

El silencio como límite comprensivo: una aproximación a su aplicación en las propuestas artísticas de Shimon Attie y Alfredo Jaar²

Rocío Garriga Inarejos

Oscuridad de la que yo descendo,
te amo más que a la llama
que al mundo pone límites. R. M. Rilke, *El libro de las horas*.
¿Adónde se va a dirigir? El horizonte es infinito;
en ninguno de sus lados tiene fin. H. Böll, *El tren llegó puntual*.

Introducción: en las inmediaciones del horizonte silencio

El silencio es una gran metáfora a la que subyacen multitud de voces, esta capacidad de sentido y significación se defiende en muchas de las contribuciones que se han hecho respecto al tema desde la investigación actual; de hecho, podemos observar estas afirmaciones en *El silencio, aproximaciones* (2009) y en *Le silence et la parole contre les excès de la communication* (2009) del antropólogo francés David Le Breton; igualmente en *The power of silence: social and pragmatic perspectives* (1993) y en *Silence: interdisciplinary perspectives* (1997) de Adam Jaworski, profesor de sociolingüística en la Universidad de Cardiff en Reino Unido. También, con anterioridad a estos estudios, se encuentra un ejemplo significativo en la compilación *El silencio*, realizada por Carlos Castilla del Pino con motivo de las conferencias y seminarios impartidos sobre antropología de la conducta en 1989 en la Universidad de Cádiz. La ambigüedad de la que participa el silencio, su carácter metafórico e indeterminado y la abundancia de sus significados nos llevan a afirmar que una de las características que lo definen es su propio carácter ilimitado, su complejidad; dándose así una estrecha interacción entre el exceso que implica esta noción y los límites que nos determinan al enfrentarnos a ella.

Hemos observado que el interés que se demuestra en la actualidad por esta cuestión comenzó a experimentar un crecimiento considerable en los años 70, siendo un objeto de estudio recurrente en los análisis pertenecientes al periodo histórico de la Segunda Guerra Mundial. Su tratamiento se vio impulsado más si cabe, en los trabajos que analizaban la posguerra pues se advirtió que a causa del impacto de la misma, la noción de silencio se reflejaba con mayor definición en la expresión y la representación sociocultural y artística. En este sentido, uno de los primeros análisis que abundan sobre ello, especialmente en el campo de la literatura es *Language and Silence* de George Steiner, publicado por primera vez en 1967.³

² El trabajo que presentamos forma parte de una tesis doctoral financiada por el Ministerio de Educación mediante el Programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU). También inscribe algunas de sus referencias en el Proyecto I+D+i *Recuperación de Obras Pioneras del Arte Sonoro de la Vanguardia Histórica Española y Revisión de su Influencia Actual*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación [Proyecto Ref. HAR2008-04687/ARTE].

³ Cfr. G. Steiner y A. Spire, *La barbarie de la ignorancia*, traducción del francés de Mario Muchnik, Taller de Mario Muchnik, Madrid, 2000, pp. 84-85. Steiner lo afirma en conversación con Spire diciendo que fue él el primero en plantear el problema del largo silencio que tuvo lugar

Uno de los rasgos comunes que puede deducirse de los trabajos realizados desde múltiples áreas de conocimiento en las décadas de los 70 y los 80 —por autores/as como Bruneau, Panikkar, Nöelle-Neumann, Macherey, Saville-Troike o Valesio, así como por autores/as que desarrollan trabajos similares en la actualidad, tales como Maillard, R. Muñoz, Guardans o R. Andrés— consiste en la presentación del silencio como una noción asociada a lo inefable, lo impenetrable, lo incognoscible; y también, por otra parte, como elemento básico en la articulación de los lenguajes. En el análisis de esos estudios hemos visto que en términos generales, el silencio aparece tratado como una especie de límite que está en el lenguaje y fuera de él, y todo ello nos ha llevado a distinguir varios terrenos en los que el silencio se mueve y que, consideramos, le son afectos: constituyéndose como límite estructural, que implica el silencio como recurso formal asociado a los distintos lenguajes; como límite cognitivo, involucrando el exceso o la oscuridad relativos al conocimiento o la razón; y como límite comprensivo, que asocia el silencio a la región de lo emocional (de este último aspecto nos ocuparemos más adelante).

En la actualidad, no son muchos los ejemplos de estudios que vehiculen el tratamiento de la idea de *silencio* en el arte plástico y por ello consideramos necesario un análisis que posibilite profundizar en el alcance de esta noción manteniendo siempre una dialéctica explícita entre arte y sociedad. Entre las aportaciones realizadas al respecto encontramos los textos de Carmen Pardo, Doris Von Drathen o Salomé Vöegelin, sin embargo, la perspectiva cambia si dirigimos nuestra mirada a la producción artística reflejada en catálogos y monografías de artista, donde la documentación sobre el silencio se vuelve mucho más prolífica mostrando que son varios los artistas que fundamentan, de diferente modo, el cuerpo de su obra en el silencio —aunque lo más frecuente sea atender al empleo de este término como motivo o tema de una obra en concreto, incluido como parte del registro significativo de la obra propuesta sin ser éste su tema central, o como recurso compositivo a nivel formal—.

En lo que sigue, nos centramos en realizar algunas observaciones en torno a lo que hemos dado en denominar *el silencio como límite comprensivo*, para acabar finalmente analizando dos propuestas artísticas en esta línea donde sus propios autores, Shimon Attie y Alfredo Jaar, reflexionan sobre los inexorables problemas de representación que se dan en el arte cuando aquéllas se encuentran asociadas al trauma.

El silencio como límite comprensivo: lo que está fuera de los márgenes de la palabra común

Según nos informan los técnicos, el mundo jamás ha conocido un ruido tan fuerte como el que produce la guerra actual [...] Estoy seguro de que en el palpitante de cada corazón se podría encontrar el eco del inmenso jaleo que nos envuelve [...] Muchas generaciones —empezando por la más sorda— se han de conmovir y temblar al oír en el futuro este ruido de guerra, que no acabará cuando termine la pelea. Y, sin embargo, alguna vez ha de volver a la tierra la dulce calma y la inefable paz. Entonces podrá escuchar el hombre el silencio, que es algo más fuerte que el ruido para su conciencia.⁴

después del año 1945.

⁴ Este fragmento pertenece al escritor y periodista valenciano Samuel Ros y se encuentra recogido en *Antología*, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2002, p. 441. Fue discípulo de Ramón Gómez de la Serna; y aunque demostró explícitamente una inclinación política hacia la

El silencio como límite comprensivo es aquel que se da ante la incapacidad de concebir y asimilar situaciones o acontecimientos extremos que producen un profundo colapso emocional. Anula o dificulta con enormidad, total o parcialmente y por periodos relativos de tiempo, la capacidad de representarse del individuo bien sea por su implicación directa o por empatía. Análogamente, esta insuficiencia representativa y conflicto personal tienen lugar cuando se pretende una representación que implique o pretenda una transmisión —es el caso de la literatura o del arte— que involucre al otro en la recepción de un contenido que incluye la experiencia de quien lo ha elaborado y que, de tal forma, lo vuelve a tener presente en su memoria.

Respecto al silencio como inmediata reacción o respuesta en situaciones extremas con gran carga afectiva o moral, encontramos apoyo en investigaciones anteriores que se han centrado en la conducta humana y su correspondencia en la palabra: “el silencio es el lenguaje de todas las fuertes pasiones: el amor, la ira, la sorpresa, el miedo”;⁵ y también lo es el grito, que junto con el silencio “son dos formas similares de expresar la insuficiencia del lenguaje cuando el sufrimiento no cesa”,⁶ y es que —en palabras de LaCapra— “el trauma causa una disociación de los afectos y las representaciones: el que lo padece siente, desconcertado, lo que no puede representar o representa anestesiado lo que no puede sentir”.⁷

Algunos ensayos que se han publicado recientemente estudian en profundidad las representaciones artísticas que se han derivado del Holocausto con el fin de averiguar cuáles son las aportaciones de las mismas con respecto al sentir social y la memoria colectiva de estos acontecimientos, entre estos se encuentran *Traumatic Realism: the Demands of Holocaust Representation* de Michael Rothberg (2000); *Impossible Images*, una compilación de textos coordinada por Shelly Hornstein, Laura Levitt y Laurence Silberstein (2003) o *Unwanted beauty* de Brett Ashley Kaplan (2007)⁸. En todos ellos se discute sobre la controversia que despierta la representación del Holocausto y su desembocadura en el silencio, que está relacionada con una preocupación centrada en la fidelidad de la representación para con los hechos representados. En este sentido, el total silencio o la ausencia de representación se han planteado en muchas ocasiones como una necesidad, es decir, como un modo de ser o hacer consciente al otro de la gran carga moral y social que albergan los distintos lenguajes expresivos pues, cuando está estrechamente relacionado con la representación de crímenes como el Holocausto, el silencio es concebido por muchos como un límite ético ante las posibilidades expresivas del arte: como sucede en el caso de la postura adoptada por Berel Lang, donde el silencio es considerado, además de una respuesta, un límite alternativo precisamente por la posibilidad de representación y por el riesgo que esta posibilidad implica.⁹

Contrastando con esta afirmación, y la de aquéllos que apoyándose en Adorno sostienen que el Holocausto

derecha española, contaba con el afecto de otros poetas y escritores de la época cuya ideología era contraria a la suya. La mención al silencio en su obra escrita es abundante y objeto de metáforas y reflexiones fecundas, como sucede en la novela *El ventrílocuo y la muda*, publicada por primera vez en 1930.

⁵ Cfr. T. J. Bruneau, “Communicative silences: forms and functions”, *The Journal of Communication*, vol. 23, marzo, 1973, pp. 17-46., p. 34.

⁶ D. Le Breton, *El silencio. Aproximaciones*, traducción del francés de Agustín Temes, Sequitur, Madrid, 2009, p. 184.

⁷ D. LaCapra, *Escribir la historia, escribir el trauma*, presentación a la edición castellana de Federico Finchelstein y traducción del inglés de Elena Marengo, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005, p. 64.

⁸ En esta misma línea, sobre los problemas que se dan en la representación del trauma, pero sin estar centrados exclusivamente en las artes visuales, nos gustaría destacar un par de títulos más, que también forman parte de la amplia bibliografía sobre el tema, que por otra parte no deja de ampliarse en la actualidad, éstos son: *Between Witness and Testimony: the Holocaust and the Limits of Representation* de Michael F. Bernard-Donals y Richard R. Glejzer (2001) y *Poetry After Auschwitz* de Susan Gubar (2003).

⁹ Cfr. B. Lang, *Holocaust representation: art within the limits of history and ethics*, Ed. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2000, p. 71.

es un episodio inefable e irrepresentable para el cual no existen palabras ni imágenes que se adecúen, se encuentran argumentos que apuntan en otra dirección, como por ejemplo Kaplan, que sostiene que si no se representaran esta clase de situaciones extremas que se encuentran en los límites del lenguaje, se correría el riesgo de disminuirlas en lugar de subrayar su importancia. Kaplan manifiesta que el silencio, tal y como lo apuntan teóricos tal que Lang, es una fuerza paralizante. Para demostrarlo realiza un análisis comparativo de la literatura y del arte que versan sobre el Holocausto con el fin de valorar los aspectos positivos que este tipo de obras generan en la sociedad. Siguiendo en la línea de Kaplan, el hecho de apuntar directamente a lo indescriptible o inefable de una tragedia histórico-moral sin arriesgarse a ir más allá, no es otra cosa que una paralipsis, y a través de este recurso simplemente se enfatiza el deseo de exponer la enormidad del asunto —sin presentar una implicación directa entre la producción cultural y la esfera pública—, diciendo en primera instancia que no se va a hablar del tema para hacerlo inmediatamente después.¹⁰

El debate sobre si es lícita o no la representación artística de esta clase de acontecimientos todavía permanece vivo ya que la representación a través de estos lenguajes también participa de algunas de las limitaciones a las que se ve sometido el lenguaje común; a las que hay que añadir las limitaciones derivadas de las contradicciones morales que se generan a nivel estético cuando lo bello y el horror se nos presentan unidos. Sin embargo, es la insuficiencia de la palabra común la que, ante una necesidad de expresión y mantenimiento de la memoria histórica, se redirige hacia la búsqueda de otros códigos lingüísticos que posibiliten transmitir ese exceso emocional, y es por esta razón que los diferentes sistemas de representación asociados al arte —la música, la literatura, el teatro, el cine, las artes plásticas— se convierten en medios comunes para la traducción de este tipo de experiencias “en el arte y en su análisis, las reivindicaciones de verdad no son siempre lo único que ha de tenerse en cuenta ni lo más importante. Es evidente la importancia de la dimensión poética, retórica y performativa del arte, que no sólo indican diferencias históricas sino que las crean”.¹¹

A partir de aquí veremos dos casos de la producción artística contemporánea que según nuestro criterio participan del silencio como límite comprensivo: el proyecto *The Writing on the Wall* (1991) de Shimon Attie, y la obra *Real Pictures* (1995) de Alfredo Jaar. En ambas propuestas se requiere un proceso de documentación previo que contribuye a la interpretación y la recuperación de la memoria histórica; en ambos casos también se produce una reflexión en el momento de la producción de la obra que tiene que ver con el desafío que supone tratar de representar eventos o consecuencias procedentes del trauma —en estos casos los propios artistas son capaces de apreciar cómo se ve afectado el lenguaje de representación que han elegido para expresarse—. Finalmente, esto nos llevará a reparar de modo directo en qué medida se les exige a los lenguajes de representación el uso de estrategias formales específicas que los alteran en beneficio de contribuir al discurso que tratan de transmitir.

¹⁰ B. A. Kaplan, *Unwanted beauty: aesthetic pleasure in Holocaust representation*, University of Illinois Press, Illinois, 2007.

¹¹ D. LaCapra, *Escribir la historia, escribir el trauma*, presentación a la edición castellana de Federico Finchelstein y traducción del inglés de Elena Marengo, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005. p. 40.

Shimon Attie: *The Writing on the Wall*, 1991

When it was necessary to choose between being a good historian and —
hopefully— a good artist, I always chose the latter.
S. Attie, *The Writing on the Wall*.

The Writing on the Wall es una propuesta de intervención efímera en el espacio público que realizó el artista estadounidense Shimon Attie¹² para el barrio Scheunenviertel de la ciudad de Berlín. La intervención consistía en la proyección de varias imágenes fijas, localizadas cada una de ellas en distintos lugares dentro del antiguo barrio judío. Estas proyecciones comenzaron a realizarse en septiembre de 1991 y continuaron intermitentemente, debido a las condiciones meteorológicas, durante un año. La puesta en escena de la propuesta quedó registrada fotográficamente en su totalidad y ha continuado exhibiéndose en espacios institucionales desde entonces.

La realización de este proyecto demandó desde sus inicios un trabajo de investigación previo a la resolución formal del mismo, que por otra parte pasó a depender enormemente de los resultados que Shimon Attie habría de obtener en su búsqueda. El artista acudió a numerosos archivos de la ciudad con el fin de recopilar fotografías históricas de sus calles y sus habitantes que hubiesen sido tomadas entre los años 20 y 30, interesándose, especialmente, en aquellas que mostraban la vida de los judíos en la calle (Fig. 1). De entre las distintas zonas de la ciudad destacó el barrio judío de Scheunenviertel que desde principios del siglo XX ya mostraba una fuerte identidad judía, visible entre otras cosas, a través de los carteles de sus comercios que contenían palabras en yiddish y hebreo.¹³



Fig. 1. *The Writing on the Wall*

¹² Shimon Attie nació en Los Ángeles, California, en 1957. Su carrera fotográfica y la producción de proyectos artísticos comenzó en 1982. En 1991 se mudó a Berlín para trabajar en el proyecto *The Writing on the Wall*. Actualmente desarrolla su actividad entre Berlín y San Francisco.

¹³ S. Attie, "The Writing on the Wall Project", en M. A. Bernstein y E. Lehrer, *The Writing on the Wall. Projections in Berlin's Jewish Quarter. Shimon Attie Photographs and Installations*, Edition Braus, Heidelberg, 1994, pp. 9-12.

Para localizar los lugares específicos a los que correspondían las imágenes fotográficas, Attie buscó los planos de este barrio fechados en la misma época que las fotografías y los hizo coincidir con un plano actual de la ciudad, de modo que al simultanear ambos, fuera posible la localización de los lugares que correspondían a las imágenes fotográficas que había conseguido.¹⁴ Una vez obtenida la documentación necesaria el siguiente paso consistió en resolver formalmente la presentación de la propuesta, a la que se le sumaron algunos inconvenientes técnicos. La escasez de documentos fotográficos obligó a Attie a emplear imágenes de otros barrios judíos del Este de Europa; también los cambios que el paisaje urbano había sufrido desde los años 20 y 30 hasta la actualidad impusieron al artista la transgresión de la coherencia discursiva que planteó en un principio para su proyecto: sólo fue posible mantener la concordancia entre la imagen fotográfica y el lugar fotografiado en un 25% de los casos.¹⁵ En el momento de su realización, el propio Attie fue consciente de las tensiones históricas que producía con su proyecto; sin embargo, el artista manifestó claramente que en el caso particular de esta propuesta, y a demanda de las contingencias que se dieron para llevar a cabo la misma, prefirió mantener el valor de conjunto y la potencialidad de discurso que suscita la estética a la mera verdad histórica,¹⁶ que en muchos casos aniquilaba el poder visual de la imagen disminuyendo con ello su impacto en el espectador.

El trabajo de Attie muestra en cierta medida al público de la calle la historia de un barrio, de una cultura y de unas personas que trataron de borrarse muchos años atrás. La superposición del pasado sobre el presente en sus proyecciones alude directamente a la supervivencia de la memoria, la historia y la identidad de un lugar y de una comunidad. Todo ello se construye por medio de la elipsis, un recurso estilístico que aplicado a la imagen, recuerda mucho a estrategias que son propias del lenguaje cinematográfico. Esta propuesta no sólo se halla vinculada al silencio como límite comprensivo, por el tema que trabaja, también hace del propio silencio una herramienta de trabajo que potencia su discurso a través del diálogo que establece entre la ausencia y la presencia de paisajes, arquitecturas, objetos, situaciones y personas. Shimon Attie omite la tragedia para hablar de ella proporcionando así una lectura que a priori se presenta sin violencia pero que a posteriori tiene la capacidad de convocarla para completar el discurso presentado.

Alfredo Jaar: *Real Pictures*, 1995

Siento que no tengo otra elección, prefiero asumir el riesgo y cometer errores que condenar ciertas situaciones a la invisibilidad a causa de la pasividad. Por eso me gusta el concepto de Heiner Müller de «optar por los errores».

A. Jaar, “Es difícil”, *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*.

El comienzo del *Proyecto Ruanda* se da cuando en 1994 —unas semanas después de que se diera fin al

¹⁴ La localización precisa de los lugares se complicó en la medida en la que muchas de sus calles y casas fueron renombradas y renumeradas por el Gobierno de la Alemania del Este después de la guerra.

¹⁵ S. Attie, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶ *Vid. Supra*, p. 7. Técnicamente, los motivos que condujeron a desviar correspondencias posibles entre imagen y arquitectura consistieron por un lado, en la ruptura compositiva que se generaba en algunos casos; y por otro, en la iluminación de las calles, que dificultaba la nitidez de la imagen proyectada.

genocidio ruandés—, Alfredo Jaar¹⁷ viaja allí y realiza más de 3.000 fotografías y grabaciones de las víctimas, supervivientes y testigos de los acontecimientos que tuvieron lugar. La elaboración de este trabajo de campo sacudió profundamente al artista, que al involucrarse con las víctimas por pura empatía, sentía que las imágenes del horror que había recogido en su cámara no eran documento suficiente para dar cuenta de la enormidad de la tragedia.

A la vuelta de su viaje, hubo de enfrentarse al material recopilado en su estudio y comenzó a reflexionar en las diferencias que existían entre las imágenes y los testimonios que había recogido de los supervivientes. El artista necesitó más de seis años para trabajar con este material: cuando se marchó de Ruanda experimentó una transformación en su manera de concebir la representación, no sólo se tropezó con la insuficiencia del lenguaje para dar cuenta de lo que se había vivido allí y de lo que él mismo estaba viviendo en ese momento —en el que ya no había un enfrentamiento abierto, pero en el que todavía permanecía la violencia que genera la miseria—, sino que además tropezó con la insuficiencia de la imagen, que por sí sola tampoco parecía tener la capacidad de mostrar lo acontecido. Según manifiesta él mismo, la verdad de todo aquello se encontraba en los sentimientos y las ideas de las personas que lo habían vivido.¹⁸

Real Pictures es una de las primeras instalaciones que Alfredo Jaar realizó al volver de Ruanda y que se integran dentro del proyecto mencionado. Esta obra está compuesta por 372 cajas de archivo negras, y cada una de ellas contiene una imagen de las que fueron captadas durante su estancia allí. Las cajas muestran al espectador en su parte exterior un texto que describe la fotografía oculta y ubica en el espacio y en el tiempo la persona retratada, da su nombre y señala parte de sus circunstancias personales en el momento en el que la imagen fue tomada. Por ejemplo: en el texto que se refiere al retrato de Benjamin Musisi puede leerse “Iglesia de Ntarama, Nyamata, Ruanda, 40 kilómetros al sur de Kigali, lunes, 29 de agosto de 1994. Esta fotografía muestra a Benjamin Musisi, de 50 años, en cuclillas en el portal de la iglesia en medio de cuerpos diseminados, arrojados en la tierra bajo la fuerte luz del sol. Cuatrocientos hombres, mujeres y niños tutsi, que habían venido aquí buscando refugio, fueron masacrados durante la misa del domingo. Benjamin mira directo hacia el objetivo, como si quisiera grabar lo que la cámara fotográfica ha visto. Pidió ser fotografiado entre los muertos. Quería probar a sus amigos en Kampala, Uganda, que las atrocidades fueron reales y que había visto las consecuencias”.¹⁹

Alfredo Jaar volvió de Ruanda con el convencimiento de que en la actualidad la fotografía por sí misma no es un soporte suficiente para ofrecer información ya que está afectada por los aparatos mediáticos, políticos y sociales; además cree que este tratamiento mediático de la imagen ha hecho del espectador un ser inmovible que ha perdido la capacidad de verse afectado. Por ello concluye que es necesario “contextualizar cada imagen de manera precisa, enmarcarla para que tenga sentido y no sea ignorada”²⁰ y añade, refiriéndose a su nueva manera de afrontar los proyectos artísticos: “es lo que intento hacer en el contexto de mis instalaciones. Lo que no quiere decir que la presentación prevalezca sobre la representación, sino más bien que la representación requiere hoy de nuevas

¹⁷ Alfredo Jaar nació en Santiago de Chile en 1956, es artista, arquitecto y cineasta de reconocimiento internacional; actualmente vive y trabaja en Nueva York.

¹⁸ Cfr. D. B. Balken, *Alfredo Jaar: Lament of the Images*, List Visual Arts Center, Massachusetts, 1999, p. 17.

¹⁹ Sala de Arte Fundación Telefónica. Jaar ScI 2006: <<http://www.fundaciontelefonica.cl/arte/jaar.php?Pagina=54>> [Consulta: 11 de mayo de 2012]

²⁰ A. Jaar, “Es difícil”, en A. Monegal (comp.), *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*, Paidós, Barcelona, 2007, pp. 203-211 y p. 207.

estrategias de presentación”.²¹ Ese sentimiento de insuficiencia de la imagen, que le vino dado al artista después de la experiencia que tuvo en Ruanda, constituyó un punto de inflexión en su lenguaje artístico, y como ya se ha visto, fue este mismo sentimiento el que lo llevó a ensayar una y otra vez nuevas estrategias de representación sin miedo a equivocarse.²²

En el caso de Jaar es sencillo distinguir en qué medida el lenguaje se ve sacudido ante la vivencia de situaciones extremas. La expresión artística es un desafío al silencio que subsigue a estas circunstancias pero aun así, estos lenguajes de representación conllevan también dificultades que se han de salvar, y en el caso del artista chileno, la alternativa propuesta en la gran mayoría de las piezas que forman parte de su *Proyecto Ruanda* consiste en hacer del silencio, no un límite, sino una base discursiva y compositiva. (Fig. 2).

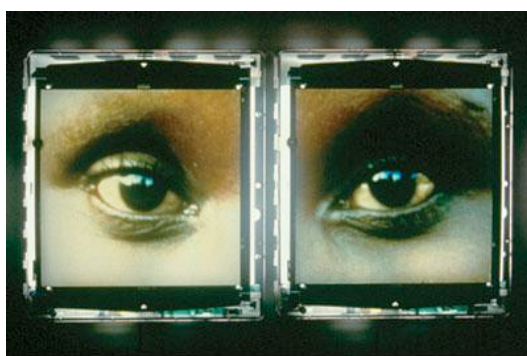


Fig. 2. The Ruanda project

Conclusiones

Las representaciones de lo bélico o de su posterior suspensión no tienen por qué constituir una ofensiva sino un remanso en el que se elabora la experiencia vivida y en el que, eso sí, el individuo se enfrenta al desafío de implicarse en la traducción de esa experiencia de la que ha participado. Maillard comenta al respecto: “traducir es otorgar sentido y el sentido se elabora con el ajuste de las piezas, dejando que los elementos nuevos hallen su ubicación, que se efectúen nexos. Traducir una vivencia es traducirnos a nosotros mismos después de lo que éramos antes de la vivencia, es decirnos a nosotros mismos con el aumento de ser que supone, siempre, la integración de nuevos elementos”.²³

El silencio no constituye en sí mismo un límite, sino un exceso; que es en definitiva lo que provoca en nosotros esa limitación. A lo largo del presente texto hemos visto que en el terreno del arte el silencio ha sido usado con mucha frecuencia, más que como límite, como vehículo de expresión para el trauma. Este empleo del silencio ha terminado convirtiéndolo en objeto discursivo —en contenido— en la representación artística y ha subvertido así la limitación que se le suponía. En el caso del arte podemos decir entonces que la palabra *silencio* se usa para

²¹ *Ibid.*, p. 207.

²² *Vid. supra*, p. 8.

²³ Ch. Maillard, “Experiencia estética y experiencia mística”, *Contrastes: revista internacional de filosofía*, nº 2, 1997, pp. 177-191 y p. 178.

movilizar todo el haz de connotaciones que es capaz de sugerir, haciendo así, del silencio, una gran metáfora comunicativa²⁴ que se sitúa en el centro de la producción artística contemporánea. Refiriéndonos en particular al silencio como límite comprensivo podríamos añadir además que se produce una reificación a través de la representación, concediéndose así a la dimensión inmaterial de las emociones un aspecto sensible que las hace físicamente perceptibles, facilitando quizás con ello, su asimilación.²⁵ Este procedimiento metafórico, en el que se ve envuelto el silencio, provoca en él una relación de pertenencia con el arte, mostrando la tensión relacional que ello implica y que desemboca después en la creación de sentido.

Consideramos que en la acción poética, cuyo punto célebre radica en la ruptura de la univocidad de un signo para convertirlo en algo plural, subyace el deseo de comunicar aquello que está fuera de los márgenes de la palabra y que se aumenta al no vehicularse por la palabra común. Es en este sentido en el que afirmamos que el silencio constituye un horizonte infinito de posibilidades interpretativas que nunca tiene fin, y prolonga así la llama que con su luz, limita al mundo.²⁶

Bibliografía

- Andrés, R., *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*, Acantilado, Barcelona, 2010.
- Balken, D. B., *Alfredo Jaar: Lament of the Images*, List Visual Arts Center, Massachusetts, 1999.
- Bernard-Donals, M. F., y Glejzer, R. R., *Between Witness and Testimony: the Holocaust and the Limits of Representation*, State University of New York, New York, 2001.
- Bernstein, M. A., y Leiser, E., *The Writing on the Wall. Projections in Berlin's Jewish Quarter. Shimon Attie Photographs and Installations*, Edition Braus, Heidelberg, 1994.
- Böll, H., *El tren llegó puntual*, traducción del alemán de Julio F. Yáñez, Salvat Editores, Barcelona, 1973.
- Bruneau, T. J., "Communicative silences: forms and functions", *The Journal of Communication*, vol. 23, marzo, 1973, pp. 17-46.
- Castilla del Pino, C. (ed.), *El silencio*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- Garriga, R., *Haciendo Tiempo*, Universitat Politècnica de València, Valencia, 2008.
- Guardans, T., *La verdad del silencio. Por los caminos del asombro*, Herder Editorial, Barcelona, 2009.
- Gubar, S., *Poetry after Auschwitz: Remembering What One Never Knew*, Indiana University Press, Bloomington, 2003.
- Hornstein, S., Levitt, L., Silberstein, L., (ed.) *Impossible images: contemporary art after the Holocaust*, New York University Press, New York, 2003.
- Jaworski, A., *The power of silence: social and pragmatic perspectives*, Sage, London, 1993.
- Jaworski, A. (ed.), *Silence: interdisciplinary perspectives*, Mouton de Gruyter, New York, 1997.
- Kaplan, B. A., *Unwanted beauty: aesthetic pleasure in Holocaust representation*, University of Illinois Press, Illinois, 2007.

²⁴ A propósito del silencio como metáfora comunicativa: A. Jaworski (ed.), *Silence: interdisciplinary perspectives*, Mouton de Gruyter, New York, 1997, pp. 3-13.

²⁵ Cfr.: R. Garriga, *Haciendo Tiempo*, Universitat Politècnica de València, Valencia, 2008, p. 70.

²⁶ Vid. *supra*, p. 2.

- LaCapra, D., *Escribir la historia, escribir el trauma*, presentación a la edición castellana de Federico Finchelstein y traducción del inglés de Elena Marengo, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.
- Lang, B., *Holocaust representation: art within the limits of history and ethics*, Ed. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2000.
- Le Breton, D., *El silencio. Aproximaciones*, traducción del francés de Agustín Temes, Sequitur, Madrid, 2009.
- Le Breton, D., *Le silence et la parole contre les excès de la communication*, Éditions érès, Toulouse, 2009.
- Maillard, Ch., “Experiencia estética y experiencia mística”, *Contrastes: revista internacional de filosofía*, nº 2, 1997. pp. 177-191.
- Macherey, P., *A Theory of Literary Production*, traducción del francés de Geoffrey Wall, Routledge & Kegan Paul, London, 1978.
- Monegal, A., (comp.), *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*, Paidós, Barcelona, 2007.
- Muñoz, R., *Tratamiento ontológico del silencio en Heidegger*, Fénix Editora (Colecc. Nueva Mínima del CIV), Sevilla, 2006.
- Nöelle-Neumann, E., *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*, traducción del alemán de Francisco Javier Ruiz, Paidós, Barcelona, 2010.
- Panikkar, R., “The Silence of the Word: Non-dualistic Polarities”, *Cross Currents*, nº 24, 1974, pp. 154-171.
- Pardo, C., *John Cage. Escritos al oído*, Colección de Arquitectura, Murcia, 2007.
- Raddatz, F. J., “Sobre la evolución de la literatura de la República Democrática Alemana desde 1945”, traducción del alemán de Miguel Sáenz, título original: “Zur Entwicklung der DAR-Literatur seit 1945”, «Reclam» Antologie, 26-10-70, *Revista de Occidente*, nº 129, diciembre, 1973, pp. 261-300.
- Rilke, R. M., *El libro de las Horas*, Hiperión, Madrid, 2005.
- Ros, S., *Antología*, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2002.
- Rothberg, M., *Traumatic Realism: the Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2000.
- Steiner, G., *Language and Silence*, Peregrine Books, Great Britain, 1979.
- Steiner, G. y Spire, A., *La barbarie de la ignorancia*, traducción del francés de Mario Muchnik, Taller de Mario Muchnik, Madrid, 2000.
- Valesio, P., “A Remark on Silence and Listening”, *Rivista di Estetica*, nº 26, 1985, pp. 17-44.
- Voegelin, S., *Listening to Noise and Silence: towards a Philosophy of Sound Art*, Continuum, New York, 2010.
- Von Drathen, D., *Vortex of Silence: Art Criticism Beyond Aesthetic Categories*, Charta, Milan, 2004.
- VV.AA., *Brigadistas. El archivo fotográfico del General Walter*, Conde Duque Centro Cultural, Madrid, 2005.