

SILENCIOS

Por el Académico de Número
Excmo. Sr. D. Ricardo Sanmartín Arce*

Muchas gracias Sr. Presidente por esta entrega de la palabra para que pueda dirigirme al pleno de la Academia, pues ya en este primer paso observamos un momento breve, pero significativo, en el que se produce el silencio. Cesa su discurso para que comience el mio, y en ese paso ritual el instante de silencio entre ambos abre un pequeño espacio que permite un cambio de dirección y disposición de la atención —o eso espero— por parte de la asamblea. Ese paso a una actitud de escucha, receptiva, presupone un marco que le trasciende y en el que se encarnan desde los principios que legitiman las normas de la tradición académica hasta, más llanamente, el actual orden del día.

Un silencio parecido detectamos al inicio de cualquier concierto. Entramos en la sala y oímos la inconfundible suma de notas que cada maestro arranca a su instrumento probando, cuando todavía está a tiempo, la afinación de sus cuerdas. De pronto, otra suma de sonidos comienza a agregarse buscando coincidir con orden en un cierto ritmo. Son los aplausos que señalan la irrupción del director en el auditorio. Tras los gestos de saludo, con otro, batuta en alto, el director reclama atención y se produce un tenso silencio previo al inicio del concierto. Quizá es esto lo que el 29 de agosto de 1952 quiso John Cage que centrarse la atención de quienes asistían al estreno de su obra 4'33", esa extraña y novedosa composición de mero silencio en tres movimientos¹. Obviamente, no sonó ninguna música durante esos minutos. Tan inesperada pieza recibió más crítica y enfado que alabanzas, si bien, con los años, ha desatado un sin número de comentarios que van desde la airada reacción en con-

* Sesión del día 23 de abril de 2013

¹ Cage escribió "Tacet" en su partitura para cada uno de los tres movimientos. "Tacet" es un término utilizado en notación musical para indicar que el intérprete de un instrumento o voz no debe sonar, no tiene intervención durante un tiempo considerable, por ejemplo durante un movimiento entero.

tra, como si se tratase de una broma provocativa, hasta su admiración por señalar un antes y un después en la historia de la música del siglo XX. Los 4'33" de silencio se han interpretado con un solo instrumento —piano— o con una orquesta entera. Unos directores han optado por dejar en su atril un cronómetro para calcular la duración de cada movimiento y otros, simplemente, han confiado en su propio cálculo mental. En cualquier caso, la observación de los gestos y la escucha nos permiten atestiguar que hay una mayor tensión y silencio durante los movimientos de la obra y que, al terminar cada uno, el volumen del ruido de la sala se incrementa con el relax que cada asistente se permite al toser o moverse. En realidad, ni al entrar en 1951 en una cámara anecoica de la Universidad de Harvard pudo J.Cage oír el silencio. Lo único que logró escuchar fue el sonido interior de su propio organismo. Cage pretendía que la audiencia de su composición cayese en la cuenta de la inexistencia del *silencio*, que aquello que llamamos silencio, en realidad, no es sino una consecuencia de nuestra falta de atención a lo que efectivamente se oye: el ruido interior o exterior, la lluvia, el viento, el tráfico, etcétera.

Según la crítica, tan silenciosa obra constituye “un acto de *encuadre*, de encerrar sonidos ambientales y no intencionados en un momento de atención con objeto de abrir la mente al hecho de que todos los sonidos son música”². Claro que tal concepción de la música supone un cambio radical que va más allá del arte. Implica imaginar de un modo diferente el sujeto y su experiencia a través de la conciencia, al subrayar la relación entre silencio y atención. Esa apuesta musical por el silencio se fundaba en una visión crítica previa que Cage proyectaba sobre su mundo y su tiempo. En 1928 creía que sería una bendición para su país “lograr que se pararan sus industrias, que se interrumpieran sus negocios, que su gente enmudeciera, que se creara una gran pausa en su mundo de los negocios [...] Deberíamos —concluía Cage— quedarnos callados y en silencio”³.

Más bien fue el enorme ruido del *crack* del 29 lo que casi consigue cumplir el deseo metafórico de Cage. La quiebra del mundo que siguió tras la I^a Gran Guerra hasta los años treinta sembró la imaginación de los poetas con trozos o *residuos del Ser* a modo de metralla rota e hiriente. No solo Federico García Lorca veía pálidos sus propios poemas “al lado de estas cosas que son en cierta manera sinfónicas como el ruido y la complejidad neoyorquina”. En esas fechas escribía en Lima Emilio Adolfo Westphalen sus “Ínsulas extrañas” como “frases que, recién nacidas, se sumergen en el silencio [...] Recurrente morir de la palabra en su mero principio, en su natural silencio [...] Parece que solo nos entregara los añicos de las poesías que se le han roto en el camino mismo de escribirlas [...] No forma el poema su totalidad por progresión conti-

² Gann, K. 2010: *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33"*, citado por Alex Ross, 2012: *Escucha esto*. Seix Barral, Barcelona, p. 436.

³ Ross, A. *op. cit.* p. 441.

nua, sino por perpetuo recomenzamiento. Volvemos una y otra vez a la palabra inicial, a [...] el comienzo o el origen”⁴ porque lo valioso para el poeta no es su poema, por bello que este sea, sino aquello que antes de la palabra y sin ella, desde el silencio, le llevó a componerlo. Por eso se preguntaba José Ángel Valente en uno de sus más breves poemas: “De la palabra hacia atrás / me llamaste / ¿con qué?”⁵. Se trata pues de “una exploración ardua —escribe Westphalen— y que pocas veces logra extraer residuos de lo apenas alcanzable”⁶. De ahí esa vuelta una y otra vez al origen, sin interés ya por acabar o cerrar su poema.

Con todo, fue tras leer a Daisetz Suzuki y al Maestro Eckhart cuando Cage, poco después de la Segunda Gran Guerra, compone *Música de cambios* dejando que el azar del *I Ching* decidiera los sonidos. La escucha de ese concierto en 1952 llevó al poeta J. Ashbery, como él mismo confiesa, a cambiar radicalmente su escritura. Con ella se inició un nuevo estilo y un lenguaje de gran apertura, una escritura más inacabada todavía que los *añicos* de Westphalen, y cuyas palabras —como en los cuadros expresionistas abstractos de Twombly de la misma época— apenas cubren el magma de silencio que se adivina bajo los *escombros del Ser* con los que todo el nuevo arte ha sido construido. La novelista norteamericana Cynthia Ozick reconocía que “en 1952, muy poco después de la brutal guerra [...] y los horrores inconcebibles de las cámaras de gas, Europa [...] había perdido el cetro de la civilización [...] la energía cultural occidental se había trasladado claramente a América”⁷.

Casualidades de la historia o, más bien, fruto de un sensible escrutinio de la época, también en 1952, entrega Frederic Mompou, como discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, su *Música callada*. Callada, según sus palabras, “porque su audición es interna. Contención y reserva. Su emoción es secreta y solamente toma forma sonora en sus resonancias bajo la gran bóveda fría de nuestra soledad [...] Esta música [...] es símbolo de renuncia a [...] la línea ascendente de progreso y [...] acepta —como en los versos de Westphalen— el sacrificio de 'recomenzar' [...] Se trata de] un signo más entre los muchos que han marcado nuestra época [...] a partir del año 1914”⁸, signo, pues, construido desde “el mundo silencioso y vibrante de su espíritu”⁹.

⁴ Westphalen, E.A. 1991: *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*, Madrid, Alianza Tres. Presentación de José Ángel Valente, pp. 9-13.

⁵ Valente, J.A. 1980: *Punto cero*. Barcelona, Seix Barral, p. 383.

⁶ Westphalen, *op. cit.* p. 13.

⁷ Galán, L. 2013: *Entrevista. El País, Babelia*, 16.03.2013, p. 10.

⁸ Mompou, F. 1952: Discurso leído en la solemne recepción pública de D. Federico Mompou Dencausse el día 17 de mayo de 1952 con el comentario de éste a su “*Música callada*”. Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona, pp. 8-10.

⁹ *Ibid.* p. 12.

Para honrar la memoria de la misma guerra, nace en 1919 el rito hoy tantas veces repetido de “un minuto de silencio”. Acudo a él, y al arte de Twombly, de Cage, de Lorca, Ashbery, Westphalen o Mompou, con el deseo de mostrar esa lectura coincidente que rito y arte hacen del cambio cultural en el centro del pasado siglo, cuando todos parecían seguir el consejo que, en la época de la Gran Guerra, daba Rilke en su Elegía primera: “escucha lo que sopla, la ininterrumpida noticia que se forma con el silencio”¹⁰. La fuerza creativa de quienes se sumergen en la oscuridad de las heridas de la época nace en el silencio al que se ven llevados por no poder nombrar con símbolos conocidos la verdad que esa ruptura les desvela. Son, por eso, inevitablemente originales, testigos de un alumbramiento que exige un nuevo imaginario. Así le pareció al soldado Edward Honey cuando prefirió el silencio al baile para conmemorar el primer aniversario del armisticio de la Gran Guerra. Hoy seguimos el mismo rito no solo tras las guerras, sino en muchas otras ocasiones en las que sentimos el silencio como un vehículo expresivo más eficaz que las palabras.

Se trata de un rito, lamentablemente muy repetido, motivado por muertes y desgracias, tras actos terroristas, racistas o de género, con pérdida de jóvenes en accidentes de tráfico o deportivos¹¹. También está presente como parte de otros ritos religiosos como, por ejemplo, los distintos momentos de recogimiento a lo largo de la eucaristía, no solo en conmemoración del Maestro que la instituyó, sino también como arrepentimiento y perdón. Observado el rito en tan distintas ocasiones podemos destacar en él algo más que silencio. Se trata siempre de un acto público, incluso cuando se lleva a cabo en espacios interiores, pues, además de ser filmado y transmitido por medios de comunicación, se realiza en foros institucionales con dicho carácter: iglesias, parlamentos, ayuntamientos, salones de actos, etc. Los partícipes se disponen en círculo o en posición de encuentro, unos frente a otros, encarnando en símbolo la sociedad más amplia que quienes lo están construyendo. Aunque alguien presida el rito y diga unas palabras para centrar el motivo del silencio, el gesto central es el silencio mismo y algo más: el cese de toda actividad. El discurrir ordinario de la acción propia del lugar o del espacio en el que se celebra cesa y, puestos en pie, los asistentes aquietan su cuerpo, juntan sus manos o inclinan la cabeza en señal de respeto. Vida y muerte se hacen presentes, pero no es solo un rito de duelo sino de reconocimiento de un valor superior, ante el cual toda actividad y discurso se derrumban incapaces de nutrir y sostener el verdadero significado del valor. Esa rendición, en la que se entregan las armas del discurso y de la acción, permite el paso de los actores a una posición de espera, receptiva, y cambia la dirección de la atención.

¹⁰ Rilke, R.M. 2010 (1912-1922): *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*. Madrid, Cátedra, p. 64.

¹¹ Habría que añadir aquí el Toque de Oración al final de la jornada militar o en memoria de quienes entregaron su vida en acción de servicio, por la equivalencia de tan sobrio y emotivo toque de corneta con el sentido del propio silencio.

Cesa el cese y el rito termina en un minuto, a pesar del peso del valor cuya referencia se ha creado con esa tan pasiva acción ritual. Nada garantiza que algún participante no haya ocupado su mente durante el rito con asuntos más ordinarios. No importa. La eficacia del rito es pública y colectiva. Esa referencia a un valor superior ha quedado establecida, ha reforzado el imaginario cultural en el que el grupo se apoya para encarar la frágil condición de seres arrojados a la existencia. El rito, con su cese de acción y palabra, interrumpe el tiempo, nos saca de su curso y nos brinda la experiencia de que esa salida es posible, de que esa condición histórica, cuya razón Ortega tanto subrayó, es creación cultural.

Aun cuando rito y arte solo operan en momentos concretos, tanto los hechos contemplados por quienes desarrollan uno y otro, como los efectos de las obras o del rito, suponen ámbitos sociales y culturales mucho más amplios. De ahí también que su impacto histórico en el imaginario colectivo sea mayor que el que cabe esperar de la brevedad de una audición, de una exposición o del minuto ritual que ocupa la atención de los participantes en el rito. La hondura y lentitud de esos efectos justifica que atendamos a esos usos del silencio.

Con todo, el silencio ha sido más ampliamente utilizado con regularidad y como técnica en la ascesis espiritual desde la antigüedad, al menos desde el siglo V antes de Cristo con la práctica de la meditación budista. Aunque haya diferencias entre las distintas tradiciones, es abrumadora la continua referencia de los autores a la práctica del silencio en las diversas religiones, no solo como regla ascética en la vida monacal, sino, más allá de su valor normativo o disciplinar, como instrumento o medio para el trabajo diario de espíritus que buscan cambiar su conciencia y su mundo. También encontramos en dispares tradiciones orientales referencias al silencio en la música Zen —así se señala en algún koan de los siglos X y XI, con referencias al sonido del aplauso de una sola mano, del arpa sin cuerdas o de la flauta sin agujeros— o como se indica en el texto indio del siglo XIII Sangîtaratnâkara al distinguir entre música sonora e insonora, subrayando que es esta la que “estaba inextricablemente ligada con el principio creativo del Universo, y actuaba como el canal a través del cual los humanos podrían ponerse en contacto con lo divino; por ese medio, el alma podía alcanzar su liberación. Todas las creaciones provienen de una sola nota insonora en el mundo, la Nâda-Brahman, la fuente silenciosa primordial de todo sonido y la causa primera del mundo fenoménico”¹².

Si pasamos del continente euroasiático al americano, también encontramos, salvando las indudables diferencias culturales, claras referencias al silencio en la práctica chamanística. No pretendo, en tan breve espacio, mostrar la etnografía de zonas tan amplias. Quisiera solamente aludir a casos distantes y

¹² Losseff, N. y Doctor J. 2007: *Silence, Music, Silent Music*. Nueva York, Ashgate. p. 210.

distintos con el fin de dar una mínima imagen de la amplitud del fenómeno, pues así nos ayudará a sopesar su relevancia. Elijo en este contexto el caso tan ampliamente leído del chamanismo de los indios Yaki del Estado de Sonora (México) que C. Castaneda difundió con éxito desde 1968¹³, pues, por su difusión y seguimiento, constituye un fenómeno social en Occidente. Aunque algunos antropólogos como M. Harris, Richard de Mille o Jay Courtney Fikes niegan la autenticidad de la etnografía presentada por Castaneda, la oxoniense Mary Douglas, en su texto “La autenticidad de Castaneda”, aceptó que “el candor de la expresión puede tomarse como evidencia de la autenticidad. La filosofía que así se nos revela [en los libros de Castaneda] es sorprendentemente contemporánea [...] Las lecciones [de Don Juan] resultan ser totalmente inesperadas, nuevas y provocativas”¹⁴. Castaneda, tras su lento y esforzado aprendizaje de las enseñanzas de D. Juan, D. Genaro, D. Vicente y otros, y en una docena de libros publicados, no se limita a presentar etnografía, sino que toma partido por su contenido y se convierte él mismo en un maestro continuador del viejo saber de los chamanes yaki. Como ellos, usa la ambigüedad y borra su propia historia personal. No le preocupa probar en términos occidentales el conocimiento del que habla, sino incidir en el lector como si su escritura fuese el golpe de un maestro Zen. Tomo, pues, su conducta y obra como la de un actor social más, esto es, como etnografía especialmente valiosa por su despliegue occidental.

En la etnografía referida por Castaneda, encontraba M. Douglas grandes semejanzas con “el moderno Zen secular y la no-música de John Cage”¹⁵, así como con la mística de Teresa de Ávila y de S. Juan de la Cruz¹⁶. De hecho, Castaneda reconoce, tras una primera experiencia de *parar el mundo y ver*, que “nunca en toda mi vida había tenido tal euforia divina, tal paz, tan amplio alcance, y sin embargo no me era posible traducir el secreto a palabras, ni siquiera a pensamientos, pero mi cuerpo lo conocía”¹⁷. Ese *parar el mundo* refiere “ciertos estados de conciencia en los cuales la realidad de la vida cotidiana se altera porque el fluir de la interpretación, que por lo común corre ininterrumpido, ha sido detenido”¹⁸. Tras un ascético aprendizaje cabía llegar a lo que Don Juan llamaba el *silencio interno* y lo definía “como un estado natural de la percepción humana en el que los pensamientos se bloquean, y en el que todas las facultades del hombre funcionan desde un nivel de conciencia que no requiere el funcionamiento de nuestro sistema cognoscitivo cotidiano [...] La percepción humana [...] se la despoja de su compañero habitual, el diálogo interno, que es una versión silenciosa del proceso cognoscitivo. El cuerpo

¹³ Castaneda, C. 1968: *The teachings of Don Juan. A Yaki Way of Knowledge*. University of California Press.

¹⁴ Douglas, M. 1975: *Implicit meanings. Essays in Anthropology*. Routledge & Kegan Paul, Londres, p. 197.

¹⁵ *Ibid.* p. 200.

¹⁶ *Ibid.* p. 198.

¹⁷ Castaneda, C. 1975: *Viaje a Ixtlán*. México, F.C.E. p. 346.

¹⁸ *Ibid.* p. 15.

funciona como siempre, pero la conciencia se agudiza. Se toman decisiones instantáneamente, y estas parecen surgir de un tipo de conocimiento especial en el que los pensamientos no se verbalizan [...] En el conocimiento silencioso todo ocurre inmediatamente ahora. Piezas complejas de información pueden captarse sin ningún preámbulo”¹⁹. También Albert Einstein confesaba que “las palabras o el lenguaje [...] no parecen jugar ningún papel en mi mecanismo mental. Las entidades físicas que al parecer sirven como elementos de pensamiento son [...] ciertas imágenes [...] que pueden reproducirse y combinarse voluntariamente”²⁰.

El conjunto de los textos, cursos y conferencias de Castaneda, con los años, se fue centrando en la enseñanza de series de ejercicios destinados a modificar la percepción que surge de la manera tradicional de interpretar la realidad en nuestra cultura, así como a lograr un distinto grado de energía vital y conocimiento, un cambio en el sujeto con el que “verdaderamente estamos alterando la estructura básica de nuestro ser”²¹. En su opinión, “el silencio interno tiene que acumularse o guardarse poco a poco, segundo a segundo [...] uno tiene que forzarse a estar callado”²². Con todo, se trata de ejercicios que no garantizan de modo mecánico la iluminación como resultado. Las continuas dudas, errores y fracasos de Castaneda en su aprendizaje del chamanismo yaki ocupan gran parte de su narración. Como decía Don Juan, “para alcanzar el silencio interno uno necesita *intentarlo* [...] la única manera en que puedes *intentarlo* es *intentándolo*”²³. No hay manual de instrucciones. “Una de las cosas más difíciles de aceptar, para el hombre de hoy en día, es la ausencia de procedimientos [...] los rituales son meros instrumentos para atraer y enfocar la atención [...] para forzar el enfoque de nuestro interés y determinación”²⁴. Más que unas reglas cuya aplicación nos garantice el resultado, la clave parece estar en la atención y determinación. El resto son trucos experimentados —muy variables— que solo resultan útiles en la medida en que atraen o impulsan la atención de la conciencia y la determinación de la voluntad. Nuestro énfasis en el lenguaje parece haber olvidado que este nació para poner en común la acción y mover a los otros. De ahí que el Pragmatismo instase a observar el cambio en los hechos para inferir el significado de las ideas. Nuestra voluntad, en realidad, se mueve sin mecanismo. Se trata, pues, de *intentarlo*. Lo relevante es que ese no saber en qué consista *intentarlo* nos desvela una dificultad culturalmente muy nuestra para entender la fuerza de la conciencia y la determinación.

¹⁹ Castaneda, C. 1996: *El silencio interno*. Los Angeles, California, Cleargreen Inc. p. 33.

²⁰ Einstein, A. 1980: *Mis ideas y opiniones*. Barcelona, A. Bosch editor, p. 22.

²¹ Ibid. p. 12. Conocí a C. Castaneda en 1994 y seguí un par de cursos que él impartió en los que unía conferencia, interacción y ejercicios de tensegridad.

²² Ibid. p. 34.

²³ Ibid. p. 3.

²⁴ Ibidem.

A dificultades similares se enfrenta toda ascesis pues, en última instancia, es la propia imagen la que se interpone en el empeño de transformar al sujeto; la propia imagen y las categorías con las que se discrimina lo que nos exige la vida cotidiana. De ahí la frecuencia con la que la mística y la poesía acuden al oxímoron como medio expresivo de la necesidad de salir del lenguaje para que este pueda cumplir con su papel de referir con verdad la experiencia que no cabe en tales categorías. Es así como entendemos que *atención* y *determinación*, en la ascesis o en la meditación, implican acciones pasivas, una esforzada acción del sujeto destinada a intensificar su quietud, silencio, apertura, alerta y olvido de sí, hasta negar todo deseo y esfuerzo. Por eso dice D'Ors que “tanto el arte como la meditación nacen siempre de la entrega; nunca del esfuerzo [...] El esfuerzo pone en funcionamiento la voluntad y la razón; la entrega, en cambio, la libertad y la intuición. Claro que bien podríamos preguntarnos cómo puede uno entregarse sin esfuerzo. Los chinos tienen un concepto para eso: *wu wei*, hacer no haciendo. *Wu wei* consiste en ponerse en disposición para que algo pueda hacerse por mediación tuya”²⁵ pero sin tu activa intervención directiva. “Vence quien se rinde a la realidad”²⁶, quien al hacerlo le reconoce aquel carácter *imperante e imponente* que Zubiri veía en lo real.

Se trata, pues, de la actitud contemplativa que permite un tipo de conocimiento, cuyas condiciones de intersubjetividad no se cumplen a través del lenguaje sino de la experiencia, cuya objetivación no se logra en la lógica de la lengua, sino al margen del razonamiento discursivo, si se coincide en la experiencia alcanzada en el silencio interior. Llegar a ese silencio requiere detener la actividad y el discurso mental que sostiene la imagen de nosotros mismos con la que normalmente nos identificamos. De lo contrario, “nos hacemos esclavos de la mente, del ego, y perdemos así el precioso tesoro de nuestra libertad”²⁷. Con todo, señala E. Tolle, “en cuanto eres capaz de observar tu mente, ya no estás atrapado en ella. Ha entrado en juego otro factor que no es mental: la presencia del testigo [...] el observador silencioso”²⁸. “Dentro de nosotros hay un testigo”²⁹, según D'Ors; “tú eres lo que queda cuando desaparecen tus pensamientos”³⁰. Esto es, quien medita busca en el silencio “al buscador. Hay un yo (auténtico) que mira al otro yo (el falso) [...] A ese testigo [al auténtico] hay que convocarlo en la meditación, pero sobre todo hay que esperarlo [...] Bastante más tarde, durante la meditación irá apareciendo [...] el testigo del testigo”³¹ [...]

²⁵ D'Ors, P. 2012: *Biografía del silencio*. Madrid, Siruela, p. 45. Agradezco la información bibliográfica y la colaboración de Olegario González de Cardedal, de la Universidad Pontificia de Comillas, de la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, del P. Abad del Monasterio de Poblet, así como de M^ª Isabel, Miguel-Angel, Vicente, Francisco, Amparo, Ana, Diego, Iván-Ra y Sibila.

²⁶ *Ibid.* p. 52.

²⁷ Simón, V. 2011: *Vivir con plena atención. De la aceptación a la presencia*. Bilbao, Desclée de Brouwer, p. 40.

²⁸ Tolle, E. 2001: *El poder del ahora*. Madrid, Gaia, p. 72.

²⁹ D'Ors, *op. cit.* p. 102

³⁰ *Ibid.* p. 36.

³¹ *Ibid.*, pp. 102-103.

Alguien —que soy yo— me mira (al yo aparente), y alguien —quizá Dios— mira al yo que mira. A ese testigo solo se accede en la meditación muy profunda y no hay palabras para describirlo. En cuanto ponemos palabras[...] deja de estar ahí”³².

De nuevo, se trata de experiencias muy arraigadas en la tradición occidental, pues las encontramos ya en el Antiguo Testamento³³ y siguen en toda la mística hasta nuestros días. D’Ors, Castaneda, Simón o Tolle y tantos otros, hablan hoy en sus textos y conferencias desde su propia experiencia. No pretenden teorizar de acuerdo con la epistemología propia de las ciencias, sino ofrecer un testimonio y como tal, como etnografía, lo tomamos. Su coincidencia con la mística, salvando época y lenguaje, es plena. Así, el jesuita Luis de la Puente decía, en su *Guía espiritual* de 1609, que “siempre he de estar alerta [...] y que] nuestro Señor con una sola palabra interior en un instante descubre más verdades que los hombres pueden enseñarnos en muchos años”³⁴. A dicho modo extraordinario de oración “llamamos oración de quietud o silencio”³⁵. “Lo que ha de hacer el alma en los tiempos de esta quietud —decía Teresa de Jesús— no es más que con suavidad y sin ruido; llamo *ruido* andar con el entendimiento buscando muchas palabras y consideraciones [...] Despierte en sí la voluntad [...] sin [...] admitir ruido del entendimiento [...] aquí no hay que argüir, sino que conocer lo que somos con llaneza y con simpleza representarnos delante de Dios, que quiere que se haga el alma boba (como a la verdad lo es delante de su presencia)”³⁶. O, como explicaba S. Juan de la Cruz, “mejor es aprender a poner las potencias en silencio y callando [...] memoria, entendimiento y voluntad, cerradas a todas las aprehensiones [...] y espere en desnudez y vacío, que no tardará su bien”³⁷. Llegado éste, le cupo a S. Juan entrar donde no supo y entender grandes cosas a pesar de quedar “no sabiendo, / toda ciencia trascendiendo [...] pues] este saber no sabiendo / es de tan alto poder, / que los sabios arguyendo / jamás le pueden vencer, / que no llega su saber / a no entender entendiendo, / toda ciencia trascendiendo”³⁸.

³² Ibid, p. 103.

³³ Isaías, 10, 21: El remanente volverá, el remanente de Jacob volverá al Dios fuerte. Véase la Antífona del tiempo de Navidad Sb 18, 14-15: Cuando un profundo silencio envolvía todas las cosas y la noche estaba a la mitad de su camino, tu Palabra, Señor, descendió de los cielos, desde tu trono real.

³⁴ Andrés, R. 2010: *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona, Acantilado, p. 333.

³⁵ Ibid, p. 334. A ella se refería también el franciscano Francisco de Osuna, cuyo *Tercer abecedario* fue clave magistral para Santa Teresa, al pedir “que callemos en el corazón y guardemos en él perpetuo silencio si queremos subir en alta contemplación [...] Esperar con silencio [...] no formando en sí cogitación alguna” (p. 110). Según Pedro de Alcántara, contemplación es “estar con reposo y silencio gozando de él, no con muchos discursos y especulaciones del entendimiento, sino con una simple vista de la verdad” (p. 141). Juan de los Ángeles distinguía como tipos de conocimiento pensar, meditar y contemplar, entendiéndose por el primero “un libre discurso por lo que se ofrece. La meditación es pensamiento pródigo y deseo sabio del ánimo que busca alguna verdad [...] la contemplación [...] es un útil considerar [...] con gusto y sin pesadumbre [...] desnudo de pensamientos [...] imágenes y fantasías” (pp. 250-251).

³⁶ Ibid, pp. 206-208.

³⁷ Ibid, pp. 298-299.

³⁸ San Juan de la Cruz, 1982: *Obras escogidas*. Madrid, Espasa-Calpe, pp. 33-34.

Podríamos seguir con citas de Miguel de Molinos, Francisco de Sales, Edith Stein, Thomas Merton y tantos otros. En sus escritos encontraremos una misma apreciación del silencio en relación a un tipo de conocimiento que no se da sin la consiguiente transformación de la estructura básica del propio ser. A su vez, desde S. Agustín todos usan, al intentar describir el ser propio del hombre, metáforas espaciales para distinguir intimidades, moradas, hondones, centros, profundidades o cúspides de un castillo interior en el que se habita o se celebran nupcias, se entregan y rinden, se anonadan o se elevan hasta quedar enmudecidos en un canto lleno de gozo. No hay en ellos búsqueda de cambios físicos como en el chamanismo, pero sí coincidencia en un conocimiento silencioso de gran velocidad, innovador pues abre la atención a lo desconocido y que, aunque exige determinación y entrega, no busca activamente algo previamente categorizado en hipótesis, sino rendirse a la verdad que así se les desvela.

Ese descubrirse de la verdad fue contemplado y comentado por Martin Heidegger, quien, también en 1952, reúne en torno al pensar caracteres muy similares a los descritos. “Lo que propiamente da que pensar, se sustrae desde tiempos inmemoriales —dice Heidegger— Lo más necesitado de pensarse [...] nos interpela constantemente [...] Ahora bien, para poder percibir lo que nos da que pensar [...] hemos de abrirnos al aprendizaje del pensamiento”³⁹. “Lo que [...] podemos aprender es: escuchar con exactitud” , y esto sería algo próximo a la concentración interior, a todo meditar. Para Heidegger ánimo, corazón, memoria (*Gedächtnis*) y gratitud tienen una misma raíz, y esa unidad de todo el ánimo “significa originariamente lo mismo que devoción: el incesante permanecer concentrado [...]Y la concentración [...] conduce a que el ánimo haga acto de presencia”⁴¹. Es más, “lo que de suyo da que pensar una y otra vez es lo más merecedor de pensarse [...] el dote auténtico de nuestra esencia, por el que hemos de rendir gratitud”⁴². Llegados ahí, pensar, según Heidegger, no consiste en “ningún aprehender”, “sino un dejar que llegue lo que yace en nuestra presencia [...] Todo el gran pensamiento [...] piensa sin conceptos [...] Ese es el camino hacia lo merecedor de preguntarse”⁴³. A ese silencio conceptual suma Heidegger otra cualidad descrita ya en la mística: la pasiva recepción, pues “lo que el pensar lleva así a la palabra no es inventado, sino que ha sido hallado [...] en la presencia de lo que se presenta”⁴⁴. “Lo que se presenta ha salido de la desocultación”, y para ello se ha necesitado “una demora”, un “estarse ante la desocultación de lo que yace” que implica una “quietud”⁴⁵. Así “entramos en la pura contemplación de lo que la manifestación nos pone a la vista”⁴⁶.

³⁹ Heidegger, M. 2005 (1952): *¿Qué significa pensar?* Madrid. Trotta. p. 83.

⁴⁰ *Ibid.* p. 84.

⁴¹ *Ibid.* pp. 130-131.

⁴² *Ibid.* p. 132.

⁴³ *Ibid.* p. 174.

⁴⁴ *Ibid.* p. 193.

⁴⁵ *Ibid.* p. 195.

⁴⁶ Heidegger, M. 1998: *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza, p. 130.

Y todo ello es necesario por el continuado despliegue del nihilismo. Si “todo el horizonte ha sido borrado [...] el mar ha sido bebido por los hombres [...] el hombre se ha subvertido en el Yo del *ego cogito* [...] El horizonte ya no luce a partir de sí mismo”⁴⁷, hemos olvidado cómo fuera “que el propio ser haga su aparición [...] La verdad del ser no aparece, permanece olvidada”⁴⁸. De ahí que “el pensar solo comienza cuando hemos experimentado que la razón, tan glorificada durante siglos, es la más tenaz adversaria del pensar”⁴⁹. Si el lenguaje es la casa del ser, nos encontramos no obstante, según Steiner, con que “la devaluación de la palabra [...] ha borrado toda auténtica significación”⁵⁰. Por ello aboga Heidegger por los poetas “más arriesgados [pues son quienes] se encuentran en camino hacia la huella de lo sagrado [...] Su canto celebra lo intacto de la esfera del ser”⁵¹ y “el pensar tendrá que hablar poéticamente desde el enigma del ser”⁵² para que podamos escuchar lo que queda de inocencia. Esa es la actitud que pudo leer Heidegger en las *Cartas a un joven poeta*⁵³ que Rilke escribió entre 1903 y 1904.

Más allá de su propia interpretación, eso es, probablemente, lo que aprecia Cage al escuchar el contraste del ruido del tráfico de Nueva York con su silencio interno; o Merton al contemplar la naturaleza en sus retiros en el bosque de Kentucky y sumergirse en la inmensidad del silencio. Artistas, poetas y místicos siempre han innovado como pioneros desde el siglo V a.C. Lo que apreciamos tras las dos grandes guerras como continuado despliegue del nihilismo, es una dificultad creciente no solo para pensar, sino para sentir “la verdad del ser”. Ahí solo los poetas más arriesgados atisban los *remanentes del ser*⁵⁴ porque se atreven a pensarlo y dejan que su olvido duela hasta el hondón o la cúspide, hasta que toque fondo y se acalle el ruido, hasta que quede “la noche sosegada / en par de los levantes del aurora / la música callada / la soledad sonora”⁵⁵ y se acepte y cese el dolor. En nuestra época tan desasosegada, lo que veo relevante es —al menos desde la mitad del pasado siglo— que los creadores, en distintos campos del arte, están aportando a nuestro imaginario colectivo huellas del ser que ya no son exclusivas de la filosofía o de la mística. De ese modo nos brindan un anclaje en el imaginario colectivo que impide que nuestro suelo cotidiano se desencadene de su sol. Y, más allá del arte, las obras de D’Ors, Castaneda, Tolle o Simón, no solo alcanzan miles de ejemplares y numerosas ediciones, sino que sus consejos se imparten en cur-

⁴⁷ Ibid. p. 194.

⁴⁸ Ibid. pp. 195-196.

⁴⁹ Ibid. p. 198.

⁵⁰ Steiner, G. 2001: *Gramáticas de la creación*. Madrid, Siruela, p. 275.

⁵¹ Heidegger, M. 1998, *op. cit.* p. 238.

⁵² Ibid. p. 277.

⁵³ Rilke, R.M. 1994 (1929): *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza.

⁵⁴ Véase Santiago Zabala, 2010: *Los remanentes del Ser. Ontología hermenéutica después de la metafísica*, Barcelona, de. Bellaterra, así como Rubén Muñoz Martínez, 2006: *Tratamiento ontológico del silencio en Heidegger*, Sevilla, Fénix Editora.

⁵⁵ San Juan de la Cruz, 1989: *Cántico espiritual*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, p. 45.

sos financiados en empresas de muy distinto tipo, en fundaciones y universidades, por los efectos prácticos que aportan al restaurar la humanidad de sus miembros. Eso es un pequeño gran cambio. Parece que nuestra época necesita quietarse, hacer silencio y pensar de otro modo, sobre todo ahora que, como escribía Valente, “ya nada queda aquí⁵⁶ [...] Lentamente. Del otro lado. Yo apenas podía ahora oír tu voz⁵⁷ [...] Yo creí que sabía un nombre tuyo para hacerte venir”⁵⁸... Con todo, a pesar de la esperanza que despierta ese pequeño gran cambio en la conciencia, el problema de esta oscura hora no es solo la ausencia, el olvido, los restos o huellas, sino, como canta Valente, que “no llega la pregunta a convertirse en signo”⁵⁹.

⁵⁶ Valente, J. A. 1992: *No amanece el cantor*. Barcelona, Tusquets, p. 43

⁵⁷ *Ibid.* p. 65.

⁵⁸ *Ibid.* p. 81.

⁵⁹ *Ibid.* p. 19.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS, R. 2010: *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Barcelona, Acantilado.
- ASHBERY, J. 2010: *El juramento de la pista de frontón*. Madrid, Calambur.
- CASTANEDA, C. 1968: *The teachings of Don Juan. A Yaki Way of Knowledge*. University of California Press.
- 1975: *Viaje a Ixtlán*. México, F.C.E.
- 1996: *El silencio interno*. Los Angeles, California, Cleargreen Inc.
- D'ORS, P. 2012: *Biografía del silencio*. Madrid, Siruela.
- DOUGLAS, M. 1975: *Implicit meanings. Essays in Anthropology*. Routledge & Kegan Paul, Londres.
- EINSTEIN, A. 1980: *Mis ideas y opiniones*. Barcelona, A. Bosch editor.
- GALÁN, L. 2013: *Entrevista. El País, Babelia*, 16.03.2013.
- HEIDEGGER, M. 1998: *Camínos de bosque*. Madrid, Alianza.
- 2005 (1952): *¿Qué significa pensar?* Madrid. Trotta.
- LOSSEFF, N. y DOCTOR J. 2007: *Silence, Music, Silent Music*. Nueva York, Ashgate.
- MOMPOU, F. 1952: Discurso leído en la solemne recepción pública de D. Federico Mompou Dencausse el día 17 de mayo de 1952 con el comentario de éste a su “*Música callada*”. Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona.
- MUÑOZ MARTÍNEZ, R. 2006: *Tratamiento ontológico del silencio en Heidegger*, Sevilla, Fénix Editora.
- RILKE, R.M. 1994 (1929): *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza.
- 2010 (1912-1922): *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*. Madrid, Cátedra.
- ROSS, A. 2012: *Escucha esto*. Seix Barral, Barcelona.
- STEINER, G. 2001: *Gramáticas de la creación*. Madrid, Siruela.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, 1982: *Obras escogidas*. Madrid, Espasa-Calpe.
- 1989: *Cántico espiritual*. Madrid, Editorial de Espiritualidad.
- SIMÓN, V. 2011: *Vivir con plena atención. De la aceptación a la presencia*. Bilbao, Desclée de Brouwer.
- 2012: *Iniciación al Mindfulness*. Barcelona, Sello Editorial.
- TOLLE, E. 2001: *El poder del ahora*. Madrid, Gaia.
- VALENTE, J.A. 1980: *Punto cero*. Barcelona, Seix Barral.
- 1992: *No amanece el cantor*. Barcelona, Tusquets.
- WESTPHALEN, E.A. 1991: *Bajo zarpas de la químera. Poemas 1930-1988*, Madrid, Alianza Tres. Presentación de José Ángel Valente.
- ZABALA, S. 2010: *Los remanentes del Ser. Ontología hermenéutica después de la metafísica*, Barcelona, de Bellaterra.