

# ESPACIOS RESONANTES: DEL PAISAJE SONORO DE LAS TRINCHERAS A LA ESCUCHA DEL SILENCIO EN ALFONSO REYES Y JOHN CAGE<sup>1</sup>

## RESONANT SPACES: FROM THE SOUNDSCAPES OF THE TRENCHES TO THE HEARING OF SILENCE IN ALFONSO REYES AND JOHN CAGE

Rocío Garriga Inarejos<sup>2</sup>

Received: 12/11/2015 · Approved: 27/1/2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15523>

### Resumen

En el presente artículo se aborda la implicación del silencio en la escucha. El objetivo principal consiste en mostrar por qué el silencio constituye en *su acción* un *espacio resonante*, esto es: un lugar para la recepción, creación e interpretación de sentido. Con el fin de acometer esta cuestión, en el texto se tratan: la relevancia del silencio para las artes según las dos posguerras, la percepción del silencio y agudización del sentido del oído durante la Gran Guerra, los ejercicios de escucha en la vanguardia española, observaciones a la obra *4'33"* de John Cage y otras interpretaciones contemporáneas de esta pieza. El recorrido que se plantea a lo largo del texto no sólo muestra que la aportación de Cage tiene sus matices, también subraya la relevancia histórica de las prácticas realizadas en el territorio español y la determinación que supone el silencio en las artes y la sociedad, pues desde el siglo XX no ha dejado de ser el eje de esa relación dialógica y coextensiva que se da entre ambas.

### Palabras clave

Silencio; Escucha; Paisaje sonoro; Guerra; Arte sonoro; Poesía fonética; Vanguardias.

### Abstract

The present paper addresses the issue of the implication of silence on hearing. The main objective is to show why silence is in *its action*, a *resonating space*, i.e. a place for the reception, creation, and interpretation of sense. In order to achieve

---

1. El texto que se presenta a continuación forma parte de los resultados obtenidos en el Proyecto I+D *Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la performance europea*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad [Proyecto Ref. HAR 2014-58869-P].

2. Profesora asociada del Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Zaragoza.

such issue are discussed in the text: the relevance of silence for the arts, according to the two post-war periods, the perception of silence and awareness of hearing during the Great War, the listening exercises in Spanish Avantgarde, observations on John Cage's 4'33" piece of work, and other contemporary interpretations of that piece. The text will expose not only that the contribution of Cage has its nuances, but also the historical significance of the practices in the Spanish territory. This highlights the determination that silence implies for the arts and society because, from the Twentieth Century, silence has continued being central to the dialogic and coextensive relationship that exists between them.

### Keywords

Silence; Hearing; Soundscape; War; Sound art; Phonetic poetry; Avantgardes.

## ARTE Y SILENCIO EN TIEMPOS DE GUERRA

*El tiempo quiere helarse sobre nosotros  
desolando todo aquello que no fuimos  
Pero hoy detiene su fuerza impune  
ante la serena magnitud de la nuestra.*<sup>3</sup>

Vicente Ponce

En 1918 el expresionista Kasimir Edschmid dijo: «Nadie pone en duda que lo que aparecía como realidad exterior no habría sido lo auténtico. Es necesario que la realidad exterior sea creada por nosotros».<sup>4</sup> Así lo refiere Ortega, el ser humano necesita crear un segundo mundo que le ayude a comprender el primero *a posteriori*:<sup>5</sup> esto es lo que comporta la pulsión al conocimiento, la necesidad de integración y el deseo de comprensión.

Las dos posguerras del siglo XX han constituido –en términos estéticos– momentos decisivos para el *silencio* en las artes, la sociedad y la cultura. A pesar de que, como indica Peter Gay, gran parte de los movimientos artísticos, literarios e intelectuales que marcaron la década de los años veinte tuvieron su inicio mucho antes de 1914<sup>6</sup> y de que su desarrollo se viera interrumpido por las exigencias del conflicto bélico, a muy grandes rasgos –y sólo en cierto sentido– puede diagnosticarse que el impacto de la Gran Guerra se tradujo en el terreno de las artes de modo ciertamente positivo. En los años que siguieron al conflicto, las vanguardias reelaboraron el silencio asociado al trauma vivido con cierta inmediatez, impregnando no sólo el mundo de la actividad cultural, sino también a la sociedad en general, con nuevas propuestas y otras reflexiones, se innovaba en los discursos y despuntaban otras formas de expresar.

En torno a los años 40 el escritor y periodista valenciano Samuel Ros expresó en un artículo para prensa: «El mundo jamás ha conocido ruido tan fuerte como el que produce la guerra actual. No hay estrépito comparable a esta tormenta de tanques, cañones y aviones bombarderos. Una sola de estas jornadas truena más que todas las batallas sumadas de la Historia. [...] Yo he llegado a creer que desde cualquier rincón de la tierra podría escucharse el fragor de la contienda si todos nos callásemos por un momento».<sup>7</sup> Y añade: «Muchas generaciones –empezando por la más sorda– se han de conmovir y temblar al oír en el futuro este ruido de guerra,

3. PONCE, Vicente: *Frío en los alrededores de la palabra*. Valencia, Azotes Caligráficos, 2010, 59.

4. EDSCHMID, Kasimir: *Expressionismus in der Dichtung, Die Neue Rundschau*, marzo de 1918. Citado en: MICHAUD, Éric: *La estética nazi. Un arte de la eternidad: la imagen y el tiempo en el nacional-socialismo*. Traducción de Antonio Oviedo. Córdoba, Adriana Hidalgo Editora, 2009, 23.

5. «El hombre es un ser *in fieri* y una entidad infinitamente plástica de la que puede hacer lo que se quiera». Ortega y Gasset citado en: RÁBADE, Sergio: *Teoría del conocimiento*. Madrid, Akal, 1998, 45.

6. GAY, Peter: *Freud. Una vida de nuestro tiempo*. Barcelona, Paidós, 1990, 388.

7. ROS, Samuel: «El Ruido del Mundo», en Ros Samuel: *Antología*. Introducción y selección de Medardo Fraile. Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2002, 441.

que no acabará cuando termine la pelea. [...] Entonces podrá escuchar el hombre el silencio, que es algo más fuerte que el ruido para su conciencia».<sup>8</sup>

El trauma provocado por la Segunda Guerra Mundial fue mucho más profundo, afectó de un modo diferente a como conmocionó el impacto de la Primera. En esta ocasión *los tiempos fueron otros*. De sobra es conocido que después de 1945 el asombro, el horror y la consternación sumieron a Europa en un profundo silencio, un silencio que no sólo era personal sino también colectivo, un silencio que caló hondamente en el terreno de la producción cultural de toda índole: creaciones plásticas, literarias, dramáticas, musicales...<sup>9</sup>

Sobre esta cuestión existen muchos escritos, distintos puntos de vista que abordan ese silencio, para tratar de *explicarlo* y *conocerlo*, para tratar de elaborarlo. Entre quienes se han dedicado a ello: George Steiner<sup>10</sup>, Ihab Hassan<sup>11</sup> o Susan Sontag.<sup>12</sup>

## ESCUCHAR EN EL SILENCIO PARA VER EN LA OSCURIDAD: 1914-1918

*Cuando se es presa de un tifón no se está en disposición de apreciar el arte de navegar.*<sup>13</sup>

Chantal Maillard

Paul Klee dio cuenta de lo siguiente en su diario en 1914: «Cuanto más espantoso es el mundo (como hoy, precisamente), tanto más abstracto el arte».<sup>14</sup> Que el impacto de las dos guerras supusiera una gran transformación cultural es un potente indicativo de que la relación dialógica y coextensiva dada entre el arte y la sociedad es indispensable para comprender al ser humano en el mundo.

Karl Kraus fundó en 1899 *Die Fackel* [*La Antorcha*] con la intención de denunciar públicamente la corrupción a la que fue sometido el lenguaje con motivo de la

8. *Ibidem*.

9. No cabría aquí tematizar la conveniencia o no de la representación artística del trauma; es más, la postura que subyace y mantiene el presente texto es sencillamente afirmativa y en cierto sentido contraria a la conocida máxima *no más poesía después de Auschwitz* de Adorno, de la que, por cierto –como ya se sabe–, acabó retractándose. Cfr.: ADORNO, Theodor: *Notas sobre literatura*. Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2003, 403.

10. STEINER, George: *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, Gedisa, 1994. En este ensayo Steiner hace del silencio, como impotencia y renuncia, un motivo de análisis pertinente para las obras literarias de los grandes autores de principios del siglo XX. Steiner deduce la importancia del silencio como factor determinante de la cultura, del amplio tratamiento que se hace del mismo en el terreno de la literatura.

11. HASSAN, Ihab: *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. New York, Oxford University Press, 1971. El autor indica en este texto que el silencio no sólo es la metáfora que designa el carácter de la literatura del s. XX, sino también que es una metáfora muy apropiada para referir el carácter de la cultura en la época posmoderna.

12. SONTAG, Susan: *Estilos Radicales*. Madrid, Santillana Ed. Generales, 2002. En este ensayo Sontag se refiere a una «estética del silencio» para significar esa tendencia a la inmaterialidad de la obra plástica que comenzó a ser tan frecuente en los años 60.

13. MAILLARD, Chantal: «Estética y mística. La doble función de la palabra en la tradición India», en VEGA, Amador, RODRÍGUEZ TOSUS, Juan Antonio, y BOUSO, Raquel (eds.): *Estética y religión: el discurso del cuerpo y sus sentidos*. Barcelona, Er. Revista de Filosofía Documentos, 1998, 199-210, 208.

14. SUBIRATS, Eduardo: «Angustia y abstracción», en VV.AA.: *El Des crédito de las Vanguardias Artísticas*. Barcelona, Editorial Blume, 1980, 66.

Guerra: «El lenguaje ha podrido a la cosa. El tiempo tiene hedor de frase».<sup>15</sup> El 5 de diciembre de 1914 publicó lo siguiente: «En esta época ruidosa, que retumba con la escalofriante sinfonía de hechos que provocan noticias y de noticias que tienen la culpa de los hechos: en una época así, de mí no esperen ni una sola palabra propia. Ninguna salvo esta, que aún protege al silencio del malentendido».<sup>16</sup>

Kraus detectó que el lenguaje violentaba los hechos y con ello también a las personas; los dadaístas, por su parte, supieron mostrar esa violencia intrínseca, el lenguaje fue violentado por ellos, significando el absurdo al que conducía su uso en el marco de tales circunstancias. Así describió Roland Barthes aquella inversión: «La poesía moderna [...] destruye la naturaleza espontáneamente funcional del lenguaje y sólo deja subsistir los fundamentos lexicales. Conserva de las relaciones sólo el movimiento, su música, no su verdad. La Palabra estalla debajo de una línea de relaciones vaciadas, la gramática se halla desprovista de su finalidad, se hace prosodia, ya no es más que una inflexión que dura para presentar la Palabra. [...] Y esa nada es necesaria pues la densidad de la Palabra debe elevarse fuera de un encantamiento vacío, como un ruido, un signo sin fondo, como un «furor» y un «misterio»».<sup>17</sup>

Muchos de los senderos que comenzaron a trazarse en el terreno de la expresión artística a propósito de la Gran Guerra parten de una crítica al lenguaje que fue doble: no sólo se puso en jaque la expresión lingüística en su acepción más común y ordinaria, sino que también comenzaron a revisarse los *lenguajes de las artes*. Fue precisamente en esto en lo que se basaron la mayor parte de las apuestas dadaístas, en *jugar* con el lenguaje –con los *lenguajes*–. Los artistas afines a este movimiento desbarataron y aislaron las estructuras semánticas y gramaticales, se centraron en las palabras y en las unidades que las componen, en su transmitirse como sonido. El objetivo consistía pues, en *liberar* el lenguaje por completo. Así fue como la poesía comenzó a dejar de centrarse en la expresión conceptual y abstracta para entregarse al valor del sonido y el sentimiento:<sup>18</sup> las palabras fueron *convertidas en actos* por Hans Arp o Kurt Schwitters y el lenguaje ordinario era transformado por Hugo Ball en *poesía sonora* o en «poemas sin palabras».<sup>19</sup>

A partir de 1916 se reunieron en Zúrich –lugar neutral durante la Guerra–<sup>20</sup> en el *Cabaret Voltaire* «una multitud de espíritus libres e inquietos [...] –místicos y nihilistas, soñadores y jóvenes ansiosos de mejorar el mundo, personajes socarrones

15. KRAUS, Karl: *Contra los periodistas y otros contras*. Madrid, Taurus, 1992, 57.

16. KRAUS, Karl: *En esta gran época: de cómo la prensa liberal engendra la guerra mundial*. Traducción de Jorge Goldszmidt, María Paula Daniello y Marcelo G. Burello. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2009, 35.

17. BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1967, 43. Al final de este fragmento, Barthes recuerda a René Char, quien en 1948 publicó por primera vez *Furor y misterio*, un libro que agrupaba los poemas que este escritor había acumulado a lo largo de la década comprendida entre 1938 y 1948.

18. MARCHÁN FIZ, Simón: *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982, 301.

19. AUSTER, Paul: «Huesos Dadá», en BALL, Hugo: *La huida del tiempo*. Prólogo de Paul Auster. Presentación de Hermann Hesse. Barcelona, Acantilado, 2005, 11.

20. Muchos de los participantes de *Dadá* se encontraban en Suiza huyendo de la guerra, considerados desertores frente a los futuristas, que se presentaban voluntarios. Uno de los casos más singulares fue el de George Grosz, quien después de haber sido voluntario *formó un Dadá* más político que el de Zúrich.

y cínicos».<sup>21</sup> Entre otros muchos, formaron parte de este espectáculo Tristan Tzara (que se convirtió en organizador, empresario, director escénico, autor-actor),<sup>22</sup> Hans Arp (quien al finalizar la guerra llevaría consigo el movimiento a Colonia junto con Max Ernst y Johannes Baargeld), Richard Huelsenbeck (que continuó el ejercicio del dadaísmo en la ciudad de Berlín, como George Grosz o Hannah Höch), Sophie Taeuber, Marcel Janco, Francis Picabia o Hans Richter, siendo este último el que escribiría y publicaría, años más tarde, la *Historia del dadaísmo* (1965).<sup>23</sup>

Se presentaron exposiciones, recitales o prácticas escénicas completamente eclécticas: mezclaron la pintura con la escena, la escultura con el sonido, la ilustración con la acción, el cine con el teatro... y entre todo ello, *el silencio y la palabra* constituyeron *su objeto*. Los dadaístas compartieron con la sociedad de la época ese descrédito hacia el lenguaje que reforzó la condición de la Guerra e hicieron, del síntoma generalizado, un motivo para la *acción*. Por otra parte, también fue elaborado por ellos ese vértigo provocado por los límites del conocimiento ante la incertidumbre de vivir o morir en los campos de batalla; en este caso, la angustia ante la indeterminación, se traducía en clave *lúdica* y se experimentaba a través del azar, la espontaneidad y la sorpresa que administraban y suministraban con sus intervenciones.

La concepción tradicional del lenguaje en las artes se estremecía revelando ya modificaciones sustanciales, las propuestas dadaístas *se hicieron completamente verbales*, esto es, de *acción y lenguaje*. El espectador de entonces comenzó a ser también *actor*, porque los recitales poéticos de Francis Picabia pueden contarse entre los antecedentes del *happening*, o porque Roger Vitrac escribió *Poison (A Drama Without Words)*,<sup>24</sup> una de las primeras piezas escénicas europeas en las que la palabra desaparecía intencionalmente<sup>25</sup> para dar paso al silencio y a su expresión a través del gesto como *acción desnuda*.

Dadá, antes que nada, fue una *actitud frente* al entorno y una *acción sobre* el mismo: sin la intención de destruirlo, pero sí con el convencimiento de poder transformarlo mediante la conversión de la palabra en verbo.

No obstante, pensar que el desgaste de *los lenguajes* constituyó la raíz más notable de la concepción y el desarrollo de la poesía concreta, sonora y fonética en época de vanguardias es, en cierto modo, inconsistente. El hecho de que la cultura

21. HOFFMANN, Werner: *Los fundamentos del arte moderno*. Traducción de Agustín Delgado y José Antonio Alemany. Barcelona, Ediciones Península, 1992, 331.

22. Representaba con ello lo que Hausmann entendía como ideal de actitud dadaísta: «un martes, filósofo; jueves, tipógrafo; domingo, escritor; otro martes: editor». El auténtico dadaísta debía cambiar de profesión cada día, actuar de modo coherente con lo que se asumía que era una de las bases fundacionales del movimiento: eliminar las fronteras entre disciplinas, abolir la especialización.

23. RICHTER, Hans: *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

24. El texto completo de esta breve pieza teatral puede encontrarse on-line gracias al *Blue Mountain Project* (Universidad de Princeton), que presenta digitalizados muchos de los documentos originales de las vanguardias históricas.

«Blue Mountain Project». En: <<http://library.princeton.edu/projects/bluemountain/>> [23 septiembre 2015]

25. VITRAC, Roger: «Poison (A Drama Without Words)», *Broom. An International Magazine of the Arts*, 5 (1923), 226-228, 228.

occidental sea primordialmente visual<sup>26</sup> es un motivo sobradamente sólido como para preguntarse de dónde surgió esa apreciación por las cualidades (y calidades) sonoras del lenguaje y de las cosas. En relación a esto las observaciones realizadas por Sánchez Durá acerca de las memorias, los carnets, las cartas o los diarios en torno a la Gran Guerra son cuanto menos reveladoras: «Si ahora leemos la correspondencia de la clase de tropa, tanto inglesa como francesa, en el frente de Francia, llama la atención la recurrente insistencia en la alteración del sentido de la vista, incluso la falta de visión en absoluto y la focalización en el sentido del oído. Todo ello debido a las condiciones de la guerra de trincheras determinada en parte por la omnipresente artillería pesada, por las descargas de fusilería, las armas automáticas, las granadas y las minas propulsadas. Y tal primacía de un sentido sobre otro determina las narraciones en las cartas desde el frente a la retaguardia, también de los libros de memorias».<sup>27</sup>

De acuerdo con Sánchez Durá, existe un denominador común en tales testimonios –pertenecan a un bando o al otro–: que las descripciones del campo de batalla y las del día a día en sus proximidades son hechas todas en términos plásticos y visuales, pero sobre todo, sonoros.<sup>28</sup> No cabe duda al respecto, para que exista una apreciación estética hacia el sonido –que no de la música– en una cultura como la occidental,<sup>29</sup> es necesario que antes se produzca una inclinación mayor hacia el sentido del oído.

Los soldados, muchos de ellos artistas, volvieron del frente con otro modo de percibir el mundo; una urgencia vital –la de la supervivencia– fue la que demandó en ellos otra *estética*, la de la escucha: «Pasado el huracán de las artillerías, el asalto y el combate cuerpo a cuerpo, sobrevenía un profundo reflujó. Al furioso estruendo de la batalla en su máxima intensidad sucedía un silencio repentino. Con la destrucción del enemigo, la ley de la acción se cumplía, pero al mismo tiempo se cancelaba, y el campo de batalla se parecía por un instante a un hormiguero, cuyo tumulto se ha quedado petrificado bajo el hechizo del sinsentido. Cada uno permanecía inmóvil, como un espectador, ante cuyos ojos se hubiera disparado un gigantesco castillo de fuegos artificiales, pero que al mismo tiempo, en cuanto actor, hubiese cometido terribles acciones. Después el oído comenzaba a percibir los gritos monótonos de los heridos; era como si una sola monstruosa explosión les hubiera alcanzado a todos al mismo tiempo. Esos gritos, que expresaban el asombroso sufrimiento de las criaturas, eran en cierto modo, la tardía protesta de la vida contra

26. LE BRETON, David: *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Traducción de Herber Cardoso. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2007. Cabe mencionar aquí: CHION, Michel: *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Madrid, Grupo Planeta, 1993. Un texto en el que se equipara la importancia del sonido con la de la imagen.

27. SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás: «Palabras e Imágenes. Límites y alcance de los testimonios sobre el dolor de la Guerra», en: SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás (ed.): *La Guerra*, Valencia, Pre-Textos, 2006, 207-246, 216.

28. SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás: «Evocación y nuevos testigos de la Gran Guerra», *III Giornata Internazionale della Letteratura Italiana Contemporanea: Cultura italiana e Prima Guerra Mondiale*. Valencia, 2015.

29. En otras culturas esta sensibilidad ha existido desde tiempos mucho más remotos. Pueden encontrarse ejemplos de ello en los *conciertos silenciosos* de las tradiciones orientales china y japonesa. En KAZANTZAKIS, Nikos: *Del Monte Sinaí a la Isla de Venus* (1937) o en PEZEU-MASSABUAU: *Japón: las voces y las vías del silencio* (1984).

la aún humeante maquinaria de la Historia que, sin ningún escrúpulo, hacía girar sus ruedas sobre carne y fuego».<sup>30</sup>

El sentido de la audición se agudizó en las trincheras porque la visión era prácticamente nula; el sentido del oído fue determinante en los campos de batalla porque en muchas ocasiones el sonido anticipaba lo que después aparecía ante los ojos; la escucha terminó por afinarse con motivo del conflicto porque fue en ese silencio, en el que pertenece a la noche, cuando el oído significaba la diferencia entre la vida, la herida o la muerte. Robert Graves indica en sus memorias: «Y así, mientras se podía por regla general *oír* la aproximación de una bomba y buscar alguna forma de protección, el disparo de *fusil nunca se advertía* previamente».<sup>31</sup>

La experiencia vivida en el frente de la Gran Guerra arroja luz sobre ese cambio de sensibilidad que se manifestó en algunas de las innovaciones artísticas de las primeras vanguardias, como la introducción del sonido o el empleo de la dimensión tónica del lenguaje para obtener resultados plásticos. La circunstancia de la catástrofe bélica contribuyó a tal cambio, que fue en primera instancia, de orden perceptivo. Esta transformación continuó prolongándose, generando sensibles aumentos, derivando en una *estética de lo sonoro* que comenzó a ejercerse mediante la *escucha del silencio* y la apreciación del sonido como música.

## DEL EJERCICIO DE LA ESCUCHA EN EL SILENCIO: CASO ESPAÑOL, TRIBUTO A MALLARMÉ POR ALFONSO REYES

*La obra no es de ningún modo un lugar cerrado.*<sup>32</sup>

Maurice Blanchot

Fue en España donde más profundamente desarrolló su labor literaria el escritor mexicano Alfonso Reyes. En torno a los años veinte comenzó a frecuentar las tertulias literarias que Ramón Gómez de la Serna inauguró en 1912 en el *Café Pombo* de Madrid<sup>33</sup>. Allí tuvo la oportunidad de conocer a varios escritores o reforzar algunas de las relaciones profesionales que ya había establecido con motivo de sus contribuciones a las revistas literarias del momento: *Alfar*, *La Gaceta Literaria*, *Héroe*, *Índice o la Revista de Occidente*, entre otras. Más allá de la cordialidad que mantenía con Manuel Altolaguirre, Federico García Lorca o Pedro Salinas, se cuentan entre sus amigos y confidentes Juan Ramón Jiménez y Enrique Díez-Canedo. Gracias al tejido que constituían sus encuentros sociales y literarios, Alfonso Reyes pudo

30. JÜNGER, Ernst: *El Corazón Aventurero. Figuras y caprichos*. Traducción de Enrique Ocaña. Barcelona, Tusquets Editores, 2003, 104.

31. Citado en SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás: *Palabras e Imágenes...* 216.

32. BLANCHOT, Maurice: *El libro por venir*. Madrid, Trotta, 2005, 253.

33. Alfonso Reyes abandonó Monterrey debido a cuestiones de índole política. Su familia simpatizaba con las ideas de Porfirio Díaz por lo que la Revolución mexicana de 1910 alteró también el orden familiar. Su padre, Bernardo Reyes Ogazón, participó en el golpe de estado que se llevó a cabo en 1913 contra Francisco Ignacio Madero. Fueron estos precedentes y la posterior anexión de uno de sus hermanos al gobierno de Victoriano Huerta, los que motivaron su exilio al territorio español.



llevar a cabo con éxito, en el Jardín Botánico de Madrid, el 14 de octubre de 1923, una reunión en recuerdo a Mallarmé.

La propuesta del escritor mexicano, motivada por la admiración que sentía hacia el poeta francés, e inspirada en la conmemoración que se llevó a cabo por los miembros la *Société Mallarmé* de París en Valvins, tenía que ver con el empleo del silencio como principio *activo* de la escucha. Reyes hizo llegar el siguiente mensaje a quienes quiso convocar al encuentro: «Se propone que hagamos en Madrid una conmemoración semejante. Sin discursos. Un acto –por decirlo así– sin acto. Lo que a Mallarmé le hubiera agradado: CINCO MINUTOS DE SILENCIO EN RECUERDO A MALLARMÉ».<sup>34</sup>

Al encuentro acudieron José Ortega y Gasset, Eugeni d’Ors, Enrique Díez-Canedo, José Moreno Villa, José María Chacón, Antonio Marichalar, José Bergamín, Mauricio Bacarisse y el propio Alfonso Reyes. Azorín, Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna se excusaron por su ausencia.<sup>35</sup> Con posterioridad a la reunión, a petición del redactor de la *Revista de Occidente*, los asistentes relataron la experiencia vivida durante el encuentro y en el n.º V de la publicación se dedicó un espacio, titulado «El silencio por Mallarmé», a acoger eso que se había sentido y pensado durante aquellos cinco minutos.<sup>36</sup>

La gran mayoría de los escritos reflexionaban sobre lo que significa el silencio y lo que supone llevarlo a la *acción*. Díez-Canedo y Bacarisse, Moreno Villa o José María Chacón se preguntaban si su pureza se vulnera por el simple hecho de dialogar mentalmente con uno mismo, o si la acción intencional de su escucha ya supone una renuncia porque no se pueden *clausurar* los rumores del jardín ni los de la ciudad. Eugeni d’Ors, que fue quien contabilizó el tiempo de la reunión, describió el momento de cierre o ruptura del silencio diciendo: «El minuto final se quedó vacío, y ya dejaba sentir, acaso, cierta superfluidad. Sus paredes se volvieron delgadas y se irisaron, como las de la pompa de jabón próxima a romperse. La señal de que el tiempo había transcurrido la reventó»;<sup>37</sup> y las sensaciones que José Ortega y Gasset dejó plasmadas en su escrito tienen mucho que ver con las que describiría John Cage veintiocho años más tarde, a propósito de su experiencia silenciosa en una cámara anecoica: «De pronto se abre en mí un vacío mental: no hallo nada dentro de mí; ninguna idea, ninguna imagen..., salvo esta percepción de vacío espiritual... Pasan entonces a primer término las sensaciones intracorporales y externas: el latido de la sangre en las venas, el zapato de Moreno Villa que está sentado a mi vera y el tronco arrugado de una sófora japonesa que se alza enfrente de mí...».<sup>38</sup>

El ejercicio que propuso Alfonso Reyes y su continuidad posterior mediante la reflexión escrita dan testimonio de dos cuestiones con amplio calado en el arte contemporáneo: una, la práctica de una acción a medio camino entre el *arte sonoro* y el *happening* en el contexto español a principios de los años veinte; y dos, el circuito

34. REYES, Alfonso: *Mallarmé entre nosotros*. Buenos Aires, Editorial Destiempo, 1938, 9.

35. *Ibidem*.

36. REYES, Alfonso *et alii*: «El silencio por Mallarmé», *Revista de Occidente*, 5 (1923), 238-256, 239.

37. *Idem*, 245.

38. *Idem*, 253.

inseparable que constituyen experiencia y creación en materia artística, pues como señalan Giovanna Mazzotti y Víctor Manuel Alcaraz, la obra de arte es tal en calidad de su *re-creación* constante.<sup>39</sup> Así lo expresó Samuel Ros, *por una de las bocas de Braulio*, personaje central de su novela *El ventrílocuo y la muda*: «Todos sabemos que el fin de una cosa es extraordinariamente sedante, como todo lo definitivo...».<sup>40</sup>



FIG. 1. DE IZQUIERDA A DERECHA, EN PIE: M. BACARISSE, J. BERGAMÍN, A. MARICHALAR, J. M. CHACÓN Y E. DÍEZ-CANEDO; SENTADOS: E. D'ORS, J. MORENO VILLA Y J. ORTEGA Y GASSET.  
Fotografía de Alfonso Reyes publicada en *Revista de revistas* (México), 706, 2-XII (1923).

## APRECIAR LA MÚSICA DEL SONIDO: JOHN CAGE

*Y la escena en la sala de música, con los dos Gall, muy pronto dejó de significar, para Watt, el acto de afinar un piano, una oscura familia, una relación profesional, un intercambio de opiniones más o menos comprensibles, etcétera, caso de que en algún momento hubiera significado todo lo anterior, y pasó a ser un simple ejemplo de luz comentando cuerpos, de quietud comentando el movimiento, de silencio comentando el sonido, de comentario comentando el comentario.*<sup>41</sup>

Samuel Beckett

Resulta un tanto confuso determinar en qué momento comenzó a interesarse Cage por el empleo del silencio; él mismo puntualizó, en la entrevista que le realizó Stephen Montague en 1982<sup>42</sup>, que en su conferencia *A Composer's Confessions* de 1948 ya dejó constancia de su deseo por componer una pieza de silencio ininterrumpido

39. MAZZOTTI, Giovanna, y ALCARAZ, Víctor Manuel: «Arte y experiencia estética como forma de conocer», *Casa del Tiempo*, 87 (2006), 31-38, 31.

40. ROS, Samuel: *El ventrílocuo y la muda*. Madrid, Ediciones Libertarias/Prodhufi, 1996, 149.

41. BECKETT, Samuel: *Watt*. Traducción de Andrés Bosch. Barcelona, Editorial Lumen, 1970, 78.

42. Montague, Stephen y CAGE, John (1948): «John Cage at Seventy: An Interview». En: [http://www.ubu.com/papers/cage\\_montague\\_interview.html](http://www.ubu.com/papers/cage_montague_interview.html) [9 octubre 2012].

cuya duración estimaba entre tres y cuatro minutos y medio: *Silent Prayer*.<sup>43</sup> Por otra parte, el compositor también indicó en varias ocasiones que su inclinación hacia la apertura perceptiva que supone el ejercicio activo del silencio comenzó realmente cuando conoció a Robert Rauschenberg en los años cincuenta.

«Las pinturas blancas se manchaban con todo lo que les caía; ¿por qué no las miré con una lupa?»<sup>44</sup> La distancia visual que separa las composiciones acrílicas de Rauschenberg (por ejemplo, la *White Painting* sobre tres lienzos de 1951) del libreto de partituras que Cage completó a propósito de *4'33"* (*4'33"* (*In Proportional Notation*), 1952-1953) es mínima. Recordando su experiencia en la inauguración de la primera exposición del pintor estadounidense, que tuvo lugar en la Galería Betty Parsons de Nueva York en 1951, Cage subraya el profundo impacto que le provocaron las pinturas blancas, o «pinturas hipersensitivas»: «A quien pueda interesar: Las pinturas blancas llegaron primero. Mi obra silenciosa llegó después».<sup>45</sup> En 1952 David Tudor interpretó por primera vez, en el Maverick Hall de Woodstock de Nueva York, la pieza *4'33"*: una obra compuesta por tres movimientos en los que el pianista frente a su instrumento debía permanecer estático, pues así lo indicaban las anotaciones de la partitura: «Tacet».

No está de más insistir en que *4'33"* constituyó un punto de inflexión para el desarrollo del arte sonoro y la música experimental del siglo XX. Quizá sea la más notoria de sus aportaciones el haber contribuido sustancialmente a significar, a comprender estéticamente, todo aquello que ya se había practicado antes en materia de sonido allá en las primeras vanguardias, cuando todavía no se habían ejercitado suficientemente los mecanismos de una *escucha atenta, asombrada y generativa*.<sup>46</sup> Pero esta obra, que ha situado a John Cage como uno de los artistas más destacados del siglo XX, es notable en su mayor parte por el lugar en el que fue ejecutada, un salón de conciertos; pues sólo en el marco proporcionado por tal *escena* era posible revelar como instancias musicales los sonidos que permanecen soterrados cotidianamente y, con ello, hacer evidente la *composición musical improvisada* que se deriva de su escucha. La pieza de Cage no deja de ser un ejercicio de escucha manifiesto, en orden a sensibilizar el oído en una determinada dirección, de acuerdo con un fin y de modo consciente: una sublimación de tales acciones.

Desde entonces ya no cabe duda de que el silencio es condición ineludible para que se produzca una apertura a la auralidad del mundo y se perciba entonces el entorno acústico de un modo pleno.

43. Información detallada sobre esta obra proyectada pero irrealizada en: DARÒ, Carlotta: «Un debate cultural sobre Muzak», en RODRÍGUEZ LÓPEZ, Red (ed.): *Foro Mundial de Ecología Acústica: Megalópolis sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*. México, Fonoteca Nacional, 2009, 437-451.

44. CAGE, John: *Silencio*. Traducción de Marina Pedraza. Epílogo de Juan Hidalgo. Madrid, Árdora, 2007, 108.

45. *Idem*, 98.

46. GARRIGA, Rocío: «El silencio audible: de la escucha asombrada a la escucha generativa», *Arte y políticas de identidad*, 7 (2012), 61-76.

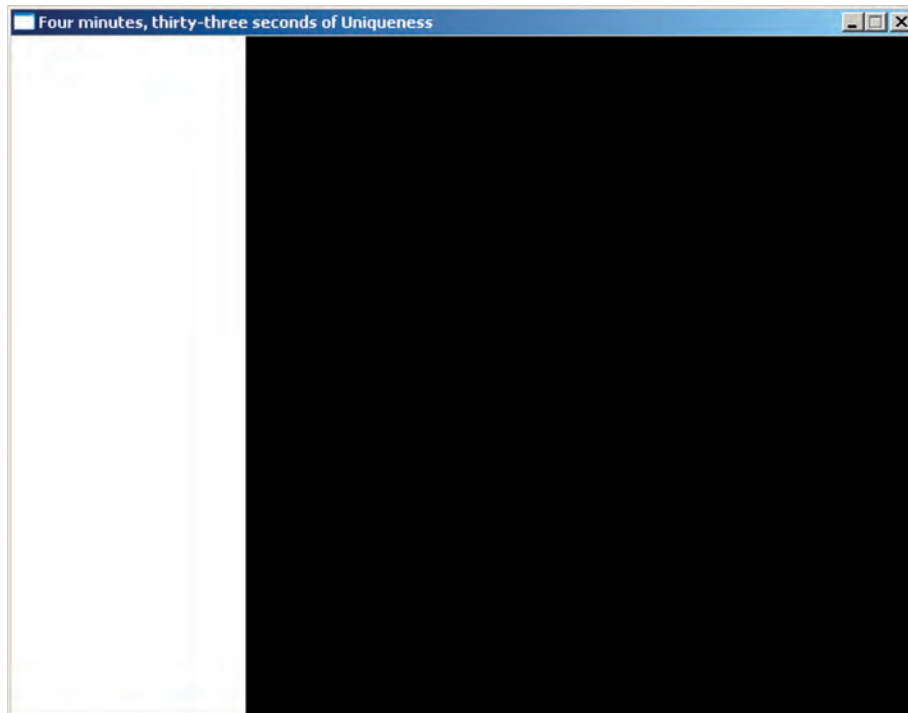


FIGURA 2. PETRI SÖDERSTRÖM-KELLEY. *4 MINUTES AND 33 SECONDS OF UNIQUENESS*, 2009. Juego interactivo. Imagen del juego ejecutándose. Cuando se comienza a jugar lo que se ve en pantalla es un bloque de color negro que se desplaza dando paso a otro de color blanco: un contador de tiempo.

## 4'33'': DERIVACIONES CONTEMPORÁNEAS

*La palabra contemplación está asociada casi en exclusividad con la visión, pero su etimología (del latín: templum) apunta en dirección a una noción mucho más general, que tiene que ver con el espacio.*<sup>47</sup>

Paolo Valesio

Las artes abren espacios de sensación e interpretación, espacios estéticos, espacios que únicamente pertenecen a los seres humanos: pues sólo a ellos les «es dada la facultad de penetrar en los límites, de investigar el reino de las posibilidades y crear ficciones para imaginar lo invisible ensamblando lo real con lo posible, lo posible con lo imposible».<sup>48</sup>

En términos de Maillard *las obras de arte son acciones* que se realizan con el propósito de comprender el mundo bajo otras *configuraciones*.<sup>49</sup> Entender que el *arte se mueve*, es entender que tales acciones de creación e interpretación son ensayos

47. VALESIO, Paolo: «A Remark on Silence and Listening», *Rivista di Estetica*, 26 (1985), 17-44. [Traducción propia: «Contemplation is a word that has come to be associated almost exclusively with vision; but its etymon (going back to Latin *templum*) points in the direction of a more general notion, having to do with space»]

48. MAILLARD, Chantal: «Experiencia estética y experiencia mística», *Revista Interdisciplinar de filosofía*, vol. II (1997), 177-191, 191.

49. «El artista con-figura: le otorga figura a los elementos dispersos, forma totalidades significativas, y aquello que la obra significa, es decir, aquello de lo que es signo es la propia actividad del individuo, actividad en la que él ha ido constituyéndose a sí mismo en/con la elaboración de los elementos que han incidido en él». *Idem*, 179.

y como tales, nunca representan algo conclusivo (oclusivo), mucho menos determinante. Es por eso que las artes junto a las obras que son producto de las mismas, son revisadas –re-creadas– constantemente por sus actores: artistas y espectadores/audiencia.

Resituar la práctica del pasado con el fin de *resignificarla* al ser enmarcada en otras condiciones espaciales y temporales es lo que se propusieron John Cage y el compositor germano-americano Henning Lohner cuando decidieron elaborar una nueva versión de *4'33"*. En esta ocasión el espacio que acogió la acción se encontraba en el antiguo puesto de control de la frontera entre las dos Alemanias (Invalidenstrasse). La propuesta se llevó a cabo el 1 de agosto de 1990, inmediatamente después de la caída del muro, y fue registrada en vídeo. En esta versión fílmica la escucha se presta a la Historia, y se muestra en una secuencia de encuadre fijo: Cage y Lohner permanecen sentados en silencio en la zona central de la imagen delante de una de las grúas que fueron empleadas para derribar el muro. La ilusión temporal es descrita por la circulación de los coches, cuyo tránsito se da en la parte izquierda de la reproducción.

*4'33"* se determina constantemente por quienes la vuelven a emplear en otros contextos y en otros momentos ampliando los márgenes de su significado al ser re-creada de nuevo.<sup>50</sup> Cuando el movimiento de una obra continúa es ya el primer síntoma de su trascendencia, y esto se debe generalmente a lo que la propia obra supone y no a quienes la actúan como primeros productores de la misma.

Las reinterpretaciones, revisiones o resignificaciones de *4'33"* no se detienen con Cage, *Still [Inmóvil]*, es uno de los muchos trabajos motivados por su propuesta. En esta obra, que el artista Hein-Godehart Petschulat presentó en 2004, se le solicitó a Ulrich Wickert, presentador del famoso noticiario alemán *Tagesthemen*, que al comienzo de la emisión del programa saludara a los telespectadores para dar paso después a un *largo silencio* televisivo de cinco minutos.<sup>51</sup> Pero la espesura que el silencio adquiere en los medios de comunicación no sólo ha sido observada por Petschulat en *Still*, también han trabajado en ello Steve Bates, que proyectó y mantuvo un año de emisión radiofónica abierta en silencio, del 10 de noviembre de 2012 al 10 de noviembre de 2013, en el 88.0 FM (punto 45° 31' 49.7186» N / 73° 36' 23.8114» W), *A Year of Radio Silence*; o Matt Rogalsky, quien mostró, en *Two Minutes Fifty Seconds Silence (for the USA) [Dos minutos y cincuenta segundos de silencio (para los EE.UU.)]* 2003, una compilación de los silencios pronunciados por George Bush en el comunicado que realizó el día 17 de marzo de 2003, cuando anunció que Saddam Hussein disponía de cuarenta y ocho horas para abandonar el país.

De otro orden es el planteamiento *4 Minutes and 33 Seconds of Uniqueness [4 minutos y 33 segundos de singularidad]*, realizado en 2009. Con la iniciativa de Petri Söderström-Kelley se desarrolló este juego interactivo, que está configurado con los

50. *4'33"* es una de las piezas más referenciadas u homenajeadas en las artes contemporáneas; de hecho existe una publicación al respecto: DANIELS, Dieter y ARNS, Inke (eds.): *Sounds like Silence. John Cage-4'33". Silence Today*. Leipzig, Spector Books, 2012. En este libro se suman a las versiones de Cage, multitud de obras realizadas por otros artistas que también están basadas en *4'33"*.

51. *Idem*, 268.

requerimientos mínimos de código fuente para revertir, a través del *recurso silencio*, los principios básicos del diseño de vídeo-juegos: cuando *Uniqueness* es ejecutado por un usuario, la aplicación se conecta automáticamente con su servidor para comprobar si otros jugadores en el mundo están empleando el programa en esos mismos instantes. Si *Uniqueness* reconoce en su rastreo la simultaneidad de usuarios, el juego deja de ejecutarse en ese preciso momento por lo que con *4 Minutes and 33 Seconds of Uniqueness* se invierte el principio interactivo que comúnmente se asocia a los vídeo-juegos en red: *ganar* consiste en ser el único usuario durante *4'33''*<sup>52</sup>, y su condición lúdica reside en lo pasivo de la espera.

Existen otras muchas contribuciones derivadas de *4'33''*, como la obra *Seis Paisajes de 4'33''*, una performance creada y realizada por Concha Jerez y José Iges en el 2011 para el Festival de Música de Alicante.<sup>53</sup> Tal y como expresan los artistas, en la acción que presentan se hacen convivir sonidos procedentes de lugares y tiempos que distan entre sí: «Esa operación es una traslación que nos remite a esos lugares, seres, espacios; pero al proyectarlos en otro contexto los privamos de representatividad, los convertimos en espectros de ellos mismos. Quizá toda traslación, así considerada, sea un puro acto creador y a la vez un ejercicio de negación».<sup>54</sup>

Las derivaciones comentadas, indicativas de una producción mucho mayor en torno a la concepción de Cage, han generado en su abundancia el cuerpo de otras exposiciones dedicadas a la noción de silencio como espacio necesario para la creación y la reflexión: *Nothingness [La nada]* (2005), comisariada por Neil Robert Wenman para la *Galería Gregor Podnar*, en Kranj (Eslovenia); la exposición *Después del silencio* (2011), orquestada por Pedro Portellano, en *La Casa Encendida* de Madrid; o ya más recientemente *There Will Never Be Silence: Scoring John Cage's 4'33'' [Nunca habrá silencio: el alcance de 4'33'' de John Cage]* (2014), en el MoMA de Nueva York, con David Platzker y Jenny Schlenzka como responsables de la muestra.

## APRECIACIONES EN TORNO AL SILENCIO

*Hubo un mundo que era redondo y se podía ir alrededor y alrededor de él. / Por todas partes había algún lugar y allí en todas partes habían hombres mujeres niños perros vacas jabalíes conejos pequeños gatos lagartos y animales. Así es como era. Y todo el mundo perros gatos ovejas conejos y lagartos y niños, todos querían contar a todo el mundo todo y todos contarle todo sobre sí mismos. / Y luego estaba Rose. / Rose era su nombre y habría sido Rose si su nombre no hubiera sido Rose. Ella solía pensar y solía pensar de nuevo. / Habría sido Rose si su nombre no hubiera sido Rose y habría sido ella...<sup>55</sup>*

Gertrude Stein.

52. El juego está disponible en descarga gratuita: <<http://if90.net/2009/02/26/4-minutes-and-33-seconds-of-uniqueness/>> [25 septiembre 2014]

También en: <<http://www.kloonigames.com/blog/games/4mins33secs>> [25 septiembre 2014]

53. Acción realizada más recientemente en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de México (MUAC), año 2014: <<http://conchajerez.net/traslaciones-de-433-en-el-muac-de-mexico/>> [19 septiembre 2015]

54. Más información en la página web del Museo de Arte Contemporáneo de Alicante: <<http://www.maca-alicante.es/?p=1328>> [17 septiembre 2015].

55. STEIN, Gertrude: «The Word Is Round», en STEIN, Gertrude: *Writings 1932-1946*. Selected contents and notes by Catharine R. Stimpson and Harriet Chessman. Canada, Penguin Putnam Inc., 1998, 535-576, 537. [Traducción

Todo parece indicar que la noción de *silencio se comporta* como *espacio resonante* o –si se prefiere– como *espacio para la resonancia*, como instancia expresiva. En ella se *dan*: cambio, transformación, producción de sentido.

Esta cualidad *productiva* que es inherente al silencio ha sido tratada en gran cantidad de estudios; una cualidad que suelen hacer extensible al uso de la metáfora Adam Jaworski,<sup>56</sup> José Luis Ramírez<sup>57</sup> o Ron Scollon.<sup>58</sup> Tanto para Chantal Maillard como para Max Colodro la metáfora es, esencialmente, *una acción*, así lo plantea el segundo de ellos: «la metáfora, en realidad, pone en escena su propio proceso y no la escena originaria donde ocurre el significado. Su coartada es su procedimiento, el paso de una escena a otra, [...] termina por hacer presente lo inexistente. [...] El proceso metafórico debe ser descubrimiento».<sup>59</sup>

Se dice que el silencio opera –en muchas ocasiones– en términos metafóricos porque en el ámbito de las artes *actúa* –sobre todo cuando se ejerce desde la poética– como potencia innovadora expandiendo las dimensiones de lo que se denomina *lo real*, abriendo –e incluso creando– otras vías perceptivas y otros caminos para la expresión.

Al mantener que el silencio es *potencia* expresiva se comprende también que *actúe* como *solución* a los límites con los que habitualmente tropieza el lenguaje: así se empleó durante las primeras vanguardias, y así continuó empleándose durante las segundas. No obstante, la relación de identificación entre el silencio y la metáfora no es total. El silencio se acerca a la metáfora en la medida en la que es o constituye, en algunos de los casos, un espacio para la *acción metafórica*; y se aleja de la misma porque *contiene* asuntos que le son propios: aunque entre ambos exista cierta proximidad, el silencio no necesariamente comporta descubrimiento, esclarecimiento o desvelamiento..., aunque sí búsqueda (en la que el misterio es algo contenido): una búsqueda activa, pasiva, sostenida o derramada entre quienes lo *actúan* y terminan por *expresarlo*.

---

propia: «Once upon a time the world was round and you could go in it around and around. / Everywhere there was somewhere and everywhere there they were men women children dogs cows wild pigs little rabbits cats lizards and animals. That is the way it was. And everybody dogs cats sheep rabbits and lizards and children all wanted to tell everybody all about it and they wanted to tell all about themselves. / And then there was Rose. / Rose was her name and would she have been Rose if her name had not been Rose. She used to think and then she used to think again. / Would she have been Rose if her name had not been Rose and would she have been...»]

56. JAWORSKI, Adam (ed.): *Silence: interdisciplinary perspectives*. New York, Mouton de Gruyter, 1997, 3-13.

57. RAMÍREZ GONZÁLEZ, José Luis: «El significado del silencio y el silencio del significado», en CASTILLA del PINO, Carlos (comp.): *El silencio*. Madrid, Alianza Editorial, 1992, 26.

58. «Cambiar la metáfora cambia el significado del silencio». SCOLLON, Ron: «The Machine Stops: Silence in the Metaphor of Malfunction», en TANNEN, Deborah y SAVILLE-TROIKE, Muriel (eds.): *Perspectives on Silence*. New Jersey, Ablex Publishing Corporation, 1995, 21-30, 28. [Traducción propia: «Changing the metaphor changes the meaning of silence»]

59. COLODRO, Max: *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innumbrable*. Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000, 59-60, 139.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor: *Notas sobre literatura*. Madrid, Akal/Básica de Bolsillo, 2003.
- BALL, Hugo: *La huída del tiempo*. Barcelona, Acantilado, 2005.
- BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1967.
- BECKETT, Samuel: *Watt*. Barcelona, Editorial Lumen, 1970.
- BLANCHOT, Maurice: *El libro por venir*. Madrid, Trotta, 2005.
- CAGE, John: *Silencio*. Madrid, Árdora, 2007.
- CASTILLA del PINO, Carlos (comp.): *El silencio*. Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- CHION, Michel: *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Madrid, Grupo Planeta, 1993.
- COLODRO, Max: *El silencio en la palabra. Aproximaciones a lo innumbrable*. Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.
- DANIELS, Dieter y ARNS, Inke (eds.): *Sounds like Silence. John Cage-4'33" Silence Today*. Leipzig, Spector Books, 2012.
- DARÒ, Carlotta: «Un debate cultural sobre Muzak», en RODRÍGUEZ LÓPEZ, Red (ed.): *Foro Mundial de Ecología Acústica: Megalópolis sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*. México, Fonoteca Nacional, 2009.
- GARRIGA, Rocío: «El silencio audible: de la escucha asombrada a la escucha generativa», *Arte y políticas de identidad*, 7 (2012), 61-76.
- GAY, Peter: *Freud. Una vida de nuestro tiempo*. Barcelona, Paidós, 1990.
- HASSAN, Ihab: *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Litterature*. New York, Oxford University Press, 1971.
- HOFFMANN, Werner: *Los fundamentos del arte moderno*. Barcelona, Ediciones Península, 1992.
- JAWORSKI, Adam (ed.): *Silence: interdisciplinary perspectives*. New York, Mouton de Gruyter, 1997.
- JÜNGER, Ernst: *El Corazón Aventurero. Figuras y caprichos*. Traducción de Enrique Ocaña. Barcelona, Tusquets Editores, 2003.
- KRAUS, Karl: *Contra los periodistas y otros contras*. Madrid, Taurus, 1992.
- : *En esta gran época: de cómo la prensa liberal engendra la guerra mundial*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2009.
- LE BRETON, David: *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2007.
- MAILLARD, Chantal: «Experiencia estética y experiencia mística», *Revista Interdisciplinar de filosofía*, vol. II (1997), 177-191.
- : «Estética y mística. La doble función de la palabra en la tradición India», en VEGA, Amador, RODRÍGUEZ TOUS, Juan Antonio, y BOUSO, Raquel (eds.): *Estética y religión: el discurso del cuerpo y sus sentidos*. Barcelona, Er. Revista de Filosofía Documentos, 1998, 199-210.
- MARCHÁN FIZ, Simón: *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982.
- MAZZOTTI, Giovanna y ALCARAZ, Víctor Manuel: «Arte y experiencia estética como forma de conocer», *Casa del Tiempo*, 87 (2006), 31-38.
- MICHAUD, Éric: *La estética nazi. Un arte de la eternidad: la imagen y el tiempo en el nacional-socialismo*. Córdoba, Adriana Hidalgo Editora, 2009.



- PONCE, Vicente: *Frío en los alrededores de la palabra*. Valencia, Azotes Caligráficos, 2010.
- RÁBADE, Sergio: *Teoría del conocimiento*. Madrid, Akal, 1998.
- REYES, Alfonso et alii.: «El silencio por Mallarmé», *Revista de Occidente*, 5 (1923), 238-256.
- REYES, Alfonso: *Mallarmé entre nosotros*. Buenos Aires, Editorial Destiempo, 1938.
- RICHTER, Hans: *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- ROS, Samuel: *Antología*. Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2002.
- : *El ventrílocuo y la muda*, Madrid, Ediciones Libertarias/Prodhufi, 1996.
- SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás: «Evocación y nuevos testigos de la Gran Guerra», *III Giornata Internazionale della Letteratura Italiana Contemporanea: Cultura italiana e Prima Guerra Mondiale*. Valencia, 2015.
- SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás (ed.): *La Guerra*. Valencia, Pre-Textos, 2006.
- SONTAG, Susan: *Estilos Radicales*. Madrid, Santillana Ed. Generales, 2002.
- STEIN, Gertrude: *Writings 1932-1946*. Canada, Penguin Putnam Inc., 1998.
- STEINER, George: *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, Gedisa, 1994.
- VV.AA: *El Descrédito de las Vanguardias Artísticas*. Barcelona, Editorial Blume, 1980.
- VALESIO, Paolo: «A Remark on Silence and Listening», *Rivista di Estetica*, 26 (1985), 17-44.
- VITRAC, Roger: «Poison (A Drama Without Words)», *Broom. An International Magazine of the Arts*, 5 (1923), 226-228.

4



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

## Miscelánea · Miscellany

**395** RAIMUNDO MORENO BLANCO  
Aportaciones a la arquitectura y la historia del monasterio del Sancti Spiritus de Ávila / Contributions to the Architecture and History of the Monastery of Sancti Spiritus in Ávila

**417** JOSÉ MANUEL ALMANSA MORENO  
Estudio y recuperación de la Iglesia de San Lorenzo, Úbeda (Jaén) / Study and Recovery of the Church of San Lorenzo, Úbeda (Jaén)

**459** MANUEL GIL DESCO  
Imágenes de la locura en la Edad Moderna: escarnio y máscara en el discurso del poder / Images of Madness in the Modern Age: Derision and Mask in the Discourse of the Power

**483** IGNACIO JOSÉ LÓPEZ HERNÁNDEZ  
El Cuerpo de Ingenieros Militares y la Real Junta de Fomento de la isla de Cuba. Obras públicas entre 1832 y 1854 / Spanish Military Engineers and the Real Junta de Fomento at the Island of Cuba. Public Works between 1832 and 1834

**509** NOELIA FERNÁNDEZ GARCÍA  
La labor reconstructora de Francisco Somolinos en Langreo, Asturias: La iglesia parroquial de Santiago Apóstol / The Rebuilding Task of Francisco Somolinos in Langreo, Asturias: The Parish Church of Santiago Apostol

**531** ROCÍO GARRIGA INAREJOS  
Espacio resonantes: del paisaje sonoro de las trincheras a la escucha del silencio en Alfonso Reyes y John Cage / Resonant Spaces: From the Soundscapes of the Trenches to the Hearing of Silence in Alfonso Reyes and John Cage

## Reseñas · Book Review

**551** JOSE ANTONIO VIGARA ZAFRA  
Vigo Trasanco, Alfredo: *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*. Santiago de Compostela, Teófilo, 2014.

**555** JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ GARCÍA  
Alonso Pereira, José Ramón (dir.): *Modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia*. Universidad de La Coruña, La Coruña, 2012.

**559** JOAQUÍN MARTÍNEZ PINO  
Gimeno, María y Collazos, Raquel (coord.): *Paradores de Turismo*. La colección artística. Madrid, Paradores de Turismo, Fundación Mapfre, 2015.

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2016

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 4, 2016

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL  
M-21.037-1988

URL  
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN  
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.