McDonnell (1982) o Kurzon (1997:19-23).

despectivo<sup>17</sup>. Dentro del silencio ético se incluye el silencio jurídico, donde se ubicarían el secreto de confesión, el silencio de los laicos en la iglesia, el secreto postal, el secreto administrativo, el secreto médico y de la abogacía, o el secreto erótico, por ejemplo, como caso excepcional del secreto amoroso. Dentro del silencio moral se incluye el silencio pacificante, necesario en los hospitales<sup>18</sup>. En el apartado de la media voz (“in medio virtus”) el autor argumenta en contra de los gritos, los cuales solo indican torpeza, incultura, vulgaridad u ordinariéz.

La lingüista americana Saville-Troike, en una de las primeras aproximaciones al estudio del silencio desde el terreno de la Lingüística, lleva a cabo una clasificación de las categorías del silencio en la comunicación humana según diferentes dominios. En términos generales distingue tres grandes tipos de silencios: aquellos determinados institucionalmente, los determinados por el grupo y el silencio individual. Entre los primeros se encontrarían, por ejemplo, los silencios rituales, los de los grupos religiosos, los propios del tabú, los indicativos de jerarquías sociales, etc.; entre los segundos se distingue entre el silencio situacional, normativo y simbólico; por último, entre los silencios determinados individualmente se señalan los interactivos (entre los que se encuentra el sociocontextual, el lingüístico y el psicológico) y los no interactivos (constituidos por el silencio contemplativo o meditativo y el inactivo) (cf. 1985:16-17).

Jensen (1973) enumera cinco funciones prototípicas del silencio, cada una de ellas con su parte positiva y negativa<sup>19</sup>:

- De conexión. Para unir o desunir personas.
- De afectación. Para indicar tanto respeto o aceptación como indiferencia, odio u hostilidad.
- De revelación. Para revelar o esconder información.
- De evaluación. Para indicar asentimiento o disentimiento.
- De actividad.

---

<sup>17</sup> En el *DRAE* (1992) se encuentran ambas acepciones: **taciturno, na**. (Del lat. *taciturnus*.) adj. Callado, silencioso, que le molesta hablar. // 2. Fig. Triste, melancólico o apesadumbrado.

<sup>18</sup> San José de Calasanz es quien da la siguiente regla, la regla XVIII de las *Constituciones* de su Congregación escolapia: “No habrá ruido en la enfermería si hubiere paciencia en el enfermo y caridad en el enfermero” (Moneva 1935:137).

<sup>19</sup> Traducimos del original.

Dentro de este último tipo de silencio, el autor distingue tres subfunciones: las pausas antes de pronunciar un discurso (actitud de reflexión antes de hablar), el silencio como ausencia de actividad mental o el silencio como ausencia de actividad<sup>20</sup>:

Silence, when not accompanied by some physical activity, communicates the impression that the person is doing nothing, is not meaning fully engaged in some task, that no “activity” is taking place (1973:255).

Bruneau (1973), en otro de los artículos representativos sobre la tipología del silencio destaca tres formas: los silencios psicolingüísticos, los interactivos y los socioculturales. Entre los primeros se estudiarían los momentos de duda e indecisión: el autor habla de silencios rápidos o cortos (menores de dos segundos, propios de la linealidad del lenguaje y necesarios para su gramaticalidad) y lentos o largos (“silencios mentales obligatorios estrechamente asociados a los procesos semánticos de decodificación del lenguaje”). Los silencios interactivos, propios del proceso de una conversación, serían los manifestados al tomar decisiones, al ejercer un control, al expresar emociones internas, etc.; por último, las diferentes concepciones de los silencios en las diversas culturas darían lugar a los silencios socioculturales. Aunque el silencio como forma absoluta no exista, el autor indica que el hombre tiene la posibilidad de alcanzar el silencio, a diferencia de los animales, que deben tolerar los sonidos cuando están despiertos.

Desde un punto de vista sociológico, Laín Entralgo (1994:461-465) distingue entre silencios positivos y negativos; los primeros serían aquellos que conducirían a la mudez patológica o al no saber qué decir; los segundos se dividirían en tres tipos:

- El silencio presignificativo, que ejerce como “suelo” de la palabra.
- El silencio significativo, con el que se quiere decir algo.
- El silencio transignificativo, aquel aplicado a la imposibilidad de expresar lo que se siente y, por tanto, “signo del abismamiento”.

---

<sup>20</sup> Esta característica nos parece particularmente remarcable: como ejemplifica el autor, un niño entiende que su padre hace algo si está, por ejemplo, fregando el suelo, pero si ve que el padre está sentado en silencio o leyendo un libro, el niño asume que no está haciendo nada y que, por tanto, puede molestarle.

El lingüista Poyatos diferencia, asimismo, entre funciones positivas y negativas de los silencios desde un punto de vista interactivo. Entre las funciones positivas menciona el silencio natural del medio ambiente, el silencio de “rapport” (expresión de sentimientos mutuos, por ejemplo), el silencio del amor compasivo o el silencio profesional; entre las funciones negativas el autor cita el silencio para expresar actitudes negativas (como la negación de comunicación) o el silencio manipulativo (causante de más ansiedad cuanto más larga es su duración) (cf. 1994 I:178-180).

En todos los enfoques precedentes queda manifiesta una percepción del silencio no como un periodo de ausencia de comunicación, sino con unas funciones comunicativas concretas.

El llamado “modelo orquestal de la comunicación”, iniciado por los investigadores americanos de Palo Alto interesados por la interacción comunicativa hacia mediados del siglo XX<sup>21</sup>, es un modelo plural del proceso comunicativo que supera el sistema lineal. Veamos dos de sus empresas principales:

Es preciso concebir la investigación de la comunicación en términos de niveles de complejidad, de contextos múltiples y de sistemas circulares (Bateson 1982:24).

\*\*\*

La comunicación es (...) un proceso social permanente que integra múltiples modelos de comportamiento: la palabra, el gesto, la mirada, la mímica, el espacio interindividual, etc. No se trata de establecer una oposición entre la comunicación verbal y la «comunicación no verbal»: *la comunicación es un todo integrado*<sup>22</sup> (Bateson 1982:23).

No interesa solo el estudio de la lengua, sino todo aquello que interviene en la comunicación como sistema dinámico y que forma parte de la gran red de la Semiótica; el silencio sería parte constituyente de este proceso:

---

<sup>21</sup> En este modelo se incluyen especialistas interesados por las ciencias humanas, desde la antropología a la psiquiatría (como algunos de los ya citados anteriormente: Bateson, Goffman, Hall, Birdwhistell, Watzlawick, Jackson, etc.). En una entrevista, el psiquiatra Paul Watzlawick comentaba: “una parte importante de la comunicación consiste en saber lo que uno no tiene que



Más bien que obedecer a gramáticas normativas, saber hablar comporta, cuando acontece comprender y construir enunciados, saber elegir el área mejor del espacio lingüístico conocido para comprender las palabras ajenas o hacernos comprender con las nuestras. No la anquilosis normativa, sino *la libertad y movilidad lingüística son índices de madura capacidad lingüística*<sup>23</sup> (...) En muchas ocasiones una interjección adorna, un gruñido oportuno o un significativo silencio valen más que el más formal discurso mejor cuidado (Mauro 1986:161).

En cualquier caso, merece destacar la importancia de un enfoque funcional del silencio (Jaworski 1993) más centrado en cómo se manifiesta que en lo que es, lo que Jaworski denomina un “nonessentialist approach” que intenta interpretar los conceptos “silencio” y “habla” no como miembros de una oposición sino como integrantes de un continuum de formas que iría desde las más prototípicas del silencio a las más prototípicas del habla:

(...) in functional terms, the relation between speech and silence is not simply that of the presence of something and of its absence, that silence can convey various messages as accurately as speech, and that opinions about the negative communicative qualities of silence are culturally biased (Jaworski 1993:63).

### 1.2.2. El marco de la teoría cognitiva y la pragmática.

Entre las denominadas ciencias cognitivas dedicadas al estudio del conocimiento humano en general, el mundo de la información y la comunicación (cf. Varela 1990) se encuentra la Lingüística cognitiva, “modelo de reciente aparición e inherentemente heterogéneo, plural e interdisciplinar” (Cuenca/Hilferty 1999:10). Precisamente a partir de ella nació una vertiente más cognitiva de la pragmática —junto a la tal vez más filosófico-sociológica imperante— denominada Pragmática cognitiva, interesada especialmente en la importancia del influjo de las operaciones mentales en el proceso comunicativo. Esta corriente sirve para responder a las necesidades científicas de recurrir a las categorías mentales y cognitivas para la explicación de determinados comportamientos humanos de difícil sistematización, como por ejemplo la

---

decir, pensar, ver y oír” (Bateson 1982:352). En cualquier caso, todos estos estudiosos comparten la idea de interdisciplinariedad en el estudio de la comunicación.

<sup>22</sup> La cursiva es del autor.

<sup>23</sup> La cursiva es del autor.

intencionalidad o los procesos inferenciales de deducción de significados (Yus Ramos 1997), ambos conceptos básicos en el universo pragmático; no en vano, estos intereses de la pragmática cognitiva conforman un marco adecuado para el estudio del silencio, tanto por el apego común a conceptos tan asociados al mundo del silencio como son la acción, la comunicación no verbal, la percepción, la inferencia y, especialmente, la necesidad imperiosa del contexto o la realidad circundante para dotar a los enunciados de una adecuada interpretación, como por el interés no ya por el objeto de estudio mismo sino por el modo de abordarlo (pensemos que, debido a la dificultad por encontrar un método adecuado de enfoque que otorgara a los hechos estudiados el necesario rigor científico, la pragmática fue tildada en sus inicios como “el cesto de desperdicios” de la Lingüística, donde se incluía todo aquello que no podía ser analizado adecuadamente de acuerdo con los criterios adoptados hasta ese momento por la Lingüística [cf. Escandell 1996]).

Aunque pudiera parecer lo contrario, una orientación cognitiva de la pragmática, centrada en la mente de los individuos, no tiene por qué entrar en contradicción con el estudio del uso del lenguaje, básico en los estudios sobre el callar (cf. Nuyts 1987:727-728<sup>24</sup>). De hecho, el modelo de la lingüística cognitiva es un modelo funcional, no formal, lo que no implica que no sea formalizable (Cuenca/Hilferty 1999:29); la hipótesis del conocimiento mutuo<sup>25</sup>, por ejemplo, explica cómo los interlocutores durante la conversación se sirven de rituales de comportamiento para reducir el esfuerzo en el procesamiento de la información (cf. Yus Ramos 1997:43); en esta explicación se aúnan, en consecuencia, elementos propios del mundo de la sociología (el estudio de la ritualidad cotidiana, por ejemplo) con elementos propios de la teoría de la relevancia — más próxima a la pragmática cognitiva— que explica, en breve, cómo el emisor intenta

---

<sup>24</sup> *apud* Yus Ramos (1997:42).

<sup>25</sup> En el estudio de la información pragmática se tiene en cuenta la denominada “hipótesis del conocimiento mutuo”, según la cual los interlocutores comparten una parcela de información pragmática. La imposibilidad de delimitar exactamente esa parcela de información común ha hecho que se hable posteriormente de “entorno cognoscitivo compartido”, concepto más moderado, que describe cómo los hablantes comparten una serie de hechos cuya representación mental dan por verdadera, aunque sean supuestos y no sean totalmente manifiestos, pues este requisito no haría nunca exitosa la comunicación (cf. Escandell 1996).

a partir de un mínimo esfuerzo de procesamiento mental enviar el máximo de efectos contextuales sobre el destinatario.

### **1.3. LOS LÍMITES DEL LENGUAJE. SILENCIO Y FILOSOFÍA.**

El interés por el silencio, derivado de la atención mostrada a los mecanismos de uso del lenguaje, ha despertado una especial predilección en el ámbito filosófico de todas las épocas. En nuestra era destacan representantes de diversas concepciones filosóficas que, en general, sostienen que la palabra no puede conquistar todos los territorios y que hay espacios que solo pueden ser inteligibles desde el silencio.

Goytisolo (2001:13) se refiere al momento actual como de declive no solo de la cultura verbal, sino de “declive de la propia expresión verbal” recordando también a George Steiner cuando en los años setenta ya hablaba de “los indicios de la quiebra de la Era Verbal”. Este ánimo se refleja asimismo en la mirada filosófica de nuestro tiempo preocupada por el problema de los límites del lenguaje.

Sin pretender ser exhaustivos sino a modo de representación, llevaremos a cabo un recorrido por diferentes autores y/o tendencias filosóficas actuales que se han preocupado, partiendo de determinadas propuestas, del silencio.

Para los pitagóricos el silencio era señal de discreción y autodomínio, simbolizando Pitágoras la actitud silenciosa del sabio.

El pesimismo ante el lenguaje queda patente en la siguiente reflexión de Bacon:

Los hombres conversan por medio de lenguaje, pero las palabras se forman a voluntad de la mayoría, y de la mala o inepta constitución de las palabras surge una portentosa obstrucción de la mente. Ni tampoco las definiciones y explicaciones con que los eruditos tratan de guardarse y protegerse son siempre un remedio, porque las palabras violentan la comprensión, arrojan a la confusión y conducen a la humanidad a innumerables y vanas controversias y errores

(Bacon 1853: XLIII)<sup>26</sup>.

Mónica Virasoro indica que la primera imagen que le recuerda el silencio es la figura de Antígona: “la heroína del silencio, muere por callar, por salvar la honra de la casa de los Labdacos” (1997:205). Sócrates buscaba crear perplejidad entre sus discípulos, así como postulan Kierkegaard y Heidegger: “La perplejidad es una actitud sana, ella lleva al silencio y a la espera, invita a la paciencia, es otra forma del claro” (Virasoro 1997:207). Según la misma estudiosa, para Kierkegaard “el silencio es una pausa, pero también un retroceso (...) un estado cero (...) se trata de volver al estado de *tabula rasa*, grado cero del saber” (1997:206) emparentado con la *Lichtung* heideggeriana (el claro). La *Lichtung* de Heidegger es también silencio, porque Heidegger nos “induce a callar para dejar que el ser nos hable” (Virasoro 1997:210). Sin embargo, en Kierkegaard palpita la visión del lenguaje como un elemento positivo que permite que nos alejemos del ensimismamiento y accedamos a la comunicación:

La libertad es siempre comunicativa. La no-libertad, por el contrario, se encierra cada vez más dentro de sí misma y no desea tener ninguna comunicación (...) El lenguaje habitual encierra a este propósito una expresión altamente reveladora, a saber, cuando acerca de alguien se dice que “se le traba la lengua”. El ensimismamiento es cabalmente mutismo; el lenguaje y la palabra son, en cambio, lo salvador, lo que redime de la vacía abstracción del ensimismamiento (...) (Kierkegaard 1965:225 y ss.<sup>27</sup>).

Dice Valente en su artículo “La experiencia abisal”, en el que trata la “Nada” como materia de discurso<sup>28</sup>, que “la aproximación más extrema al tema [de la nada] en el pensamiento de la modernidad es la aportada por Heidegger (1998: 230-231).

En Europa, las ciencias cognitivas han recibido aportaciones del mundo de la filosofía, como la fenomenología de Husserl, Merleau-Ponty o Scheler. Este último, representante de la denominada fenomenología comprensiva, termina caracterizando al individuo por su capacidad de silencio, que no hay que interpretar como ausencia de habla. En las propias palabras del filósofo:

---

<sup>26</sup> *Apud* Reyes (1990:13).

<sup>27</sup> *Apud* Marina (1998:173).

<sup>28</sup> El autor realiza un bello elogio del poema de Paul Celan “Mandorla” (“almendra”, referida a lo vacío, lo hueco, la nada), que empieza así: “En la almendra -¿qué hay en la almendra? / La Nada (...) (cf. Valente 1998:223-226).

La comprensión de uno mismo, que es la primera condición requerida para que una persona pueda hacer entender a otra (...) lo que es, lo que piensa, lo que desea, lo que ama, etc., depende, y muy estrechamente, de la técnica del silencio<sup>29</sup>.

En la misma línea, el autor afirma que, como queda expuesto en su teoría de la “comunidad de personas”, lenguaje y comunicación no son términos que se necesiten mutuamente, sino que el primero deja de ser necesario cuando se ha obtenido la segunda:

(...) el lenguaje parece tanto más necesario cuanto menos segura es la comunicación, y a partir del momento en que ésta queda establecida el habla desaparece por haber perdido su motivación esencial (Tacussel 1994:79).

La postura de Merleau-Ponty es una de las visiones más rigurosas del papel del silencio en el discurso. En sus manifestaciones se advierte una constante conjunción entre habla y silencio:

We should consider speech before it has been pronounced, against the ground of the silence which precedes it, which never ceases to accompany it, and without which it would say nothing. Moreover, we should be sensitive to the thread of silence from which the tissue of speech is woven<sup>30</sup>.

Para ser conscientes de la importancia que Merleau-Ponty otorga al silencio debemos partir de la premisa de que para la significación del diálogo son tan importantes los esfuerzos del hablante como los del oyente (anticipo de la perspectiva adoptada por la pragmática dialógica, según la cual el oyente no es un mero receptor pasivo sino un posible hablante posterior que influye en las intervenciones del emisor; por lo tanto, sus silencios pueden ser tan elocuentes e influyentes en el discurrir de la conversación como sus intervenciones habladas). Discurso y percepción no son autónomos sino que se implican el uno al otro (cf. Dauenhauer 1980:117). Según Dauenhauer, esta es una de las contribuciones positivas de Merleau-Ponty a la concepción ontológica del callar: en cierto modo, en el comportamiento social humano el silencio tiene tanta relevancia como el discurso.

---

<sup>29</sup> En *Naturaleza y formas de la simpatía*, apud Tacussel (1994:79).

<sup>30</sup> M. Merleau-Ponty (1973) *The prose of the world*, Evanston, Northwestern University Press, apud Dauenhauer (1980:116).

Veamos algunas de las conclusiones que extrae Dauenhauer (1980) a partir de sus estudios sobre el significado ontológico del silencio en filósofos como Hegel o Husserl, entre otros<sup>31</sup>. En primer lugar, cualquier acto, ya sea de habla como de silencio, es en sí incompleto y no autónomo desde el punto de vista significativo; en consecuencia, el habla o el silencio completos no pueden ser una actuación (“performance”) humana; en segundo lugar, no existe ninguna razón ontológica para considerar el habla superior al silencio: ambos contribuyen recíprocamente al significado del otro; en tercer lugar, al ser todos los actos del lenguaje indicativos (según Husserl) no pueden contener en ellos mismos la auténtica y completa significación; en consecuencia, ni el lenguaje ni el silencio pueden considerarse signos convencionales.

Siguiendo con las explicaciones de Dauenhauer, para Hegel el silencio es una deficiencia que debe ser vencida, visión que, según el primero, ha sido compartida por muchos pensadores de los siglos XIX y XX que consideran el silencio como algo irracional que debe ser superado por la racionalidad propia del habla (cf. Dauenhauer 1980:87-89).

A continuación esbozaremos algunos aspectos de uno de los principales representantes de los estudios sobre los límites del lenguaje, el filósofo Wittgenstein. Empezamos con la célebre proposición número siete del *Tractatus logico-philosophicus* (TLF): “De lo que no se puede hablar hay que guardar silencio”. El tema central del lenguaje se entiende de forma diferente en las dos obras constituyentes de los llamados primer y segundo Wittgenstein: el de la publicación del *Tractatus* y el de las *Investigaciones filosóficas*. Como es sabido, queda patente en la primera de ellas que la función del lenguaje es la representación del mundo, defendiéndose un isomorfismo entre lenguaje y realidad; en el filósofo de *Investigaciones filosóficas*, la tarea primordial de la filosofía es evitar los malentendidos que provienen como consecuencia del mal uso que hacemos del lenguaje: importa más el uso ordinario del lenguaje, sus juegos cotidianos; el lenguaje no son solo formas lógicas, sino acciones, usos; el verdadero significado de las palabras, por tanto, surge del uso que de ellas se

---

<sup>31</sup> El autor destaca como autores representativos de las investigaciones fenomenológicas a Picard, Heidegger, Merleau-Ponty y Marcel.

hace. El lenguaje es una forma de vida, un juego vital<sup>32</sup>. Precisamente la filosofía del lenguaje ordinario de John Austin —pilar básico de la Pragmática en su consideración del lenguaje como acción y, por tanto, de los actos de habla como unidades básicas de estudio— tiene claros puntos de conexión con la filosofía wittgensteniana (así como con la aristotélica). En el prefacio a su edición de las *Investigaciones filosóficas* escriben Carrió y Rabossi:

Un lenguaje es una forma de vida. No podemos considerarlo aisladamente y en sí, con independencia de las múltiples funciones que cumple en el cuadro de la vida de quienes lo emplean (Austin 1996:12-13).

Parece ser que no está clara la difundida teoría de que Wittgenstein influyera directamente en las orientaciones austinianas; más bien se cree que críticos posteriores han emparentado las ideas de este con las de la obra de los últimos años del filósofo vienés.

Wittgenstein optó por la renuncia a la palabra, pero no porque ya no tuviese nada que decir, sino porque esta ya no le servía, como explica Steiner:

El más grande de los filósofos modernos fue también el más profundamente dedicado a escapar de la espiral del lenguaje. La obra entera de Wittgenstein comienza preguntándose si hay una relación verificable entre la palabra y el hecho. Lo que llamamos hecho pudiera ser acaso un velo tejido por el lenguaje para alejar al intelecto de la realidad. Wittgenstein nos obliga a preguntarnos si puede hablarse de la realidad, si el habla no será sólo una especie de regresión infinita, palabras pronunciadas a propósito de otras palabras (Steiner 1990:44).

Ahora bien, Wittgenstein muestra una especial atención por lo místico, al afirmar que sobre la religión y la fe no se puede hablar (Boero 1989:244<sup>33</sup>). Lo místico estaría en aquello que no puede ser dicho por medio de la palabra pero puede ser mostrado (v. proposición 6.522, *TLF*) o en su apreciación de lo místico en “el sentimiento del mundo como un todo limitado” (v. proposición 6.45, *TLF*).

---

<sup>32</sup> Así define en la primera parte de la obra el “juego del lenguaje”: “el todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretejido” (1988:25).

<sup>33</sup> El estudio de Boero parte de la obra de C. Comas (1982) *Mito y fe cristiana. Ensayo de aplicación de los trabajos de epistemología de la religión de Mariano Corbí a un problema actual del cristianismo*, Barcelona, Instituto Científico Interdisciplinar, *apud* Boero (1989). Este autor

Sobre la visión de Wittgenstein como uno de los más importantes místicos del siglo pasado opina Boero:

Así podemos intuir que la única posición adecuada para acceder a la totalidad de la realidad planteada por Wittgenstein es la vía ascética que niega formulaciones y evita criterios previos pues ese “mostrar” anticipa la esterilidad de toda palabra conocida (1989:25)<sup>34</sup>.

En el ámbito de la filosofía hispánica no podemos dejar de nombrar a María Zambrano como representante de la búsqueda de la palabra exacta, de la tentativa de decir lo indecible. En uno de sus artículos (1995 a) la autora habla de los dos silencios o los dos polos del silencio; el polo negativo cuando:

la palabra no tiene posibilidad de surgir (...) la quietud puede ser asimilada, en este caso, a la acción; ella es también acción; en el polo opuesto, el polo positivo, es un estado del ser. La palabra entonces no es necesaria, pues que el sujeto se es presente a sí mismo y a quien lo percibe. Es el silencio diáfano donde se da la pura presencia (Zambrano 1995a:24).

La presencia constante de la búsqueda de la palabra creadora se presencia en su obra. Zambrano parece que define positivamente las palabras, pero no así el lenguaje. Comparemos las siguientes citas sobre aquéllas y este último:

La palabra es el silencio original desde el que siempre se habla, la voz inarticulada que queda en el trasfondo de lo dicho, la nada no dicha que justamente da que hablar. En el principio es la palabra, y es ella la que fecunda el humano lenguaje, precedero. Y también ella la que crea el presente verdadero, la realidad; y “lo que no es palabra es sueño” (Russ 1999:508).

En cambio:

La presencia de la palabra para el hombre es una revelación, mientras que el lenguaje está muy emparentado con el lenguaje animal, es decir, con lo simplemente natural [...]. En el principio es la palabra, y en el origen del ser humano que conocemos, el lenguaje [...]. Al lenguaje le está encomendado el moverse dentro de la limitación, y [...] es por naturaleza precedero y caedizo (1986:79-81)<sup>35</sup>.

---

utiliza para esa experiencia mística la noción de “Realidad Otra”, a la cual todas las religiones quieren acceder, y solo alcanzable desde la interioridad (cf. Boero 1989:248).

<sup>34</sup> Boero (1997) indica las convergencias entre algunas posturas filosóficas de Wittgenstein y esa desconfianza de la palabra, y el interés por la inefabilidad, también temas omnipresentes en Bataille, además de referirse expresamente a esas calificaciones místicas que les son atribuidas por diversos autores.

<sup>35</sup> *Apud* Russ (1999:227).



El silencio puede ir vinculado a la muerte, y también a la felicidad:

Ese ser, ¿de dónde llega, tendrá parentesco con la muerte? (...)  
Es un absoluto, un ser y un no ser” (Zambrano 1995b:119)

¿Esta felicidad [no poder dormir de felicidad], tendrá  
parentesco con este silencio que llega por sí mismo? (Zambrano  
1995b:119).

Para terminar estas rápidas pinceladas aproximativas a una filosofía del silencio queremos recordar unos versos de Leopardi, a los que alude Calvino en una de sus conferencias pronunciadas en Harvard sobre la levedad y las raíces antropológicas del hecho de volar en el imaginario literario (1990). Dice Calvino: “La imaginación del siglo XVIII abunda en figuras suspendidas en el aire” y refiriéndose a Leopardi: “(...) la luna tiene siempre el poder de transmitir la sensación de levedad, de suspensión, de silencioso y calmo encanto” (Calvino 1990:36), “porque el milagro de Leopardi fue el de quitar al lenguaje su peso hasta que se asemejara a la luz lunar” (Calvino 1990:37):

¿Qué haces, luna, en el cielo? Dime, ¿qué haces  
silenciosa luna?  
Surges de noche y vas  
contemplando los desiertos, y luego desapareces<sup>36</sup>.  
(...)

---

<sup>36</sup> Primeros versos del poema de Leopardi “Canto nocturno de un pastor errante de Asia” (Leopardi 1979:175) citados por Calvino 1990:37.



## **CAPÍTULO 2**

### **EL SILENCIO Y OTROS ESPACIOS DEL SABER.**

*Desdoblar un papel,  
alisarlo con esmero  
y ensayar luego su lectura.*

*No importa que no tenga nada escrito:  
es justamente esa lectura  
la que debemos ensayar.*

*Podemos, eso sí, preguntarnos  
por qué estaba entonces el papel  
tan cuidadosamente doblado.*

(R. Juarroz)

En las últimas décadas del siglo XX asistimos a una especial crisis general del lenguaje<sup>1</sup>—con las particularidades propias de cada centro cultural y de los distintos campos artísticos—que desembocará en lo que Amorós (1991) denominará “estética del silencio”, manifestación del pensamiento filosófico y artístico surgido de esta crisis de la palabra. Conceptos como desnudez, parvedad, sequedad, laconismo, lenguaje mínimo, etc., en una sola palabra, tendencia a la esencialidad, pasarán a engrosar las filas de gran parte de las manifestaciones literarias de este periodo, por ejemplo, junto a una desconfianza general de las artes hacia los parámetros vigentes hasta ese momento.

El hecho de que el presente trabajo tenga como objetivo último el ubicar el lugar del silencio especialmente desde un punto de vista lingüístico y comunicativo reclama, a su vez, las alusiones a distintos campos culturales —literatura, música, arquitectura, danza, etc.— en los que la presencia de este fenómeno sirve de base a su forma de expresión y a su propia concepción como forma artística.

---

<sup>1</sup> Steiner ya data los inicios de esta crisis a partir del siglo XVII: “(...) hasta el siglo XVII, la esfera del lenguaje abrazaba casi la totalidad de la experiencia y de la realidad; hoy, su ámbito es mucho más estrecho” (1990:49).

## 2.1. LA ESCRITURA DEL SILENCIO.

*Deseaba un silencio perfecto.  
Por eso hablo<sup>2</sup> (A. Pizarnik).*

Queremos empezar haciendo referencia a la comunicación literaria, al universo de la producción poética, que, nacida de las palabras, no desdeña los silencios, en algunas ocasiones intencionalmente y, en otras, forzada por la misma imposibilidad de la comunicación. De hecho, en torno al silencio son comunes las apreciaciones subjetivas y las referencias literarias, siendo menos las ocasiones en las que este ha sido objeto de estudio independiente, como hemos indicado más arriba.

En las páginas siguientes vamos a referirnos a la presencia del silencio en el mundo de lo escrito —el silencio literario— por lo que, implícitamente, no podremos dejar de tener constantemente presente ese intento del lenguaje de corresponderse con la realidad, sea física o mental. Será objeto de nuestra atención, especialmente, ese silencio que se plantea el acto mismo de la escritura, la reflexión sobre el acto poético que evidencia los límites del lenguaje. En efecto, la *metapoésia* “ha sido estudiada como constatación del fracaso del lenguaje poético para comunicar una experiencia (...); el poema ya no comunica experiencias; el poema solo puede hablar de sí mismo” (López 1989:17). Es nuestro deseo reflejar cómo el silencio, en palabras de George Steiner, “(...) parece, en virtud de la perspicacia de Wittgenstein, no tanto un muro como una ventana”<sup>3</sup> (1990:45). Como profesora Cioran:

Nos interesamos cada vez más (...) no en lo que el autor ha dicho sino en lo que hubiera querido decir, no en sus actos, sino en sus proyectos; menos en su obra real que en su obra ideada<sup>4</sup>.

En la misma línea, el crítico Sucre se interroga sobre la fatalidad del lenguaje, la necesidad de rescatarlo, de devolverle su plenitud:

---

<sup>2</sup> A. Pizarnik, “Caminos del espejo”, en *La extracción de la piedra de la locura* (1993 [1968]).

<sup>3</sup> Recordemos que Wittgenstein cita varias experiencias en las que aparece lo que él denomina la esfera de lo místico, lo inexpresable verbalmente. En estas situaciones el intento de expresión verbal conduce a la perplejidad. Así, la filosofía, según este autor, será la encargada de poner límites al discurso verbal (cf. Torralba 1990:16-17).

¿no habría que preguntarse también si el “verbalismo”<sup>5</sup> no es un mal inherente a la cultura occidental, ajena, con raras excepciones, al silencio como experiencia interior y como sabiduría del mundo? Ese mal tiende, por supuesto, a agudizarse en nuestra época (1985 a:224).

De ese intento de explicarlo todo mediante la palabra nace el “tópico que Curtius llama de la inefabilidad, (...), de la imposibilidad de alojar en el lenguaje la sobreabundancia de los contenidos (*nullus sermos sufficiat*)”<sup>6</sup>.

En el capítulo anterior nos hemos referido al problema de la ambigüedad asociada al silencio; se le reprocha a este último su imprecisión y vaguedad y, sin embargo, en ocasiones no somos conscientes de que las palabras tampoco se libran de ellas. Hemos mencionado asimismo las repercusiones del estudio del fenómeno de la ambigüedad en el terreno lingüístico, por ejemplo en el nacimiento de nuevas disciplinas como la Pragmática que hacen suya la falta de relación constante entre significados y significantes. La ambigüedad es una característica intrínseca del lenguaje y de la realidad, que, lejos de entorpecer su lectura, la abona. En el capítulo titulado “La alusión o mención” Sucre—refiriéndose a la caracterización de la escritura según Borges—profundiza en el hacer de este escritor recordándonos sus referencias a la fatalidad del lenguaje, puntualizando especialmente el poder de la escritura; un lenguaje que, de algún modo, “se le *impone*<sup>7</sup> al escritor” (Sucre 1985 b:247) y cargado de deficiencias con las que este ha de convivir; la escritura borgiana es más alusión o mención que no expresión, hecho que, lejos de empobrecer el lenguaje, enriquece su razón de ser:

La alusión (...) es un decir menos que crea una ambigüedad; ésta, a su vez, nos hace cobrar conciencia de la secreta complejidad del universo, irreductible a meros conceptos (Sucre 1985 b:249).

El ansia de expresión y la comprobación de la difícil adecuación de esta expresión con lo mentado nos muestran nuevamente la permanente contradicción en el acto de escribir:

---

<sup>4</sup> Cioran (1970) *apud* Sucre (1985 a:223).

<sup>5</sup> Las comillas son del autor.

<sup>6</sup> *Apud* J. A. Valente (1971:63).

(...) no es raro que sean los escritores más rebeldes contra el lenguaje los que mayor pasión le profesan. Esa pasión puede ser, en sí misma, un absoluto (Sucre 1985 a:222).

La primera idea que se nos plantea al enfrentarnos a la labor literaria desde este enfoque es la propia actitud del escritor, la misma esencia de la creación artística a través de las palabras. “Enamorado del silencio, al poeta no le queda más recurso que hablar”, proclama el escritor Octavio Paz<sup>8</sup>. Estas palabras conducen irremisiblemente al problema de la definición de *silencio*<sup>9</sup>: ¿es algo en sí mismo o su naturaleza consiste simplemente en la ausencia de otra cosa? Detengámonos por un momento en las acepciones que recoge la entrada *silencio* en el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* (v. apéndice 9.1); de las cinco acepciones presentes se observa cómo en las tres primeras (y en la cuarta de modo implícito) se aprecia el silencio como la ausencia de habla; precisamente más adelante en este trabajo nos detendremos en las diferentes connotaciones derivadas del análisis de este término en diversos diccionarios de lengua.

Desde el punto de vista de la producción literaria occidental el silencio en la literatura “tiene, inevitablemente, un sabor a misticismo”, afirma Steiner (1990:35). Recordemos el verso de San Juan de la Cruz: “La música callada, la soledad sonora” o como expresa el poeta Hugo Mujica<sup>10</sup> “en el silencio el silencio habla”. Según Steiner, el santo, o el iniciado, no solo se aleja de la acción mundana, sino que se aleja también del habla; “incluso a los que sólo son novicios en esta difícil senda se les enseña a recelar del velo del lenguaje, a que lo rasguen para ir hacia lo más auténtico” (1990:35).

La actitud desconcertada ante el silencio se ha ido minimizando gracias, en parte, a la adopción de una perspectiva pragmática, no solo en lingüística sino

---

<sup>7</sup> La cursiva es del autor.

<sup>8</sup> *Apud* Sucre (1985 c:293).

<sup>9</sup> Aspecto que abordaremos más extensivamente en el capítulo tercero.

<sup>10</sup> Verso del poema “El silencio jamás”, *Noche abierta* (1999), Valencia, Pre-textos, p. 53 (véase apéndice 9.6). Queremos nombrar a este autor porque su experiencia literaria del silencio se acompaña de la vivencia personal, dado que practicó en vida la regla del silencio como monje trapense durante siete años.

también en literatura<sup>11</sup>; la concepción de los silencios como signos ha enriquecido notablemente el estudio del silencio en la teoría literaria (cf. Bobes Naves 1992 b:104).

Existen diversos modos de tratamiento del silencio literario. Bobes Naves (1992) diferencia entre los silencios literarios textuales y los del subtexto. Entre los primeros se sitúan el silencio como contrapunto textual, el silencio opacal referido a lo insinuado, a lo omitido, a la diferencia entre temas marginales y centrales (Derrida), y el silencio estructural que incluiría los denominados “códigos del silencio”: “conjunto de signos que se introducen en un texto para expresar en forma indirecta un contenido que se silencia”. Por otra parte, existiría el silencio del subtexto en el que figurarían el silencio como tema y el silencio como artificio<sup>12</sup>.

Van den Heuvel (1985) ya advertía de la necesidad de una propuesta sobre el papel del silencio en el discurso, de la urgencia de un estudio literario sistemático<sup>13</sup> precedido necesariamente de una proposición desde el entorno de la Pragmática. En un artículo posterior (1992), con el objetivo de estudiar el papel del silencio en la novela *L’amour* de Marguerite Duras<sup>14</sup>, se lleva a cabo un planteamiento de los diversos tipos de silencio textual que el autor asume como auténticas figuras retóricas; resumimos a continuación las principales formas de manifestación del silencio:

- silencios o blancos tipográficos;
- silencios descriptivos (aparición del silencio a partir de términos léxicos), ya sea a través de las pausas, la expectación, la descripción física del locutor silencioso o la descripción del silencio humano, por ejemplo;

---

<sup>11</sup> Véase como representativa la obra de J. A. Mayoral (ed.) 1987.

<sup>12</sup> La autora cita como caso especial e inverso de este silencio el de los personajes que no callan y no dicen nada, que utilizan la palabra pero echan de menos el silencio; son ejemplos de exceso verbal.

<sup>13</sup> Véase la selección de bibliografía sobre el silencio literario que propone el autor (1985:66). En esta obra se tratan los silencios voluntarios e involuntarios del escritor.

<sup>14</sup> A propósito de esta novelista citamos las siguientes palabras proferidas en una entrevista a la autora en las que queda resaltada su reivindicación de la discreción: “Soy el pudor, el mayor de los silencios. No digo nada. No expreso nada. De lo esencial, nada. Ahí está, innominado, íntegro” (*El País, Babelia*, 21/10/2000, p. 4).

- los sustitutos del lenguaje: el grito, que sustituye a la “palabra imposible”; el lenguaje del cuerpo, etc.

Como señala Van den Heuvel:

J’ai tenté d’esquisser une approche théorique et méthodologique pour l’étude du silence qui peut se définir comme “la non-réalisation d’un acte d’énonciation qui pourrait ou devrait avoir lieu dans une situation donnée” (Van den Heuvel 1992).

Prado (2000) menciona dos tipos de silencio:

- el silencio mecánico, como horizonte o fondo en el que se inscribe la palabra. Es el silencio como recurso estilístico, relacionado con el ritmo;
- el silencio como tema (en el que destacarían autores como Octavio Paz, Valente, Sylvia Plath, Rilke o Paul Celan, entre otros).

Numerosos son los antecedentes de esta presencia del silencio como tema, del “hablar del silencio”, en el universo literario, desde los antiguos poemas japoneses —los Hai-kus— hasta los merecidamente representantes de esta preocupación por el silencio como son Rimbaud, Lautréamont o Mallarmé (Steiner 1990:52). Celaya señaló la similitud de intenciones entre la poesía de Bécquer y la de Rimbaud; de entre la serie de paralelismos entre ambos autores que este autor enumera queremos destacar dos de las características que aquí nos incumben: la “insuficiencia de la palabra” (“El tiempo de un lenguaje universal llegará” —escribe Rimbaud) y, como consecuencia de ello, “la invitación al silencio”; después de su expresión “Ya no sé hablar”, Rimbaud no volvió a escribir (cf. Celaya 1971:141-144). Con respecto a la escritura mallarmeana, poeta al que Rilke define como “un breve asombro hecho para detener largo tiempo a quien lo encuentra”<sup>15</sup>, escribe Barthes que recuerda al lenguaje de Orfeo:

Ençalçant sempre endavant una sintaxi del desordre, la desintegració del llenguatge només pot conduir a un silenci de l’escriptura (...) Mallarmé, mena de Hamlet de l’escriptura, expressa molt bé aquest moment fràgil de la Història, en què el llenguatge literari no es manté sinó per cantar millor la seva necessitat de morir (...) Aquest art té l’estructura mateixa del

---

<sup>15</sup> *Apud* Prado (2000:79).



suïcidi: el silenci hi és un temps poètic homogeni (...) Aquest llenguatge mallarmeà és Orfeu que no pot salvar el que estima sinó renunciant-hi (...) (1973:51-52).

De acuerdo con Sucre, Mallarmé ensayaba dar un “sentido más puro a las palabras de la tribu” (Sucre 1985 c:293), en un intento de purificación, no de preciosismo (Sucre 1985 a:224). En definitiva, Mallarmé postulaba una escritura del silencio necesaria en su cuestionamiento de la función representativa del lenguaje.

Otro de los referentes importantes en esta defensa del silencio es Hölderlin. En la clásica conferencia pronunciada por Heidegger que llevaba por título “Hölderlin y la esencia de la poesía” (1936), el filósofo trataba de “poetizar sobre la esencia de la Poesía” (Heidegger 2000:20). Uno de los lemas o sentencias del poeta advertía del peligro de la palabra y, al mismo tiempo, reconocía el bien que esta proporcionaba:

La Palabra en cuanto tal no ofrece jamás garantía alguna de resultar o palabra esencial o añagaza (...) la esencia de la Palabra no agota su virtud en eso de ser medio para entenderse. Al definirla así, no damos con su esencia, indicamos nada más que una secuela de su esencia (2000:24-25).

Alejamiento de la mediocridad, aceptación de la ambigüedad, por tanto, características que entran dentro de la descripción genettiana de la literatura como una “retórica del silencio”.

En cuanto al panorama literario español existe una extensa representación de autores destacados dentro de la denominada por Amorós (1991) “poética del silencio”<sup>16</sup>. Esta estudiosa indica como antecedentes remotos de esta poética en la tradición literaria española a Jorge Manrique, San Juan de la Cruz, Villamediana, Calderón, Bécquer, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, y como antecedentes más próximos a Jorge Guillén, García Lorca (*Canciones*), Vicente Aleixandre, José Hierro, José Ángel Valente, Octavio Paz, entre otros que no

---

<sup>16</sup> Poética, retórica, o estilística del silencio. Todas ellas denominaciones que pueden ser consideradas como sinónimas para esta etapa poética que se inicia aproximadamente en los años setenta (Bobes Naves 1992). Amorós (1991) utiliza el término “poética del silencio” para los inicios de este periodo y “retórica del silencio”, en el sentido despectivo, para indicar el proceso de degeneración de la poesía española desde 1969 a 1989.

nombramos para no alargarnos (cf. Amorós 1991)<sup>17</sup>. Entre esta lista de autores queremos mencionar el papel destacado de los escritores representativos de la literatura española del Siglo de Oro<sup>18</sup>.

Otra de las manifestaciones del silencio es el uso del callar como modo de hablar indirecto. Dice Ponzio:

El callar no es solamente mutismo. El callar no ha salido del lenguaje. Sino que es también hablar indirecto, palabra distanciada, palabra irónica, parodia, sonrisa” (1995 b:51).

La escritura literaria, según este crítico, es un espacio en el que puede practicarse el callar:

La escritura literaria permite hacer lo que Perseo, el “héroe ligero” que Calvino elogiaba, hace en el mito cuando vence a la Medusa. Perseo vence al monstruo, cuya mirada petrifica, mirándolo no directamente y tampoco evitando mirarlo y dirigiendo su mirada a otra parte, sino mirándolo indirectamente, reflejado, como dice el mito, en el escudo. Paralelamente, *la escritura puede librarse de la petrificación de la realidad*<sup>19</sup> mirando las cosas, pero de forma indirecta (1995 b:51-52).

El silencio escrito tiene sus orígenes en la oralidad. Como comenta Egido (1990:70 y ss.) los resortes de la literatura se han mantenido en la escritura, hemos pasado del oído a la vista y

---

<sup>17</sup>A juicio de Prado (2000), Gil de Biedma y Cernuda son los poetas españoles que mejor sitúan las pausas en los momentos oportunos.

<sup>18</sup>Dentro de la extensa bibliografía dedicada al tema podemos mencionar la siguiente, a modo de representación: A. Egido “La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia” en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 56-84. En este excelente y representativo artículo, la autora, antes de iniciar un denso recorrido por el papel del silencio en la poética del Siglo de Oro, antepone una deliciosa síntesis en torno al fenómeno silencioso. Alude especialmente al silencio como símbolo de la discreción, del secreto político, el silencio del sabio, el silencio monacal, el silencio en la retórica clásica, el silencio amoroso, el silencio y la muerte, etc.; este artículo fue publicado con anterioridad en *Bulletin Hispanique*, v. 88 (1-2), 1986, pp.93-120; A. Egido, “*La vida es sueño* y los idiomas del silencio”, en Homenaje al profesor Antonio Vilanova, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, II, pp. 217-228; A. Egido, “El *Criticón* y la retórica del silencio” en S.Neumeister/ D. Briesemeister (eds.) *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional Berlin, 1988*, Colloquium Verlag Berlin, 1991, pp.13-30; N. Marín “La retórica del silencio en la comedia *Basta callar*”, en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, Granada, Universidad de Granada, 1994, pp. 491-510; M.C. Ruta “Zoraida: Los signos del silencio en un personaje cervantino”, *Anales cervantinos*, Tomo XXI, Madrid, 1983, pp. 119-133; L. C. Pouchard, *Tragic silences in “Hamlet” and Antonin Artaud*, tesis doctoral, University of New York, 1993. Aurora Egido destaca como poema barroco que sintetiza mejor la batalla y, al mismo

si la formulación de la página en blanco y sus secuelas son asunto reciente, la conciencia de la espacialidad de la escritura y de su carácter silencioso es bien antigua (...) El silencio exterior era presumible condición para convocar a las musas, pero también el silencio interior que hace surgir la voz o la recrea ante los callados lectores” (1990:71).

La “escritura blanca” es un intento de solución al esfuerzo de liberación del lenguaje literario (Barthes 1973:52): “crear una escritura blanca, liberada de toda servidumbre de un orden marcado por el lenguaje”<sup>20</sup>; en consonancia con los términos no marcados que proponen algunos lingüistas (como indica Barthes, el término neutro o cero del modo indicativo frente a los términos marcados modales de subjuntivo e imperativo, por ejemplo), la escritura de grado cero sería una escritura indicativa o amodal, no “impasible” sino (...) “transparente” , “un estilo de la ausencia que es casi una ausencia ideal de estilo” (1973:52).

Del mismo modo que hablamos de un silencio literario debemos nombrar su término paralelo: el ruido literario, expresamente en el proceso de la lectura. Es un ruido en sentido positivo, igual que el sentido del silencio, que refiere a los malentendidos de la comunicación:

Quando en una comunicación normal se producen tales perturbaciones, la comprensión puede llegar a anularse, y hasta puede acarrear graves consecuencias de orden práctico. Pero, como ha señalado Lotman<sup>21</sup>, al carecer la comunicación literaria de consecuencias prácticas, la no comprensión es capaz de producir una comprensión que satisface al receptor. Es bien sabido que, en teoría de la comunicación, se denomina *ruido*<sup>22</sup> a cualquier perturbación indeseada. En este sentido, la incompetencia del lector es un ruido; como son ruidos también la distancia cronológica y cultural de la obra. Y ocurre entonces que en la peculiarísima comunicación a que da lugar la literatura, el ruido puede transformarse en información (Lázaro Carreter 1987:163).

En este mismo proceso de lectura encontramos el silencio del receptor; las palabras de Hugo Mujica en una entrevista a propósito de la publicación de su

---

tiempo, reconciliación entre el decir y el callar el titulado *Psalle et Sile*, de Calderón de la Barca (cf. Egido 1990:79).

<sup>19</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>20</sup> Traducimos de la edición en catalán.

<sup>21</sup> V. Lotman (1978:124).

<sup>22</sup> La cursiva es del autor.

último libro de poemas *Sed adentro* nos parecen remarcables para señalar esa importancia del silencio posterior a su recepción oral:

(...) la gratificación que recibo a propósito de mi poesía: es justo la medida del silencio que yo genero. Si al terminar de leer un poema, el oyente quedó escuchando, es que el poema habló (Ortega 2001:11).

Esta apropiada recepción del texto, personal e interiorizada, es fundamental a su vez para el emisor literario en su proceso de creatividad artística<sup>23</sup>. Como también indica Mujica:

La idea de la recepción es básica para la creación. La posibilidad de recibir es la posibilidad de crear. Y esa posibilidad exige una condición previa, que es el vacío. Nosotros siempre esperamos cosas colmadas por el mundo de lo conocido. (...) la receptividad poética que se puede ilustrar con la imagen de la escucha, pero también con la de la desnudez. Cuanto más escucha uno nada, para que lo que nazca no sea nada de lo ya sabido o repetido, entonces surge la pureza y la transparencia (Ortega 2001:11).

Noción que asimismo podemos relacionar con la del silencio interior necesario en el ascetismo religioso; la máxima expresión del yo necesita de circunspección para alcanzar esa transparencia de la que nos hablaba Mujica en el párrafo citado.

No queremos acabar esta exposición general sobre la importancia del silencio en el universo literario sin recordar la expresión del escritor José Ángel Valente para referirse a su poética y que sintetiza todo lo dicho; para Valente la poética es el “arte de la composición del silencio”, el lugar donde expresar su “experiencia abisal”:

Valente (...) elaboró lo que él llamaba *estética de la retracción*, una persecución de la belleza a través de la austeridad, de la contención, de la retirada y, en suma, del silencio: “La memoria primordial es una memoria del silencio”. A quienes se quejan del exceso de ruido en el que vivimos les recuerda esta poética del *menos* que el silencio no es la simple ausencia de ruido o la disminución de su volumen, que el silencio que echamos de

---

<sup>23</sup> El intento de incluir al receptor en el enfoque pragmático de la comunicación hace surgir una noción teórica denominada “dinamismo dialógico”, para indicar aquel vínculo entre hablante y oyente que no es de sucesividad, sino de simultaneidad: “aunque todo hablante es emisor y todo oyente es receptor, también el hablante es receptor y el oyente es emisor”; concepto también denominado “tensión dialógica” por Criado de Val (1980) (cf. Gallardo 1996).

menos es, precisamente, *el que hace la palabra*<sup>24</sup> (Pardo 2000:4).

### 2.1.1. Pizarnik y Juarroz: El afán de escribir el silencio.

En nuestra época, la desconfianza hacia el lenguaje se hace más esencial en algunos poetas, para los cuales éste quedaría vinculado a la caída, a la confusión, más que al entendimiento: “el mundo de las palabras se ha encogido”, anunciaba Steiner, remitiéndose a “la nostalgia de la Palabra”<sup>25</sup>, como él nombra a esta tendencia poética (1990:49). El debate del escritor entre la palabra y el silencio, la constante insatisfacción ante el empeño de captar lo inasible, la búsqueda de la fusión del nombre con lo nombrado, la búsqueda de un lenguaje absoluto que pueda identificarse con el silencio mismo, como de naturaleza mística, son elementos que se presencian en los poetas Roberto Juarroz y Alejandra Pizarnik en su afán de escribir el silencio. Ellos nos servirán de punto de apoyo para tejer una reflexión sobre la capacidad de la palabra, en este caso escrita —la palabra literaria— dentro del vasto mundo hispanoamericano<sup>26</sup>.

Como señala Sucre “hablar a partir de la conciencia que se tiene del silencio, es ya hablar de otro modo: al reconocer sus límites, el lenguaje puede recobrar al mismo tiempo su intensidad. ¿No hay un lenguaje que, por su propia naturaleza, es una suerte de silencio?” (1985 c:293). Antes de empezar a hablar del silencio en los autores señalados queremos avanzar alguna precisión terminológica sobre este concepto de la que hablaremos de nuevo en capítulos posteriores. Para ello nos basaremos en la distinción que hace el autor Augusto Ponzio entre los términos "silencio" y "callar"<sup>27</sup>. Este autor parte de los diferentes contextos en que sitúa Bajtin los términos aludidos. En síntesis, el silencio se asociaría al mutismo, a la ausencia de sonido, al hecho de no hablar pero sin intervención del concepto de intencionalidad que esconde siempre a un “alguien”

---

<sup>24</sup> Las palabras en cursiva son del autor.

<sup>25</sup> “El Apóstol nos dice que en el principio era la Palabra. No nos da garantía alguna sobre el final” (1990:34).

<sup>26</sup> En el capítulo titulado “La metáfora del silencio”, Sucre (1985 c) lleva a cabo un repaso por diferentes autores hispanoamericanos que parten del silencio: Gonzalo Rojas, Cintio Vitier, José Lezama Lima, Alberto Girri, Juan Sánchez Peláez, Rafael Cadenas, Pérez-Só, Eugenio Montejo, Homero Aridjis y los poetas aquí aludidos: Alejandra Pizarnik y Roberto Juarroz.

<sup>27</sup> A. Ponzio (1995 a:27-42).

en su seno; contrariamente, a nosotros nos interesa el "callar" como producto intencionado del escritor, en términos bajtinianos. Partiendo de este presupuesto, queremos anticipar que, aunque a lo largo de este apartado utilizaremos generalmente el término "silencio" por ser el que habitualmente se emplea para expresar la antinomia de la palabra, en realidad debe adquirir la significación atribuida por Bajtin de "callar", puesto que esa acepción es la única que permite explicar la ambigüedad, la falta de respuesta, la polisemia, el vacío, la angustia, etc. que refleja la escritura poética de los autores que serán objeto de nuestro análisis. El "callar" se produce, pues, cuando no hay intención o hay imposibilidad de decir, no simplemente cuando no se habla<sup>28</sup>. De este modo, la escritura literaria no sería más que un espacio donde el escritor practica el "callar" (cf. Ponzio 1995 a:39-41).

La escritora porteña Alejandra Pizarnik, aparte de compartir las tendencias literarias de Roberto Juarroz, mantenía con él una fuerte amistad. Ambos poetas buscaban la creatividad a través de un hundimiento interior; el concepto de la *caída* será recurrente en ellos.

“Decir el silencio”, esta era la pretensión última de Pizarnik; la fascinación por la muerte y por el silencio, el lenguaje como medio de ocultamiento, fragilidad, infierno en vida<sup>29</sup>. Si normalmente asociamos palabras como soledad, muerte, noche, silencio, a ellas hemos de añadir el nombre propio de Pizarnik, autora que fue “escribiendo la muerte” (Sucre 1985 c:316). A menudo emparentada con los surrealistas (por su intento de seguir los dictados del pensamiento, sin intervención de la razón), el miedo a la soledad se presenciaba en sus versos:

(...) La soledad no es estar parada en el muelle, a la madrugada, mirando el agua con avidez. La soledad es no poder decirla por no poder circundarla por no poder darle un rostro por no poder hacerla sinónimo de un paisaje. La soledad sería esta melodía rota de mis frases<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Decía Sartre: “callarse no es quedarse mudo, sino resistirse a hablar y, por eso, hablar todavía”, *apud* Amorós (1991:132).

<sup>29</sup> A Pizarnik se la compara a menudo con Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Artaud o Celan, entre otros.

<sup>30</sup> V. Apéndice 9.6.

O:

Pero hace tanta soledad  
Que las palabras se suicidan<sup>31</sup>.

Comenta Olga Orozco: “Alejandra Pizarnik ha ido marcando el camino hacia sus refugios con resplandecientes piedrecitas de silencio, que son condensaciones de insomnios, de angustias, de sed devoradora”<sup>32</sup>. En esencia, todo el camino hacia la búsqueda de la transparencia y “para decir la palabra inocente”<sup>33</sup>.

La fallecida poetisa, “la hija del insomnio” apodada por algunos, es frecuentemente identificada como la perfecta conjunción entre poesía y vida<sup>34</sup>. Como señala Sucre y la propia autora nos había vaticinado en sus versos, escogió la muerte por amor a la vida (se suicidó en 1972), escogió el silencio definitivo por amor a la palabra (así como sucedió con los poetas Sylvia Plath y Paul Celan, (cf. Sucre 1985 c:316 y ss.). Como veremos que sucede con Juarroz, la insatisfacción ante el lenguaje como medio de expresión de los abismos interiores es evidente:

(...)  
¡Qué sé yo! Faltan palabras,  
falta candor, falta poesía  
cuando la sangre llora y llora (Pizarnik 1993:8).

Las palabras ya no sirven: “No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes” (1993:69<sup>35</sup>); la única salida a esa búsqueda agonizante será el silencio:

Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Estoy sola y escribo.  
No, no estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla (1993:59<sup>36</sup>).

---

<sup>31</sup> Poema *Hija del viento*, en Pizarnik (2000).

<sup>32</sup> *Apud* Beneyto (1983:25).

<sup>33</sup> En “Los trabajos y las noches”, v. apéndice 9.6.

<sup>34</sup> Con motivo de la cercana publicación de una biografía de Alejandra Pizarnik (César Aira [2001] *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Omega), Javier Rodríguez comenta que es común confundir en la poeta argentina “la obra con la vida, la vida con el mito y el mito con la biografía”. Beneyto señala como característica común de Pizarnik y los autores señalados en la nota 30 el haber borrado o haber querido borrar la distancia que la sociedad obliga a establecer entre poesía y vida (cf. 1983:27). Rodríguez propugna, en cambio, el camino inverso, el no confundir sus palabras con el mundo: “De la obra, pues, a la vida, y no al revés (...) El mapa sigue sin ser el territorio” (2001:14).

<sup>35</sup> Poema *Piedra fundamental* de “El infierno musical”, en A. Pizarnik (1993:8).

O:

(...)

Deseaba un silencio perfecto.  
Por eso hablo (1993:59<sup>37</sup>).

Búsqueda incesante, pero desesperanzada; conocimiento perfecto de la  
lucha ya perdida:

(...)

En mi mirada lo he perdido todo.  
Es tan lejos pedir. Tan cerca saber que no hay (1993:43<sup>38</sup>).

Como bien dice Polizzi “el deseo de escribir «poemas terriblemente exactos» y la atracción de dejar que el poema «se escriba como quiere escribirse<sup>39</sup>» coexisten en fundamental oposición a lo largo de toda la obra de Alejandra Pizarnik” (Polizzi 1994:111). El colapso es inminente: si no nos sirven las palabras, solo nos queda el silencio; sin embargo tampoco podemos asegurar la existencia de este último:

En esta noche, en este mundo  
[...]  
y nada es promesa  
entre lo decible  
que equivale a mentir  
(todo lo que se puede decir es mentira)  
el resto es silencio  
sólo que el silencio no existe<sup>40</sup>.

\*\*\*

Julio Cortázar comentaba respecto a *Tercera Poesía Vertical*<sup>41</sup> del poeta argentino Roberto Juarroz:

He leído en alta voz los poemas [...], y en cada caso se ha repetido esa sensación prodigiosa de entrañamiento, de raptó, de acceso. Siempre he amado una poesía que procede por

<sup>36</sup> En “Caminos del espejo”, en A. Pizarnik (1993).

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Poema *Mendiga voz* de “Los trabajos y las noches”, en A. Pizarnik (1993).

<sup>39</sup> Ambas expresiones en M. F. Moia (1993), *apud* Polizzi (1994:111).

<sup>40</sup> Poema *En esta noche, en este mundo*, en A. Pizarnik (1993:81).

<sup>41</sup> Toda la obra poética de R. Juarroz lleva por título genérico *Poesía Vertical*, solo cambia el adjetivo ordinal correspondiente.



inversión de signos: el uso de la ausencia en Mallarmé<sup>42</sup>, algunas "anti-esencias" de Macedonio, los silencios en la música de Webern<sup>43</sup>.

Creemos que estas palabras nos sirven como primer acercamiento a este poeta hispanoamericano.

Juarroz forma parte de ese grupo de intelectuales argentinos actuales interesados en una poesía que es calificada como "poesía pensante"; así lo indica el crítico y ensayista Sucre, al definirla como una poesía no hecha de conceptos, sino de pensamiento (1985 d:206). Precisamente ese intento de captar lo inaprensible debe configurarse en un modo diferente de concebir la escritura poética, una escritura que ha dejado de confiar en los conceptos ordinarios del lenguaje y, por tanto, en la concepción estructuralista del signo lingüístico: este deja de ser definido como una relación entre significante / significado, el vínculo entre estos dos constituyentes se ha perdido: ya no se trata de "nombrar" (un concepto por su nombre), sino que, como nos indica Thorpe Running, estamos ante un proceso de desnombrar emparentado con el desconstruccionismo de Derrida<sup>44</sup> ( cf. Running 1986:150-166). Como dice el gran poeta Octavio paz: "las cosas se mueren para que vivan los nombres" (1996:51). Sucre explica perfectamente cómo antes el lenguaje se fundaba en una verdad superior: el escritor podía o no interrogarse sobre el lenguaje, pero confiaba su validez a esa garantía superior:

Con la historia moderna, toda garantía superior desde una trascendencia desaparece y así el lenguaje pierde su fundamentación. Ya Nietzsche observaba que no se puede decir *esto es*, sino *esto significa*<sup>45</sup>; con lo cual no sólo ponía de relieve el paso de la trascendencia o lo absoluto a la inmanencia o lo relativo, sino que además, le daba al lenguaje una función central en el mundo. Así, todo problema —teológico o

---

<sup>42</sup> Estas son las palabras expresadas por Juarroz en una entrevista con Guillermo Boido: "Por eso aquello de Mallarmé: no hay que nombrar las cosas, no hay que señalarlas simplemente y decir *esto es un vaso, eso es papel, aquello es luz, esto es un rostro*. Hay que sugerirlas, hay que hacerlas sospechar. Cuando uno hace que las cosas estén presentes por su ausencia, es cuando las cosas están", en Juarroz *Poesía y creación*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, pp. 16-17, *apud* Running (1994:134).

<sup>43</sup> *Apud* Pizarnik (1967:12).

<sup>44</sup> Juarroz coincide con Derrida en el concepto de "huella" ("trace") con "cada palabra tirando de la obra" (Running 1994:135): "Toda palabra llama a otra palabra..." expresa el poeta (*Séptima poesía vertical* [1982]).

<sup>45</sup> La cursiva es del autor.

filosófico, pero también el más cotidiano— se volvía un problema lingüístico, un problema semántico (1985 a:222).

En la poesía de Juarroz el lenguaje ha perdido esta eficacia. Como a otros poetas contemporáneos, pueden aplicársele estas palabras de Cioran:

Nos interesamos cada vez más (...) no en lo que el autor ha dicho sino en lo que hubiera querido decir, no en sus actos, sino en sus proyectos, menos en su obra real que en su obra ideada<sup>46</sup>.

Efectivamente, Juarroz recurre a las ausencias para crear presencias:

Desbautizar el mundo,  
sacrificar el nombre de las cosas  
para ganar su presencia.

El mundo es un llamado desnudo,  
una voz y no un nombre,  
una voz con su propio eco a cuestras (Juarroz 1991:125).

La imposibilidad del lenguaje como expresión de la realidad conduce al poeta al silencio, pero ¿cómo escribirlo? Las palabras solo pueden aproximarnos a él a través de su ausencia, la ausencia del lenguaje es su presencia, una muestra más de la constante contradicción inmanente en el pensamiento del poeta argentino. Las palabras han perdido su valor, el poder de la palabra se ha desvirtualizado, ya no sirve para llegar a la profundidad, a esa "secreta nitidez de las cosas", en palabras de Sucre. Octavio Paz ha reflexionado a menudo sobre este poder de la escritura y el desprestigio de la palabra:

Las relaciones entre la retórica y la moral son inquietantes: es turbadora la facilidad con que el lenguaje se tuerce y no lo es menos que nuestro espíritu acepte tan dócilmente esos juegos perversos. Deberíamos someter el lenguaje a un régimen de pan y agua, si queremos que no se corrompa y nos corrompa (1996:25).

Significado y significante son ya elementos que caminan por separado; más que identificar, las palabras contradicen; la relación entre el mundo y el lenguaje se convierte en un fenómeno irónico. Las palabras ya no nombran algo externo a ellas, pueden sugerir, aludir, insinuar, pero no transmitir algo diferente

---

<sup>46</sup>Cioran, *Valéry face à ses idoles*, apud Sucre (1985 a: 223).

de su significante. Esa desconfianza en la palabra está presente en Juarroz en versos como los siguientes:

Crear algunas palabras para no decir,  
tan sólo para contemplarlas  
como si fueran rostros  
de recién nacidas criaturas del abismo (1991:121).

La reflexión sobre el proceso creativo y la nulidad de la palabra es un motivo incesantemente repetido, como en las estrofas siguientes que completan el poema sobre “el proceso de desnombrar”, antes aludido:

(...)  
Una palabra es todo el lenguaje,  
pero es también la fundación  
de todas las transgresiones del lenguaje,  
la base donde se afirma siempre un antilenguaje.

Una palabra es todavía el hombre.  
Dos palabras son ya el abismo.  
Una palabra puede abrir una puerta.  
Dos palabras la borran (1991:31).

El significante está solo. El estudioso Running (1983:125) se refiere a esta manera de concebir la palabra con el nombre de “palabra poética explosiva”<sup>47</sup> para encarnar ese tipo de poemas que derivan en una reflexión constante sobre los límites de la poesía. La única forma de poder decir algo es el silencio:

Los nombres no designan a las cosas:  
las envuelven, las sofocan (1991:229).

O en los siguientes versos donde se vierte explícitamente este deseo de dejar hablar al silencio:

No prestar atención a las palabras,  
salvo a aquéllas que transportan  
su propia carga de silencio  
(...) (1991:217).

La mayor parte de la crítica señala como elementos clave de la poesía del autor argentino la búsqueda de un centro y la necesidad de repetición, este último

---

<sup>47</sup> El crítico utiliza este término porque, según él, Juarroz desea encontrar una palabra que pueda contener “la expresión del ser”, pero con el signo desposeído de su significado (la “palabra de no comunicación” de la que hablaba Octavio Paz). En una entrevista a Juarroz realizada por Alejandra Pizarnik la autora repite unas palabras antes escritas por este: “Vivo el poema como una explosión

elemento constantemente presente en la forma de expresión poética. No obstante ese lugar es inalcanzable porque, como en Derrida, "el centro no es un punto". Así lo explica Running: "Cada palabra o símbolo, al repetirse, pertenece luego a una estructura cambiada que tiene un nuevo -o desplazado- centro, y a causa de esa nueva base llega a ser un elemento diferente"(1983:856). Cada palabra, al ser emitida, difiere de la anterior. Cada momento es único, irrepetible; una misma palabra, ¿cómo puede referir lo constantemente cambiante, los momentos irrepetibles? Solo cabe el escepticismo ante el lenguaje. Como señala Paz necesitaríamos de un lenguaje que no fuese lenguaje, es decir, que perdiera su esencia, remitiéndonos una y otra vez a esa idea expresada más arriba: "(...) Cada una de estas realidades es única y para decirla realmente necesitaríamos un lenguaje compuesto exclusivamente de nombres propios e irrepetibles, un lenguaje que no fuese lenguaje: el doble del mundo y no su traducción ni su símbolo" (1996:24). Ya que la búsqueda de ese centro es imposible, la ambigüedad y la contradicción aparecen constantemente buceando entre los versos de Juarroz:

Toda palabra es una duda,  
 todo silencio es otra duda.  
 Sin embargo,  
 el enlace de ambas  
 nos permite respirar  
 (...) (1991:261).

Visto todo ello, no sorprende el título genérico de toda la poesía juarrociana —*Poesía Vertical*— aludiendo a esa búsqueda de profundidad, de abismamiento, de captación de lo esencial; ello explica también que los poemas solo vayan numerados, sin título, como si formaran parte de una prolongada meditación dividida en pequeños momentos:

(...)  
 He llegado a mis inseguridades definitivas.  
 Aquí comienza el territorio  
 donde es posible quemar todos los finales  
 y crear el propio abismo,  
 para desaparecer dentro (1991:127).

---

de ser por debajo del lenguaje. Descubro aquí cuatro elementos básicos: explosión, ser, lenguaje y debajo" (1967:10).

Esta dificultad de adecuación de palabra y pensamiento todavía se hace más patente cuando la palabra parece no solo desligada de la realidad, sino incluso de aquél que la emite o interpreta:

Porque no somos nosotros los que miramos las palabras:  
son ellas las que nos miran a nosotros  
y quizá también más allá de nosotros,  
parpadeando con un ritmo secreto y solitario (1991:124).

## 2.2. SILENCIO Y RETÓRICA.

*Ella [la llengua] és causa, però, de grans béns i de grans mals segons l'ús que se'n faci. Així l'apòstol sant Jaume va comparar-la al timó d'una nau. Cal frenar-la i subjectar-la, a fi que no ens perjudiqui a nosaltres mateixos o als altres (Vives 1933:64).*

Hemos hablado de una retórica del silencio que aludía a toda aquella escritura que, de una forma u otra, se planteaba como tema o como forma su presencia. A continuación veremos cómo la Retórica, como germen de nuestra tradición cultural y figura omnipresente en nuestro actual mundo de la comunicación, en su más amplio sentido, comprende en su seno diversas tipologías, figuras por omisión o sencillamente formas recomendadas de comportamiento que tienen en cuenta el silencio.

Como “arte de la persuasión” se define habitualmente la Retórica, o como “Arte de bien decir, de embellecer la expresión de los conceptos, de dar al lenguaje *escrito*<sup>48</sup> o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover” (primera acepción de “retórica”, *DRAE* [1984]). La Oratoria se define como el “arte de hablar con elocuencia; de deleitar, persuadir y conmover por medio de la palabra” (*DRAE* 1984).

Aunque Oratoria y Retórica pueden definirse como campos distintos, nosotros aquí vamos a seguir la orientación de Quintiliano. En principio, este

---

<sup>48</sup> La cursiva es nuestra.

autor no distingue entre el objeto de la Retórica y el de la Oratoria<sup>49</sup>, por lo que alude tanto a los estudios de la palabra escrita como la hablada. En todo caso, el orador intentará persuadir utilizando los mecanismos de la retórica. Asimismo, la Retórica, desde el punto de vista quintilianista, no debe estar solo a disposición del orador sino también debe ser parte fundamental de la educación de la persona. Esta última perspectiva es la que nos interesa ahora especialmente.

En las *Instituciones oratorias* de Quintiliano se resumen los elementos esenciales de la retórica griega y romana que presiden los estudios sobre retórica actuales y que son punto de apoyo para disciplinas de reciente incorporación en el ámbito científico como la Pragmática, como hemos indicado en el capítulo anterior. En esa obra el autor no solo describe la importancia del buen uso de la palabra en el orador sino que, asimismo, aboga por la importancia de la retórica en el mundo educativo para la formación íntegra de la persona. Dos de las principales aportaciones del autor, que nos interesan particularmente en este estudio, son, por una parte, la importancia otorgada a la acción y la pronunciación en el acto discursivo:

La faena del orador, antes y durante el discurso, se completa por la acción oratoria, que Cicerón llamó elocuencia del cuerpo. Voz, gestos, ademanes, mueven los ánimos junto con las ideas y la elocución (Fernández 1987:79)

y, por otra, la relevancia concedida al silencio no solo como componente fundamental de la elocuencia sino como ejercicio necesario para el estudio.

De hecho, Quintiliano utiliza el término *acción* como sinónimo de *pronunciación*<sup>50</sup> y en él incluye además la elocuencia corporal, los gestos. De entre las cualidades de la pronunciación (corrección, claridad, correctas inflexiones de voz, etc.) destacamos la denominada voz media, la cual

produce mejor las pausas, el silencio y las inflexiones, es la más sugestiva, y por ella recuerdan mucho tiempo al orador quienes le han oído (Fernández 1987:81).

---

<sup>49</sup> Del mismo modo los principios que aparecen en la *Retórica* de Aristóteles “forman al escritor y al orador, en función persuasiva” (Fernández 1987:55).

<sup>50</sup> V. *Instituciones oratorias*, libro XI, cap. III.

Para Quintiliano, pues, el silencio es un componente fundamental de la elocuencia, y de la lógica de la persuasión, la *muda elocuencia* así nombrada en la época barroca.

El autor romano es reconocido, además, por el valor concedido a la pedagogía; junto a la retórica, esta era fundamental en la educación del individuo:

Hay otro ejercicio, que es el meditar y repasar todas las materias en silencio, con tal que pronuncie uno en cierto modo dentro de sí mismo, al cual en todo lugar y tiempo se puede recurrir cuando no hacemos otra cosa, y en parte es más útil que ese del cual hace poco hemos hablado<sup>51</sup>.

Para los intereses actuales de la investigación de la comunicación mencionada aparte merece también el estudio del concepto de *acción* que realiza el autor y que vincula con la retórica. Como indica Fernández (1987), Quintiliano sigue a Aristóteles en el sentido de que la retórica se centra en el acto, no en los resultados, es decir, le interesan especialmente los medios necesarios para llegar a persuadir. Aparte de la importancia de la atención que el orador debe prestar al correcto uso del silencio, así como la importancia de este en el aprendizaje educativo, Quintiliano concede especial relevancia a los adecuados movimientos del cuerpo (especialmente las manos y la mirada).

En una de las obras representativas del “arte del silencio” del siglo XVIII<sup>52</sup>, el abate de Dinouart destaca el silencio como un componente fundamental de la elocuencia. Entre otras sutilezas el abate califica el arte de callar como arte de la *presunción*<sup>53</sup>: “Callar es hacer que los demás supongan que uno sabe”.

Una retórica del silencio no puede prescindir de los tipos oratorios manifiestos en el *Arte de hablar* de Ignacio Luzán, obra capital de la retórica, donde Cicerón y Quintiliano son dos de los autores clásicos más citados. Manuel Béjar, en la introducción a su edición de esta obra, señala la inclinación de este

---

<sup>51</sup> *Apud* Fernández (1987:105).

<sup>52</sup> El título original es *L'art de se taire, principalement en matière de religion* (1771). Aunque este título convida a pensar en una clara referencia al silencio monacal, la lectura de la obra nos conduce mucho más allá de estos límites.

<sup>53</sup> La cursiva es del autor.

estudioso más por el hablante que por el orador, lo que demostraba el interés de Luzán por el mundo de la comunicación, por la forma de disponer el discurso para poder comunicar los pensamientos a los demás<sup>54</sup>.

En el capítulo IX de la citada obra señala Luzán a propósito del hablar intempestivo y de la importancia de la discreción:

(...) a veces habla muy bien el que bien calla, y el oportuno silencio merece entonces el aplauso de prudente elocuencia. Esto es lo que Cicerón aplaudía sobre todo en Antonio: saber no sólo decir lo que convenía, mas también no decir lo que no convenía (...) (Luzán 1991:130).

A continuación vamos a ver una muestra de las figuras de la retórica clásica vinculadas al silencio. Como obra de referencia principal partiremos del *Manual de retórica literaria* de Lausberg. En la primera parte de esta obra se nos ofrece una definición de la retórica, mientras que en la segunda se expone una división de esta, que es la que nos interesa particularmente.

Dentro de la *elocutio* —una de las “partes artis” necesarias para llegar desde la materia bruta hasta el estado de esta materia preparado para la declamación en público<sup>55</sup> y que incluye los diferentes tipos de figuras retóricas— Lausberg señala como una de las figuras que la conforman la *detractio*. Esta consta de tres tipos:

- la *detractio* suspensiva o *ellipsis*<sup>56</sup> (§§ 690-691),
- la *detractio* parentética,
- el asíndeton.

---

<sup>54</sup> Respecto a ello, Luzán, en la introducción, se defiende ante la posibilidad de que algunos piensen que la obra en cuestión sea una traducción del libro francés *L'art de parler, ou la Rhétorique* de Bernardo Lamy, “o una copia de lo que escribieron sobre esta materia Aristóteles, el autor de la Retórica a Herennio, Cicerón, Quintiliano y otros muchos” (1991:72); el autor se protege aduciendo que los autores citados han enseñado más un arte de escribir que un arte de hablar.

<sup>55</sup> Recordemos que las cinco “partes artis” de la retórica clásica indicadas son: la invención, disposición, elocución, memoria y pronunciación. Según Quintiliano, las principales cualidades de la elocución son la claridad, la corrección y el ornato, y comenta en torno a la primera que debe basarse en el justo medio, ni el excesivo laconismo ni la extremada abundancia de palabras (cf. Fernández 1987:71)

<sup>56</sup> Se diferencia de la *aposiopesis* en que esta última es una figura de pensamiento y, por tanto, omite pensamientos, mientras que la *detractio* suspensiva es una figura de dicción, omite una palabra y, por tanto, es fácilmente reincorporable.



Relacionada con la elipsis pero diferenciándose de ella por ser una figura de pensamiento, aparece la reticencia u “omisión de la exteriorización de un pensamiento”; esta interrupción puede deberse a motivos afectivos o a interrupciones previamente calculadas, denominándose aposiopesi<sup>57</sup> afectiva y aposiopesi calculada, respectivamente. En el primer caso, el orador sufre una especie de lapsus afectivo que le desconecta de su público; es una situación que provoca comicidad en el público; la segunda figura “descansa en un conflicto entre el contenido de la manifestación omitida y un poder que se opone a esta manifestación y la rechaza (la religión o el público, por ejemplo, evitando expresiones desagradables o pudorosas). Un caso especial de la aposiopesi calculada es la aposiopesi enfática mediante la cual se presenta “el objeto elidido como mayor, más temible y, precisamente, inexpresable”<sup>58</sup>.

Otra de las figuras que se relacionan con la omisión de elementos es la *praeteritio*, especie de manifestación de que se van a omitir en adelante ciertas cosas; se las nombra, pero no se las trata con detalle (Lausberg 1976, §882).

Egido (1990) nombra las siguientes figuras relacionadas con el silencio: detractatio, percusio, praeteritio y reticencia. Amelia del Caño (1999) distingue la elipsis, la aposiopesi y el asíndeton. Define la elipsis como la

(...) omisión de uno o varios miembros de la oración que se pueden completar a base del contexto, e incluso con circunstancias extratextuales (Caño 1999:182).

La aposiopesi consiste en:

---

<sup>57</sup> La voz *aposiopesi* proviene del sustantivo griego “siopè” (el silencio) o del verbo “aposiopáo” (callar de repente). Relacionada con la aposiopesi se encuentra la prosiopesi, proveniente del griego “prosiopáo” (callar el comienzo), por la que se suprime el principio de un enunciado hablado por alguna causa pragmática razonable, como la de dar por supuesta la parte elidida (cf. Cerdá 1986); Alcaraz (1997) recoge la descripción de Hjemslev que la califica como elipsis independiente, de base léxica y que aparece preferentemente en textos muy coloquiales. Por último, nos encontramos con el zeugma, figura retórica mediante la cual se dejan sobreentendidos, en diversos períodos de un enunciado, algún sintagma o palabra iguales o análogos a otros anteriormente citados, por ej. “El monarca ama a sus súbditos y éstos a él”, donde se sobreentiende “lo aman” (*ibidem*).

<sup>58</sup> Puede darse mediante la supresión total de una exteriorización lingüística o por la interrupción de una manifestación ya iniciada (cf. Lausberg, Tomo II, §888).

la interrupción de una idea o una serie de ideas, o dejar una frase sin acabar, señalándola mediante la adecuada inflexión en la entonación o los puntos suspensivos (...) se deja a medias la expresión del pensamiento pero se da a entender perfectamente su desarrollo implícito y sus previsibles consecuencias (Caño 1999:184).

Torrent y Bassols califican esta última como:

discurso discontinuo en el que el hablante se comporta como si no fuese capaz de seguir o no quisiese continuar y que manifiesta espontaneidad o produce efectos emocionales (1997:139).

Por último, Soublin (1984) denomina figuras por omisión —término que utiliza para referirse a la *detractio* latina— a las formas que afectan a los niveles siguientes: la palabra, la proposición, el periodo y el silogismo. Por tanto:

1. Puede faltar una sílaba en una palabra (aféresis, síncope y apócope).
2. Puede faltar una palabra en una proposición o un periodo. Se consideran tres subtipos:
  - a) figuras por frase inacabada: aposiopesis (del griego “siopè”: silencio) o reticencia (del latín “taceo”: callarse), anapodosis;
  - b) figuras paratácticas (elipsis propiamente dicha);
  - c) zeugma.
3. Silogismo o entimema.

### 2.3. SILENCIO Y RELIGIÓN.

*“¿Por qué gritas tan fuerte?”, decía Dios a Moisés. Y sin embargo, Moisés callaba. “Tanto más el silencio grita al cielo”, comenta Kierkegaard (Sciacca 1961:109).*

Uno de los estudios clásicos sobre religión se refiere a esta como empresa retórica<sup>59</sup>; no es extraño, pues, que los grupos religiosos tengan plena conciencia de la importancia del uso del lenguaje y, por tanto, del silencio. “El silencio es la encrucijada entre el tiempo y la eternidad” o “el silencio es la matriz de toda palabra auténtica”, expresa Panikkar (Jaén 1998:16).

Los orígenes del silencio se relacionan con lo misterioso. El dios egipcio Harpócrates se representa con el dedo en los labios, instando a callar las voces de lo oculto<sup>60</sup>. El silencio alude también a la discreción con la que se debe adorar a los dioses, como la diosa romana Angerona (cf. Egido 1990:57).

Los griegos también atribuían divinidad al silencio. Hemos indicado en el capítulo anterior que Pitágoras simboliza la actitud silenciosa del sabio. Sus discípulos guardaban silencio religioso ante el maestro, silencio cuyo origen provenía de los misterios órficos y de ellos pasó a la filosofía pitagórica. Paleólogo (1971:249) comenta que el término técnico para este silencio religioso de los pitagóricos es *εχεμνθια*<sup>61</sup>.

La actitud silenciosa es imprescindible para el acto de meditación religiosa:

No puedes entender lo que significa “la meditación” si no estás habituado a escuchar el silencio. Su voz invita a la renuncia. Todas las iniciaciones religiosas son inmersiones en su profundidad. Empecé a sospechar del misterio del Buda en cuanto me entró miedo del silencio. La mudez cósmica te dice tantas cosas, que la cobardía te empuja a los brazos de este mundo.

La religión es una revelación atenuada del silencio, una dulcificación de la lección del nihilismo que nos inspiran sus susurros, filtrados por nuestro miedo y nuestra prudencia.... De esa forma, el silencio se sitúa en las antípodas de la vida (Cioran 1996:15-16)

Salvo contadas excepciones, los ritos religiosos conceden al silencio un valor excepcional, pues, como indica Panikkar<sup>62</sup>, esta actitud no solo es un medio para acceder a la divinidad sino que se convierte en el mismo fin: “el silencio que no sólo acalla la palabra, sino que sobre todo, supera el pensamiento. El silencio pertenece al misterio” (Panikkar 1997:265).

<sup>59</sup> Cf. la obra clásica de Burke, *The Rhetoric of Religion* (1961), Boston (cit. Por Bauman 1970).

<sup>60</sup> Véase información presente en la entrada “silencio” en Sebastián de Covarrubias (1943): “Vale *idem quod taciturnitas, a verbo sileo, es por callar*. Los gentiles tuvieron un dios del silencio, al cual llamaron Harpócrates, y le figuraban con el dedo en la boca”. Los pueblos del alto Egipto representaban el Silencio mediante la imagen de un niño inmaduro.

<sup>61</sup> Del verbo correspondiente que significa “callar, guardar, reservar”. V. Odo Casel, *De philosophorum Graecorum silentio mystico* (1967), Berlin. Comentarios sobre esta cuestión en Alfageme (1971:249).

<sup>62</sup> El autor se refiere expresamente al budismo, pero puede aplicarse a las religiones en general.

Torralba (1996) distingue algunos tipos de silencio vinculados a la religión: el silencio interior, el silencio místico (cuya máxima expresión se hallaría en el judaísmo, el budismo, el cristianismo o el islamismo), el silencio ascético, el silencio litúrgico y el silencio de los muertos. El silencio místico nace de la falta de términos para expresar la espiritualidad, o ese momento de máxima unión con la divinidad, por ello está tan unido a los autores que buscan la autenticidad en el mundo de la expresión escrita, el universo literario.

Aunque esté generalizada la veneración del silencio como integrante básico del ritual religioso no puede considerarse un universal cultural debido a las diversas formas de interpretación del binomio ruido/silencio. Partimos del siguiente principio fundamental propuesto por Leach:

Los indicadores en los sistemas de comunicación no verbales, al igual que los elementos sonoros en la lengua hablada, no tienen significados aislados, sino sólo como miembros de conjuntos. Un signo o símbolo solo adquiere significación cuando se le diferencia de algún otro signo o símbolo opuesto (Leach 1978:65),

que señala como modelo práctico de este sistema de codificación binaria el par ruido/silencio. Las asociaciones entre estos dos elementos, concluye, no son universales sino que pueden variar en las diferentes culturas. Según este autor, la inferencia derivada de la pareja limpio/sucio, asociada al par impotencia/potencia, influye en nuestra comprensión del valor ritual del ruido (así, por ejemplo, los ruidos infantiles preverbales serían una especie de excreciones; serían descritos como ruidos que marcarían la distancia entre nuestro “yo” y el mundo exterior, tanto físicos como metafísicos). Consecuentemente, y en lo que a nosotros atañe, los ruidos como marcas de límite se plasmarían en los siguientes binomios:

ruido/silencio = sagrado/profano

En esta clase de ruido se enmarcarían los ejemplos del trueno como la voz de Dios, y el ruido de la trompeta final para marcar el fin de los tiempos, según Leach. Como veremos, es la asociación manifiesta en el movimiento pentecostal.

El caso inverso hallamos en la explicación del valor concedido al silencio en la religión de los cuáqueros, ya que se interpretaría, como sucede en nuestra tradición occidental, como un medio para alcanzar la inspiración divina:

silencio / ruido = sagrado / profano

Los cuáqueros prefieren el silencio, no meramente como un acto de pasividad, sino que para ellos está cargado de fuerte simbolismo en su culto (cf. Bauman 1974 a); en cambio, el valor opuesto asignado al silencio en el movimiento pentecostal, por ejemplo, procedería de su concepción del mundo como silente por lo que el ruido en sus actos rituales equivaldría a una expresión de alegría y de compromiso. Paralelamente, los cuáqueros conciben el mundo como ruidoso y de ahí su preferencia por lo silente como expresión de reverencia y respeto (Maltz 1985:113).

Jaworski (1993) no comparte totalmente estas visiones, en su opinión demasiado incondicionales y categóricas. Según su parecer, se están oponiendo dos conceptos en grado absoluto, sin tener en cuenta los diferentes grados, clases y significados de los silencios.

Bauman señala el estado de continua tensión observado en el cuaquerismo del siglo XVIII entre silencio y habla:

Silence and speaking for Quakerism are in tension, then. Both are necessary but the unmarked form is always silence and therefore to speak is an effort (...) (1970:145)<sup>63</sup>.

El autor, después de considerar aspectos gramaticales (por ejemplo, el modo peculiar del uso de los pronombres), remite a la importancia del silencio en determinadas situaciones. Para poder conseguir el espíritu de Dios debe renunciarse a uno mismo, a las palabras: “The key term employed by the Quakers to refer to this state of suppression of self was *silence*” (Bauman 1970:72). Aunque la aspiración de los encuentros sea el silencio completo, como explica Steere, es prácticamente imposible mantener esta norma; Steere explica el dinamismo social del ministerio:

Meetings that have turned completely silent almost inevitably wither away. Something is missing in the corporate relationship (...) an occasional completely silent Meeting may be one in which great things have happened within the hearts of those who attended. But the practical experience of the Society of Friends<sup>64</sup>, historically, knows the fate of a Meeting that is habitually mute (1972:6)<sup>65</sup>.

Más arriba hemos hablado del miedo al silencio, de la sigefobia que sufre el hombre moderno y que induce a nuestra sociedad a la “logomaquia” precisamente, la cual Panikkar califica como la gran epidemia de nuestro tiempo (1997:18); gran parte de esta explicación se encuentra en la esfera religiosa:

El hombre moderno quisiera convertirlo todo en palabra audible y comunicable, y el hecho de que Dios ya no esté en sintonía con él le causa perplejidad, escepticismo y angustia (Panikkar1997:280).

Y más adelante comenta el filósofo:

La *sigefobia*<sup>66</sup>, el miedo al silencio, es una de las enfermedades del hombre moderno. El silencio le aterra, no ya por temor a un Dios silente que pueda castigarlo, sino porque este silencio le revela la ausencia de Dios<sup>67</sup>(...) (R. Panikkar 1997:281).

### 2.3.1. El silencio en Oriente

Sin ánimo de simplificar debemos partir del hecho de que, como explica Torralba (1996), la división entre filosofía y religión no está tan clara en la cultura oriental como lo está en Occidente. Mientras que en Oriente se venera el misterio, en Occidente se intenta enmascararlo, lo que explica la diversa actitud respecto al fenómeno silencioso.

Dauenhauer recalca la conexión existente en la filosofía oriental entre la distinción entre habla y silencio, por un lado, y entre habla y acción, por otro. Por lo que, según parece, no existe una total antítesis entre los conceptos de silencio, discurso y acción.

---

<sup>63</sup> *Apud* Davies (1988:118).

<sup>64</sup> Este es el nombre entero de esta religión: “Religious Society of Friends”.

<sup>65</sup> *Apud* Davies (1988).

<sup>66</sup> En cursiva en el original.

<sup>67</sup> El autor nos recuerda la relación con la condena sartriana del hombre a ser libre.

Una de las principales corrientes de la religión oriental es el budismo. De entre los diversos tipos destacaremos aquí aquel tipo de budismo sobre el que el taoísmo chino tuvo más influencia: el Ch'an, variante budista originada en China (con mayor apogeo en el denominado Zen en japonés), derivado del Mahayana budista (cf. Smith 2000:138 y ss.).

En su estudio titulado *El silencio del Buddha* Raimon Panikkar comenta la relación advaita<sup>68</sup> entre el silencio y la palabra (1997:18), una relación no-dualista —dice— sin subordinación del espíritu al logos, ni del logos al espíritu:

De lo que no se «puede» hablar es posiblemente lo único que proporciona la alegría serena de intentar balbucir para no caer en la vanidad de la logomaquia, la gran epidemia de nuestro tiempo (p.18).

El Buddha calla, pero no solo su respuesta es el silencio sino que el ser elimina la pregunta, pues Buddha nos hace ver la “superficialidad, vacuidad y nihilidad de la cuestión acerca de Dios” (1997:259), a diferencia de la conducta del hombre occidental donde Dios es una pieza clave que confiere sentido a la existencia. Así lo explica el estudioso:

La respuesta de Buddha es el silencio, pero no como otro género de contestación, sino como la superación de cualquier respuesta, debido a su invitación discreta a eliminar la misma pregunta (...) La pregunta, por tanto, no puede encontrar ninguna respuesta satisfactoria, puesto que, si la encontrase, sería entonces aún peor: representaría la absolutización de la misma contingencia, la cautividad de lo Absoluto en las redes de la creaturabilidad” (Panikkar 1997:258-259).

La filosofía upanishádica solo puede definir el Absoluto de una forma negativa, diciendo aquello que no es. Si, como hemos dicho, los orígenes del lenguaje del silencio van relacionados con el misterio, este último es el principal rasgo atribuido a Dios: su misterio. En consecuencia, sin la presencia de estos silencios y sin su aureola de misterio, Dios dejaría de serlo (cf. Panikkar 279 y ss.).

---

<sup>68</sup> De no-dualidad.

Nos remitimos a las bellas palabras de Panikkar para expresar el Principio del silencio: “el silencio ni tiene ser ni no-ser”, indica el autor en un momento de su obra. Sin embargo, más adelante, la filosofía upanishádica llegará a distinguir un brahman que es sonido, palabra (“sabda brahman”), de otro que es el brahman supremo (“param brahman”), absoluto no manifestado, «silencioso», sin ruido ni sonido alguno<sup>69</sup>.

Como explica el autor indio (1997:263-264), en el ámbito práctico de esta tradición budista existen tres clases de silencio: el silencio del cuerpo, el de la voz y el del pensamiento, siendo este último el más importante y al que se supeditan los otros dos. Para ello es tan necesaria la contemplación, la meditación, y, por tanto, la necesidad del silencio interior para obtenerla.

El Zen, la escuela budista desarrollada en China, combina elementos del budismo y del taoísmo. Una de sus peculiaridades en consonancia con el budismo es la “inefabilidad de aquello que se experimenta en la iluminación<sup>70</sup>, lo que hace preferir los gestos a las palabras como medio de expresión y se insiste en el peligro de atenerse a la letra de las escrituras, que solo pueden ser «el dedo que apunta a la luna, pero no la luna misma»”; los escritos no pueden comunicar la verdadera realidad (Sánchez Meca 1996). La finalidad del Zen se encuentra, pues, en romper las barreras del lenguaje (cf. Smith 2000:142).

---

<sup>69</sup> Panikkar observa las concomitancias con el concepto cristiano de la Trinidad, en el cual Cristo sería como el Logos surgido del silencio: “El Padre es Silencio por excelencia. Nadie lo ha visto jamás. Y Su Palabra ya no es el Padre, sino el Logos, el Verbo, la Segunda Persona, su Hijo (...)” (cf. Panikkar 1997:279-280).



### 2.3.2. El lenguaje gestual en las comunidades religiosas.

De acuerdo con la distinción hecha por Meo Zilio entre los gestos como lengua de necesidad o elemento auxiliar (Meo Zilio 1960:8<sup>71</sup>), la lengua gestual de las comunidades religiosas se encontraría dentro del primer grupo.

La regla del silencio es observada en diversas comunidades religiosas, especialmente en las de Cluny y los trapenses<sup>72</sup>, lo que no implica que esté ausente la comunicación.

Estos signos no verbales suelen ser traducciones del lenguaje hablado, del mismo modo que las secuencias de signos tienden a imitar la sintaxis del lenguaje (cf. Umiker-Sebeok/Sebeok 1987). Numerosos mensajes no verbales van acompañados de ambigüedad; ¿por qué esta ambigüedad es preferible a la explicitación? Gehl (1987), estudioso de estos signos en la etapa medieval, señala cómo el mantenimiento de la actitud religiosa es más una práctica que un concepto. Sirve, especialmente, para favorecer la meditación y como instrumento de disciplina moral. Se guarda silencio sobre todo por la noche, durante las horas para leer y estudiar o en el tiempo de plegaria<sup>73</sup>; así, se prestigia la lectura meditativa. También esta concepción del silencio influye en el proceso educacional<sup>74</sup>. El silencio es un requisito en los procesos de estudio de la gramática y retórica, fundamentalmente (Gehl 1987:138 y ss.). Advertamos, sin embargo, que algunas actividades silenciosas de estudio en aquel momento las caracterizaríamos como ruidosas, ya que en la época medieval se leía en voz alta en grupos o, al menos, en forma de murmullo en el estudio privado. Lo más importante era llegar al éxtasis contemplativo.

---

<sup>70</sup> Entre los orígenes de la poesía japonesa se encuentran los haikus, antes nombrados, poemas brevísimos que indican el estado de iluminación del Budismo y que han sido objeto de interés de autores como Octavio Paz, por ejemplo. V. Amorós (1991:192 y ss.).

<sup>71</sup> V. capítulo cuarto del presente trabajo.

<sup>72</sup> V. Umiker-Sebeok/ Sebeok (1987), Gehl (1987) y Van Rijnbeck (1954).

<sup>73</sup> *Horis incompetentibus* son las horas inapropiadas para hablar durante las cuales está especialmente prohibida la conversación entre los monjes. Gehl distingue un silencio más personal, que forma parte de la virtud personal del monje (el denominado *competens*), que en su parte más externa sería el expresado por el término *taciturnitas* (cf. Gehl 1987).

En la orden de los monjes trapenses no está permitido hablar dentro de los conventos; la única forma de relacionarse es mediante el lenguaje de los gestos. En un clásico artículo sobre el lenguaje empleado por estos monjes (Hutt 1968) se pone de relieve un estudio sistemático de los 338 signos empleados (entre simples y compuestos) clasificados desde el punto de vista de la forma de contenido. Este sistema de signos tiende a la claridad y economía de la comunicación.

## 2.4. SILENCIO Y ARTE.

*Vivimos dentro del acto del discurso. Pero no podemos presumir que la matriz verbal sea la única donde concebir la articulación y la conducta del intelecto. Hay modalidades de la realidad intelectual y sensual que no se fundamentan en el lenguaje, sino en otras fuerzas comunicativas, como la imagen o la nota musical. Y hay acciones del espíritu enraizadas en el silencio. Es difícil hablar de éstas, pues, ¿cómo puede el habla transmitir con justicia la forma y la vitalidad del silencio? (Steiner 1990:34).*

Nuestro propósito en este apartado es dar algunas muestras de la relevancia que puede llegar a adquirir el silencio en el arte creativo. Partimos de la idea de que el mismo proceso de abstracción presente en múltiples operaciones mentales es ya de por sí una especie de silencio, ya que

un concepto abstracto no es otra cosa que un signo que se construye resaltando aspectos escogidos y silenciando los demás. La abstracción es casi una forma de silencio” (Ramírez 1992:38).

En 1999, en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, se ofrecía un espectáculo peculiar —Muted’99— coordinado por el artista Tres, en un intento de reivindicar la presencia significativa de los silencios en nuestra sociedad, engullida cada vez más por los ruidos reinantes. Dicho evento, del que desgraciadamente no pudimos participar, comprendía, entre otros, un cóctel silencioso (las personas debían evitar palabra alguna en ese encuentro, a

---

<sup>74</sup> Lectura, memorización e interiorización de los textos que forman parte de la denominada *meditatio* (Gehl 1987:141).

excepción del bolígrafo sobre una mesa, único medio para comunicarse durante esas dos horas); un concierto de silencios para cuatro tubas y electrónica; sendas conferencias de filósofos expertos en el tema del silencio; un concierto de silencios en piano, visionado de videos sobre el tema, etc. Esta es solo una pequeña muestra de la presencia del silencio —físico, en este caso— en el mundo artístico.

Amorós (1991:135) propone una división de las artes según puedan utilizar el silencio de un modo u otro: las que pueden utilizarlo de un modo real (como la música) y las que solo son capaces de sugerirlo de un modo sinestésico (como la pintura y arquitectura, por ejemplo). En estas últimas, la desnudez, los espacios vacíos, la ausencia de decoración, la utilización de fondos blancos, las superficies monocromáticas uniformes, etc., equivaldrían a los silencios reales (acústicos); serían, como expresa Amorós, signos de modernidad<sup>75</sup>.

Veamos las siguientes palabras de Leopardi en un intento de cotejo de la literatura con otras formas artísticas como medio de expresión de algo más:

Las demás artes [respecto a la literatura] imitan y expresan a la naturaleza, y de allí extraen el sentimiento, pero la música sólo imita y expresa directamente el sentimiento, que extrae de sí misma y no de la naturaleza, y no otra cosa hace el oyente (...) La palabra en la poesía (...) no tiene fuerza suficiente para expresar la vaguedad e infinitud del sentimiento y sólo lo hace aplicándose a unos objetos y, por tanto, produciendo una impresión siempre secundaria y menos inmediata, porque la palabra, al igual que los signos y las imágenes de la pintura y la escultura, poseen una significación determinada y finita. La arquitectura, en este sentido, se aproxima un poco más a la música, pero no puede tener tanta espontaneidad e immediatez (Leopardi 1990:61).

En relación con el silencio artístico, creativo, el escritor Fernando Pessoa extrapola la literatura a las demás formas de arte:

Cualquier arte es una forma de literatura porque todo arte es decir algo. Hay dos maneras de decir: hablando y estando callado. Las artes que no son literatura son proyecciones de un

---

<sup>75</sup> Un ejemplo de reflexión artística sobre la validez de la obra de arte en silencio es la recientemente estrenada obra de teatro *Arte*, en la que los personajes departen sobre este tema además de sobre sus relaciones personales.

silencio expresivo. Hay que buscar en todo arte que no sea literatura la frase silenciosa que contiene, o el poema, o la novela, o el drama<sup>76</sup>.

El silencio, por tanto, en sus diferentes formas, puede ser una forma más de expresión en el mundo artístico. Uno de los momentos que propiciaron el auge de la sencillez expresiva fueron los años sesenta con el inicio del denominado arte minimalista, el “arte conceptual” o el “arte pobre”. Las estructuras repetitivas, por ejemplo, empleadas por esta corriente, son un reclamo a la sencillez expresiva.

## **2.4.1. El silencio, lo visual y lo escrito.**

### *2.4.1.1. El “silencio de las letras”.*

Según indica Mircea Eliade, no solo el paso del *mythos* al *logos*, sino sobre todo el triunfo del *libro* sobre la *tradición oral* ha sido fundamental en la constitución de la civilización occidental: “A partir de entonces, la historia de la cultura no tomará en consideración sino los documentos arqueológicos y los textos escritos” (Eliade 1991:168-9). Aunque más tarde lleguen a valorarse las tradiciones orales, el tipo de interés es diferente y solo bajo la forma de libro pasarán a tener cierto interés para los especialistas.

No obstante, es nuestra intención recapacitar brevemente sobre las implicaciones del acto de escribir respecto a las formas de expresión orales. Nos referimos no a la escritura literaria a la que hemos aludido más arriba (2.1) sino a la forma escrita como forma de transmisión y supervivencia de las culturas. El “silencio de las letras” o el “silencio de la escritura” —expresión que encabeza este párrafo— es utilizada por el filósofo Lledó (1992) a lo largo de sus reflexiones sobre la imbricación entre lenguaje y memoria, y, en su seno, sobre las relaciones entre oralidad y escritura: “ser es, esencialmente, ser memoria” dice el estudioso (1992:10).

---

<sup>76</sup> Citado por Torralba (1996:146) y este de Fernando Pessoa (1985:149). La traducción del catalán es nuestra.

Lledó señala dos necesidades propias del ser humano derivadas de dos conceptos griegos: la *philia*, la necesidad de comunicación —entre los griegos significa “el vínculo afectivo hacia el prójimo”— y el *logos*, la palabra que permite la relación entre los seres humanos. Para que ello sea posible, la palabra necesita ser pronunciada, lo que dará pie a su vez a su nivel de semanticidad, del sentido adquirido en el uso concreto, en cada situación real en la que se habla (cf.1992:21). A raíz de estas reflexiones el filósofo explica lo que él califica como la “triple orfandad de la escritura”, que resumimos de la siguiente forma:

- El que la palabra sea pronunciación y sentido es solo una apariencia, porque todo *logos*, en realidad, es fundamentalmente diálogo, la búsqueda de una respuesta.
- El escrito es causa del olvido, del momento en que fue engendrado.
- El silencio de la escritura arrastra una “apariencia de sabiduría” (1992:25).

Según Lledó, es en el *Fedro* platónico donde se plantea por primera vez el problema de la escritura, de su temporalidad, de la posibilidad de comunicación, y donde se revela el enfrentamiento entre las dos formas de cultura, la de la oralidad y la de la literalidad. En esta obra se inserta el mito de Theuth y Thamus, donde se plantea el origen de la escritura y la conveniencia de escribir o no, así como las relaciones entre escritura y memoria. Un monólogo de Sócrates presenta este mito. Theuth, dios egipcio, le hace una serie de observaciones al rey de Egipto, Thamus, sobre la utilidad de las diversas artes; no se ponen de acuerdo en cuanto al beneficio o perjuicio de ellas. Mientras Theuth denomina al arte de las letras, de la escritura, “fármaco de la memoria y de la sabiduría”, Thamus opina lo contrario, y piensa que Theuth es un ingenuo al creer en ello:

Porque es olvido lo que producirán [las letras] en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos. No es, pues, un fármaco de la memoria lo que has hallado, sino un simple recordatorio (Platón, *Fedro*, 274a-275a).

En resumen, este monólogo expresa, según Lledó, la imposibilidad de que las letras puedan recoger la memoria y reflejar la vida<sup>77</sup>, o como quería expresar Thamus, en palabras de Lledó:

[la] seguridad de la letra es una seguridad engañosa. La memoria no se constituye en la objetividad de la escritura, sino en la subjetividad de la consciencia (1992:114).

También destaca en el *Fedro* la importancia del “dudar”, en el doble sentido de dar tiempo a las respuestas:

Dudar es, sobre todo, dejar que la instantaneidad de la información se sumerja en un tiempo más largo donde la respuesta se estira pausadamente, y se instala en una temporalidad no urgida por respuesta automática alguna sino desplegada en el paisaje de la posibilidad” (1992:75);

o el dudar de la palabra, cuestionársela, para que no sea “estéril” (v. *Fedro* 276e-2777a), que no nos paralice en lugar de movernos:

Dudar de las palabras, revisar los contenidos que la tradición ha ido posando en el humus de la historia del pensamiento, es hoy una de las tareas más importantes que se nos ofrecen (1992:75-76).

Para Platón, la escritura es a la vez silencio y voz:

Silencio porque no hay un “detrás” de las palabras mismas. Sus signos no son nada, sino mera posibilidad de una “ontología” que yace en otra vertiente, y que sólo se reconstruye cuando alguien desde su propio tiempo, puede leerlos (Lledó 1992:119).

Este silencio de la escritura queda también patente en las siguientes palabras del escritor portugués Pessoa, en las que se manifiesta la inexpresabilidad de lo sentido:

Toda emoción verdadera es mentira en la inteligencia, pues no se da en ella; toda emoción verdadera tiene por lo tanto una expresión falsa. Expresarse es decir lo que no se siente,

dice Pessoa respecto a la necesidad del silencio (1996)<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> Introducción del autor a la obra citada, p. 295.

De acuerdo con Lledó, la escritura no podría escapar de ser silencio sin la presencia del lector, característica que la diferencia, por tanto, del mundo de la pintura que puede crear su propio espacio sin nadie que la contemple. Al mismo tiempo, el lenguaje vertido a la escritura, lo dota de una extraña objetividad, que será la que configurará la memoria colectiva, la historia, derivada de la independencia que adquiere este lenguaje escrito frente a su autor, donde están ausentes el tiempo, el espacio y, consecuentemente, la figura del oyente (en quien “la voz se registra como *oído*”) propios de las situaciones orales.

## 2.4.2. El silencio como forma de expresión artística.

### 2.4.2.1. Pintura.

Del mismo fragmento del *Fedro* que traíamos a colación más arriba, extraemos las siguientes reflexiones del discurso de Sócrates, en las que escritura y pintura quedan hermanadas por su carácter silencioso:

Porque 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 (275 c,d)<sup>79</sup>.

No obstante, como decíamos más atrás, de acuerdo con Lledó, la pintura no necesita de un espectador que la contemple para constituirse como tal, mientras que la presencia del lector en la palabra escrita es incuestionable. Aunque la obra pictórica necesite del tiempo concreto de un contemplador, “suponemos que la pintura está ahí, en el espacio silencioso de su exposición y está, en cierto sentido, construida, acabada” (Lledó 1992:87). En cambio, la escritura estaría en cierto modo supeditada al tiempo y personalidad del lector para llegar a ser.

La pintura, como la escritura, puede querer reflejar su misma imposibilidad. Valente lo explica aportando las siguientes palabras del pintor

---

<sup>78</sup> En F. Pessoa (1996), y este de Pessoa, *Livro do Desassossego* (1990), vol I, por Vicente Guedes - Bernardo Soares, Lisboa, Presença.

<sup>79</sup> Sin embargo, aunque Sócrates está en contra de la palabra, sí acepta el buen uso que se hace de ella en la dialéctica, donde esta deja de ser estéril.

holandés Bram Van Velde, precisamente gran amigo del autor irlandés Beckett también interesado en el silencio, cuyos silencios referían esa misma dificultad:

Pintar es acercarse a la nada. Pinto la imposibilidad de pintar. Y aun: Lo importante es no ser nada (...) La Pintura es un ojo cegado que sigue viendo (...) Para ser auténtico es necesario sumergirse, tocar el fondo (...) Hay que mostrar lo invisible (...) La pintura es el abismamiento, la inmersión (...) Cuanto más se está perdido, más se es empujado hacia la raíz, la profundidad (...) (Valente 1971:227-228).

Una de las obras representativas de ese dejar constancia de la expresión del silencio en el arte es el “Manifiesto suprematista” (1916) y la obra pictórica “El blanco sobre blanco” (1918) del pintor y arquitecto Malevitch.

Merleau-Ponty establece otra diferencia entre la palabra y la pintura: “El hombre no pinta la pintura, pero sí habla sobre la palabra: el espíritu del lenguaje quisiera sólo depender de sí” (Merleau-Ponty 1970:116); sin embargo, ambos modos de expresión, según el filósofo, comparten ese desentendimiento de la obra una vez terminada, ya en poder del receptor: “[el pintor] no es ya capaz de *ver*<sup>80</sup> sus cuadros como el escritor no es capaz de leerse. Es en los otros que la expresión toma su relieve y verdaderamente llega a ser significación” (Merleau-Ponty 1970:79); otra vez la figura del espectador-lector-receptor como configurador de la obra terminada.

Merleau-Ponty, asimismo, compara las operaciones que realiza el lenguaje con las que se dan en el proceso de pintura. A partir de la diferenciación entre los usos empírico y creador (auténtico) del lenguaje (v. 1.3), el autor establece la siguiente comparación entre las tareas del pintor y las del escritor<sup>81</sup>:

Se dice comúnmente que el pintor nos impresiona a través del mundo tácito de los colores y de las líneas, se dirige en nosotros a un poder de desciframiento informulado y cuyo control sólo tendremos justamente después de haberlo ejercido ciegamente,

---

<sup>80</sup> La cursiva es del autor.

<sup>81</sup> A propósito de estas asociaciones entre pintura y escritura queremos mencionar la obra de José Miguel Ullán dedicada al pintor catalán Antoni Tàpies titulada *Tàpies, obstinado* (2000) (Madrid, Ave del Paraíso), en la cual según el comentarista A. Marí “(...) Al final del recorrido, el lector puede pensar en la confluencia entre la pintura y la escritura, en la capacidad persuasiva del arte, en las ilimitadas posibilidades de la escritura y en la feliz resolución de ambas en un espacio común donde cada una de ellas mantiene sus diferencias y acentúa sus afinidades” (*Babelia, El País*, 17/2/2001, p.20).



después de haber gustado la obra. El escritor, por el contrario, se instala en signos ya elaborados, en un mundo ya hablante, y no requiere de nosotros más que un poder de reordenar nuestras significaciones según la indicación de los signos que nos propone. Pero, ¿si el lenguaje expresara tanto por lo que está entre las palabras como por las palabras, por lo que “no dice” como por lo que “dice”; si hubiera oculto en el lenguaje empírico, un lenguaje a la segunda potencia en el que de nuevo los signos llevaran la vida vaga de los colores, (...)?” (Merleau-Ponty 1970:69).

Y más adelante, el propio filósofo propone comparar el lenguaje con el de las otras artes expresivas para así llegar a comprenderlo, llegar a captar ese segundo sentido auténtico, creador, un sentido “lateral u oblicuo” (en oposición a uno directo, de las palabras ya instituidas) que se encuentra en las otras artes “mudas”:

Si queremos comprender el lenguaje en su operación de origen debemos fingir no haber hablado jamás, (...) *contemplantarlo*<sup>82</sup> como los sordos contemplan a los que hablan, comparar el arte del lenguaje a las otras artes de la expresión, intentar verlo como una de esas artes mudas (...). Comencemos por comprender que hay un lenguaje tácito y que la pintura habla a su manera (Merleau-Ponty 1970:71).

En una comparación con el arte de la pintura, Talens manifiesta que “la tarea del escritor es más difícil que la del pintor, pues actúa con palabras que significan” (Talens 1990:25).

Así como consideramos que la música es una forma de protección o apoyo para cuando, desesperadas, las palabras no encuentran su lugar de expresión de los abismos anteriores, así la pintura. Reproducimos las siguientes palabras de Beneyto referidas a la aludida anteriormente poeta argentina Alejandra Pizarnik. La pintura puede descargar de la tensión que produce la búsqueda de la palabra creadora:

Es el año 1968 cuando aparece su libro *Extracción de la piedra de locura*<sup>83</sup>, significativo título, ya que a Alejandra Pizarnik la unen estrechos lazos con el mundo plástico: “Me gustaría pintar porque en la pintura encuentro la oportunidad de aludir en silencio a las imágenes de las sombras interiores. Además, me

---

<sup>82</sup> La cursiva es del autor.

<sup>83</sup> Título de una pintura de Bosco. Según Beneyto, a la autora le atraían las obras de los pintores Klee, Ernst y, sobre todo, Bosco.

atrae la falta de mitomanía del lenguaje de la pintura. Trabajar con las palabras o, más específicamente, buscar “mis” palabras, implica una tensión que no existe al pintar (Beneyto 1983:27).

Esa misma manifestación del silencio como indicativa de la imposibilidad de decir se asocia, asimismo, a parámetros como el espacio o el tiempo, los cuales son vividos de forma distinta por las diversas artes. Pueden apreciarse, por ejemplo, divergencias entre la pintura y la escultura, por un lado, frente a la música y escritura: mientras las primeras nos permiten disponer del tiempo que queramos para contemplarlas y del momento en que queramos hacerlo, de *mi* tiempo, la música y la escritura *son* tiempo (cf. Lledó 1992:86). En consonancia con estas apreciaciones se encuentra la expresión utilizada por Barthes acerca del tiempo de la escritura que es “(...) un tiempo defectivo: escribir es proyectar o terminar, pero nunca expresar” (1964)<sup>84</sup>.

Además, también entre pintura y escritura existe una diferencia en el modo de concebir la espacialidad:

(...) La escritura está también en el espacio; pero su forma de estar es distinta del estar de la obra pictórica. El estar de la escritura es una *forma de estar*, el estar de la pintura es una *forma de ser*<sup>85</sup> (Lledó 1992:86).

Aunque no hablaremos de ello en este trabajo, obviamente en otras artes como la escultura y la arquitectura la tendencia al silencio puede ser una de sus finalidades. La conocida frase del arquitecto Mies van der Rohe “menos es más” es una de las expresiones que mejor pueden definir esta tendencia a la sencillez, a las formas desnudas, esenciales, anulando toda ornamentación. La repetición sin diferencias, la monocromía, los espacios vacíos como punto de referencia, el silencio como uso del espacio arquitectónico, etc., son algunas de sus peculiaridades; en España, Chillida sería uno de sus máximos representantes.

---

<sup>84</sup> *Apud* Sucre (1985:246).

<sup>85</sup> Las cursivas son del autor.

#### 2.4.2.2. *Música.*

*Es la música la que vence al silencio antes que el logos. Y la palabra más o menos desprendida del silencio estará contenida en una música (Zambrano 1999:24).*

La presencia de los silencios es básica en el ritmo musical. La “armonía” se define en el *DUE* (1996) como la

(...) Cualidad del lenguaje consistente en la acertada combinación de las palabras, los acentos y las pausas, por la que resulta grato al oído<sup>86</sup>.

Según Thomas pueden apreciarse tres categorías a las que el silencio musical puede adscribirse: el silencio temporal, el silencio espacial (en relación al resto de la composición) y los silencios gestuales (partes de la línea melódica, aunque no perceptibles como cese de la música) (cf. 1976:312<sup>87</sup>). Aparte de ello, el exceso de sonido, la excesiva intensidad, son perjudiciales para la persona.

Según Amorós (1991) la revolución más importante del lenguaje expresivo se dio en el ámbito musical. Para Steiner, la música, junto a las matemáticas, es el principal lenguaje de la mente en que la inteligencia está en condiciones de sentir no verbalmente (cf. 1990:45). La importancia de la música en el universo de las palabras se pone de manifiesto, igualmente, en filósofos como Nietzsche o Zambrano.

Nietzsche ya manifestaba que lo más importante en el lenguaje no eran las palabras en sí mismas, sino la música expresada en esas palabras; en definitiva, todo lo que no puede ser escrito (Nietzsche 1991:250-256<sup>88</sup>). “Gracias a la música la palabra no defrauda; privada de ella, aun siendo la palabra de verdad, y más si lo es, se desdice”, expresa Zambrano (1999:52). La palabra, gracias a la música, se convierte en poesía. En consonancia con las reflexiones de Zambrano, Hugo Mujica comenta: “Cuando me preguntan cuáles son mis influencias literarias,

---

<sup>86</sup> En la tercera subacepción de la primera acepción.

<sup>87</sup> *Apud* Edgar (1997).

<sup>88</sup> *Apud* Calvo (1999:28).

suelo responder que todas están en la música. La verbalidad no es lo más importante” (Ortega 2001:11).

Aurora Egido, haciendo referencia a la importancia del silencio en diversos autores del Siglo de Oro español (1990), alude en nota a la poética de José Hierro por su gran cantidad de referencias en torno al silencio y su “relación con la pausa musical, y como efecto expresivo, activo, en la creación literaria” (1990:77-78).

Ya en el siglo XIX Gustav Mahler incluyó cinco minutos de silencio entre el primer y el segundo movimientos de su “Segunda sinfonía”. Actualmente, la música atonal es un referente necesario en esa búsqueda del silencio a través de la música.

Amorós destaca al músico vienés Webern, discípulo de Schönberg, como compositor del silencio. No en vano es la época aproximada de elaboración del *Tractatus* de Wittgenstein, y va en consonancia con el pensamiento poético del momento (el arte como búsqueda interior). El silencio es percibido como “elemento de composición que forma parte primordial del propio entramado” (1991:49)<sup>89</sup>.

En la época actual, Erik Satie y John Cage son dos de los artistas más representativos de la música del silencio. En las *Gymnopédies*, Satie, interesado además por la música medieval, se orienta hacia una música atonal, en la que las notas no son lo más importante de la creación. Satie y Cage comparten, según Iges (1993) la opinión de que en la música actual “el error es haber concedido excesiva importancia a la altura clara y definida —la nota— en perjuicio de lo demás” y proponen planificar sus creaciones atendiendo más a su longitud que a la armonía entre las notas, por ejemplo.

---

<sup>89</sup> V. el poema escrito por Octavio Paz dedicado a Webern: “Lo idéntico (Anton Webern, 1883-1945)” (apéndice 9.6).

John Cage, también alumno de Schönberg, es considerado el apóstol del silencio en música. El músico no se interesa solo por esos silencios oportunos antes de atacar la nota, gracias a los cuales la nota alcanza toda su profundidad, sino sobre todo por el silencio como configurador de la misma pieza musical, un silencio a cuyo significado solo se puede acceder a partir del contexto<sup>90</sup>. Considerado uno de los inspiradores de los “happening” y del movimiento “Fluxus”, Cage valora el silencio considerado como música. En esta concepción repercute también la influencia recibida de la filosofía Zen (de ahí sus reflexiones sobre el deseo de “crear el vacío” como algo bello, nuevo). En 1952 este autor presentó en Woodstock (Nueva York) la obra ‘4’33’’, una de sus creaciones más polémicas por ser una pieza constituida por ese tiempo de silencio, “tan sólo marcan [los intérpretes], con acciones visuales propias del ritual del concierto —residuos— el inicio y el final de cada una de las tres partes de que consta la pieza” (Iges 1993:76).

Durante los cinco últimos años de su vida, John Cage creó una serie de obras tituladas *Piezas-Número*, lentas y cargadas de largos silencios, según los críticos partituras imprevisibles, difíciles después de analizar. Su interés por el silencio propició posteriores publicaciones en torno al tema junto a la creación de sus piezas musicales.

Cage no cree, sin embargo, en el silencio absoluto; más que despreciar los sonidos del mundo que nos rodea, el autor pretende con su particular expresión a través del silencio, “denunciar el dogmatismo personalista del compositor al uso, contagiado por los modos habituales del poder” (Iges 1993:78).

Otro de los poemas de Paz, “Lectura de John Cage” (v. poema completo en apéndice 9.6), hace alusiones a dos de sus libros: *Silence* (1961) y *A Year from Monday* (1967). Reproducimos aquí algunos fragmentos:

La música  
inventa al silencio,  
la arquitectura

---

<sup>90</sup> En su intento de llegar a definir la música sin relación al sonido publicó el libro *Silence. Lectures and Writings* (1961), en el que se resumen sus investigaciones personales sobre el tema.

inventa al espacio.

(...)

La música no es una idea:

es movimiento,  
sonidos caminando sobre el silencio.

(...)

Silencio es música,

música no es silencio.

*Nirvana es samsara,  
samsara no es nirvana*<sup>91</sup>.

(...)

Música no es silencio:

no es decir  
lo que dice el silencio,  
es decir  
lo que no dice.

Silencio no tiene sentido,  
sentido no tiene silencio.

Sin ser oída

la música se desliza entre ambos.

(...)

La música es real,

el silencio es una idea.

John Cage es japonés

y no es una idea:

(...) (Paz 1998:79).

El poeta Luis Cernuda reflexiona también sobre las propiedades de la música para alcanzar un estado contemplativo, de ligereza, como el que permite solo la escucha del silencio:

(...) Allí oí por primera vez a Bach y a Mozart; allí reveló la música a mis sentidos su *pure délice sans chemin*<sup>92</sup> (como dice el verso de Mallarmé, a quien yo leía por entonces), aprendiendo lo que para el pesado ser humano es una forma equivalente del vuelo, que su naturaleza le niega. Siendo joven, bastante tímido y demasiado apasionado, lo que le pedía a la música eran alas para escapar de aquellas gentes extrañas que me rodeaban, de las costumbres extrañas que me imponían, y quién sabe si hasta de mí mismo.

Pero a la música hay que aproximarse con mayor pureza, y sólo desear en ella lo que ella puede darnos: embeleso contemplativo. En un rincón de la sala, fijos los ojos en un punto luminoso, quedaba absorto escuchándola, tal quien contempla el mar (...) (1993:585).

---

<sup>91</sup> En las anotaciones finales de la editora a los distintos poemas se señala, en torno a este, las significaciones de los términos *samsara* y *nirvana* en la literatura budista *mahayana*, aunque en el poema los significados no sean exactamente los originales.

Especialmente interesante desde el punto de vista de la sociología y la etnomusicología es el uso de la música en lugar del silencio con la función de decir lo que es inaceptable social o políticamente. Como ejemplo recordemos el nacimiento de la música soul, música negra en oposición al jazz de los músicos blancos, con el objetivo de dar trabajo a los músicos negros y dotar así al evento de “identidad negra” (cf. Edgar 1997:318<sup>93</sup>).

#### 2.4.2.3. *Mimo y pantomima.*

El mimo y la pantomima se emplazan dentro de las artes que reciben apelativos tan diversos como “artes del silencio”, “teatro del gesto”, “expresión corporal”, “lenguaje del silencio”, “mimodrama”, etc., entre las cuales es común el intento de sugerir a través del silencio de la palabra. En todas estas formas de expresión la palabra cede su lugar al gesto, a la acción, a la mímica. El origen de las palabras *mimo* y *pantomima* se halla en la Antigua Grecia<sup>94</sup>; tal y como queda indicado en el *DRAE* (1992), en su segunda acepción, el *mimo* se define como sigue: “Entre griegos y romanos, farsa, representación teatral ligera, festiva y generalmente obscena”<sup>95</sup>. Hoy en día, aunque la terminología referente a este campo es diversa, la mímica se utiliza como concepto general y el mimo y la pantomima como variantes de aquella. De acuerdo con Font (1981:10-12) la mímica se definiría como:

Toda expresión realizada con el movimiento corporal, por ella misma no es un arte, sino una manera natural de manifestarse (...) La mímica llega a ser categoría artística cuando traspasa los límites del simple lenguaje y actúa, para transmitir narraciones, ideas y emociones: es decir, se convierte en teatro.

---

<sup>92</sup> La cursiva es del autor.

<sup>93</sup> Y este de J. F. Szwed (1966) “Musical style and racial conflict”, *Phylon* 27, pp. 358-366.

<sup>94</sup> De hecho, la historia del teatro occidental nace del mimo romano, en concreto de Livius Andrónicus, como explica Font (1981). Este actor hacía mimo de las narraciones que él mismo componía y en las que denunciaba los defectos de la sociedad. Un día se quedó afónico e hizo recitar el texto a otra persona mientras él lo representaba con movimientos. Cuando recuperó la voz prescindió del recitador y poco a poco fue naciendo el mimo.

<sup>95</sup> Precisamente es el significado despectivo que ha quedado hoy en día en algunos contextos para *pantomima* y que se manifiesta en la segunda acepción que le otorga el *DRAE* (1992): (De *pantomimo*.) f. Representación por figura y gestos sin que intervengan palabras. || 2. Fig. Comedia, farsa, acción de fingir algo que no se siente.

La mímica se manifiesta de dos formas principales: la pantomima —“cuando la gesticulación habitual sirve de base para construir narraciones o situaciones” (por ejemplo el cine mudo o los payasos)—, y el mimo —“el cual no procura pulir o exagerar la gesticulación habitual, sino que prescinde de ella y crea el «gesto nuevo»”— (Font 1981).

Solemos asociar los gestos con el mundo de la representación y las palabras con el universo de los textos, sin embargo la mezcla de elementos en un género y otro no es infrecuente: podemos encontrar palabras en las representaciones pantomímicas y abundantes alusiones a los gestos en los textos, especialmente en los textos escritos para ser representados y en los que las palabras pasan a ocupar un puesto secundario. Sin gestos no hay teatro (aunque como forma extrema tenemos el teatro de texto, hoy muy extendido, el cual prescinde en gran parte de estos), pero sin palabras sí puede haberlo. De todos modos, unos y otros se asocian para crear nuevos espacios, como menciona Picó:

Sin abandonarlo nunca, el silencio permanece como un poso que genera y acoge la palabra dramática, es su raíz. Paralelamente, de la inmovilidad nace el movimiento. Silencio e inmovilidad, palabra y movimiento terminan cruzándose, enriqueciéndose mutuamente en el escenario (1999:81).

En la historia más reciente del género teatral, el nacimiento de la pantomima se produjo con el fin de sustituir a la palabra cuando no interesaba que su contenido fuese totalmente explícito. Fue en París donde se produjo el triunfo del arte de la pantomima como teatro de gesto, puramente: el llamado “arte del silencio” cuya exclusividad de representación poseía la Comédie Française. La pantomima no podía provocar demasiados problemas en la audiencia precisamente por no expresar los contenidos a través de las palabras, lo que poco a poco propició el nacimiento de nuevas fórmulas teatrales sin ayuda del texto, al principio acompañadas de diversos ingenios para ayudar al público a seguir el desarrollo argumental<sup>96</sup> y, más adelante, prescindiendo totalmente de la información narrativa adicional (cf. Atanasiu 1997:85-101).

---

<sup>96</sup> Mediante la muestra del texto escrito como si fueran viñetas o a través de niños que descendían del techo atados y mostraban el texto; más tarde se servían de la técnica “gramló” mediante la cual se parodiaba a los actores de la Comédie Française, cuando “los actores de los pequeños teatros no



Dentro del siglo XX se considera a Étienne Décroux el padre del mimo corporal contemporáneo, a quien se enmarca dentro del denominado mimo abstracto. Uno de sus alumnos fue Marcel Marceau, hoy todavía en activo, creador del denominado *mimo-ilusión* o *mimo de identificación* (Lorelle 1974:126), al que denominaba “arte del silencio”, e interesado especialmente en crear el máximo de expresividad a través del cuerpo, las manos y el rostro<sup>97</sup>; precisamente fue recriminado por su maestro por dedicar demasiada atención a estas partes del cuerpo, por servirse en exceso de la “mueca”, de la mímica facial, faceta que mejor domina. Décroux, en cambio, sentía especial predilección por el tronco, por el cuerpo entero, al que concedía un lenguaje propio, poético, intentando destacar sus líneas de acción<sup>98</sup>. Amante del “gesto por el gesto”, este tenía su raíz y su fin en sí mismo.

Por otro lado, otra de las figuras especialistas en este campo fue el actor recientemente fallecido Jacques Lecoq, quien empezó las investigaciones del gesto dentro del teatro y que es reconocido como uno de los mejores pedagogos teatrales del siglo XX. Sus principales intereses fueron el estudio del bufón, la máscara y la figura del *clown*.

#### 2.4.2.4. Cine.

Un personaje de la novela *La historia del silencio* del escritor vasco Pedro Zarraluki se pregunta:

¿Por qué ponían un pianista en los cines cuando las películas eran mudas? ¿es soportable el silencio? (...) ¿Qué resulta más irritante para nuestros nervios: el ruido o su carencia? (1994:20).

---

se limitaron solo a parodiar sus gestos, sino también su manera de hablar, imitando sonoramente el idioma sin pronunciar ninguna palabra “ (Atanasiu 1997:92).

<sup>97</sup> Dice Font a propósito de Marceau (traducimos del catalán): “ (...) explica cosas sencillas, anécdotas y situaciones sin ninguna trascendencia intelectual, pero les da un encanto poético y genial. Ama el silencio, la pureza de estilo, cada gesto o contracción tiene una importancia capital (...) Además, es extraordinariamente austero en el gesto (1981:22).

<sup>98</sup> En sus clases solía hacer ensayar a sus alumnos con el rostro cubierto para enfatizar la primacía del tronco sobre el resto del cuerpo y para que el rostro no sustituyera lo expresado por aquel.

La historia del cine mudo es un mundo aparte en el terreno cinematográfico; la falta de la palabra obliga al cineasta a enfatizar el resto de recursos que en el cine sonoro pueden quedar difuminados tras el lenguaje hablado y permite además al espectador percibir en mayor grado la infinidad de matices que nos regala la comunicación no verbal. Sin embargo, como se interroga el personaje de la novela antes citado, el exceso de silencio nos resulta extraño y, al menos, en las películas mudas la música mitigaba esa posible incomodidad.

Queremos llevar a cabo una breve incursión en varias obras cinematográficas que, de un modo u otro, confieren una especial relevancia al silencio ya sea como elemento formal, como motivo argumental, o como elemento inherente a la significación de algunas escenas. Rescatamos algunos de estos títulos, con algunas alusiones al interés que en ellos haya podido provocar lo callado.

Aparte de la gran cantidad de películas que, al igual que en las obras literarias, incluyen en su título la palabra *silencio* o término afín y en las que el silencio pueda o no tener un papel significativo, queremos mencionar algunas obras en las que, como hemos dicho, de un modo u otro se nos presente de forma especial el mutismo. La elección de los ejemplos no pretende ser sistemática sino más bien representativa de cómo el silencio puede ser un elemento característico de una película al igual que otros elementos definatorios.

En primer lugar, el silencio puede ser un medio formal para conseguir determinados efectos. Una de las obras clásicas es *La mujer pantera*, dirigida por Jacques Tourneur<sup>99</sup>, película en la que las dudas y el misterio proliferan, y en la cual, como comentaba el crítico cinematográfico Miguel Marín, para suplir la falta de presupuesto se intensificaron los juegos de contrastes mediante la luz y el sonido: se buscaba el contraste entre luces y sombras y entre ruidos y silencios<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> *Cat People* (1942), USA, 70 min.

<sup>100</sup> En el espacio televisivo presentado por J. L. Garci: “Qué grande es el cine”, 24/1/2000.

En *El graduado*<sup>101</sup> se establece una especial relación entre música y silencio, en momentos en los que la música acompaña los instantes de soledad de los personajes y permite escenas de flash-backs o de especial relevancia en el curso de la película, por ejemplo. Otra de las proyecciones que podrían incluirse en este apartado es *El espíritu de la colmena*<sup>102</sup> en la que, en general, se observa un predominio de los silencios sobre la acción como expresión del intento de comunicación entre padres e hija, de los obstáculos en sus relaciones, así como la presencia de imágenes mudas que invitan a la reflexión. Como directores interesados en el mundo del silencio, aparte del ya citado Bergman, queremos nombrar a Robert Bresson para quien, según el crítico Fernández-Santos, “el silencio es un vaho de elocuencia en la conjunción y yuxtaposición de imágenes y sonidos (...) Se ve incluso el callar de las cosas”<sup>103</sup>.

En segundo lugar, queremos hacer mención de aquellas películas en las que el silencio funciona como motivo argumental principal o paralelo a otros temas. Entre este género de filmes se encuentra, por ejemplo, *El silencio*<sup>104</sup> en el cual predomina la ausencia de sonidos como muestra de la incomunicación total entre los personajes. Otro título homónimo, *El silencio*, largometraje iraní del director Tayikistan (1998), relata la vida de un niño ciego que va descubriendo el mundo a través de la música. *Aunque tú no lo sepas*, última película del director Juan Vicente (2000), basada en la novela de Almudena Grandes *El vocabulario de los balcones*, discurre la mayor parte del tiempo a través de la sucesión de significativas miradas de los amantes acompañadas de hondos silencios (obligados por la distancia entre sus respectivos balcones).

En último lugar, queremos evocar algunas escenas significativas de varias producciones cinematográficas que dan cuenta de la importancia del silencio. Por

---

<sup>101</sup> *The graduate* (1967). Director: Mike Nichols, USA, 105 min. Recuérdese la banda sonora de “Sounds of silence”, que suena en escenas de especial interés durante la proyección. Véase el capítulo “Sounds of silence”, en Kurzon (1997), donde se explican las relaciones entre silencio y música en esta película, así como sobre *El silencio*, de Bergman, largometraje al que aludiremos más abajo.

<sup>102</sup> Director: Víctor Erice (1973), 90 min.

<sup>103</sup> *El País*, 22/12/1999, p. 50.

<sup>104</sup> Director: Ingmar Bergman (1963).

ejemplo en uno de los juicios celebrados en *En el nombre del padre*<sup>105</sup> se produce un largo silencio de uno de los personajes como respuesta a una de las preguntas formuladas por el fiscal, el cual decide la inocencia del protagonista. Algo parecido sucede en la película *Pulp Fiction*<sup>106</sup> en la que, en su primera cita, los dos protagonistas comentan el posible significado del prolongado silencio que se establece entre ellos<sup>107</sup>; en *Dos en la carretera* (Donen), aparece una escena en la que los dos actores observan a otra pareja comiendo en un restaurante que no se dice nada durante un largo rato; esto les da pie a conversar y plantearse su crisis matrimonial. En el otro extremo podríamos situar *Secretos de un matrimonio* de Bergman (1973), en la que un matrimonio no cesa de entablar largas conversaciones acerca de su cansancio conyugal<sup>108</sup>. Por último, en la reciente película *La lengua de las mariposas*<sup>109</sup>, se reproduce una escena en la que el protagonista, maestro de escuela, no consigue hacer callar a sus alumnos; después de un rato y ante la evidencia de su falta de autoridad, se detiene a mirar por la ventana, en silencio...; los estudiantes se callan. Posteriormente se reproduce un comentario entre dos de los niños a propósito de esta situación:

- a. “¿Y qué dijo el maestro cuando callaron?”
- b. “Nada. Sólo: «muchas gracias»<sup>110</sup>.”

---

<sup>105</sup> *In the name of the father* (1993). Director: Jim Sheridan, USA, 128 min.

<sup>106</sup> Director: Quentin Tarantino, Lauren Films, 157 min. (Palma de Oro Cannes 1994).

<sup>107</sup> En el capítulo quinto de este trabajo reproducimos parte de esta conversación como muestra de la importancia pragmática del silencio.

<sup>108</sup> Véase al respecto el análisis pragmático de este filme en Tannen (1996:139-169).

<sup>109</sup> Director: José Luis Cuerda (1999), 95 min.

<sup>110</sup> A propósito de esta situación queremos indicar cómo llevamos a cabo una prueba similar con nuestros alumnos. Al entrar en clase normalmente se oye un murmullo que va amainando poco a poco o cuando el profesor toma la palabra para iniciar la clase, aunque a veces el efecto no es inmediato. En varias ocasiones, y con alumnos diferentes, mantuvimos un silencio de hasta tres minutos antes de empezar la clase, mirando fijamente al alumnado. En ninguno de los grupos se produjo intervención alguna por parte de ningún alumno para preguntar qué sucedía; el silencio era casi sepulcral, inusual; solo se dieron suaves murmullos entre algunos de ellos, caras de extrañeza, muestras de inquietud con gestos diversos (escribir, ordenar los folios, buscar algún objeto, etc.) y solo algunos de ellos mantuvieron la mirada fija con nosotros. La tensión de la situación hizo que no mantuviéramos esta situación más de esos tres minutos. Hemos de decir que, aunque ningún alumno empezó a hablar con los demás como al principio de clase, ni intervino oralmente, preguntados posteriormente, indicaron que pensaban que el profesor se había enfadado, más de lo común, por algún motivo, aunque no sabían cuál, pero no se atrevieron a intervenir. En esta ocasión, el silencio, imprevisible, tuvo mayor fuerza que cualquier signo lingüístico.



## **CAPÍTULO 3**

### **EN TORNO A UNA DEFINICIÓN DE SILENCIO.**

*¿Por qué se dice romper el silencio y no liberar el silencio?<sup>1</sup>*

#### **3.1. CONSIDERACIONES TERMINOLÓGICAS EN TORNO A SILENCIO Y VOCES AFINES.**

En este capítulo vamos a intentar ofrecer una visión de los diferentes usos otorgados al concepto de silencio desde la óptica de los diccionarios. No obstante, antes de iniciar este recorrido por la percepción de estas herramientas lingüísticas que intentan abordar las palabras desde el punto de vista más objetivo y exhaustivo posible —las definiciones lexicográficas— tenemos que avanzar algunas consideraciones sobre las posibilidades significativas del significante *silencio* en sus diferentes formas. Para ello nos serviremos, como ejemplo, de la terminología diversa empleada por autores representantes de distintas parcelas, desde la pragmática o el análisis conversacional hasta la psiquiatría, para mostrar la pluralidad de ópticas y léxico empleados en sus planteamientos.

¿Siempre que hablamos decimos algo? ¿Siempre que no hablamos callamos? ¿Podemos decir algo sin hablar? ¿Podemos permanecer en silencio cuando hablamos? Seguramente todos coincidiremos en las respuestas, pero ello nos exige ponernos de acuerdo en el significado que conferimos a palabras como *silencio*, *callar* y demás pertenecientes a su mismo campo semántico. A continuación veremos cómo los diferentes enfoques empleados en el estudio del silencio dan lugar a distintos significados para los mismos significantes, hecho que, lejos de perjudicar su estudio, lo enriquece<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Pedro Zarraluki (1994:21).

<sup>2</sup> Verschueren (1985) lleva a cabo un estudio de la semántica del silencio en la lengua inglesa donde refiere las lexías y expresiones fijas para significar “to being silent”, “not saying (something)”, “not talking (about something)”, etc. Sus conclusiones denotan que los límites entre ellas son muy borrosos. Sobkowiak (1997), a partir de las definiciones dadas a *silencio* en el *Webster Collegiate*, explica la confusión existente en inglés en torno a las características acústicas y pragmáticas de este. Según él, esto explicaría que algunos lingüistas omitiesen estas diferencias

En general, la mayoría de lingüistas que utilizan la palabra *silencio* se refieren a ella como categoría comunicativa. Como menciona Jaworski, desde una perspectiva sociopragmática el mutismo no se consideraría un tipo de silencio por no ser comunicativo-interaccional; solo puede interpretarse el silencio como tal cuando “the communication process is expected or perceived to be taking place” (1993:34).

José L. Ramírez, desde la perspectiva de una teoría semiótica general, no solo defiende que un estudio de los significados del silencio deba hacerse desde el habla y no desde la lengua, dado que

preguntarse lo que significa el silencio en un caso determinado no equivale a preguntar qué significa *una cosa determinada*, sino qué significa el *hecho*<sup>3</sup> de que alguien en un momento determinado, no diga nada (Ramírez 1992:20),

sino que aboga por un estudio semiótico más que lingüístico del silencio, a consecuencia del peso que este autor concede al mundo del habla frente al de la lengua para explicar el fenómeno silencioso (cf. 1992:19-23). En efecto, el silencio —en tanto que signo— debe concretarse en una situación determinada para poder entenderse, de forma semejante a como los comodines de una baraja solo adquieren su respectivo valor después de empezar la partida (Ramírez 1992:20); tal como veremos más adelante, este hecho es uno de los motivos que justifican la incursión de la Pragmática en el mundo del silencio. El significado semiótico del silencio no va en busca del significado de la palabra *silencio*, sino de lo que significa el silencio mismo (Ramírez 1992:20). A partir de la defensa de la consideración del silencio como signo, este autor distingue entre:

- *El Silencio.*
- *Los silencios.*

---

en su definición de silencio, como Bruneau (1973), por ejemplo; la lengua francesa distingue los verbos “se taire”/ “garder le silence”, aunque solo dispone del sustantivo “silence”.

<sup>3</sup> La cursiva es del autor.

El primero de ellos se diferencia de los segundos —en minúscula y en plural— porque es una acepción metafórica, referida a lo abstracto y universal, a la esencia, como expresan las formas determinadas del sustantivo singular. Así pues,

El Silencio<sup>4</sup> como entidad es una construcción abstracta con raíces en el pensar mítico, mientras que los silencios son propiamente hechos, acciones, cuya condición queda falseada al someterlos a la forma gramatical del sustantivo (1990:21).

Respecto a los segundos, estos pueden subdividirse en dos tipos: una primera acepción aludiría al silencio como hecho social y una segunda —metonímica— al silencio como lo tácito en el decir; esos dos silencios ya serían reales, observables, a diferencia del primero.

Otra precisión lingüística es la llevada a cabo por Gallardo (1993:194-195), la cual, a raíz de sus estudios sobre el silencio en el marco de las conversaciones, precisa entre:

- *el silencio,*
- *un silencio,*
- *una pausa.*

*El silencio* —“ausencia de habla durante un tiempo amplio”—no forma parte de la conversación. Según la lingüista, este tipo de silencio queda excluido de la interacción y se encuentra, utilizando la terminología fonológica, en distribución complementaria respecto a esta<sup>5</sup>; el siguiente silencio —*un silencio*— tratado como sustantivo contable (puede hablarse de *varios* silencios durante un intercambio) sí pertenece, en cambio, a la conversación; por último, las *pausas* serían los silencios presentes dentro de una misma intervención, ya que existe una continuación posterior<sup>6</sup>.

Ponzio (1995 a) distingue entre los términos *callar* y *silencio*; *callar* significa “ausencia de palabra”, por tanto solo es aceptable en el ámbito humano,

---

<sup>4</sup> Precisamente la mayúscula —como explica el mismo autor— confiere al silencio la característica de fenómeno que no aparece, que no es ni fenómeno, y esa condición es lo que le permite ser la metáfora de lo inefable en el universo poético (cf. p. 23).

<sup>5</sup> Sería el silencio al que hace referencia Haverkate (1987:30) cuando habla de la máxima de cortesía “Evita el silencio”.



en cambio, *silencio* se referiría a la ausencia de sonido; en consecuencia, el hecho de callar sería producto de una voluntad, de la imposibilidad de decir, no solamente el hecho de no hablar. Castilla del Pino, en cambio, utiliza estos dos términos como sinónimos. Este autor distingue entre un *decir hablando* y un *decir callando*; este último sería la opción silenciosa de forma que: “El silencio no es no-decir sino callar, silenciar aquello que no se quiere, no se debe o no se puede decir” (1992: 80). Así, el silencio para este autor sería un sinónimo de callar, lo que conlleva la intención de hacerlo: “con el silencio comunico que no quiero, no debo o no puedo comunicar” (1992:80).

AUTOR	CRITERIO	TERMINOLOGÍA	TIPOLOGÍA	SIGNIFICADO
Ramírez (1992)	semiótico	el Silencio  los silencios	<ul style="list-style-type: none"> <li>• como hechos sociales</li> <li>• lo tácito en el decir</li> </ul>	lo abstracto  hechos, acciones
Gallardo (1993)	conversacional	el silencio un silencio una pausa		no interaccional interaccional silencio dentro de una intervención.
Ponzio (1995 a)		silencio callar		ausencia de sonido ausencia de palabra (ámbito humano)
Castilla del Pino (1992 a)		silencio		callar (decir callando)
Jaworski (1993)	sociopragmático	silencio mutismo		comunicativo-interaccional no comunicativo

*Tabla 1: El silencio y sus diferentes formas.*

### 3.2. EL SILENCIO EN EL MUNDO LEXICOGRÁFICO.

<sup>6</sup> Pensemos en las interrupciones que se producen en los programas dentro del mundo televisivo, en las que los locutores anuncian una “pausa” para volver después, no un “silencio”.

### 3.2.1. Aproximación etimológica e histórica al término *silencio*.

La lengua griega disponía de los siguientes términos referidos a silencio:

- σιγα ADV. En silencio, silenciosamente (σ.ΕχΕiv. Guardar silencio); en secreto, sin ruido, ocultamente.  
 (2) σιγα ζω. Hacer callar.  
 (3) σιγαω-ω. Callar, estar silencioso; callarse [con respecto a algo, τροζ con ac.]; callar, no hablar de [ac.]. (...)  
 (4) σιγη silencio, reserva silenciosa, discreción; tranquilidad, calma; (...)  
 (5) σιγηλοζ ηον silencioso, callado, taciturno<sup>7</sup>.

Como puede apreciarse, todos estos términos denotan los conceptos de no-habla, tranquilidad, ausencia de movimiento que, como veremos más adelante, permanecen en la lengua española<sup>8</sup>.

La palabra *silencio* proviene del sustantivo latino *silēntium*, el cual es el sustantivo correspondiente al verbo *taceo*. En latín existían dos verbos con el significado de estar silencioso, callarse o callar: *taceo* y *sileo* (ambos usados como transitivos o intransitivos). El primero era más frecuente en la época arcaica; *sileo* apenas se usa en la época Imperial excepto por los poetas y autores en general. En la época clásica significan lo mismo. Se supone que *sileo* designó en su origen no tanto el silencio como la tranquilidad y la ausencia de movimiento y ruido; se utilizaba más para referirse a personas que a objetos inanimados (noche, mar, viento, etc.). *Sileo* no ha pasado a las lenguas románicas, pero sí *taceo*<sup>9</sup>.

De acuerdo con el *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* de Corominas, el término *silencio* aparece documentado por primera vez en Berceo:

<sup>7</sup> La información precedente procede de S. Pavón/J. M. de Urbina, *Diccionario manual griego-español*, Barcelona, Biblograf, 1990 (decimoséptima edición).

<sup>8</sup> Para una perspectiva etimológica de los conceptos de silencio en las lenguas indoeuropeas, véase el artículo de M. Haslinger/P. Anreiter (1996) en el que los autores, después de un análisis de diccionarios sincrónicos y diacrónicos del indoeuropeo, llegan a encontrar siete raíces diferentes para el significado de silencio.

<sup>9</sup> La información precedente proviene de A. Ernout/A. Meillet, *Diccionario etimológico de la lengua latina*, Paris, Klincksieck, 1979 (1959<sup>4</sup>) (1932<sup>1</sup>).

Luego a la mañana, el *silencio* soltado,/ díxolo a sus frayres, non lo tobo celado (*S.Dom.*, 473c; también 142). En ambos casos se trata del silencio monacal; por ahí entraría este cultismo en cast; está también en J. Ruiz, en Nebr. («s., por *callamiento*»), es común en los clásicos, y hoy es palabra generalmente usada.

Un diccionario que queremos destacar por aportar un tipo de información lingüística no presente en otros diccionarios es el de Terreros, datado en 1786. Como se afirma en la Presentación:

El plan de toda la obra es formar un Diccionario universal del común del idioma y de las ciencias, artes mecánicas y liberales (...) todo en las cuatro lenguas Española, Francesa, Latina e Italiana (...) (1987:IX).

En este diccionario se define el silencio como un “término relativo, opuesto a ruido, bulla, grito, tumulto y habla” y se añaden los correspondientes términos equivalentes en otras lenguas; entre ellos nos interesa destacar el léxico correspondiente en latín, pues cada nombre designa un tipo de silencio específico<sup>10</sup>:

**silentium**: “término para el significado principal indicado más arriba. También indica la divinidad del Paganismo”.

**discretio, prudentia, moderatio**: “discrecion, prudencia, moderacion”.

**silentium praescriptum**: “se dice entre Relijiosos de la regla de guardarle á ciertas horas”.

**silentium, loquendi prohibitio, inhibitio**: “prohibicion de hablar, ó decir alguna cosa”.

**taciturnitas**: “(...) la falta en reclamar, responder, ó quejarse de algo”.

**sedatio, tranquillitas, pacatio**: “se dice tambien figuradamente por tranquilidad, paz”.

**site, tace**: “especie de interjeccion, que se dice cuando se va relatando alguna cosa, y concibe inconveniente en que se sepa”.

**concubium**. “EL SILENCIO DE LA NOCHE”, “el tiempo en que todos duermen”.

### 3.2.2. Objetividad y subjetividad.

La objetividad ha sido una de las pautas que ha sido objeto de atención de los redactores de los diccionarios en el momento de enfrentarse a su confección. Sin embargo, todos somos conscientes del hecho de que, desde el momento en

que disponemos no de *el diccionario* sino de diversos *diccionarios*, se darán algunas diferencias y, por tanto, la presencia de la relatividad en las definiciones es una realidad, no necesariamente negativa, sino que, precisamente, enriquece las posibilidades de estudio. Estas divergencias pueden apreciarse mediante el análisis desde diversos puntos de vista: desde la comparación de las definiciones de un mismo término en las sucesivas ediciones de un diccionario en concreto, ya sea para constatar su permanencia, su desaparición o los cambios acaecidos en su definición, hasta el cotejo entre definiciones de una misma entrada en diferentes diccionarios, como pueden ser uno de lengua y otro de especialidad, por ejemplo, pasando por cualquier tipo de estrategia de análisis que nos permita llegar a un objetivo concreto. Nosotros nos interesamos en este capítulo por un análisis sincrónico del concepto de silencio, pero empezaremos esbozando algunas de sus características etimológicas.

Volvamos a la idea con la que hemos iniciado este apartado: el contenido de las definiciones de un diccionario de lengua debe ser lo más objetivo posible, por lo que se supone —idealmente— que todos los diccionarios deberían coincidir dentro de unos límites en el número de entradas para la familia de palabras de un determinado término y en la microestructura correspondiente. Pero también sabemos que detrás de cada diccionario se esconde/n un/os autor/es determinado/s y unos objetivos específicos; ¿cuál es el término medio para no pretender la objetividad inalcanzable ni caer en la subjetividad impropia de este tipo de manuales?, ¿es posible la objetividad?<sup>11</sup> Nosotros, de acuerdo con Kerbrat-Orecchioni, nos apoyamos en el hecho de que puede entenderse la objetividad en Lingüística como “la coincidencia de subjetividades”: “Toda palabra quiere decir lo que yo quiero que signifique”, pero, al mismo tiempo,

toda palabra quiere decir lo que quiere decir (...) Hablar es precisamente, procurar que coincidan esas dos intenciones significantes, los dos *querer decir* (1986:23).

---

<sup>10</sup> Indicamos las definiciones con la ortografía tal y como aparece en el diccionario; cada acepción aparece en una entrada diferente.

<sup>11</sup> J. M. Blecua, refiriéndose al diccionario y al uso de la lengua, respectivamente, lanza el siguiente interrogante: ¿cómo conjugar un objeto estático con uno dinámico? (1990:62).

La autora se refiere a los conceptos de objetividad y subjetividad no como posiciones extremas sino como tendencias o intentos; de este modo un discurso de tipo objetivo representaría “un intento de borrar toda huella de la existencia de un enunciador individual en el enunciado” (1986:93), mientras que el discurso subjetivo perseguiría lo contrario.

De hecho, desde una óptica más escéptica, la subjetividad es inevitable ya desde el momento en que necesitamos irremisiblemente del lenguaje para referirnos a cualquier realidad; como expresa la misma autora:

En cuanto se trata de convertir en objeto verbal un objeto no verbal la heteromorfia constitutiva de esos dos tipos de realidad funda indefectiblemente un vacío en el que se introduce, más o menos subrepticamente, la subjetividad lingüística (1986:191).

Según los autores Lakoff y Johnson, en nuestra cultura occidental ha dominado un mito del objetivismo que afirmaría que el significado es objetivo e independiente del uso, de forma que la única aproximación científica a la lingüística sería desde la perspectiva de una lingüística objetivista; los citados estudiosos critican esta tendencia reivindicando la importancia del subjetivismo pero advirtiendo que tampoco esta última debería ser la única alternativa. Ellos hablan de una nueva posibilidad de enfoque, la denominada “alternativa experiencialista”, que intentaría englobar las dos perspectivas: por un lado, se alejaría del objetivismo puro partiendo del concepto de que la verdad es siempre relativa a la comprensión, “ser objetivo es siempre relativo a un sistema conceptual y a un conjunto de valores culturales” (1986:272); por otro, tampoco se identificaría con el subjetivismo porque el experiencialismo “rechaza la idea romántica de que la comprensión imaginativa está completamente libre de imposiciones” (1986:273); es decir, según esta concepción, no se puede admitir que el significado tenga un uso exclusivamente privado.

Como ejemplo claro de la dificultad de aplicar estos conceptos a disciplinas “científicas” tenemos el ámbito en el que ahora nos estamos moviendo, la lexicografía.

Nuestra intención en los siguientes apartados es, en primer lugar, ofrecer una visión general del tratamiento del término *silencio* y otros emparentados con él en diferentes diccionarios de lengua (3.2.3.); en los dos primeros subapartados vamos a analizar una selección de entradas de diferentes diccionarios de lengua emparentadas con el concepto de *silencio*; en el tercer y último subapartado centraremos la atención no ya en el análisis de esos términos como entradas, sino en la serie de ellas en las que aparece el término *silencio* y que creemos significativas por una u otra razón. En segundo lugar, destacaremos varias de las definiciones adjudicadas al dominio de este concepto en algunos diccionarios de Lingüística en los que se ofrece una perspectiva especializada del término tratado (3.2.4.).

Nuestro propósito final es el de aportar una reflexión teórica sobre el tratamiento de este concepto en los diccionarios de lengua española escogidos, como experimento inicial de un trabajo posterior más relevante que requeriría la elección de un corpus (familia de palabras o campo semántico) mucho más completo; pretendemos ser más sugestivos que indicar una exhaustiva y definitiva propuesta, ya que los elementos aquí analizados no son suficientes para extraer unas conclusiones totalmente significativas.

### **3.2.3. El silencio en los diccionarios de lengua.**

#### *3.2.3.1. Análisis del término silencio en varios diccionarios de lengua actuales.*

El término *silencio* es el que, dentro de su familia, permite más anotaciones, ya que es la entrada que acoge más acepciones. De entre la gran cantidad de diccionarios que podríamos analizar hemos seleccionado una pequeña representación que comprende obras de fechas y orientación dispares para extraer alguna conclusión inicial sobre el posible tratamiento diferente dado al término y ensayar una ilustración panorámica del concepto. La elección intenta ser una

selección más bien aleatoria que no permita, precisamente, conclusiones *a priori*<sup>12</sup>.

Los diccionarios seleccionados —que, como hemos dicho, podría incluir otras obras tanto en cantidad como en tipología— son los siguientes: *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia (versión en soporte magnético de 1995), *Diccionario de Uso del Español (DUE)* de María Moliner (versión en soporte magnético de 1996), *Diccionario Salamanca de la lengua española (DSLE)* (1996), y *Diccionario del Español Actual (DEA)* (1999)<sup>13</sup>.

Antes de iniciar la descripción queremos recordar de una manera sucinta algunas características de la organización interna de los diccionarios que van a ser objeto de nuestro análisis, porque ello será determinante en la configuración de su microestructura. En primer lugar, el *DRAE* es considerado un diccionario usual del español que incorpora palabras de uso culto general (en la versión en soporte magnético lo que se modifica fundamentalmente es el acceso a la información pero el contenido fundamental coincide con el de formato en papel); el *DUE* respeta las definiciones del *DRAE* pero “refundidas y vertidas a una forma más actual (...) más apta para la función práctica asignada al diccionario”<sup>14</sup>. Por ello, una de las características originales de este diccionario es la incorporación de sinónimos, palabras afines, modismos, referencias y ejemplos que acompañan a las definiciones y que sirven al lector para orientarse mejor en el uso de las palabras. El *DSLE*

se dirige primordialmente a todos los estudiantes sean o no extranjeros, que quieran mejorar su dominio de la lengua española, y a todos los profesores que se dedican a enseñar español. (...) pretende con sus observaciones morfológicas y sintácticas ayudar a los usuarios para que incorporen activamente a su léxico las palabras consultadas y las empleen con seguridad en la vida cotidiana (...) <sup>15</sup>;

---

<sup>12</sup> En los Apéndices situados al final del trabajo indicamos toda la información de los diccionarios de la que hemos partido.

<sup>13</sup> En lo sucesivo nos referiremos a ellos como *DRAE*, *DUE*, *DSLE* y *DEA*, respectivamente.

<sup>14</sup> María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1990. Presentación, p. X. Se incluyen en este diccionario todas las voces presentes en el *Diccionario de la Real Academia* con algunas excepciones (como las palabras de germanía o algunos tecnicismos, por ejemplo).

<sup>15</sup> Introducción al *DSLE*, p. IX.

en particular, lo que a nosotros nos interesa es la inclusión de marcas pragmáticas “que intentan señalar las posibilidades de uso en ciertas circunstancias de algunas expresiones (...)”<sup>16</sup> (como sorpresa, amenaza, peyorativo, ironía, etc.), así como sinónimos y antónimos, locuciones y frases hechas, ejemplos, refranes, marcas de situaciones concretas, etc. Por último, en el *Diccionario del Español Actual*, publicado más recientemente, se indican en el Preámbulo los nuevos criterios utilizados en su redacción:

(...) en busca de orientar no solo sobre los significados de las palabras, sino sobre las circunstancias en que se emplean y sobre su funcionamiento e instalación dentro de la unidad comunicativa que es la oración (1999:XIII).

En cuanto al origen de la información presente en este diccionario es importante e innovador respecto al resto de los diccionarios la incorporación del “léxico vivo” que “ha prescindido de toda fuente lexicográfica, estableciendo su propio catálogo léxico a partir de la *realidad comprobada*<sup>17</sup> del uso de la lengua” (1999:XIII).

Veamos a continuación el tratamiento que se da a la voz *silencio* en estos cuatro diccionarios. Respecto al orden de acepciones que se establece en la microestructura se aprecia una diferencia substancial entre el *DUE* y el *DEA*, por un lado, y el resto de los diccionarios, por otra. Mientras que los dos primeros consideran como primer significado el hecho de no haber sonido:

*DUE*  
Circunstancia de no haber ningún sonido en un sitio o en un momento<sup>18</sup>.

*DEA*  
Ausencia total de sonidos o ruidos<sup>19</sup>,

el *DRAE* y el *DSLE* apelan al hecho de hablar, por tanto indican la presencia de un agente que lleva a cabo la acción de no hacerlo:

*DRAE*  
Abstención de hablar.

---

<sup>16</sup> *idem*, p. XI.

<sup>17</sup> La cursiva es del autor.

<sup>18</sup> Esta definición aparece como primera subacepción junto a otras dos, como veremos.

<sup>19</sup> También aparece como primera subacepción de la acepción primera.



*DSLE*

Hecho o situación de no estar hablando una o más personas.

Este significado aparece en segundo lugar en el *DUE* y en el *DEA*, pero mientras en el primero aparece en forma de subacepciones (“Circunstancia de no hablar las personas” y “circunstancia de no hablar de cierta cosa”), en el segundo aparece como segunda acepción (junto a otras subacepciones, como veremos), “Hecho de permanecer [alguien] callado”. Observamos, además, que mientras en el *DUE* se utiliza para la definición el sustantivo negativo “no hablar”, en el *DEA* se hace referencia a una definición en positivo mediante el verbo “callar”: “permanecer [alguien] callado”.

Respecto al contenido interno de la definición que denota básicamente el hecho de “callar” (dejando aparte los ejemplos a los que nos referiremos más abajo) el *DEA* es el que dispone de más información y de forma más específica, ya que en la segunda acepción detalla las siguientes subacepciones, junto a la ya descrita:

- b) Hecho de no expresar [una persona] su opinión o sus sentimientos (...).
- c) Hecho de no citar a una pers. o cosa o de no hablar sobre ella (...).

A estas subacepciones se les añade, asimismo, el “silencio administrativo”, que en el resto de los diccionarios aparece como acepción distinta. Por otra parte, el *DUE* incluye una serie de términos que no aparecen en el *DRAE* y que la misma autora indica expresamente:

[...]

V.: «Conticinio, sigilo –no en *DRAE*-. Profundo, religioso, sepulcral. Acallar, \*callar, guardar [reducir al] silencio. Áfono, callado, callantio –ant.–, insonoro, sordo, surto. Callandito, callando, \*cautelosamente, a cencerros tapados, a la chita callando, chiticallando, despacio [despacito] –no en *DRAE*– mansamente, como en misa, pasitamente, pasito, quedamente, quedito, quedo, sigilosamente –no en *DRAE* –, sordamente. Oírse [no oírse] el vuelo de una mosca. ¡Chiss...!, ¡chito!, ¡chitón!, ¡chsss...!, ¡silencio! \*Callar. \*Reserva»<sup>20</sup>.

[...]

<sup>20</sup> Indicamos los términos tal y como aparecen en el *DUE*.

Seguimos con las acepciones. La tercera característica a la que se alude en la entrada *silencio* en el *DRAE* y el *DSLE* es el silencio por escrito:

*DRAE*  
fig. Falta u omisión de algo por escrito.

*DSLE*  
Efecto de no manifestarse de palabra, ya sea hablada o escrita.

Ni el *DUE* ni el *DEA*, en cambio, hacen alusión a este rasgo en ninguna de sus acepciones (aunque en el *DUE* se hace referencia a este de forma implícita con la inclusión de este significado en uno de los ejemplos presentes en la acepción “abstención de hablar”: “El historiador guarda silencio sobre ese punto”).

Las últimas acepciones para la entrada *silencio* en el *DRAE* se refieren al “silencio administrativo”, al silencio musical, la pausa, y a la interjección exclamativa “¡silencio!”. El primero de ellos es denominado como tal en el resto de los diccionarios, pero no en el *DRAE*:

Der. Desestimación tácita de una petición o recurso por el mero vencimiento del plazo que la administración pública tiene para resolver.

Los restantes diccionarios ofrecen una definición semejante del silencio administrativo, excepto el *DSLE* que al final de la acepción coincidente en gran parte con las demás obras añade: “... lo que se interpreta como una negativa o un rechazo”. El silencio musical —la pausa— aparece en todos los diccionarios, aunque en un orden distinto (el *DEA* lo incluye como segunda acepción dentro de la acepción principal). La exclamación “¡silencio!” tan solo aparece en el *DUE* y en el *DSLE*. Por último, el *DRAE* es el único que incluye como lexía el sintagma “perpetuo silencio”, marcado como lenguaje específico (Der.), que define como:

Der. Fórmula con que se prohíbe al actor que vuelva a deducir la acción o a instar sobre ella.

Veamos en qué difieren el resto de las acepciones respecto a las del *DRAE*. El *DSLE* incluye en cuarto lugar y antes de las acepciones del silencio musical y la

interjección, la definición: “Reserva, secreto”, ausente en el resto. Por otra parte, el *DEA* es el único manual que adjunta una definición médica para el silencio, el silencio cerebral:

3. (*Med*) Ausencia de todo indicio o actividad. *Con un adj especificador.*

Respecto al listado de locuciones y frases hechas, que en todas las entradas aparecen al final, estas son las indicadas:

En silencio (*DRAE, DUE, DSLE*).  
 Entregar uno una cosa al silencio (*DRAE*).  
 Imponer uno silencio (*DRAE*, “imponer silencio” en *DUE* y *DSLE*).  
 Pasar uno en silencio una cosa (*DRAE*, “Pasar en silencio cierta cosa” en *DUE*).  
 Guardar silencio (sobre algo) (*DUE*).  
 Haber silencio (*DUE*).  
 Reinar silencio (*DUE*).  
 Estar en silencio (*DUE*).  
 Observar silencio (*DUE*).  
 Reducir al silencio (*DUE, DSLE*).  
 Romper el silencio (*DUE, DSLE*).  
 Toque de silencio (*DEA*).

Por último, dentro de este apartado, queremos presentar una muestra de los ejemplos utilizados para ilustrar cada una de las definiciones, lo que puede darnos una idea del uso de este término:

#### **Ausencia de sonido o ruido**

El silencio de los bosques, del claustro, de la noche (*DRAE*).  
 El silencio del claustro [de la noche] (*DUE*).  
 El silencio de la noche, el silencio de las montañas, el silencio de un monasterio (*DSLE*).  
 La casa estaba en silencio (*DUE*).  
 Había en la casa un silencio absoluto (*DUE*).  
 Venga a danzar todo dios, tangos, valeses, foxtrotos, buguis-  
 buguis, y la baraúnda que arman expulsa el silencio de las calles  
 silentes (*DEA*).

#### **Abstención de hablar**

Le escuchaban en silencio (*DUE*).  
 El historiador guarda silencio sobre ese punto (*DUE*).  
 Debes guardar silencio cuando otra persona hable (*DSLE*).  
 Estuvimos en silencio un buen rato (*DSLE*).  
 Se volvió para mirar en silencio a su hermana (*DEA*).

Guardamos un profundo silencio (*DEA*).

Conseguirla [la libertad religiosa] es labor de la diplomacia vaticana, procurando romper el muro de la opresión y del silencio (*DEA*).

Semanas atrás, aquí mismo examinaba Julián Marías el caso Azorín, uno de los más singulares dado el espesor del silencio existente en torno suyo (*DEA*).

Los cardenales, obligados al silencio sobre las finanzas vaticanas (*DEA*).

### **Silencio escrito**

El silencio de los historiadores contemporáneos (*DRAE*).

El silencio de la ley (*DRAE*).

Escríbeme cuanto antes, porque tan largo silencio me tiene con cuidado (*DRAE*).

El silencio de la prensa se debe a la censura del dictador (*DSLE*).

### **Locuciones y frases hechas**

Sufrir en silencio (*DRAE, DUE*) (“en silencio”).

Entrad en la clase en silencio (*DSLE*) (“en silencio”).

Leed en silencio (*DSLE*) (“en silencio”).

La madre del soldado sufría en silencio (*DSLE*) (“en silencio”).

Reducir al silencio a los murmuradores (*DUE*) (“reducir al silencio”).

Reducir al silencio los cañones enemigos (*DUE*) (“reducir al silencio”).

Cuando entres en la sala debes imponer silencio (*DSLE*) (“imponer silencio”).

El secreto profesional impone silencio (*DSLE*) (“imponer silencio”).

Después de tantos años rompió el silencio y contó la verdad (*DSLE*) (“romper el silencio”).

Si fuera más temprano, si no hubiera que volver allá arriba al toque de silencio, se podría jugar uno a suertes las salidas (*DEA*) (“toque de silencio”).

**Reserva, secreto** (solo en *DSLE*).

El silencio que han mantenido sobre el tema lo hace muy sospechoso.

### **Pausa musical**

Detrás de la corchea va un silencio (*DSLE*).

A cada figura musical, que indica un sonido (según la línea o el espacio del pentagrama en el que está situada); le corresponde un silencio, que indica ausencia de sonido (...) (*DEA*).

### **Exclamación**

¡Silencio! Va a empezar la sesión (*DSLE*).

### **Silencio administrativo**

El “silencio administrativo” es fenómeno demasiado habitual y se produce con mucha mayor amplitud que lo expresamente regulado con esa denominación por las leyes (*DEA*).

### **Silencio cerebral** (solo en el *DEA*).

Bastan solo treinta minutos de silencio cerebral –es decir, de encefalograma plano– para poder asegurar la muerte de la persona.

### 3.2.3.2. *Estudio comparativo de las familias de palabras de silencio y callar.*

Vamos a observar a continuación el tratamiento de la voz *silencio* junto con algunas más pertenecientes al mismo campo semántico en los tres primeros diccionarios de la lengua española anteriormente mencionados: el *Diccionario de la lengua española* editado por la Real Academia, el *Diccionario de uso del español* de María Moliner y el diccionario *Salamanca* de la lengua española ( en el caso de los dos primeros nos hemos servido de las correspondientes versiones en CD-ROM). En último lugar, compararemos el *DEA* con el *DRAE* y el *DUE*.

Hemos escogido, por una parte, dos términos básicos pertenecientes al campo semántico de silencio: *silencio* y *callar*; de cada uno de ellos hemos seleccionado las lexías pertenecientes a su misma familia de palabras<sup>21</sup> y analizado después las definiciones correspondientes en cada uno de los diccionarios mencionados. Por otra parte, hemos analizado la entrada del antónimo *ruido* y de los términos específicos que se utilizan en el estudio de la conversación para denominar los distintos tipos de silencio<sup>22</sup>; *pausa*, *intervalo*, *lapso*. De los tres primeros conceptos mencionados nos atraía comparar su tratamiento equiparable o diferente en los distintos diccionarios, la presencia o ausencia de las entradas, las diferentes connotaciones sugeridas, la cantidad de acepciones, etc.; de los últimos tres términos nos interesaba especialmente

<sup>21</sup> Utilizamos el concepto de familia de palabras como aquel grupo de palabras asociadas entre sí por un elemento común que es la raíz. Véase J. Dubois (1983).

<sup>22</sup> Seguimos la terminología empleada por Gallardo (1996).

contrastar el uso cotidiano de la palabra con su acepción específicamente lingüística y, en concreto, en el campo de la comunicación. El corpus del que hemos partido está formado exclusivamente por los términos que aparecen como entrada en los diccionarios; consecuentemente no hemos tenido en cuenta las apariciones de estos términos dentro de las definiciones, cuestión que abordaremos en el apartado 3.2.3.3. En cuanto al reflejo de nuestro análisis en las presentes páginas, solo incluimos aquellas explicaciones que, comparativamente, pensamos que pueden ser de algún modo significativas, tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo.

En cuanto a la familia de palabras del primero de los términos que nos ocupan, *silencio*, tanto el *DRAE* como el *DUE* presentan las mismas entradas, con la diferencia de que en este último *silenciosamente* y *silencioso,-sa* ocupan la misma. Contrariamente, el *Salamanca* solo comprende cuatro entradas, como puede apreciarse en la lista final incorporada en este apartado (tabla 2): *silenciador*, *silenciar*, *silencio*, *silencioso,-sa*; ello no es un hecho extraño si tenemos en cuenta que la intencionalidad de este último es diferente a la de los otros dos como hemos indicado previamente. En cuanto al primero de los términos, *silenciador*, coinciden fundamentalmente las definiciones en los tres diccionarios, ya que se trata de un dispositivo, de algo material. Por lo que se refiere al verbo *silenciar*, apreciamos la similitud de las definiciones entre los tres diccionarios, aunque en los dos últimos queda manifiesta la intención del agente de la acción<sup>23</sup>; existe una única acepción en el *DUE* y varias en el *Salamanca* que coinciden fundamentalmente con las del *DRAE*, aunque es precisamente la primera la que aporta esta información diferente, como leemos a continuación:

### **silenciar**

#### *DRAE*

1. tr. Callar, omitir, pasar en silencio.
2. Hacer callar, reducir al silencio.

#### *DUE*

(...) Guardar deliberadamente silencio sobre cierta cosa (...)

---

<sup>23</sup> A partir de este momento, reflejaremos solamente la información del diccionario que creemos que puede ser objeto de análisis; omitiremos conscientemente aquella información que estimamos no relevante para este estudio.

*DSLE*

1. Guardar <una persona> silencio sobre [una cosa] o no comunicarla **intencionadamente** (...) <sup>24</sup>.

El adverbio que hemos marcado en negrita concede a la acción de silenciar un cariz pragmático del que carece el término definido en el *DRAE* (recordemos que el diccionario *DSLE* acoge como novedad las marcas pragmáticas que “intentan señalar las posibilidades de uso en ciertas circunstancias de algunas expresiones y términos” (p. XI); aunque la noción de intencionalidad no entre en este dominio, sí es representativo que aparezca esta forma adverbial en las definiciones <sup>25</sup>.

En la entrada *silencioso,sa* del *DSLE* hallamos la incorporación en la tercera acepción del término *tranquilidad*, ausente en las definiciones de los otros diccionarios:

3. Que encierra silencio y tranquilidad.

Queremos destacar la asociación de estos dos conceptos, *silencio* y *quietud*. El lingüista Poyatos se refiere a ambos como “no-actividades comunicativas” <sup>26</sup>:

---

<sup>24</sup> Castilla del Pino (1992 a) advierte las dos formas verbales principales que usan el vocablo *silencio* existentes en la lengua española: la primera de ellas es “estar en silencio”, que define como la actitud pasajera o permanente del sujeto de permanecer callado; en esta locución el silencio tiene un carácter intransitivo, es uno quien se silencia; la segunda, en cambio, es la correspondiente al verbo “silenciar”, y posee un carácter transitivo. En este segundo caso pueden diferenciarse dos subtipos: el primero sería el “callar algo” (en el *DUE*: “Guardar silencio sobre algo. No decirlo o no hablar de ello”: La persona que calla algo no es considerada silenciosa, sino discreta; el segundo sería el silencio resultante de un proceso impositivo, el “imponer silencio” (*DUE*: “Reducir al silencio. Hacer callar definitivamente algo a alguien”). En este segundo caso, el hecho de silenciar tiene una naturaleza transitiva porque se silencia algo por alguien o se silencia a alguien en algo (cf. pp. 81-82).

<sup>25</sup> Curiosamente, en el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia (1969) se define en primer lugar el *silencio* como “Privación voluntaria de hablar. Viene del Latino *Silentium*, que significa lo mismo (...)”, acepción que tiene en cuenta, como vemos, la participación activa del sujeto en el acto de no hablar y que no aparece en la edición en soporte magnético del *DRAE* analizada.

<sup>26</sup> El autor recalca en nota a pie de página que se refiere a no-actividad para no confundirla con la inactividad o falta de actividad de lo que de otra forma se concibe como activo, es decir, para reconocer un estatus propio. Por ello menciona también que usa *quietud* como nombre común o genérico. En el capítulo siguiente aludiremos de nuevo a esta característica. En la segunda acepción de la entrada *silencio* del *DSLE* se añade, tras la definición general (“Falta total o parcial de ruido”) la indicación del vocablo “sosiego” como sinónimo.

nuestra existencia y el entorno que la envuelve oscila constantemente entre lo que se oye y deja de oírse, entre lo que se mueve y deja de moverse, y esta alternancia entre actividad y no-actividad es compartida por el lenguaje” (1994 I: 164)

En las entradas *silenciarlo,a* y *silenciero,a* en el *DUE* se nos remite de una entrada a otra para indicar su significado común:

**silenciarlo,a**

2. “Silenciero”. Hombre que cuida de que se guarde (...).

**silenciero,ra**

-Silenciarlo, acepción 2.

En cambio en el *DRAE* cada entrada aporta una definición sin que se establezca ninguna relación entre ellas, cuando son esencialmente equivalentes.

En la entrada *silente*, el *DRAE* alude de nuevo a los rasgos de tranquilidad y sosiego que anteriormente hemos mencionado<sup>27</sup>.

Dentro de la familia de palabras del siguiente término que explicaremos, *callar*, destaca la gran diferencia entre las lexías incluidas como entradas en el *DRAE* y en el *DUE*, y las presentes, en menor cantidad, en el *DSLE*, precisamente porque muchas de ellas van marcadas con elementos a los cuales este último, por sus diferentes propósitos, no presta atención (muchas de estas entradas llevan antepuesta la marca de *antiguo*).

En la entrada *callar* queremos mencionar dos diferencias del *DUE* y del *Salamanca* con respecto al *DRAE*. Por una parte, el *DUE* alude a la diferencia en el uso entre la forma activa *callar* y la forma pronominal *callarse*<sup>28</sup> (el *DRAE* también hace referencia al uso paralelo pronominal, pero después de cada acepción), además de la gran cantidad de sinónimos que nombra<sup>29</sup>; por otra parte, en el *DSLE* también consta como segunda acepción la de la forma pronominal y se incorporan

<sup>27</sup> Término utilizado literariamente en la Antigüedad como eufemismo de *muertos*.

<sup>28</sup> De acuerdo con el *DUE* “callar” y “callarse” son intercambiables, pero en unos casos se usa más la forma activa y en otros la pronominal. Así: “callar” se emplea con los significados de abstenerse de hablar, cuando le sigue un complemento directo y con el sujeto de no persona o animal; en cambio “callarse” se utiliza con el significado de interrumpir la acción de hablar, de cantar, etc., y no lleva C.D.



en el catálogo de frases y locuciones las marcas pragmáticas de sorpresa e intensificación:

FR. Y LOC. ¡calla! Se usa para indicar sorpresa o extrañeza.

Callarse como un muerto. INTENSIFICADOR. No hablar nada.

En la entrada *callacuece* el *DUE*, junto a la acepción de “mátalas callando”, añade la de “hipócrita”, adjetivo no presente en el *DRAE*. En este mismo diccionario, en la entrada *callado,-a*, en una de las acepciones se añade una información no presente en los otros diccionarios que afecta a su uso: “a veces tiene sentido peyorativo, como solapado o cazurro”.

Respecto al término *ruido*, este se describe normalmente como el antónimo de *silencio*. Aparte de los significados corrientes como sonido inarticulado, jaleo, alboroto, etc., llama la atención la acepción que, bajo la marca de germanía, aparece en el *DRAE* y no aparece en los otros diccionarios:

5. Germ. El que hace tráfico de mujeres públicas.

A su vez, en el *DSLE* aparece una acepción marcada como coloquial:

3. (no contable) coloquial. Interés o comentario que provoca una cosa.

En el *DUE* aparece también esta acepción de forma similar:

2. Escándalo. Jaleo. Discusiones y comentarios a que da lugar una cosa.

En último lugar, hemos escogido tres términos que también forman parte del campo semántico de *silencio* para comprobar si sus acepciones específicamente lingüísticas estaban presentes de algún modo en los diccionarios. Partimos de la suposición de que no es así porque son términos incorporados recientemente al dominio de la Lingüística de la conversación. Como veremos en el capítulo quinto, Gallardo (1996:118-121) distingue tres tipos de silencios a partir de un criterio distribucional: *pausas*, *intervalos* y *lapsos*. La *pausa* es el silencio que pertenece a una intervención; el *intervalo* es el silencio que se sitúa

---

<sup>29</sup> Véase 9.3, entrada *callar*.

entre dos intervenciones y el *lapso* es el silencio que se sitúa entre intercambios (son los silencios más largos y que tienden a evitarse socialmente)<sup>30</sup>.

En el habla cotidiana y en el diccionario se utilizan con frecuencia *pausa* y *silencio* como sinónimos. Como veremos a continuación el término *pausa*, en la acepción que nos interesa, se define de este modo en el *DRAE* y el *DSLE*, respectivamente:

*DRAE*

3. Ling. Silencio de duración variable que delimita un grupo fónico o una oración, y signo ortográfico que lo representa.

*DSLE*

2. Fon. Silencio de duración variable que se produce al hablar y separa grupos fónicos, frases, partes de frases.

En ambas definiciones se utiliza el significado lingüístico pero de forma general, sin diferenciarlo específicamente de *silencio*. En cuanto a *intervalo*, no se menciona en ningún momento el significado asociado a una duración de silencio. Las definiciones son similares en los tres diccionarios; veamos como ejemplo la definición en el *DUE*:

1. Porción de espacio o tiempo que media entre dos cosas.

Por último, el término *lapso* es definido también de forma más o menos equivalente en los tres diccionarios, y en ninguno de ellos se menciona su significado en el campo de la comunicación. Las dos acepciones más comunes: “paso de cierta cantidad de tiempo” y “error o equivocación” son las que dan lugar, de hecho, al significado utilizado en el análisis conversacional, ya que es un tipo de silencio que las normas sociales tienden a evitar (Gallardo 1996:121).

---

<sup>30</sup> Como veremos más adelante, en el campo del análisis conversacional se distinguen dos tipos básicos de ausencia de sonido según su duración: la *pausa* indica la ausencia de habla durante un periodo de tiempo comprendido entre 0 y 1 segundos aproximadamente; el *silencio* designaría la ausencia de habla durante más de 1 segundo (Cestero 1999:35). *Silencio, pausa e intervalo* son términos utilizados en el campo musical (todos tienen su acepción correspondiente en el diccionario en este dominio). Más arriba hemos hecho alusión a las similitudes entre el fenómeno musical y el silencio; recordemos a George Steiner cuando menciona que “la música ha tenido siempre su propia sintaxis, su propio vocabulario y sus propios medios simbólicos. Más aún: junto con las matemáticas es el principal lenguaje de la inteligencia en que la inteligencia está en condiciones de sentir no verbalmente” (1990:47).

En las líneas anteriores hemos intentado reflejar, desde un punto de vista introductorio, el funcionamiento de unos términos pertenecientes al dominio del silencio a partir de las definiciones de determinados vocablos en los diccionarios. Como hemos advertido al principio, un futuro análisis más exhaustivo puede llevarnos a enriquecer el conocimiento de este campo de la no-palabra, el cual, por la preponderancia concedida habitualmente al habla, solemos desprestigiar.

\*\*\*

<i>DRAE</i>	<i>DUE</i>	<i>DSLE</i>
silenciador <sup>31</sup>	silenciador	silenciador
silenciar	silenciar	silenciar
silenciaro,a	silenciaro,-a	
silenciero	silenciero	
silencio	silencio	silencio
silenciosamente	silenciosamente, silencioso,-sa	
silencioso,sa		silencioso,sa
silente	silente	

**Tabla 2:** Familia de palabras de silencio contenida como entrada en el *DRAE*, *DUE* y *DSLE*.

<i>DRAE</i>	<i>DUE</i>	<i>DSLE</i>
callacuece	callacuece	
callada		
callada1	1callada	callada
calladamente	calladamente	
	calladito	
callado,-da	callado,-a	callado,da
callador,-ra	callador,-a	
calladora		

<sup>31</sup> No aparece el adjetivo “silenciable”, el cual sí hemos encontrado utilizado en algún contexto poético, como por ejemplo en “la silenciable preescarcha” (v. en 9.6.2.2. el poema de Celan que empieza “Campo de viento invernado...”).

callamiento	callamiento	
callandico,to	callandito;callando	callandito
callando		
callantar	callantar	
callante	callante	
callantío,a	callantío,-a	
callar	callar	callar

**Tabla 3:** Familia de palabras de callar contenida como entrada en el *DRAE*, *DUE* y *DSLE*.

La posterior publicación del *Diccionario del Español Actual* ha hecho que analicemos de forma independiente las entradas que incluye pertenecientes a la familia de palabras de *silencio*: *silenciador*, *silenciamiento*, *silenciante*, *silenciar*, *silenciarío* –*ría*, *silencio*, *silenciosamente*, *silenciosidad*, *silencioso* –*sa*, *silentbloc*, *silente*. A continuación vamos a realizar una comparación entre estos términos y los presentes en el *DRAE* y *DRAE* (examinamos solo estos dos diccionarios porque acogen mayor número de palabras en comparación con el *DSLE*).

Respecto a la familia de palabras de *silencio*, el *DEA* comprende un mayor número de entradas: *silenciamiento*, *silenciante*, *silenciosidad* y *silentbloc* son términos nuevos con respecto a los que aparecen en el *DRAE* y el *DUE* (fenómeno no sorprendente si tenemos en cuenta los diferentes objetivos y procedencias de los términos que incluye); veamos cuál es el significado que les otorga este diccionario:

**silenciamiento**

m. Acción de silenciar (...) <sup>32</sup>

**silenciante**

Adj (*raro*) Que silencia (...)

**silenciosidad**

f (*raro*) Cualidad de silencioso (...)

<sup>32</sup> La información restante –referida a los ejemplos– puede consultarse en 9.4.

**silentbloc**

*ing; n comercial registrado; pronunc corriente,/silemblók/; pl normal, ~S) m (Mec)* Bloque de caucho que se coloca entre dos piezas para absorber ruidos y vibraciones (...).

Se aprecia cómo dos de los términos son considerados de uso raro, pero al aparecer documentados el diccionario los tiene en cuenta; el último de ellos es un anglicismo técnico (el ejemplo que aparece posteriormente está extraído de un prospecto).

Respecto al contenido de las definiciones del resto de los términos cabe destacar que la entrada *silenciador-ra*, aparte de la acepción común en los demás diccionarios (“Dispositivo...”), sitúa en primer lugar una acepción más general y caracteriza el término como adjetivo: “*adj* 1 Que silencia.*Tb n. referido a pers.* (...)” que, como se muestra, puede aplicarse a las personas y, por ello, admite la forma femenina. La entrada *silencioso -sa*, también a diferencia de los demás diccionarios, admite una segunda acepción como sustantivo sinónimo de *silenciador*.

Respecto a la familia de palabras del vocablo *callar*, la cuantía de apariciones desciende en comparación con los otros dos diccionarios: mientras el *DRAE* y el *DUE* incorporan catorce y doce términos respectivamente, el *DEA* tan solo incluye seis: *callacuece*, *callada*, *calladamente*, *calladera*, *callado -da* y *callar*. Destaca entre ellos uno nuevo respecto a las otras dos obras, el regionalismo *calladera*, sinónimo de mutismo.

En los cuadros siguientes queda reflejada la comparación de los términos pertenecientes a la familia de palabras de *silencio* (tabla 4) y *callar* (tabla 5) presentes en el *DRAE*, *DUE* y *DEA*.

<i>DRAE</i>	<i>DUE</i>	<i>DEA</i>
silenciador	silenciador	silenciador -ra
		silenciamiento
		silenciante

silenciar	silenciar	silenciar
silenciaro,a	silenciaro,-a	silenciaro -ria
silenciero,ra	silenciero	
silencio	silencio	silencio
silenciosamente	silenciosamente, silencioso,-sa	silenciosamente
		silenciosidad
silencioso,sa		silencioso -sa
		silentbloc
silente	silente	silente

*Tabla 4: Comparación familia de palabras de silencio contenida como entrada en el DRAE, DUE y DEA.*

<i>DRAE</i>	<i>DUE</i>	<i>DEA</i>
callacuece	callacuece	callacuece
callada		callada
callada1	1callada	
calladamente	calladamente	calladamente
		calladera
	calladito	
callado,-da	callado,-a	callado -da
callador,-ra	callador,-a	
calladora		
callamiento	callamiento	
callandico,to	callandito;callando	
callando		
callantar	callantar	
callante	callante	
callantío,a	callantío,a	
callar	callar	callar

**Tabla 5:** Comparación familia de palabras de callar contenida como entrada en el DRAE, DUE y DEA.

### 3.2.3.3. El silencio en los diccionarios de lengua: silencio en las definiciones.

En los apartados anteriores hemos hecho un repaso de las definiciones de las entradas del término *silencio* y otras afines a él para llegar a una visión general de su tratamiento lexicográfico. A continuación queremos prestar nuestra atención no a las definiciones de silencio y sus términos afines sino a la presencia en general del concepto de *silencio* en el diccionario. Para ello hemos recogido todas aquellas acepciones que incluían, de un modo u otro, este término dentro de su definición.

Las facilidades derivadas de la aparición en soporte CD-ROM del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española y del *Diccionario de Uso del Español* de María Moliner han hecho que hayamos limitado nuestro análisis a estos dos diccionarios omitiendo, por motivos de extensión y no por justificaciones lingüísticas, el análisis de otros diccionarios de la lengua española. El objetivo de este apartado va acorde con el del capítulo, ya que pretende una aproximación a la lexicografía del silencio como elemento necesario para un enfoque global del fenómeno silencioso y no como fin en sí mismo.

A partir de la opción “búsqueda en las definiciones” de ambos diccionarios, hemos hecho un listado de todas las entradas en las que aparece la palabra “silencio”; somos conscientes del estudio aproximativo y no exhaustivo que llevamos a cabo ya que nuestro análisis solo incluye, en este apartado, la descripción y comparación de las entradas en las que aparece el término *silencio*, pero no tiene en cuenta aquellas entradas en las que aparecen las palabras que forman parte de su familia léxica y derivados (*silencioso,-sa, silenciosamente*, etc.), así como tampoco las que forman parte de su mismo campo semántico (*callado, callar*, etc.); estas dos perspectivas las hemos tenido en cuenta

anteriormente pero partiendo del análisis de estas formas como entradas y no como aparición en diversas definiciones ( v. apartados 3.2.3.1. y 3.2.3.2.)

El término *silencio* en el *DRAE* consta en 58 entradas, con un total de 66 apariciones; entre ellas también se cuentan aquellas en las que solo aparece esta palabra como forma de remisión a la entrada *silencio*, no como definición que tenga que ver directamente con el fenómeno silencioso. Por tanto muchas de estas definiciones no son pertinentes (v. 9.2). El mismo término aparece en el *DUE* en un total de 56 entradas; teniendo en cuenta también, como en el caso anterior, que muchas de estas no tienen relevancia en esta descripción.

a. Calificativos<sup>33</sup> que acompañan a *silencio*:

*DUE*:

**Perpetuo** silencio (s.v. *perpetuo*, -a; *sentencia*).

Silencio **administrativo** (s.v. *administrativo*, -a; *silencio*; *tramitar*).

Silencio **profundo** (s.v. *profundo*, -a).

Silencio **elocuente** (s.v. *elocuente*; aparece como ejemplo).

Silencio **embarazoso** (s.v. *embarazoso*; aparece como ejemplo).

Silencio **absoluto** (s.v. *recluirse*).

Silencio **religioso** (s.v. *religioso*, -a).

b. *Silencio* o palabra afín como adjetivo:

*DUE*:

**Silenciar** (aparece como entrada).

**Surto**, -a (aparece como entrada).

**Callado**, da.

c. Aparición de *silencio* en los ejemplos:

*DRAE*:

En **silencio** la casa, pudimos ya acostarnos (s.v. *ablativo1*).

Se le escapó la risa, cuando el **silencio** era absoluto.

*DUE*:

(...) se atrinchera (...) en su **silencio** (s.v. *atrincherarse*).

Un **silencio** elocuente (s.v. *elocuente*).

---

<sup>33</sup> A partir de aquí y hasta el final de este apartado la negrita es nuestra.



Se hizo un **silencio** embarazoso (s.v. *embarazoso,-a*).  
 (...) Guarden **silencio**, por favor o por favor, guarden silencio (s.v. *favor*, acepción 1).  
 El **silencio** y la obscuridad del lugar me imponían (s.v. *imponer*).  
 El **silencio** es una manera de afirmación (s.v. *manera*).  
 Se miraron unos a otros en **silencio** (s.v. *mirarse*).  
 Se ha recluso en **silencio** absoluto (s.v. *recluirse*).  
 Los periódicos **silenciaron** el suceso (s.v. *silenciar*).  
 Caminaban **silenciosamente**. Una multitud **silenciosa**. Un motor **silencioso**. Una habitación **silenciosa** (s.v. *silenciosamente; silencioso,-a*).

#### d. Expresiones dialectales:

*DRAE:*

A bonico.

*DUE:*

A bonico (s.v. *bonico,-a*).

Hacer el caldo gordo a alguien (s.v. *caldo*).

#### e. Expresiones y frases hechas cuya definición contiene la palabra *silencio*:

*DRAE:*

Pasar un ángel ( aparece como fr. fig. s.v. *ángel*).

El que la confiese, o quien la confesare, que la pague ( aparece como expr. fig. y fam. s.v. *confesar*).

Correr la cortina ( aparece como fr. fig. s.v. *cortina*. Véase la acepción 2 de esta fr. fig.).

No decir alguien malo ni bueno (s.v. *decir*).

Ponerse el dedo en la boca (aparece como fr. fig. s.v. *dedo*).

A la chiticallando (s.v. *chiticallando*).

*DUE:*

Callandito; callando (aparecen como entradas).

A la chitacallando, mátalas callando.

Hacer mutis (s.v. *mutis*).

Como en misa (s.v. *misa*).

Pasar en **silencio** (s.v. *pasar y suprimir*).

¡Punto en boca! (s.v. *punto*).

Romper el **silencio** (s.v. *romper*).

Oírse no oírse, poder oírse el vuelo de una mosca (s.v. *vuelo*).

#### f. Onomatopeyas

*DRAE:*

Chito2 (aparece como entrada; interj. Fam).  
Chitón (aparece como entrada; interj. Fam.).

*DUE:*  
Chsss.

**g.** Sustantivos relacionados con *silencio*:

*DRAE:*

Callada1 (aparece como entrada).  
Compás de espera ( s.v. *compás*).  
Conticinio (aparece como entrada).  
Cuadro vivo (s.v. *cuadro, dra*).  
Figura (aparece como entrada).  
Argumento negativo (s.v. *argumento*).

*DUE:*

Conticinio (aparece como entrada).  
Coro (aparece como entrada).  
**Silenciero** (s.v. *silenciar*, -a).

**h.** Verbos relacionados con *silencio*:

*DRAE:*

Callar  
Desamorrar (aparece como entrada).  
Desenmudecer (aparece como entrada)  
Desenterrar ( aparece como entrada)

*DUE:*

Desamorrar [se] (aparece como entrada).  
**Silenciar** (aparece como entrada).

**i.** Construcciones de verbo+ *silencio* o silencio + verbo:

*DRAE:*

Guardar **silencio** (s.v. *guardar*).

*DUE:*

Guardar **silencio** (s.v. *guardar*).  
Imponer **silencio** (s.v. *imponer*, acepción 1).  
El **silencio** impone (s.v. *imponer*, acepción 3).  
Reducir +a +**silencio** (s.v. *reducir*).  
Turbar el **silencio** (s.v. *turbar*).

**j.** Exclamaciones:

*DUE:*  
¡Mutis! (s.v. *mutis*).

### 3.2.4. El tratamiento del término *silencio* en los diccionarios de Lingüística.

Para finalizar este capítulo dedicado al modo en que se manifiesta el concepto de silencio en el terreno lexicográfico, queremos ofrecer un panorama general de los términos relacionados con esta voz en los diccionarios de Lingüística, a la par de cómo lo hemos visto en la primera parte del capítulo respecto a varios diccionarios generales de lengua.

No es nuestro propósito realizar un repaso del tratamiento del concepto de “silencio” desde la Lingüística, ni llevar a cabo una comparación de este término entre los diferentes diccionarios analizados sino, más expresamente, esbozar a partir de la voz “silencio” y demás vinculadas a su mismo campo semántico cuál es la terminología más comúnmente utilizada desde la Lingüística para denotar este concepto, de una forma global en diversos diccionarios.

Con este fin hemos partido de cuatro diccionarios de Lingüística relativamente recientes, aunque haremos mención de alguno más por sus alusiones a algún aspecto que nos parece relevante<sup>34</sup>. Los diccionarios consultados son los siguientes: Cerdá (1986), Alcaraz/Martínez (1997), Richards/Platt/Platt (1997) y Ducrot/Schaeffer (1998). Mencionaremos también algunos aspectos de Abraham (1981), Abad (1986) y Johnson/Johnson (1998).

Dado que el término “silencio”, como término lingüístico, no aparece como entrada en ninguno de los principales diccionarios consultados (aunque sí aparece como calificativo, como veremos), haremos un repaso, en primer lugar, de los términos vinculados a esta voz que sí aparecen como entradas para, en una

---

<sup>34</sup> Somos conscientes de que un estudio exhaustivo necesitaría de la inclusión de un número mayor de diccionarios y que este análisis es un breve recorrido orientativo por una parte de ellos.

segunda parte, analizar el término “pausa” y la tipología que se incluye en los citados diccionarios.

Mientras que la voz “silencio” —como hemos avanzado— no aparece como entrada en ninguno de los cuatro primeros diccionarios indicados, la hallamos, como calificativo, en el *Diccionario de Lingüística aplicada y enseñanza de lenguas* (Richards *et alii*, 1997), donde se alude al “método silencioso” en la enseñanza de idiomas:

Método de enseñanza de idiomas elaborado por Gattegno que emplea el gesto, la mímica, ayudas visuales, gráficos, y en particular los rodetes de Cuisinière (bastones de madera de diferentes longitudes y colores) que el profesor utiliza para ayudar a los estudiantes a hablar. El método toma su nombre del silencio relativo del profesor al emplear estas técnicas.

Tampoco aparecen los términos “intervalo” y “lapso” que, como hemos dicho más arriba, son algunos de los utilizados desde la óptica del análisis de la conversación para señalar algunos tipos de silencios. En los diferentes diccionarios aparecen, asimismo, términos vinculados al silencio como son: elipsis, elisión, ruido (en la Fonética y Teoría de la comunicación), vacío (desde la Gramática Generativa), vacío de información (en la enseñanza comunicativa de las lenguas), vacío léxico y palabra vacía, entre otros.

A continuación citaremos lo que nos parece más característico de cada uno de ellos. Los términos “elipsis” y “elisión”, ya asentados en la Lingüística tradicionalmente, se definen, en líneas generales, como “la omisión o ausencia de algún elemento de la oración o del enunciado (...)”<sup>35</sup> (Alcaraz/Martínez 1997) y como “un fenómeno de la ‘cadena hablada’ consistente en la omisión de uno o varios fonemas tanto vocálicos como consonánticos”, respectivamente. El término “ruido” es definido desde la fonética y desde la teoría de la información. Desde el primer punto de vista, Alcaraz (1997) toma prestada la definición de Martínez Celdrán que lo concreta como “(...) sonido en cuya formación no han intervenido las cuerdas vocales y, consecuentemente, no puede haber armónicos (...)”; desde la teoría de la información es interesante la visión del ruido como “(...) cualquier

---

<sup>35</sup> La elipsis es un fenómeno muy estudiado en la sintaxis, tanto desde los paradigmas tradicional y estructuralista, como en los más recientes estudios de la gramática generativa y la pragmática. La tipología es muy extensa.

perturbación o defecto que interfiere en la transmisión del mensaje de una persona a otra (...)” (Richards *et alii*, 1997). El término “vacío” y los términos asociados a él están vinculados al terreno sintáctico, por lo que no vamos a referirlos aquí; mencionaremos, sin embargo, el llamado “vacío de información” utilizado tanto en el campo de la comunicación humana como en la enseñanza comunicativa de lenguas. Desde el primer punto de vista se define como la “(...) situación en que la información solo la conocen algunos de los que están presentes”, mientras que desde el segundo enfoque suele decirse que “para promover la comunicación real entre los estudiantes, debe existir un vacío de información entre ellos, o entre ellos y el profesor” (Richards *et alii*, 1997).

En cuanto a otros diccionarios consultados, el término “silencio” como entrada aparece en Johnson/Johnson (1998), donde se condensan muchas de sus funciones comunicativas. La definición es como sigue:

(signe) of interpersonal relations (e.g. respect, submission, defiance), manifest emotions (e.g. anger, sympathy) and express propositional meanings (e.g. to refuse an incitation). The facilitative role of silence in the learning/teaching process is associated with allowing students time to reflect on the newly learned material (the silent period) and with giving them an ‘in’ into classroom interaction (wait-time).

También se alude en este diccionario al “método silencioso” (“silent way”) mencionado más arriba.

El término “pausa” aparece en todos los diccionarios citados. Diferenciamos cuatro tipos básicos según el enfoque utilizado:

- En primer lugar, se mencionan desde la Fonética las “pausas virtuales”, que según la definición de Martinet, “se emplean en la desambiguación de algunos mensajes provocados por problemas de juntura («Mujeres o diosas, mujeres odiosas») (Alcaraz 1997); también desde la Fonética aparece la distinción entre pausa absoluta y relativa, según el silencio aparecido sea ajeno o no a la disposición para hablar, respectivamente (Cerdá 1986); encontramos asimismo los tipos de pausas más frecuentemente mencionados en Lingüística: las pausas

silenciosas o “interrupciones silenciosas entre palabras” y las pausas llenas o los “espacios que se llenan con expresiones como *um*, *er*, *mm*, etc. (...)” (Richards 1997). Desde la Morfofonología se incluye la “pausa potencial” que queda descrita como “rasgo demarcativo que se caracteriza por la posibilidad de intercalar una pausa fonológicamente aceptable en un punto dado de la cadena hablada con objeto de determinar si existe en él una frontera de palabra” (Cerdá 1986).

- En segundo lugar, desde la perspectiva del análisis conversacional, se define la pausa como “una unidad (...) que permite que uno de los interlocutores tome la iniciativa en la llamada alternancia de turnos” (Alcaraz 1997).
- En tercer lugar, se habla de la “pausa de fijación” en el terreno de la lectura, para referir a “(...) los breves períodos en los que el globo ocular descansa y durante los cuales tiene lugar la entrada de datos visuales necesaria para la lectura. El salto de una pausa de fijación a otra se conoce como movimiento sacádico” (Richards 1997).
- Por último, desde el ámbito literario, se distingue entre la pausa descriptiva (dentro del tempo novelesco), y las pausas métrica y verbal (ambas propias de los versos literarios) (Ducrot/Schaeffer 1998).

A continuación y, para terminar, incluimos dos tablas con los términos descritos.

Alcaraz/Martínez 1997	Ducrot/Schaeffer 1998	Richards/Platt/Platt 1997	Cerdá 1986
No aparece <i>silencio</i>	No aparece <i>silencio</i>	No aparece <i>silencio</i> Método <i>silencioso</i> (enseñanza de idiomas)	No aparece <i>silencio</i>
pausa	pausa	pausa	pausa
elipsis	elipsis	elipsis	
elisión		elisión	
ruido <sup>36</sup> (Fonética. Teoría de la comunicación [oral])		ruido1 (Fonética) ruido2 (Teoría de la información)	
vacío (V: palabra vacía, categoría vacía, casilla vacía, preposición vacía, huella) vaciado (GGT)		vacío de información (enseñanza comunicativa lenguas) vacío léxico palabra vacía (palabra función, palabra forma, palabra gramatical, palabra estructural)	

**Tabla 6:** Silencio y términos afines en varios diccionarios de Lingüística.

Alcaraz/Martínez 1997	Ducrot/Schaeffer 1998	Richards/Platt/Platt 1997	Cerdá 1986
pausa pausa virtual (Martinet) (Fonética)		pausas (o vacilaciones) <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ llenas</li> <li>▪ silenciosas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ pausa relativa</li> <li>▪ pausa absoluta</li> </ul> (Fonética)
pausa Análisis conversacional (o alternancia de turnos)			
		pausa de fijación (Lectura)	
	pausa descriptiva (Literatura, Genette, forma del tiempo novelesco)  elipsis (Literatura, Genette, forma del tiempo novelesco)  pausa métrica(Literatura, verso) pausa verbal (literatura, verso)		
			pausa potencial (Morfofonología)

**Tabla 7:** Tipología de las pausas en varios diccionarios de Lingüística.

<sup>36</sup> El *Diccionario del Español Actual* recoge este significado de ruido dentro de la teoría de la comunicación: “Perturbación que estorba la comunicación” y también como figurado, fuera del ámbito técnico.