

Universidad Libre  
Facultad de Filosofía

LA VOZ DEL SILENCIO: UNA REFLEXIÓN SOBRE EL LENGUAJE  
MUSICAL Y POÉTICO

Bryan Gerardo Duque Murcia  
manredundant@hotmail.com

Monografía de grado para optar al título de Filósofo

Director de monografía  
William Felipe Guerrero Salazar

Mayo del 2019

*“He de gritarle a los vientos hasta reventar  
Aunque solo quede tiempo en mi lugar.  
Si quiero me toco el alma  
Pues mi carne ya no es nada.  
He de fusionar mi resto con el despertar  
Aunque se pudra mi boca por callar.  
Ya lo estoy queriendo  
Ya lo estoy volviendo canción  
Barro tal vez.”*

Luis A. Spinetta

## Agradecimientos

Debo agradecer, en primer lugar, a todos los que en algún momento creyeron en la realización de esta investigación y además creyeron en mí. A todos los presentes que influyeron en el rumbo de mis reflexiones, al profesor William Felipe Guerrero por la paciencia y la guía en terrenos prácticamente desconocidos, como también al profesor Israel Arturo Orrego, quien me abrió el panorama de la filosofía con la música y la poesía en su curso de estética. A mis amigos por su incondicional compañía. A todos los ausentes, a los que ya no están por voluntad propia o por fuerzas mayores.

Por último, y no menos importante, agradezco rotundamente a todos los docentes por guiarme en la construcción del conocimiento, que viene siendo lo más invaluable de esta experiencia.

Gracias.

## TABLA DE CONTENIDO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUCCIÓN</b> .....   | <b>5</b>  |
| <b>1 LOS LÍMITES DEL LENGUAJE Y LO INEXPRESABLE: EL LUGAR DEL MILAGRO</b> ..... | <b>7</b>  |
| 1.1 <i>EL LENGUAJE DE LO SIGNIFICATIVO: LOS HECHOS</i> .....                    | 9         |
| 1.2 <i>LOS LÍMITES DEL LENGUAJE</i> .....                                       | 15        |
| <b>2 LENGUAJE COMO EXPERIENCIA DE LO INDETERMINADO</b> .....                    | <b>19</b> |
| 2.1 <i>EXPERIENCIA CON EL HABLA</i> .....                                       | 21        |
| 2.2 <i>INTERPRETE Y OYENTE</i> .....  | 27        |
| 2.3 <i>LENGUAJE MUSICAL</i> .....   | 30        |
| <b>3 LA EXPERIENCIA CON LA CASI NADA</b> .....                                  | <b>32</b> |
| 3.1 <i>EL GRAN TIEMPO DEL SILENCIO</i> .....                                    | 33        |
| 3.2 <i>LA ISLA ALEGRE O EL JARDÍN CERRADO</i> .....                             | 36        |
| 3.3 <i>LO CASI-NADA Y LA POESÍA</i> .....                                       | 38        |
| <b>CONCLUSIONES</b> .....   | <b>44</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....   | <b>47</b> |

## Introducción

Lo que a continuación se presentará no solo debe considerarse una reflexión sobre el lenguaje, sino también como una reflexión de tipo estético que aborda tanto a la música como a la poesía en la experiencia más genuina que pueden ofrecer, a saber, el silencio. Y es que como se procurará mostrar, es a partir del lenguaje que puede hacernos una experiencia muda desde lo musical y lo poético, pero es necesario resaltar que no es desde el lenguaje convencional. No, es a partir de otro tipo de lenguaje, uno de talante inexpresivo, lo que nos deja frente a la pregunta fundamental, a saber, ¿Cómo debe entenderse lo que está fuera de los límites del lenguaje a partir del silencio en la música y la poesía? Claro está, al referirme a lo que está fuera de los límites del lenguaje hablo del lugar donde, precisamente, no hay palabra, cosa que sin duda alguna podría ser problemático para quien contemple únicamente al lenguaje como significativo. Es en esta primera confrontación con el lenguaje donde yace el primer momento de la investigación, esto es, la necesidad de hablar en qué sentido el lenguaje es insuficiente para abordar el silencio en la música y en la poesía, y no solo eso, valiéndonos de Wittgenstein podríamos llegar a la afirmación que, en efecto, no solo estas dos cosas desbordan el terreno de lo significativo, sino que además también la ética, la religión y cualquier absoluto que tenga su experiencia en los límites mismos del lenguaje.

¿Cómo, entonces, puede ser comprendido el lenguaje si no es a través de lo significativo, de los hechos, de lo real? Heidegger, posteriormente, menciona que la única manera de adentrarse en lo que supera los límites del lenguaje es el habla que nos habla, una *experiencia* con lo indeterminado, con todo aquello que se aleja, precisamente, de la palabra. Y no es fortuita su postura, lo que se quiere lograr con eso es entender el lenguaje de otra manera, una no tan trivial, como bien lo menciona Heidegger, y más bien, adentrarnos en la experiencia quizá más oscura, y que, como bien lo veremos, le ofrece la poesía. De este modo, puede decirse que el habla nos habla a través del lenguaje poético, de la incertidumbre, y la generalidad que esta ofrece. Con esto, si la pregunta inicial interroga sobre el dónde de la experiencia con el lenguaje, la que compete en este aspecto lo hace respecto al cómo se logra tener dicha experiencia con el habla que nos habla, y además, en qué sentido la música en un primer momento nos arrastra a dicha experiencia, una que, como se logrará ver, evoca

generalidad, indeterminación, e incertidumbre, aspectos que son esenciales para remarcar la imposibilidad que tenemos de expresar todo aquello que es inexpressable.

De esta manera, se llega al último punto fundamental, a saber, qué es lo que presuntamente contiene esta experiencia con lo inefable, y además, cómo se logra expresar eso tan inexpressable a través de la música y la poesía, dejándonos frente al mutismo que emana de nuestra imposibilidad de cualquier intento de decir lo indecible. ¿Cómo opera el silencio en todo esto? Es menester entender en qué sentido se va usar la palabra “silencio”, ¿qué se designa como silencio? ¿es la carencia de todo sonido, la manifestación de la nada? Lo que se pretende con estas interrogantes será tan solo señalar el camino a recorrer en torno a la experiencia misma que tanto la poesía como la música nos evocan. Esta experiencia es atravesada, de manera inmediata, por el silencio cuya forma o sentido hasta ahora desconocemos, pero que sin embargo, pretende ser esclarecido pues en ella reside, quizá, el punto de todo el problema en cuestión, esto es, cómo entender al silencio a través de la poesía y la música. Tanto la poesía como la música traspasan al lenguaje convencional, sin embargo, aún es desconcertante la manera en que el silencio los atraviesa a ellos.

Así, pues, para desdeñar lo que aquí acaece, a saber, la necesidad de entender el lenguaje no como significativo sino como algo que va más allá del mundo objetivo, será necesario, en otras palabras, (i) establecer que en efecto el lenguaje tiene límites y por ello es insuficiente para expresar algunas cosas que, sin duda alguna, nos desbordan, asunto que nos lleva inevitablemente a (ii) entender el lenguaje musical y poético como el lugar donde el habla nos habla, esto es, concebir al lenguaje no como lo que significa, sino más bien como una experiencia que nos oprime, nos acaece y de manera muy sutil, evoca en nosotros todo aquello que no se puede expresar, y así, como último paso, (iii) llegar al momento justo donde la música y la poesía son atravesadas por el silencio, ya no solo se tratará de entender cómo opera la experiencia con el habla, sino el momento donde se hace manifiesta esta experiencia, una que, como se verá, apunta hacia el infinito, hacia lo equivoco.

# 1 LOS LÍMITES DEL LENGUAJE Y LO INEXPRESABLE: EL LUGAR DEL MILAGRO

La máscara inexpressiva que la música asume de buen grado en la actualidad recubre sin duda el propósito de expresar lo inexpressable hasta el infinito.

La música, decía Debussy, está hecha para lo inexpressable.

Jankélévitch

Su semejanza con el lenguaje se cumple mediante su distanciamiento de él.

Pirfano

Hay cierta necesidad de expresar lo que nos pone contra los límites del lenguaje, no precisamente para adquirir conocimiento, sino más bien para enunciar aquello que en el lenguaje significativo no tiene cabida y, además, cómo entender esto que “significa” el lenguaje. El problema no radica en la falta de sentido de ciertas experiencias, sino en la incapacidad de expresarlo fuera del lenguaje significativo, el de los “hechos”. Lo único que se pretende es ir más allá del mundo, y el mundo es, como lo define el primer Wittgenstein, hechos, “*los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo*” (Wittgenstein 2009, p. 105), en otras palabras, quebrar la relación lenguaje-mundo, abriéndonos a comprender otra manera de abordar el lenguaje sin reducirlo al referir, precisamente, el mundo. Lo interesante radica en eso, en la necesidad de entender otro tipo de lenguaje que logre sobrepasar el mundo de los hechos, sobre ese expresivo inexpressivo que Jankélévitch dilucida con la música, ya que esta puede expresar no solo el milagro, como él lo llama, sino todo aquello que en el lenguaje significativo no tiene cabida.

Lo que se abordará en el presente capítulo será la manera más apropiada de dilucidar una noción de lenguaje y esclarecer los límites que Wittgenstein plantea en este. Se busca,

además, conseguir ver lo que en el terreno de la música se expresa sin expresar, sin referir. Esto no quiere decir, sin embargo, que se reconstruirá el texto de Wittgenstein, por el contrario, a través de él y varias de sus afirmaciones, se llegará a la pregunta que interroga sobre la relación del milagro y el lenguaje, esto es, sobre aquello que transgrede lo significativo, hondar en el campo que expresa lo inexpressivo como la salida al lenguaje significativo.

De esta manera, se atravesará al segundo Wittgenstein<sup>1</sup> desde el concepto de lenguaje que quiere encarnar, movimiento curioso, pues en su *Conferencia sobre ética* pareciera que definir dicho concepto es lo fundamental. Sin embargo, lo que dice entre líneas sobre el lenguaje es lo interesante, enmarca los límites, y, sobre todo, que hay algo que logra cruzarlos, esto es, el milagro. De esta manera Wittgenstein se pregunta ¿Dónde estaría entonces el milagro?, pues bien esta es la pregunta en cuestión y, quizá si estas reflexiones lo permiten, será más cercana la aproximación al “lugar”, si es que puede hablarse de un “lugar”, en el que acontece.

Como el epígrafe de Jankélévitch lo sugiere, se pretenderá abordar el otro problema que nos compete, a saber, el *lenguaje* en la música; fundamental, porque será la herramienta que posibilite el acceso al *silencio* que aparentemente surge como la *ausencia* del lenguaje; lenguaje inexplicable, en tanto expresa lo inexpressable. “¿Cómo se puede expresar algo hasta el infinito?”, es el primer interrogante que suscita el epígrafe, cosa que se tendrá que volver en el presente capítulo, o más específicamente: ¿Qué expresa la música y qué no? Son preguntas que evoca Jankélévitch, todo en miras a descifrar, de manera bien lograda, la noción laberíntica del lenguaje en la música, una que como bien se puede apreciar, no dice nada. De esta manera, se abordará este cómo desde las reflexiones de Wittgenstein. Lo que implica, en primer lugar, reflexionar sobre qué guarda de “expresable” y de “inexpressable” la música, es decir, en qué sentido opera esa posibilidad de expresión y de inexpressión; en segundo lugar, qué podemos entender entonces como *lenguaje musical* y *dónde* se expresa.

---

<sup>1</sup> A pesar de iniciar el escrito con una cita del primer Wittgenstein, el foco de mi interés radica en el segundo debido a su reflexión sobre el lenguaje y la posibilidad de pensarla a la luz de la poesía y la música como aquí son entendidas.

Me resta, antes de abordar directamente las interrogantes señaladas, proponer la siguiente afirmación, una que dará luz al abordaje del problema, a saber, lo que Theodor W. Adorno declama a propósito del sentido del lenguaje en la música: “*Su semejanza con el lenguaje se cumple mediante su distanciamiento de él*” (Pirfano 2012, p. 55). Entonces, lo que se tiene aquí es una serie de preguntas que buscan el quid de aquello que dice Adorno, suscitando, inevitablemente, aquella noción del lenguaje en la música. El sentido de la afirmación en sí mismo parece contradictorio y ambiguo, ¿Cómo puede ser lenguaje alejándose de sí? Entre otras cosas, lo que se busca es llegar a ese punto, a la contradicción.

### 1.1 *El lenguaje de lo significativo: los hechos*

Para empezar, será necesario delimitar primero lo que se entenderá por lenguaje, y en este caso será el lenguaje de los hechos, el lenguaje de lo **real**, es decir, todo lo que aparentemente se experimenta y manifiesta a través de enunciados y afirmaciones, con los cuales creamos símiles, “*un símil debe ser símil de algo*” (Wittgenstein 1989, p. 41) En otras palabras, el lenguaje significativo es el que me remite a ese *algo* a partir de analogías, expresadas a través de hechos y ya supuestos por nuestra experiencia. Sin embargo, afirma Wittgenstein, hay experiencias que no van acorde al lenguaje de los hechos, es por eso que aborda toda la problemática a través de la ética y la religión, haciendo especial énfasis en el milagro, cosa que abordaremos más adelante. Sobre esto, será necesario, a grandes rasgos, reconstruir el camino hasta llegar a la afirmación de que el lenguaje significativo no es ni será suficiente para algo que se sale de los hechos.

Ahora bien, ¿a qué se hace referencia al hablar de hechos? Cosa que por lo menos brindará más claridad para entender precisamente por qué tales hechos son los límites del lenguaje. Wittgenstein habla, ciertamente, en su *Tractatus lógico-philosophicus*, sobre los hechos, es decir, lo que conforma el mundo, a lo que afirma en primera instancia “*I. El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas*” (Wittgenstein 2009, p. 9). En efecto, son hechos y no cosas las que determinan el mundo, alejándose así de cierta concepción tradicional de mundo. El mundo *es*, en todo caso, solo hechos, ¿pero porque no son las cosas? El autor en cuestión acierta al decir que son los hechos el darse efectivo de estados de cosas, esto es, los

conjuntos de cosas en una conexión de objetos llevan a que se *den* y se *construyan* los hechos. Podría acertarse al decir, de igual manera, que son los hechos la manifestación efectiva de las cosas, que, al tiempo, vendrían a ser una conexión de objetos en el mundo. Así pues, en resumidas cuentas, tenemos que los hechos son la *posibilidad* del estado de cosas, que, a su vez, son la conexión de los objetos:

Al igual que no podemos en absoluto representarnos objetos espaciales fuera del espacio, ni temporales fuera del tiempo, tampoco podemos representarnos objeto *alguno* fuera de la posibilidad de su conexión con otros.

Si puedo representarme el objeto en la trama del estado de cosas, no puedo representármelo fuera de la *posibilidad* de esa trama. (Wittgenstein 2009, p. 11)

Se pone de manifiesto que los hechos son la posibilidad de esa trama de objetos al interior del estado de cosas, es decir, hechos en cuanto posibilidad de las cosas de darse efectivamente, la posibilidad de los objetos espaciales es, precisamente, la de estar en el espacio, y es imposible, afirma el autor, imaginarme una posibilidad fuera de ese estado de cosas espaciales, esto es, un objeto no espacial al interior del espacio. Esto sería absurdo, y, además, imposible de representar. Así pues, los hechos, si se quiere, es posibilidad de un *darse* al interior del estado de cosas, que, como ya se mencionó, viene dado por el entramado de los objetos y su capacidad de ubicarse al interior de una conexión.

Teniendo en cuenta lo anterior, se puede abordar de manera más clara la proposición 5.6 del *Tractatus*: “*Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo*” (Wittgenstein 2009, p. 105). Ya se tiene dicho que el mundo, en efecto, son hechos, y que los hechos son la posibilidad del darse efectivo de cosas que, a su vez, es la conexión de objetos entramados en un marco, llámese espacio y tiempo, si se quiere. Ahora bien, mi lenguaje vendría a ser esa capacidad de, a través de enunciados específicos, significar el mundo que me acaece, esto es, el darse efectivo de las cosas mediada por la conexión de objetos, es decir, el lenguaje solo describirá el estado de cosas que hay en el mundo. Sin embargo, no puedo enunciar el darse efectivo de todas las cosas, es decir, de toda la totalidad del mundo, solo puedo referir al darse efectivo de mis cosas, de los hechos que me atraviesan y, por supuesto, pasan a través de mi mundo y que configuran mi lenguaje.

Wittgenstein dilucida esto de una manera muy simple, a saber: “*Lo que no podemos pensar no lo podemos pensar; así pues, tampoco podemos decir lo que no podemos pensar*” (Wittgenstein 2009, p. 105), esto quiere decir que la capacidad de pensar y además de enunciar hechos, está atravesada, precisamente, por los hechos que nos acaecen, y todo aquel estado de cosas que se manifiesten en el mundo. No obstante, si no nos atraviesan no las podemos pensar, por ende, tampoco decir. Así pues, mi lenguaje está limitado a mi mundo, a la posibilidad de que un estado de cosas esté dado, y todo aquello que no esté en los límites de los hechos, es decir, que no sean ni objetos espaciales y mucho menos objetos temporales, no se entenderían como una conexión de objetos debido a su imposibilidad de manifestarse en un estado de cosas. Siendo esto así, la consecuencia fundamental sería negar el hecho a su vez que se negaría el decir. Frente a esta imposibilidad del decir, esto es, de enunciar hechos de **mi** mundo, Wittgenstein brinda el ejemplo por excelencia, pues pone de manifiesto al dolor:

302. Si uno se tiene que imaginar el dolor del otro según el modelo del propio, entonces ésta no es una cosa tan fácil: porque por el dolor que *siento*, me debo imaginar un dolor que *no siento*. Es decir, lo que he de hacer no es simplemente una transición de la imaginación de un lugar del dolor a otro. [...] La conducta de dolor puede indicar un lugar dolorido -pero es la persona paciente la que manifiesta dolor (Wittgenstein 2009, p. 375)

De esta manera, se aprecia como este ejemplo es la manifestación de la imposibilidad de pensar algo que a mí no me afecta, no me atraviesa, en este caso, el dolor del otro, uno que solo puedo entender en cuanto sé dónde está, pero que, de ninguna manera, afirma Wittgenstein, podré hacer mío. El obstáculo que tengo al decir el dolor que no es mío es precisamente la imposibilidad de pensarlo en mi mundo, pues el darse efectivo de esas cosas no está ni en mi espacio ni en mi tiempo, son hechos que no me acaecen, y, por lo tanto, no puedo ni decirlos y mucho menos imaginarlos o pensarlos. Por esa razón es que los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo, y al ser el mundo hechos, todo aquello que se salga de esa posibilidad del darse de las cosas, quedaría, precisamente, fuera de mi mundo, por ende, fuera de los hechos. Así pues, son los hechos los que determinan el mundo de lo significativo, es decir, el lugar donde el estado de cosas (conexión de objetos) se da en ciertas posibilidades espacio/temporales. El lenguaje dentro de este esquema de hechos termina

siendo únicamente descriptivo, pues solo puede atenerse a describir las relaciones de cosas. Todo lo que no caiga al interior de esta determinación del lenguaje, queda excluido de cualquier decir efectivo.

Ahora bien, frente a esta afirmación de Wittgenstein, a saber, que *“Nuestras palabras, usadas tal como lo hacemos en la ciencia, son recipientes capaces solamente de contener y transmitir significado y sentido, significado y sentido naturales. La ética, de ser algo, es sobrenatural.”* (Wittgenstein 1989, p. 37). Resalto deliberadamente la limitada capacidad del lenguaje significativo y el carácter sobrenatural ofrecido por la ética, pues es el momento donde *eso de aquello que se habla* se distancia del lenguaje, ya sea que hablemos de la ética, la religión, lo absoluto, o la música, debido a que precisamente al ser únicamente recipientes de significado nada puede ofrecerle a lo que se aleja del mundo, o en palabras de Wittgenstein, a lo sobrenatural. Sin embargo, haciendo énfasis en este punto, ¿Qué comparten estas cosas sobrenaturales que no se contienen y mucho menos transmiten significado y sentido? En primer lugar, ¿Qué es lo sobrenatural? Pues bien, Wittgenstein habla de los juicios que se hacen del mundo, esto es, los absolutos y los relativos, *“por ejemplo, si digo que ésta es una buena silla, significa que esta silla sirve para un propósito predeterminado, y la palabra “bueno” aquí solo tiene significado en la medida en que tal propósito haya sido previamente fijado”* (Wittgenstein 1989, p. 35). En otras palabras, el sentido relativo de los juicios se limita al propósito pre-establecido de las cosas o su excelencia, y sobre ello se hace cierto juicio. Decir que algo es bueno o malo por su “función”, o por el simple hecho de cumplir con su propósito, es, como afirma Wittgenstein, el sentido más relativo y trivial que del lenguaje puede hacerse uso, es decir, significar algo a través de su sentido, y estar, en cierta medida, juzgando “correctamente” solo por los hechos, por lo factico.

Sin embargo, si se elaboran los juicios desde la misma ética, incluso desde la religión, surge algo que no se basa precisamente en esa trivialidad, esto porque remiten a cosas no naturales, es decir, cosas que no pueden reducirse a hechos, como la idea de justicia, libertad y toda valoración de bueno o malo, valoraciones que no se basan ni en la función, y mucho menos en el éxito, a lo que remite es a lo absolutamente bueno, a lo absolutamente divino, o quizá a lo absolutamente verdadero. Son los juicios de valor absolutos los que al enunciarse se

encuentran con contradicciones y hasta sinsentidos. *“He dicho que, en la medida en que nos refiramos a hechos y proposiciones, solo hay valor relativo y, por tanto, corrección y bondad relativas”* (Wittgenstein 1989, p. 37), es decir, la imposibilidad de expresar lo absoluto, juicios basados en la ética, la religión, etc., se hacen latentes, se expresa precisamente la incapacidad de enunciar. Existe una necesidad de articular todo a través del lenguaje significativo, en el caso de estos juicios de valor se usan símiles, y es en el *símil* donde Wittgenstein encuentra el mayor problema del lenguaje, y por supuesto, aquello que definitivamente lo delimita. En otras palabras, la referencia que se hace de los hechos son únicamente relativas, no los lleva a lo absoluto de la experiencia, sino a su contraparte ambigua y relativa. Aquí lo que se resalta es la relatividad presente en los hechos a través de proposiciones y, sobre todo, referencias, es decir, símiles. De esta manera, la incapacidad que se tiene al referir experiencias absolutas a través de proposiciones relativas se vuelve problemática para el lenguaje significativo, delatando su límite respecto al milagro, o sea, las expresiones absolutas.

De cualquier modo, Wittgenstein enfatiza que los símiles contruidos a partir de las experiencias éticas y religiosas, que al mismo tiempo son una forma de intentar expresarlos, es insuficiente y además erróneo: *“Quiero convencerles ahora de que un característico mal uso de nuestro lenguaje subyace en todas las expresiones éticas y religiosas. Todas ellas parecen primia facie, ser solo símiles”* (Wittgenstein 1989, p. 41). Existe, de nuevo, cierta necesidad de expresar todo lo que acaece a nuestra experiencia, lo que termina, sin embargo, en expresiones carentes de sentido, pues se expresan siempre refiriéndolos a algo que va más allá de lo que acontece en mi mundo. La expresión que guarda la intención de significar, de comparar con algo real, es, si se quiere, la relación fundamental del lenguaje con el mundo ya que, como se intentó dilucidar, se expresa a través del lenguaje símiles de un algo dado, una suerte de comparación forzada para eventualmente “entender” eso que se quiere expresar. Wittgenstein, sobre esto, afirma: *“Así, parece que cuando usamos, en un sentido ético, la palabra correcto, si bien lo que queremos decir no es correcto en su sentido trivial, es algo similar”* (Wittgenstein 1989, p. 40), es decir que en cuanto a estos juicios *referimos* trivialidad para algo que sobrepasa el lenguaje significativo. Precisamente esta necesidad de *similitud* para enunciar ese tipo de experiencias a través de expresiones significativas, hacen que al momento de explicar o describir el hecho sin ninguna similitud, no se encuentre,

precisamente, ningún hecho, “*tan pronto como intentamos dejar a un lado el símil y enunciar directamente los hechos que están detrás de él, nos encontramos con que no hay tales hechos*” (Wittgenstein 1989, p. 41).

Tenemos de manifiesto entonces que, en primer lugar, existe una fuerte necesidad de enunciar todas las experiencias a través de juicios, sean estos relativos<sup>2</sup> o de carácter absoluto; en segundo lugar, cuando se quiere enunciar alguno de tipo absoluto (sea al interior de la ética, la religión, etc.) se hace a través de símiles, es decir, al comparar un juicio de valor (lo bueno en sí mismo, lo justo, lo correcto, etc.) con enunciados que refieren a hechos, es una manera de expresar eso que se quiere expresar, pero esto fracasa debido a que al suprimir dichos símiles no se encontrará hecho alguno. Los juicios absolutos tal y como se describen con el lenguaje significativo, carecen completamente de sentido, debido a su incongruencia, precisamente, con los hechos, pues no refieren a nada, no hay tales hechos en lo absoluto. Sobre esto Wittgenstein afirma que todo aquello que sea descriptible deja de ser absoluto, se impregna de trivialidades, analogías, símiles:

Cuando hablamos de Dios y de que lo ve todo, y cuando nos arrodillamos y le oramos, todos nuestros términos y acciones se asemejan a partes de una gran y compleja alegoría que le representa como un ser humano de enorme poder cuya gracia tenemos que ganarnos. (Wittgenstein 1989, p. 40)

De relieve se acierta al afirmar dos cosas fundamentales del ejemplo que nos presenta el autor. En un primer término, puede decirse que la necesidad de enunciar a través de nuestras acciones ciertas experiencias que se alejan de los hechos es evidente, se busca, a través de acciones que *signifiquen*, es decir, que se comparen con la culpa, el temor y el regocijo hacia Dios, precisamente eso que acaece, ya sea absoluta seguridad, absoluta felicidad, etc. Términos y acciones se esmeran por contar, desde el punto de vista religioso, la absoluta experiencia que Dios ofrece. Se podría incluso suprimir estas acciones, y en efecto no encontrarse con hecho alguno, esto es, imposibilidad de significar la absoluta seguridad si no

---

<sup>2</sup> Wittgenstein afirma que los juicios de éste tipo son todos aquellos enunciados que describen a través de hechos, significar y referir algo es lo propio de estos juicios, alejándose radicalmente de aquellos cuyo valor es absoluto, pues precisamente no se refieren a través de hechos. El autor resalta el mal uso que hacemos del lenguaje al interior de la ética y la religión, pues se pretende reducir a símiles experiencias carentes de referencia alguna.

se manifiesta orando, por ejemplo. Reitero, todo lo absoluto deja de serlo cuando se describe a través de hechos, pues este es el plano de lo referencial, de aquello que es posible enunciar con símiles, cosa que precisamente delata la insuficiencia de querer expresar lo absoluto, entonces, ¿Dónde está el milagro? Y más importante, cómo hablar de él si al hacerlo estamos significando, es decir trivializando, y al hacerlo deja de ser absoluto, deja de ser milagro. La cuestión quizá se reduzca a ¿Cómo expresar lo inexpresable? Es necesario realizar el quiebre entre la significación y la expresión<sup>3</sup>, sabiendo que hasta este punto la imposibilidad de enunciar un milagro es latente, entonces, si se quiere, será necesario pensar no al lenguaje como significación de hechos, sino como una experiencia que se expresa no con símiles, sino a través de lo que precisamente no expresa nada en particular, en otras palabras, la expresión inexpresable de la música.

## 1.2 Los límites del lenguaje

Ahora bien, lo relevante del asunto, como se ha dicho antes, es dejar de entender al lenguaje como significativo, y más bien comprenderlo como una experiencia, en este caso, con el lenguaje musical. Es, precisamente, Jankélévitch el que se distancia radicalmente de esos límites que Wittgenstein propone, es decir, hablar de la música como aquello que es imposible de significar, expresar en referencias y, además, ser *símil* de algo. Sobre esto afirma: *“La música no expresa palabra por palabra, ni significa punto por punto, sino que sugiere a grandes rasgos”* (Jankélévitch 2005, p. 91). Hay un primer momento donde la música, así como el milagro de Wittgenstein, se distancia del lenguaje significativo, que vendría siendo “significación” y “expresión” particular, evocando más bien una generalidad tan radical que se convierte en una sugerencia, es decir, no dice tácitamente lo que dice, entra

---

<sup>3</sup> Es necesario reconocer, en este punto, la tensión al interior de los términos “significar” y “expresar” en Jankélévitch, tensión que se basa en la confusión que presentan. Este problema, que por supuesto debería trabajarse de una manera muy cuidadosa, desborda los objetivos de la monografía. Sin embargo, es menester remarcar dicha tensión. Expresar y significar, para Jankélévitch, no son conceptos que se distancien, mucho menos son antagonistas, más bien apuntan a lo mismo, esto es, un “decir” que supone la significación y la expresión, operando así en los mismos términos de “expresar palabra por palabra” y “significar punto por punto” El autor no es claro en la distinción de una cosa y de la otra, dejando a merced tan importante distinción, que como se irá viendo a lo largo de la monografía, son conceptos fundamentales para entender en qué sentido opera el lenguaje como una experiencia, y por qué precisamente no significa, sino más bien expresa. A pesar de esto, me interesa pensar “expresión” y “significación” a partir de la música, esto es, la sugerencia que guarda la expresión y la particularidad a la que se dirige el significar.

más bien en un juego donde, a grandes rasgos, se diluye. Sin embargo, lo que pretende expresar y significar no es tan desconocido, pues se habla desde la expresión de ideas hasta la sugerencia de sentimientos, incluso llega a describir paisajes y narrar acontecimientos, pero el meollo radica en cómo lo hace, en la maniobra de generalizar, como en el Movimiento de Debussy, donde representa el movimiento indeterminado, ya sea el de una hoja cayendo, el de un cuerpo girando sobre sí, o incluso el transcurrir imaginario de notas que aparentemente se “mueven”.

Sobre esa generalidad de la que se habla, dice Nietzsche citado por Jankélévitch: *“La música exalta la facultad de sentir, abstrae cualquier sentimiento cualificado, sea pesadumbre, amor o esperanza, y despierta en nuestro corazón la afectividad en sí, no motivada ni especificada”* (Jankélévitch 2005, p. 100). Entonces, si se quiere, puede afirmarse que la particularidad de la música es precisamente carecer de ella, el *decir*, o más bien, lo que quiere expresar la música, vendría siendo el absoluto de Wittgenstein, aquel juicio carente de referencia y similitud, ya sea este el amor en sí incomparable, la esperanza más profunda o quizá la seguridad absoluta que por nada se cambia. Se alcanza a percibir que aquello que expresa la música son sentimientos generales e imposibles de reducir a un particular, esto es, se abstrae a tal punto de la emotividad que referirlas con algún hecho es imposible.

La forma equívoca que presenta la sugerencia es latente, pues en su generalidad no se encierra y mucho menos se sustrae pobremente a específicas interpretaciones. Por el contrario, en su universalidad es donde encierra las múltiples interpretaciones, con esto se quiere decir que el carácter tan ambiguo que el sugerir evoca tan solo es la posibilidad, o más bien, imposibilidad de particularizar una experiencia de ese tipo, esto es, llevarla al insuficiente lenguaje de la significación, trasponerla a hechos y analogías. Más bien, lo que pretende una sugerencia es insinuar no solo un sentido, sino una variedad de estos. Precisamente esto es lo que afirma Nietzsche al referirse a la abstracción del sentimiento, a la emotividad en sí, a una universal evocada en forma de sugerencia a cada oyente. Dice Jankélévitch, con respecto a lo anterior: *“La música, de cerca, no expresa sentidos definibles, sin embargo, es, grosso modo, expresiva y poderosamente expresiva”* (Jankélévitch 2005, p. 100). De este modo, la música es expresiva en cuanto evoca universales no expresables en el lenguaje, en este caso pasiones,

de igual manera, despierta un todo en sí mismo, es decir, no apela al mundo natural de los hechos, sino a lo absoluto, general, no específico del sentimiento.

En síntesis, aquel sentimiento cuyo carácter evocado es un “sí mismo”, es decir, un absoluto, es imposible de expresar bajo alguna referencia o algún hecho, en consecuencia, imposible de expresar bajo el lenguaje significativo, y, además, ¿Cómo definir lo indefinible? Es Jankélévitch el que nos señala que si, precisamente, la música expresa algo, esa expresión es sobre lo no definible, esto es, lo inexpresable. Ahora bien, pese a su desbordamiento en el lenguaje significativo, es poderosa expresiva, pero es una que nos llega a la experiencia, nos acaece, como afirmaba Nietzsche líneas arriba, como un sentimiento muy general, algo en sí mismo carente de definición.

El paso de lo expresable a lo inexpresable se da en la imposibilidad de evocar universalmente a través del lenguaje significativo, pero es una expresión inexpresable por la misma razón que únicamente sugiere, pues no hay ni especificación y mucho menos una particularidad de esa expresión. Dicho de otro modo, la generalidad que delata la sugerencia es la posibilidad para entender la experiencia universal que nos acaece, tristeza en sí misma se expresa a través de esos equívocos que logran, en términos deliberadamente generales, expresar eso absoluto que es, como ya se ha dilucidado, imposible de enunciar en el lenguaje significativo. Puede afirmarse que, incluso, expresa lo inexpresable únicamente porque sugiere, su “expresión” es sugerencia a grandes rasgos. Se acierta al decir, respecto a lo anterior, que en efecto la música expresa algo, pero lo hace equívocamente con la sugerencia, su sentido no es específico y su evocación apunta más bien a la expresión de lo universal, una en sí misma, *“De hecho, la música “expresiva” es musical sólo en la medida en que jamás es la expresión unívoca y sin ambigüedad de un sentido”* (Jankélévitch 2005, p. 105).

Siguiendo la afirmación de Wittgenstein, a saber, *“¿Arremeter contra los límites del lenguaje? El lenguaje no es una jaula”* (Wittgenstein 1989, p. 50), contrapuesta con lo que Adorno dice, *“Su semejanza con el lenguaje se cumple mediante su distanciamiento de él”* (Pirfano 2012, p. 53), tenemos algo en común, y es el desbordamiento al interior del lenguaje musical, pues en efecto, no contempla límite alguno. Como se dijo antes, la música sugiere un inexpresivo muy general, lo equívoco y ambiguo, donde eso que llaman límite es rebosado. Precisamente esto es muestra de la carencia que posee el lenguaje a la hora expresar

lo que queremos expresar. Wittgenstein, en el caso de su *Conferencia sobre ética*, lo demuestra con los conceptos de absoluto, que se ve más claro cuando habla de la seguridad absoluta, un sentimiento que no se puede expresar a través del lenguaje, pues mostraría evidentes contradicciones, o acaso, como ya se ha mostrado, en donde cabe la posibilidad de definir lo indefinible a través de enunciados incapaces de abordar lo inexpresable. En otras palabras, es la seguridad absoluta de la que habla Wittgenstein aquella expresión absoluta que transgrede los límites del lenguaje, pues nuestra capacidad de referir ese sentimiento tan absoluto, tan en sí mismo, se queda corto con la experiencia divina que nos está acaeciendo, esto es, la seguridad absoluta que Dios me está brindando, que la divinidad imprime.

El lenguaje como se entiende, esto es, como símil de la realidad, alegoría de algo, claramente no es suficiente para sentimientos que evoquen lo inefable. Aquí no es cuestión solo de arremeter, sino de desbordar. El lenguaje es considerado entonces como una taza, y el contenido de esa taza son situaciones, entonces, todo lo inefable y todo lo indecible rebosan esa pequeña taza, desbordando todo su contenido. De esta manera, el lenguaje convencional es insuficiente para acontecimientos de este tipo. Es en ese punto tan crucial, en ese desbordamiento del café, cuando la música se aleja del lenguaje, no por carecer de él, sino por la insuficiencia que el recipiente tiene, esto es, la incapacidad del lenguaje frente a ella.

Sin embargo, y como se ha venido sugiriendo, la música es lenguaje en tanto expresa algo, en tanto quiere decir algo, pero ese algo es lo inexpresable que apunta al infinito, a lo eternamente inefable. Así, de manera tan curiosamente unívoca el carácter equívoco se hace presente. Se entiende el lenguaje musical en un sentido, y es precisamente los infinitos sentidos que expresa, por mucho, una creación hecha para no enunciarse.

## 2 LENGUAJE COMO EXPERIENCIA DE LO INDETERMINADO

En este capítulo lo que se pretenderá dilucidar será al lenguaje como una experiencia que se dirige al infinito, a lo indeterminado. Y es que, como se ha planteado antes, tenemos cierta necesidad, como seres hablantes, de expresar todo lo que nos acontece, hasta lo inefable. Se verá, entonces, en qué consiste tener una experiencia con el lenguaje y sobre todo, cómo esa experiencia apunta al infinito equívoco y universal musical. Será necesario aclarar en el camino la generalidad que expresa y la manera en que lo hace, hablando desde Heidegger en *La esencia del habla*, hasta Jankélévitch, en su segundo apartado de *La música y lo inefable*, titulado El “espressivo” inexpresivo. Queda entonces que la preocupación fundamental, que se piensa tratar en este texto, será la de entender la experiencia que el lenguaje musical nos ofrece y la relación que tienen los participantes en el proceso, hablo puntualmente del artista y el oyente, cuyo aporte es, principalmente, disponer de dicha experiencia.

De este modo, lo anterior se abordará en tres momentos específicos, a saber, (i) la manera en que nos disponemos a dicha experiencia, es decir, qué entenderemos por experiencia y bajo qué condición nos llega; (ii) dilucidar la “forma”<sup>4</sup> de dichas experiencias, el contenido que estas pretenden ofrecer, y además, por qué precisamente tenemos que hablar del lenguaje

---

<sup>4</sup> Aquí la forma debe ser entendida como la evocación que se sufre en la música y la poesía, esto es, la manera en que nos acaece. Forma, entonces, refiere a la manera en que llegan esas experiencias para ser padecidas.

musical o poético para expresar eso que se sale de los límites del lenguaje, es quizá ese momento la posibilidad de entender el concepto de “lenguaje musical”, que va de la mano con el lenguaje poético, pues ambos (y me adelanto deliberadamente) evocan universalmente y hacía el infinito; (iii) en último lugar, y a modo de conclusión, será prudente adentrarnos en los actores de la experiencia musical, estos son tanto el interprete como el oyente, ya que, como se mostrará, es la sugerencia del interprete la que suscita en nosotros esa experiencia, y no una de tipo puntual, es decir, no traducimos la intención del autor (si es que la hay), sino que esa evocación nos acaece de tal manera que lo único que nos queda es una experiencia muda, inefable.

Sin embargo, antes de emprender dicho análisis, se hace latente cierta necesidad de que por lo menos haya claridad en el planteamiento del problema. Retomemos, en palabras más cortas y a modo de pregunta, lo que se quiere abordar en este texto, a saber ¿Cómo acontece la experiencia con el lenguaje que nos habla? Pregunta que a mi parecer engloba el sentido y el rumbo del planteamiento, es decir, interrogarnos sobre lo que nos conduce a una experiencia, el “cómo” puede ser sustituido quizá por “de qué manera”, dando por sentada la pregunta por el “qué”, cuya dilucidación se planteó con los límites mismos del lenguaje. Precisamente aquí hay un tipo de experiencia que se desborda, que se vuelve inexpresiva debido a nuestra incapacidad de expresar aquello indeterminado. Además, estamos cuestionándonos sobre cierta experiencia en particular, no hablamos de las experiencias que tenemos con el lenguaje en términos generales, sino más bien una entre tantas, matiz que no se abandonará, pues como ya se dijo, en un posterior análisis se centrará en la otra experiencia del lenguaje, es decir, la que corresponde a la poesía.

Por último, resta aclarar el sentido que tendrá el “habla que nos habla” desde Heidegger, un sentido que ahora opera bajo la música. Con esto se quiere decir que la música nos habla de una manera “determinada”, y en este caso, nos habla en tanto que sugiere, esto es, lo significativo de la música yace en un habla que susurra, así como lo hará en la poesía. Un habla que nos habla será en este caso la música que nos habla, y al interior de esta evocación, de este hablar que la música nos ofrece, (que como se dijo antes, es más un sugerir) yace la experiencia en sí misma. ¿Cómo tenemos una experiencia con el lenguaje musical que solo sugiere, evoca a grandes rasgos hacía lo infinito? Así, entonces, será menester entender al

habla como la evocación de lo universal, en otras palabras, el habla es un susurro, una sugerencia, que precisamente nos llega a través de lo indeterminado y equívoco de la música y la poesía. De esta manera, afirmar que el habla nos habla es equivalente a lo universal y equívoco que sugiere en cuanto que habla. Es este el problema que se abordará, con más calma, a continuación.

## 2.1 *Experiencia con el habla*

Lo primero que se tiene que abordar a la hora de entender la pregunta planteada será qué entenderemos por experiencia y, por supuesto, cómo es posible una experiencia en los términos del presente trabajo. En este sentido, Heidegger ofrece un inicio muy prudente en su conferencia *La esencia del al habla*, aunque parece que se manejaran registros diferentes, el filósofo apunta, como lo veremos, a lo que nos acontece con el habla, en este caso el habla de la música:

Quando hablamos de “hacer” una experiencia, eso no significa precisamente que nosotros la hagamos acaecer; hacer significa aquí: *sufrir, padecer, tomar lo que nos alcanza receptivamente, aceptar, en la medida en que nos sometemos a ellos*. Algo se hace, adviene, tiene lugar. (Heidegger 1989, p. 143)

Se resaltó deliberadamente lo que *significa* hacer la experiencia, el sentido de esta, más no su contenido, es decir, la experiencia que tenemos no nos hace ni sufrir, ni padecer, ni aceptar, etc. Más bien, lo que se quiere decir es que posibilitar la experiencia, es decir, hacerla, tiene que ver directamente con esto: el contenido de la experiencia se posibilita porque la sufrimos, la padecemos, la aceptamos y nos sometemos a ella. El escuchar, para utilizar términos familiares, nos permite padecer, desde este ángulo, esa experiencia que está acaeciendo. Podríamos afirmar en este primer momento que la experiencia que tendremos será una que nos haga padecer, que recaiga en nosotros, y si nos acaece es precisamente por la imposibilidad de crearla, de hacerla llegar, ya que aquí estamos apuntando a la experiencia con el habla, es decir, con lo que nos dice la música y la poesía, o más bien la forma como nos dejamos afectar por ellas. Puede entenderse, entonces, a la experiencia como una afectación, una postura pasiva frente a eso que adviene y tiene lugar, dejándonos frente a lo indeterminado. Pese a la aparente oscuridad que presenta pensar sobre un “habla que nos

habla”, iremos viendo (reitero) no solo que los registros de Heidegger y Jankélévitch apuntan a la misma dirección, sino que buscan el mismo resultado, esto es, posibilitar la reflexión de una experiencia con algo indefinido, cosa que afirma Heidegger de entrada en sus conferencias: “*Pese a todo, nuestra relación con el habla es indeterminada, oscura, casi muda*” (Heidegger 1989, p. 143) Precisamente, esa relación imperceptible, indefinible, es la que se busca esclarecer a través de la experiencia a la que pretendemos disponernos.

Permítaseme hablar ahora de esta oscura relación con el habla, una que como Heidegger lo afirma muy bien desde un comienzo, es indeterminada, especialmente casi muda, pero ¿por qué muda? Lo veremos en un momento. Sin embargo, puede afirmarse lo siguiente basándose en lo anteriormente expuesto. Primero, la necesidad de pensar una experiencia con un “habla que nos habla”, en este caso, sobre aquello que nos habla la música, es descifrar la relación que tenemos con eso que nos dice, eso no significa *conocer* la relación con el habla, pues como ya se dijo, aquí solo haremos una experiencia en tanto la padecemos, esto es, que lo indeterminado radica, precisamente, en la imposibilidad de acercarnos o quizá movernos con intención hacía esa experiencia. Por eso mismo, el punto radica en un acercamiento casi dejado, en otras palabras, si nos sometemos, si esperamos, es porque precisamente no sabemos en qué momento acaecerá en nosotros dicha experiencia, dejando de manifiesto, cosa fundamental, que no podemos controlar ni el momento ni la forma como nos afectará la experiencia, pues esta va más allá de la voluntad del sujeto. Entonces, descifrar aquí significa tener presente esa relación que tenemos con el habla, lograr dilucidar esa advertencia, no es un *conocer*.

Ahora bien, ¿por qué muda? Heidegger respecto a esto se pregunta sobre el lugar donde acontece esa experiencia, donde el habla nos habla, cosa muy similar a la pregunta que en algún momento Wittgenstein se planteó, esta es: “¿Dónde está el milagro?” Quizá podamos acercarnos a una respuesta en el lugar donde el habla nos habla:

Pero, ¿dónde habla el habla como tal habla? Habla, curiosamente allí donde no encontramos la palabra adecuada, cuando algo nos concierne, nos arrastra, nos oprime o nos anima. Dejamos entonces lo que tenemos en mente en lo inhablado y vivimos, sin apenas reparar en ello, unos instantes en los que el habla misma nos ha rozado fugazmente y desde lejos con su esencia (Heidegger 1989, p. 145).

Entendemos, entonces, que la relación que tenemos con esa experiencia no solo es indeterminada, sino que es muda, justamente porque no encontramos la palabra adecuada, se hace latente nuestra imposibilidad de expresar eso que nos arrastra, nos oprime o nos anima. Es así como el habla que nos está hablando nos conduce a la inadecuación de la palabra. Heidegger logra dilucidarlo al afirmar que el lugar donde precisamente habla el habla es cuando no hay palabras. En ese sentido, la experiencia que nos acaece, en este caso el habla que habla, nos deja sin palabra alguna, sin manera de expresarlo bajo el lenguaje significativo, y más bien, como lo señala Heidegger, vivimos esa experiencia que nos roza fugazmente. La intensión de comprender y de hablar sobre la experiencia se convierten en una suerte de dejamiento, en la aceptación de lo que en definitiva es imposible de hablar, sumisión frente a lo no articulado en la palabra, entrega y padecimiento, como ya se mencionó líneas arriba.

Es notorio, por lo anterior, el carácter de esta experiencia, pues nos mueve, nos “arrastra” a la imposibilidad de hablar, precisamente, del habla que nos habla, esto es, y para tener en cuenta los términos en los que opera Jankélévitch, imposibilidad de expresar, precisamente, lo inexpresable que expresa la música. La experiencia de este habla que nos habla y que, al mismo tiempo, nos mueve, oprime y anima, en cuanto que padecemos la experiencia, vendría a ser, en términos de Jankélévitch, la música, esto es, se pasa de una disposición pasiva a una ineludible actividad. Lo anterior quiere decir que la pasividad es aquella que nos dispone a una experiencia con el habla, mientras que la actividad es cuanto nos lleva a algo, en este caso, a lo indeterminado. Esta experiencia nos mueve a lo inexpresión, es decir, la imposibilidad de la palabra, llevándonos a pensar la relación que tenemos con esa experiencia.

Detengámonos, sin embargo, en la inadecuación de la palabra, esto es, el momento en que nos acercamos a una experiencia que, como ya se mencionó, nos deja frente a lo inhablado, al inevitable mudismo, cosa que se logrará dilucidar plenamente con la experiencia del lenguaje musical, un lenguaje que va más allá, justamente, de la palabra. ¿Por qué el habla nos habla precisamente cuando no hay palabra? Esta es, quizá, la pregunta más pertinente que puede plantearse, aquella que interroga respecto a la ausencia de la palabra en el habla que nos habla. Sobre esto Heidegger menciona algo fundamental, a saber: la renuncia

de la palabra como posibilidad de entrar al reino de lo inahablado, una renuncia que se aprende<sup>5</sup>, renuncia que solo es posible en la experiencia que nos desborda, eso es, la necesidad de abandonar la palabra para expresar lo inexpresable de, en este caso, la música. Es necesario, entonces, hacer la pertinente reflexión sobre la palabra en Heidegger, ya que, como se está viendo a lo largo del capítulo, es en la ausencia de palabra donde el habla nos habla como tal habla, y pensar que es una afirmación fortuita es caer en la ingenuidad. En otros términos, y como se irá mostrando, la palabra en su ausencia es el puente para comprender, o al menos adentrarnos, en lo que sería el habla que nos habla, es decir, se padece el habla en tanto ausencia de palabra.

En un primer momento Heidegger afirma: “*La palabra “en-cosa” la cosa en cosa*” (Heidegger 1989, p. 209), y de antemano se tiene que es la palabra la que posibilita la cosa, aquella dadora de “encosamiento” a la cosa, esto es, como lo sigue afirmando el autor, la palabra como dadora de presencia<sup>6</sup> a la cosa, en otros términos, la cosa solo es posible en cuanto y tanto la palabra “en-cosa” la cosa en cosa. De esta manera puede afirmarse que todo lo que compete con la cosa está íntimamente relacionado con la palabra, y viceversa. Así, pues, la palabra solo está en presencia de la cosa y la cosa solo es presencia en cuanto la palabra la nombra, le brinda su “encosamiento”, dejando entonces la cosa dicha a través de la palabra, asunto que será remarcado atendiendo a lo que nos concierne, a saber, la ausencia de palabra como presencia del habla que nos habla. Ahora bien, y antes de hondar en la ausencia de palabra y su relación con el habla, Heidegger sigue afirmando respecto al don de la palabra:

De ahora en adelante que la palabra sea: el “en-cosamiento” (*die Bedingnis*) de la cosa. Este “sea” deja ser lo que es y cómo es propiamente la relación entre palabra y cosa: ninguna cosa es sin la palabra (Heidegger 1989, p. 209)

---

<sup>5</sup> Sobre esto, la relación del aprendizaje y la experiencia es latente, por esa razón la renuncia solo puede ser aprendida en tanto es experiencia, en tanto acaece: “*Aprender significa: llegar a tal visión. Ello implica que la alcancemos, es decir, en camino, a través de un recorrido. Aprender significa: doblegarse a la experiencia del recorrido (Er-fahren)*” (Heidegger 1989, p. 201). A Este asunto se volverá más adelante.

<sup>6</sup> La presencia es entendida como el dejar ser tanto de la palabra que está nombrando a la cosa como también, operando en sentido contrario, la cosa que es nombrada por la palabra. El enconsamiento, entonces, muestra que la palabra hace presente a la cosa y la cosa conlleva la presencia de la palabra.

Entonces, si se quiere, la cosa *es* en tanto la palabra le brinda esa posibilidad, pues como bien se alcanza a dilucidar, sin palabra no hay cosa, esto es, no hay presencia ni fundamento alguno que haga que la cosa sea, precisamente cosa. Así, la relación entre palabra y cosa es inevitable, recíproca y necesaria, asunto que lleva de nuevo a la pregunta ya formulada: ¿Por qué el habla nos habla precisamente cuando no hay palabra alguna? Se puede sostener, hasta este punto, que en tanto la palabra es dadora de presencia a la cosa y la cosa solo “es” posible por la palabra, es decir, ya remarcando la mutua necesidad de cosa-palabra, entender que el habla solo habla precisamente donde no hay palabra, es decir, donde no hay un encosamiento, algo que no es tan difícil de entender ahora. Sobre esta mutua necesidad Heidegger sigue afirmando:

Decíamos que la palabra no solo tenía una relación con la cosa, sino que la palabra “sea” propiamente lo que tiene (*hält*) y retiene (*verhält*) la cosa como cosa; que la palabra sea lo reteniente (*Verhaltende*), es decir la relación (*Verhältnis*) misma. (Heidegger 1989, p. 168)

Es de esta manera que la relación que guarda la palabra con la cosa<sup>7</sup> es tan íntima que la palabra misma es la reteniente de la cosa y lo que “es”, señalando, entonces, que precisamente cuando no hay palabra no hay algo que retenga a la cosa como cosa, no hay manera de entender la cosa sin que la palabra sea su retenedora, o como bien lo invoca Heidegger, es la palabra la relación misma con la cosa, la donadora de “encosamiento”, asunto de vital importancia para entender cómo opera la ausencia de la palabra y por qué es, justamente, donde nos habla el habla. En otras palabras, en la carencia de presencia alguna, esto es, cuando no hay cosa que sea en la palabra y donde justamente el habla nos habla, es el punto donde nos acercarnos a la posibilidad de una experiencia con el habla<sup>8</sup>, pues como bien lo sugiere Heidegger, es necesario renunciar a la palabra misma. Que ninguna cosa sea donde falte la palabra, esto es, que en la ausencia de palabra no haya cosa alguna, y que precisamente el habla nos hable en la pausa de esta, solo deja entredicho algo, a saber, la importancia de la renuncia para acercarnos al habla que nos habla, renuncia que, como se

---

<sup>7</sup> La relación opera en ambos sentidos, esto es, no solo palabra-cosa sino además cosa-palabra, dejando manifiesto que no solo la palabra brinda presencia a la cosa, sino que además para que exista la palabra es necesaria la cosa.

<sup>8</sup> La distinción entre palabra y habla es latente; la palabra es el lugar de aparición del habla y el habla es la experiencia de la que se hace mención.

quiere mostrar, nos deja frente a lo mudo. Sin embargo, la importancia de la ausencia de la palabra se hace latente *per se*, a saber, el hecho que el lenguaje musical desborde precisamente toda palabra, ya que al negar todo encosamiento con la evocación musical se aleja justamente de la palabra, dejándonos, sin más, frente a la ausencia de la misma, de cara al expresivo inexpresivo que, sin duda alguna, se abordará más adelante.

Heidegger, sin embargo nos deja frente a una cuestión recurrente, que como lo vimos en el capítulo anterior, remarca de nuevo los límites del lenguaje, esta vez valiéndose de la poseía para mostrar qué hay en la ausencia de palabra, que como ya se mencionó, no hay cosas, y por ende, solo el habla que nos habla, o en términos más familiares, *el milagro*: una expresión sin símiles, sin referencias, una expresión que va más allá de la palabra hasta el punto de ausentarla. Así podemos recordar la afirmación de Wittgenstein, que en este contexto adquiere nuevos significados, para ahilar las ideas que hasta aquí se han desarrollado: “*I. El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas*” (Wittgenstein 2009, p. 9). Podríamos decir que aquello que está más allá de la palabra que nombra la cosa, también está más allá del mundo. Los hechos, como bien lo entendimos con Wittgenstein, son el darse efectivo de los objetos cuyo inicio reside en las cosas, y además, cosas que tienen su origen en la palabra, en lo dicho. Es entonces el instante donde Heidegger y Wittgenstein se encuentran, quizá, al unísono: No hay cosas, objetos y tampoco hechos en la ausencia de la palabra, por ende, tampoco lenguaje, tan solo el habla que nos habla.

Así, entonces, tenemos de relieve la manera en que entenderemos la forma de la experiencia, una que engloba lo indeterminado y, cosa que hondaremos más adelante, lo casi mudo. Además de esto, se alcanza a dilucidar la posibilidad que tenemos a la hora de ser abordados por esa experiencia, la cual nos deja frente a lo inhablado, es decir, imposibilidad de expresar en el lenguaje convencional eso que nos acaece, nos mueve, nos oprime y nos anima. Sin embargo, más que entender la mera forma de la experiencia inexpresable, esto es, la imposibilidad de hablar sobre el habla que nos habla, es necesario entender desde Jankélévich la manera en que esa expresión inexpresable funciona. En otras palabras: la posibilidad ya no de tener presente la experiencia, sino más bien la manera en que al ser indeterminada dicha expresión se presenta como una evocación, es decir, pasar del “cómo es” al “quién la evoca”, pues como veremos más adelante, al ser tan impalpable,

indescifrable, intraducible, etc., solo puede existir una manera, según Jankélevitch, de entender esa relación con el habla, en este caso la música, y es precisamente pensarla como un equívoco universal, esto es, la posibilidad de adentrarnos en eso indeterminado, en la expresión inexpresable, casi muda. La necesidad ahora recae en entender cómo nos oprime y nos arrastra esa evocación y sugerencia que nos invade.

## 2.2 *Interprete y oyente*

Hablamos entonces de la intención de un artista y la interpretación de un oyente, dualidad unida o mediada por la creación, que en este caso es la obra o pieza musical, esto es, como iremos viendo, intención en el sentido de expresión a través de lo inexpresable, movimiento bastante curioso, pues en realidad el artista no tiene intención de mostrar algo concreto, ya sea un sentimiento, un momento, un lugar, etc. La intención, propiamente hablando, es carecer de ella, ya que esta reside en la mera necesidad de expresar a partir de eso indeterminado, llegando al oyente de la manera más amplia y equívoca. ¿Cómo se interpreta lo inexpresable de la expresión musical y poética? Es decir, de qué manera los sentidos no definibles pueden ser interpretados, y es que, como afirma Jankélevitch, es menester diferenciar la expresión propiamente dicha y la expresión de la interpretación. La primera, es decir, la *propiamente dicha*, viene siendo aquella que el artista toma del mundo, si se quiere, expresión de lo inexpresable a través del lenguaje más general; la segunda, que sería la experiencia que al oyente acaece, es el indeterminado acercamiento con esa evocación del artista, esto es, el artista nos habla a través del habla, nos somete a una experiencia con lo indeterminado que él, en su afán por expresar lo inexpresable, evoca a través de la música y la poesía, ya que esta experiencia es para uno expresión de aquello que no se puede expresar, es decir, lo inefable, y para el otro (oyente) es la disposición respecto a esa evocación del artista.

En otras palabras, a pesar de que ambos son arrastrados por una experiencia oscura e indeterminada y, además, indeterminación en tanto evocación general, y si se quiere, universal, lo que comparten es que ambos son afectados por una experiencia con el lenguaje, en términos de Heidegger, el habla nos habla en ambos casos, tanto el poeta como el músico expresan lo indeterminado del habla, expresan lo inexpresable de la palabra dejando al oyente/espectador frente a lo inefable, es decir, sufrimos la experiencia y no la intentamos

expresar a través de lo inexpresable (como si ocurre con el músico y el poeta), sino que tomamos una postura muda, padecemos en lo inhalado, diría Heidegger. No obstante, la diferencia entre la postura de Heidegger y de Janckélévitch radica en que cada filósofo aborda una forma distinta de padecer lo inexpresado en la palabra.

Al respeto de la dualidad “texto/musicalidad”, asevera Janckélévitch: “*un mismo texto se presta a una infinidad de músicas radicalmente imprevisibles, y de igual modo una misma música remite a una infinidad de textos posibles*” (Jankélévitch 2005, p. 105). Por un lado, tenemos lo imprevisible de la expresión propiamente dicha, esto es, una aleatoriedad infinita que ofrece la musicalidad de un poema, en otras palabras, que un mismo poema se preste para una infinidad de melodías; y por el otro, las infinitas posibilidades que se tiene al escuchar la música que, como bien lo afirma Jankélévitch, remite a una infinidad de textos, en suma, la infinidad de interpretaciones que de ambos lados se atestigua, nos lleva a pensar en lo equívoco que tanto la música como la poesía ofrece. En otras palabras, la evocación es tan general en ambas partes que no es posible remitirlas a una sola cosa, ya sea una referencia o una experiencia en particular, sino toda una gama infinita de interpretaciones. Detengámonos, sin embargo, en cada aspecto.

En principio, la expresión propiamente dicha se asocia a la obra musical en sí misma, es decir, a la creación todavía no interpretada, por lo que, siguiendo la analogía anterior, el texto vendría a ser esa *f fuente* de la que se nutre el creador, una especie de *posibilidad de hacer*, es decir, por ejemplo, ver un atardecer para dos creadores distintos será, a lo sumo, dos experiencias totalmente distintas, prestándose a una infinidad de expresiones. El mismo atardecer para un autor puede ser expresado por el color azul, por el sonido de un violín, o incluso por la voz de una mujer; mientras que para el otro puede ser únicamente la interpretación del piano en modo dórico, y si se agrega un tercero y un cuarto, hasta el infinito, será totalmente distinta la música:

Frente a un determinado poema es imposible prever la melodía que el compositor creador extraerá del mismo, porque éste es el secreto de una libertad genial, secreto mucho más misterioso todavía que la novedad del futuro (Jankélévitch 2005, p. 105)

La *inspiración* del autor surge entonces de la interpretación del mundo, que en este caso pueden ser una infinidad de textos a la que refiere esa interpretación, ahí yace, para Jankélévitch la libertad genial, la cual es desoladora y a la vez guarda tanta incertidumbre precisamente por el carácter imprevisible, no se sabe en qué sentido el creador extrae algo, y mucho menos el motivo de la melodía que surge. El texto, entonces, dará como resultado una infinidad de músicas distintas una de la otra, reafirmando lo equívoco de la creación misma. Sin duda alguna, ni el texto, ni el paisaje, ni la *fuentes* prevén el carácter musical que de ellas se extrae, “*descubrir la música a partir del texto significa situarse en la encrucijada de innumerables posibilidades*” (Jankélévitch 2005, p. 106)

Por otro lado, está la música que remite a innumerables textos, esto es, el intérprete que recorre a la inversa el acto creador buscando esa intuición primera, ese impulso del compositor, fallando de igual modo, pues inevitablemente se llega de nuevo a lo infinito, a lo innumerable. La imprevisible libertad que tiene el autor de extraer lo que sea del texto, hace imposible prever las intenciones que el compositor guardó, es decir, ir en busca de la *intuición originaria* es situarse, como el autor afirma, frente a incógnitas y adivinanzas, pues su intención varía infinitamente entre matices y disposiciones, haciendo imposible adivinar ese estado primero del creador, esa partícula usada por el compositor:

De hecho, los matices inexpressables de la disposición y de los estados de ánimo (así como de los sentimientos) son tan innumerables en el proceso de creación como las mismas músicas a las que puede dar lugar” (Jankélévitch 2005, p. 107)

Así, de lado y lado tenemos el infinito, lo innumerable, como también lo ambiguo, desde la desconocida lectura que el compositor tiene, hasta la interpretación que el oyente pretende, todo, sin duda alguna, apuntando a lo equívoco de la “expresión” musical, una que sugiere el infinito en la inexpressión, esto es, el habla que nos habla nos acerca a lo indeterminado a través de su propia indeterminación, un habla que habla es, en suma, una expresión de lo inexpressable, de lo equívoco y lo general. Siendo más claros, la obra musical y poética remite siempre al infinito, por donde se le mire, sea desde una interpretación, o la misma intención del compositor, “*¿No es el equívoco infinito el régimen natural de la música?*” (Jankélévitch 2005, p. 107). Es así, y no de otro modo, que el carácter infinito se hace latente en la expresión inexpressiva, lo indeterminado y lo posible se abre ante nosotros en un mismo acto,

precisamente, tenemos de relieve la primera muestra del lenguaje musical, un lenguaje de emociones. Resta, sin embargo, claridad sobre el contenido que pretende expresar a partir de la inexpressión la música, esto es, responder qué es lo que hay en la experiencia del lenguaje musical y por qué al ser lenguaje de las emociones es de carácter general, por ende unívoco y en conclusión inexpressable.

### 2.3 *Lenguaje musical*

Ahora bien, es necesario hondar en esto que llamamos lenguaje musical, cuya experiencia a ofrecer es una de tipo emocional, es llamado por Jankélévitch el lenguaje de las emociones. La pregunta fundamental es ¿en qué consiste esta experiencia del lenguaje musical? Sobre esto empezaremos afirmando, a la par de nuestro autor en cuestión, que esto lo que ofrece es un embrujo, un encantamiento bien logrado, *“desde el punto de vista semántico, y como “lenguaje” de las emociones, la música resulta siempre equívoca y decepcionante. Siempre significativa en general y nunca en particular”* (Jankélévitch 2005, p. 100). Tenemos entonces que, si se quiere pasar a términos semánticos, es decir, significado en tanto palabra expresada, surge su indeterminación, llegando incluso a la decepción, y, además, sugiriendo que precisamente por la generalidad de aquello que quiere expresar, su condición no está bajo la semántica, sino que el punto de vista para el acercamiento está en vivirla, no en conocerla. El lenguaje musical en este momento se nos presenta como experiencia por sí misma, infundiendo esas emociones que se pretenden evocar por el artista, o por lo menos, como hemos entendido, emociones que interpretamos a grandes rasgos, invadiéndonos y sometiéndonos, cual hechizo infundido o embrujo recitado:

La música, como decía con profundidad Schopenhauer, no expresa esa alegría determinada o aquella tristeza en particular, sino que instila en nosotros la melancolía y la alegría en general, la serenidad en sí y la esperanza sin causas (Jankélévitch 2005, p. 99)

Lo fundamental radica en el instilar, en imprimir y cultivar en nosotros aquel sentimiento en general o emoción en sí misma, que, por supuesto no es determinada ni particular, es más la experiencia que se tiene de la esperanza, de la alegría y la melancolía, no es *una* experiencia evocada, sino *la* experiencia evocada. Vemos como se hace inevitable llegar a lo inahblado a través de todo eso que nos acaece, o acaso, ¿Cómo expresar en la palabra la serenidad en sí misma, la felicidad absoluta, o quizá la esperanza sin causas? Es, como se afirmó más

arriba, imposible y sobre todo decepcionante, la posibilidad de expresar lo inexpresable solo se da, como en análisis anteriores se ha dicho, a través de esa generalidad que solo puede ofrecer la música, o más bien, el lenguaje musical. Además, se pone de relieve lo que pretende dicha experiencia, pues más que generalidades, instila de manera difusa la experiencia que esas generalidades pueden ofrecernos, como si fuese un embrujo vivimos las evocaciones de la música:

En una melodía popular de la baja Bretaña, armonizada por Bourgault-Ducoudray, *Adieux á la jeunesse*, la música exhala la dulce melancolía de la irreversibilidad y la nostalgia de los años ya desvanecidos. El “pasado en sí” del pasado, ¿no es un sortilegio o un no-sé-qué cuya expresión indeterminada es la música? (Jankélévith 2005, p. 90)

Esto es lo que al acercarnos al lenguaje musical ocurre, ni siquiera nos toca, apenas él nos exhala ese indeterminado sentimiento o impalpable emoción, haciendo que enmudezcamos de frente al habla que nos habla, en este caso, una música que nos habla sobre dulce melancolía, evocando no solo el sentimiento, sino un pasado no vivido, ¡Pero aun así lo vivimos! A pesar de no ser nuestro, hacemos parte de él fugazmente, entramos en esa expresión indeterminada de la música, cosa que precisamente es el no-sé-qué de la experiencia.

Sortilegio, hechizo o embrujo, como sea que se llame igual estaremos a merced, seremos invadidos y sometidos, y si existe en nosotros la disposición, la experiencia será posible. De esta manera, puede hacerse algo menos difusa la relación que con lo indeterminado tenemos, es decir, con el habla que nos habla, que nos acaece. El casi mudismo del que hablaba Heidegger más arriba refiere esencialmente a la imposibilidad de expresar la experiencia acontecida con la música, solo nos quedamos con la perplejidad mientras vivimos ese sortilegio, ese encanto. En retrospectiva, es lenguaje emocional en tanto lo sufrimos en todo el sentido de la palabra, nos sometemos a eso indeterminado que, a la larga, solo puede ser asimilado como un sentimiento indescriptible, inefable, impalpable, y como ya se mencionó, lo único que queda es el mudismo frente a esa experiencia, en este caso musical, rozando apenas con lo poético, pues como se verá en el siguiente capítulo, entender

propriadamente la experiencia poética nos dará campo para otra reflexión que va más allá del mudismo, se habla entonces de la experiencia con la casi-nada.

### 3 LA EXPERIENCIA CON LA CASI NADA

Aunque los amantes no tienen nada secreto que decirse, sin embargo, se complacen en decírselo secretamente.

Jankélévitch

El decir de un poeta permanece en lo no dicho.

Heidegger

Este último momento pretende sugerir, precisamente, la experiencia de la que tanto se ha hablado, una que posibilite entrar por fin en el plano del silencio, transgrediendo a la música, y en última instancia evocando la poesía. En otras palabras, tanto la música como la poesía son atravesadas por algo, o más bien por *casi-nada*, esto es, el silencio. Entonces, al

hablar del silencio se hará en un solo sentido, el silencio como la *casi-nada* presente tanto en la música como en la poesía, el mudismo del que hablaba Heidegger párrafos arriba, y aquí ya nos adentramos en una experiencia, para ponerlo en los términos ya explorados, hacia el infinito. Esta es, en otras palabras, la experiencia por excelencia que estas dos manifestaciones artísticas nos brindan, una experiencia con la *casi-nada*. De esta manera, y después de una exhaustiva exposición que nos llevó hasta este punto, podemos decir que se hace manifiesto en este último capítulo tanto el desbordamiento de los límites del lenguaje, como la contemplación de una experiencia que precisamente yace fuera de toda palabra, esto es, el silencio, o en términos más o menos familiares: la *casi-nada*. Ahora bien, ya se sabe que el propósito está encaminado en desdeñar esta relación que suscita el silencio con la poesía y la música, dejando entredicho lo que es, precisamente, la experiencia que nos acerca a la *casi-nada*, una que desdibuja el trazo entre el lenguaje poético y el musical, mostrando a su vez, quizá, una de las experiencias más misteriosas: el silencio.

Así, entonces, no solo se pretende cuestionar sobre el silencio, sino sobre la experiencia que este nos ofrece tanto en una canción como en un poema. Así, la pregunta más general para cuestionar el asunto sería: ¿qué silencio nos ofrece tanto la poesía como la música? y sobre todo ¿cómo es que se da esta experiencia? No se debe perder de vista, frente a estas preguntas, que se ha hablado de la experiencia que el habla que nos habla ofrece, sin embargo, ¿cómo operaría el silencio en términos del lenguaje como lo hemos pensado a lo largo de este trabajo? y además, ¿En qué sentido, entonces, sería una experiencia tanto musical como poética? Es así como llegamos al planteamiento de ambos epígrafes, que a lo largo del desarrollo irán cobrando la claridad necesaria, no sin antes dejar entredicho ese “no decir”, o también, si se quiere, ese “decir a medias”. Se quiere llegar, de esta manera, al silencio compartido y a la experiencia que ofrece dicho silencio, ya desde Jankélévitch hasta Heidegger, pasando por la poetisa argentina Olga Orozco, se brinda un indicio sobre el tipo de experiencia con la *casi-nada*, razón por la cual se abordará el fenómeno de la misma manera, mostrando no solo la experiencia que relaciona la poesía con la música, sino también como se transgrede la delgada línea que distingue una cosa de la otra.

### 3.1 *El gran tiempo del silencio*

*“Si la existencia, que se presenta frágil, superficial y provisional, tiende de manera asintótica hacia la nada, la música, por su parte, agotando paulatinamente todas las combinaciones posibles, tiende inexorablemente hacia el “gran tiempo” del silencio”* (Jankélévitch 2005, p. 198) Este es el primer momento donde el autor en cuestión brinda un acercamiento al silencio usando al devenir de la existencia como metáfora, sin embargo, se hace latente cierta imposibilidad por *decir* el silencio, y es que ¿Cómo se puede decir lo que, precisamente no está dicho, esto es, el silencio? Este primer apartado se encargará, sin más, de hablar precisamente del silencio y su sentido, en otros términos, cómo podemos expresar algo donde no hay palabra alguna, en términos de Heidegger. Sin embargo, primero se debe cuestionar: ¿es posible que la música se agote, o al menos, desgaste todas sus combinaciones? De relieve vemos, en un primer momento, que el silencio, así como la música, es puramente temporal, y sin duda alguna, ya es algo, descartando así que por silencio se entienda “nada”. Ahora bien, al afirmar que tiende inexorablemente hacia el “gran tiempo” del silencio, se presupone que es el fin, o más bien, el comienzo del agotamiento musical, esto es, silencio al final de la música, el gran silencio. Por otra parte, decir que, así como ocurre con la existencia, la música también se agotará inevitablemente para llegar a la nada no es del todo claro, dejando entonces la pregunta sobre cómo llega el gran tiempo del silencio, esto es, en qué sentido lo hace, y por supuesto, queda el vacío de la presencia de este en la música, que, si seguimos la afirmación de Jankélévitch, es presencia en la ausencia, justamente, del lenguaje musical, cosa que será de gran interés para este apartado final.

Ahora bien, si entendemos lo anterior como una metáfora que expresa tanto el devenir de la existencia como el de la música, entonces puede decirse que ni la “nada” ni el “gran silencio” tienen relación alguna, la metáfora pone de relieve, si se quiere, la temporalidad musical y la presencia del silencio en esta, que, como ya se afirmó, llega en el desgaste y el agotamiento de la música. No obstante, esto no significa el fin de la música, sino, quizá, su nuevo comienzo: *“El silencio-antes y el silencio-después no son más “simétricos” entre ellos que el comienzo y el fin o el nacimiento y la muerte en un tiempo irreversible, porque la simetría es una imagen espacial”* (Jankélévitch 2005, p. 200). Estas palabras del autor clarifican, a través de otras dos metáforas, la metáfora anterior, señalando justamente que no es la simetría el valor que se tiene en cuenta al hablar del silencio. Con estas metáforas bien logradas se dilucida un poco el sentido del silencio, uno que opera con el devenir, con el

desgaste. Ahora bien, en cuanto el silencio opera a la luz de una especie de cesamiento musical, no se habla entonces de un fin de la música, sino de una pausa, un “volver” a sí misma, o si se quiere, la posibilidad de volver a empezar. El silencio, entonces, está antes del comienzo musical y después de su final, ambos entran en un juego de necesidad, una doble implicación donde la posibilidad de la música tiene que estar inscrita al telón continuo del silencio, y para que este pueda estar presente necesita de la ausencia musical. Aquí se plasma no solo lo inevitable del silencio, es decir, el agotamiento de la música que tiende al mismo; sino además la posibilidad que el silencio le brinda a la música para ser como tal música, en otras palabras, sin el silencio no nace la música y sin la música no se llega al silencio.

De esta manera, es el silencio lo que antecede y precede a la música, y además, su condición de posibilidad: *“La música se recorta sobre el silencio, y necesita del silencio como la vida precisa de la muerte, y como el pensamiento –según el sofista de Platón– necesita del no-ser”* (Jankélévitch 2005, p. 200. Énfasis del autor). La relación, entonces, no es simétrica. Ya se recalcó que no es una relación de tipo espacial, sino más bien temporal, la posibilidad de la vida descansa en la posibilidad de la muerte, y la muerte, en el mismo sentido, necesita de la vida para su cometido, todo esto en términos del constante e implacable devenir del cual la música toma parte para crearse y ser su propia posibilidad. Ahora bien, ya el silencio está tácito, su presencia es innegable en la música, *“E silentio, ad silentium, per silentium! Del silencio al silencio, a través del silencio: éste podría ser el lema de una música penetrada de silencio por todas partes”* (Jankélévitch 2005, p. 200).

De esta manera es que eso que se conoce como silencio impregna en su totalidad a la música, no hay nada por fuera del silencio, y en este caso, como afirma el autor, es la música la que pasa del silencio al silencio y a través de él, es decir, está en todas partes, en toda la música, y al mismo tiempo no está, pues es como ese telón que se dispone para los vivos colores que la música plasme allí. Sin duda alguna, en este primer momento, el silencio es tanto presencia como ausencia debido, precisamente, a que está siempre en el continuo desgaste de la música, pero más bien como telón, y, además, se logra captar momentáneamente cuando esta agota sus posibilidades, empezando de nuevo el juego de vida-muerte, ser y no-ser. Ya en este punto se empieza a iluminar no solo el lugar del milagro, sino además aquel lugar donde el lenguaje ya se desborda, en otras palabras, y siendo

deliberadamente redundante, es el momento donde no está la palabra. El silencio penetra la música por todas partes, como bien lo afirma Jankélévitch, dejando entre dicho el *quid* al que Heidegger quería llegar con el habla que nos habla, esto es, que el habla solo nos acaece cuando no hay palabra alguna, entonces, si se quiere, este primer momento evoca una experiencia con el habla, que como se irá viendo, es casi muda.

### 3.2 *La Isla alegre o el Jardín cerrado*

Lo que compete abordar ahora, antes de adentrarnos en esa experiencia con la *casi-nada*, es precisamente vislumbrar hacia donde se dirige ese silencio, es decir, ya se sabe en qué sentido es silencio y cómo puede *ser*, a pesar de su continúa ausencia, es menester, sin embargo, apreciar el lugar donde se sitúa ese silencio, pues de nuevo, es donde precisamente no está la palabra. Explicar este lugar dará paso a la comprensión de la experiencia que se puede, quizá, lograr con lo que *casi es nada*, y sobre todo, saber por qué razón no es nada pero tampoco es algo, es el atributo tan ambiguo que se adjudica el silencio el cual nos interesa. Por lo pronto, el sitio donde reposa el silencio es lo que interesa, a saber, la metáfora de la isla alegre y el jardín cerrado:

Hace poco, el hombre buscador del gozo, para conjurar la angustia de la soledad y del silencio desazonador, se encerraba en su islote estruendoso, al igual que el viajero perdido en la noche que habla y ríe muy fuerte para persuadirse de que no tiene miedo, y cree asustar, gracias a esta argucia, a los fantasmas de la muerte. (Jankélévitch 2005, p. 204)

En este primer momento el silencio es algo insípido, desazonador, como bien lo señala Jankélévitch, logrando que el hombre, en su angustia de soledad y desolación, busque refugiarse en lo estruendoso, refiriéndose a la isla ruidosa. Aquí el hombre teme al silencio, quiere alejarlo, en otras palabras, se distancia de él como distanciándose de la muerte misma.

El ruido, por otra parte, es el refugio en ese mar de incertidumbre que, para el autor en cuestión, son los fantasmas de la muerte, una especie de presencia intangible, desoladora. Así pues, esa isla alegre, isla de ruido y fiesta está en medio del mar de la soledad y el silencio.

Sin embargo, algo en efecto cambió y en lugar de adentrarnos en una isla de estrepitoso ruido, busquemos, como lo seguirá afirmando Jankélévitch, un jardín del silencio, uno de soledad, una clausura. ¿Qué es, sin embargo, lo relevante del asunto? No es fortuito que el silencio haya cambiado de lugar, no fue el azar o el capricho del hombre el que logró trastocarlo, fue más bien la constante algarabía, el casi eterno estruendo y el incontrolable aturdimiento que se propaga ya no es la isla de la alegría, sino en la ciudad que nunca calla. Sobre esto afirma Jankélévitch: *“Ahora ocurre lo contrario: el hombre, cansado del estrepito, se tapa los oídos para proteger el jardincillo silencioso y poner al abrigo su islote de silencio, porque ahora el silencio es lo que aísla, y no el ruido”* (Jankélévitch 2005, p. 204)

Esta segunda metáfora, en cambio, opera como el alivio que el silencio ofrece al hombre, el cual, abrumado por el constante ruido del devenir, busca la soledad, se busca a sí mismo, esto es, la manera en que el hombre, en su afán de distanciarse del estrepitoso ruido que ahora, como bien se intuye, permanentemente lo agobia, acude al silencio, el que otorga esa paz, esa soledad y ese encuentro consigo mismo. El Croata Ivo Pogoderich, al interpretar *Gaspard de la nuit*<sup>9</sup>, evoca muy sutilmente esa necesidad del descanso estrepitoso, ese escape a un jardín calmado donde, a pesar de que no carece el sonido, la sutileza es tal que solo emana calma, el silencio se presenta como un cesamiento de ruido, no como la carencia de sonidos. Es precisamente en la distinción del ruido y del sonido donde el silencio se manifiesta de forma distintiva, pues como se verá después, el silencio convive con uno, mientras que repele al otro. El sentido del silencio, si queremos seguir esta metáfora del jardín, es brindar un abrigo, y como se entenderá después, es un abrigo del ruido de la palabrería,

En lugar de aturdirse con charlas vacías para llenar a cualquier precio un fatigoso silencio, el hombre busca ahora las extensiones y los recovecos del mismo para poner fin a tanta palabrería. Su propósito ya no es la diversión, sino el recogimiento. (Jankélévitch 2005, p. 205).

---

<sup>9</sup> Se hace referencia a la obra musical para piano solo compuesta por Maurice Ravel en 1908.

Aquí esas charlas vacías vienen a jugar el papel del viajero que con hablar y reír muy fuerte solo quiere evadir al silencio, es precisamente esto la palabrería carente de significado alguno, en hablar y reír fuerte no hay regocijo, no hay recogimiento consigo mismo, es solo ruido. Ahora, como bien lo quiere plasmar Jankélévitch, la palabrería es lo que aturde, esas charlas innecesarias son las que, en definitiva, el hombre ya no busca, más bien se adentra en el silencio, **tiene una experiencia con él**, lo que quiere el hombre es, precisamente, vivir en el silencio para evadir, si se quiere, el ruido estrepitoso del devenir que ahora, como bien señala el autor con las metáforas, viene a ser lo que se quiere evitar. De esta manera, ya no somos el aventurero que se aísla en su soledad y se impregna de silencio por pura diversión, sino que ahora el hombre busca es el recogimiento, un aislamiento cuyo propósito es la calma y sobre todo, apaciguar el incesante ruido. Así, de relieve se manifiesta a grandes rasgos que en efecto la experiencia del silencio depende totalmente del lugar del mismo, lugar que ya se intentó dilucidar como el Jardín encerrado, el Jardín de mí mismo.

Queda, sin embargo, hablar de la naturaleza de eso que, precisamente, no se puede hablar, ¿o al hablar del silencio no deja ya de estarse en silencio? La cuestión, sin duda alguna, recae ahora en entender el interior de esa experiencia que evoca el silencio, experiencia que ahora, más que nunca, es una compartida. Sin embargo, la pregunta acerca de cómo evocar una generalidad tan grande, así como lo es el silencio, a partir de la música y la poesía, nos recuerda algo, y es precisamente expresar lo inexpresable a partir de la sugerencia. Sin duda alguna, el tema siempre estará presente, sin embargo, aquí lo que se busca es tener una experiencia en el silencio, y, sobre todo, compartirla tanto con la poesía, como con la música.

### 3.3 *Lo casi-nada y la poesía*

*“Puesto que el silencio es buscado... o temido en sí mismo, significa que para el hombre tiene una función: no es, pues, la nada”* (Jankélévitch 2005, p. 206)

Es con esta cita como se abre el *quid* del asunto, a saber, que el silencio, en efecto, no es la nada, por el contrario, se afirma que tiene una función, es decir, puede ser algo, pero este algo no es un algo totalmente, así como no es nada en absoluto. Se verá, en este apartado, en qué sentido es un algo ausente, es un casi-nada desde la poesía de Olga Orozco que, a través

de uno de sus versos evoca precisamente esa presencia-ausencia del silencio (Núm. 15 de Los juegos peligrosos (1985)):

Lo cierto es que algo vibra,  
algo palpita allí entre labios de piedra  
que no fueron cerrados para guardar el canto de la sangre cernida por el polvo,  
sino un rumor que sólo reconocen los que deben volver:  
el desvarío del porvenir en la garganta del pasado.

Lo que acompañará al resto del escrito será, por mucho, este poema titulado, curiosamente *Habitación cerrada*. Ahora bien, si entendemos el epígrafe tomado de Heidegger a estas alturas, ¿cómo el decir del poeta está en lo no dicho? Primero que todo, ¿Dónde está el decir del poeta? Reafirmemos, para evitar equívocos, el punto fundamental: el decir del poeta y del músico habitan en el silencio, “*Ningún poema individual, ni siquiera su conjunto, lo dice todo. Sin embargo, cada poema habla desde la totalidad del Poema único y lo dice cada vez*” (Heidegger 1989, p. 35). Querrá decir, entonces, que el decir del poema no radica en el *decir* mismo, sino más bien en el *hablar*, esto es, se niega decir en miras de abarcarlo todo, sin embargo, es del todo de donde viene, del Poema único. Pese a esto, ¿cuál es el Poema único y en qué sentido se habla desde esa totalidad? Desdeñemos, entonces, el camino a esta pregunta desde nuestra poetiza en cuestión, y, además, busquemos la totalidad de la que parte.

Lo cierto es que algo vibra,  
algo palpita allí entre labios de piedra  
que no fueron cerrados para guardar el canto de la sangre cernida por el polvo

Volvamos al poema de Olga Orozco, o más bien a su fragmento. En un primer momento el verso evoca que se quiere decir algo, pero la imposibilidad de decirlo se manifiesta en labios de piedra, labios sellados, o más bien, incapaces de ser abiertos. Hay un

querer decir cuyo resultado desemboca en una vibración y, a la vez, reafirma cierta incapacidad, o más bien, acentúa esa totalidad de la que se desprende, pero no puede decirse. El poema continúa mostrando que los labios no pesan, precisamente, por el canto de la sangre cernida por el polvo, es decir, si se procura imaginar solo esa línea, esto es, el canto de la sangre que cierne el polvo, podría afirmarse que es un canto mudo, un canto donde tanto la ligereza del polvo, como la sangre que se cierne, o si se quiere, donde la sangre que se cuele, se desarrollan en una sutileza aberrante. Pese a esto, esa imagen no es la que precisamente palpita entre los labios de piedra, no es lo que vibra, debido a que justamente está dicho en esa misma línea y los labios de piedra, siguiendo el poema, siguen siendo de piedra.

sino un rumor que sólo reconocen los que deben volver:  
el desvarío del porvenir en la garganta del pasado.

Ahora bien, es en esta parte donde yace lo fundamental para adentrarnos en el poema, y es el rumor que solo, es decir únicamente, reconocen unos pocos, a saber, *el desvarío del porvenir en la garganta del pasado*, ¿A dónde quiere apuntar Olga Orozco con eso? Primero, si entendemos desvarío como un *sinsentido*, y además comprendemos el porvenir como eso que vendrá, es decir, si lo entendemos como el mar estruendoso del que nos habla Jankélévitch con la metáfora de las islas, sabremos que es ese ruido, esa bulla, la que aturde en el insaciable devenir, en el desgaste de la existencia, que como ya se ha dicho, tiende inexorablemente al fin de la misma. Quedaría entonces este sin sentido en la garganta del pasado, esto eso, en el silencio, pues hay que recordar que el silencio juega como un doble sentido tanto para el desvarío como para la música, entendiendo desvarío, claro está, como el sinsentido de la charlatanería, y comprendiendo la música, por supuesto, como el regocijo del hombre.

Pero lo relevante del fragmento es el énfasis que Olga Orozco le da al desvario, al ruido, a la bulla, diciendo que esta se queda precisamente en la garganta del pasado, de lo ya acontecido, y si seguimos en los términos de Jankélévitch, sabremos que al situar al silencio lo encontraremos tanto antes como después, el silencio pasado y el silencio por venir. Sin

embargo, aquí solo nuestra autora se refiere al ruido que ya pasó, y en donde precisamente, ahora hay silencio. Así, pues, lo que no se dice, o al menos lo que los labios de piedra callan, es, precisamente, el silencio mismo, un silencio que palpita y hace vibrar los labios de piedra, aquellos que son incapaces de abrirse. Se entiende hasta este punto que el poema no es un *sinsentido*, no es un *desvarío*, más bien parece que el poema se aleja de esto, dejando un silencio que vendría a operar, como bien lo señala la poetisa, como un rumor, y en términos de Heidegger, si se quiere, el poema se aleja de la palabra, deja de significar algo, de decir algo unívoco, acercándose más bien al habla equívoca y general, por esa razón *es* rumor, sugerencia, pues es necesario recordar que el silencio impregna tanto a la música como a la poesía, precisamente porque se distancian de la palabra, del lenguaje de los hechos, volviéndose así, inevitablemente, en una sugerencia que apunta a la generalidad.

Ahora bien, aquella totalidad de la que habla Heidegger se hace latente, una totalidad que surge en y para el poema, pero que no habla de la misma, esto es, un poema que toma una pequeña parte de ese todo y, como bien lo evoca Olga Orozco, dice sin decir. El poema, en efecto, no habla de todo, no habla del gran silencio, sino que lo anuncia, lo deja entredicho como un rumor, cosa que nos deja ante una pequeña parte esa totalidad, esto es, nos deja a merced del silencio. Es esa, y no otra, la totalidad del poema, el Poema es en nuestro caso el silencio del cual, como se ha intentado vislumbrar, deviene ese algo que vibra, ese algo que acontece pero que no es dicho, se presenta en el poema como una vibración, y quizá, siendo lo más relevante, se calla para guardar justamente eso que no puede expresarse, *no fueron cerrados para guardar el canto de la sangre cernida por el polvo*, es decir, no cierran para callar sutilezas, para guardar escenarios aberrantes, el decir del poema de Olga Orozco no dice precisamente la totalidad del silencio, pero tampoco lo expresa, en otras palabras, se vale de la poesía para expresar lo indecible, evoca el mismísimo silencio en unas líneas, dejándonos el sentimiento de ese algo que no es dicho, esto es, en resumidas cuentas, lo inefable de la experiencia evocada.

Cabe resaltar, además, la dualidad presente en el fragmento, pues por un lado está la negación de las cosas, es decir, el canto de una sangre cernida, y más bien callarse eso que no puede ser dicho, pues la imposibilidad de decir el silencio solo es posible, valga la redundancia, por el decir poético y musical, esto solo quiere decir qué en el lenguaje equívoco

de la música y en el callar de la poesía, reside ese *decir a medias*, evocando, cada una a su manera, una generalidad que nos lleva simplemente a callar, la imposibilidad de decir algo sobre eso se hace latente. Se aprecia en la música y ahora se percibe en el poema, el silencio es la posibilidad y el destino de lo primero, y además, es la fuente y el telón donde se inscribe también lo segundo. No quiere decir esto que tanto el decir poético como el musical sean silencio, por el contrario, lo que se pretende afirmar es que implican precisamente callar, logrando que tanto el poeta como el músico hagan vibrar sus labios o sus instrumentos para susurrar, para decir a medias esa generalidad, esa totalidad de emociones, las cuales, si se quiere, se alejan del decir, se distancian de significado alguno.

Así, pues, la notoria necesidad de decir lo indecible, en este caso, decir el silencio, pone de manifiesto la relación directa que, quiérase o no, hace de la poesía y de la música un expresar lo inexpresable compartiendo involuntariamente, de fondo, el silencio que les acaece, es decir, aquí el silencio está presente tanto en el telón de fondo, como en el decir mismo poético y musical. El silencio, cabe recordar, tiende tanto al cesamiento de la vida como a la posibilidad de la misma. La poetisa, en este caso, se sirve de él para evocar la experiencia de ese desgastamiento de palabras, al poeta le adviene un silencio y este, en su necesidad por decir lo indecible, lo evoca no sin decir nada, sino más bien un casi-nada, expresa lo inexpresable a través de eso que calla: el desvarío del porvenir en la garganta del pasado. Sobre esto, Jankélévitch afirma:

El silencio nos permite escuchar *otra voz* que habla *otra lengua*, una voz llegada de *otra parte*... Esta lengua desconocida de una voz desconocida, esta *vox ignota*, se oculta tras el silencio, como el silencio se esconde detrás del superficial ruido de la cotidianidad. (Jankélévitch 2006, p. 224)

Así, podemos afirmar, el silencio en efecto no es nada, es más bien un algo ausente, un algo que atraviesa la poesía y la música, y que, a pesar de ser inexpresable, nos conjura otra voz y otra lengua desconocidas, nos dejan a merced de lo indeterminado y equívoco, esto es, frente a lo que no podemos decir palabra alguna, en otros términos, el habla que nos habla. Olga Orozco se encamina ineludiblemente a este decir indeterminado, nos dice ese algo que vibra y palpita en labios de piedra para terminar invocando el mismísimo silencio, uno que se esconde hasta en el sutil canto de la sangre cernida por el polvo, lo que, a pesar de ser tan

aberrante, sigue haciendo ruido, y en contraste, aquel silencio que ocurre en la habitación cerrada interrumpe la sutileza de un momento que solo puede ser evocado en la perspicacia de la poesía. De esta manera, el escape del estrepitoso ruido a través de la soledad, se convierte en la expresión poética y musical, en una generalidad evocada, un *decir a medias* que se vale por supuesto de las palabras, pero que más allá de ellas lo único que surge es el desconcierto de lo indeterminado y desconocido.

“...Dios llega a hurtadillas, furtivamente, pianissimo, como la muerte en el quinto acto: es un casi-nada, un soplo imperceptible y más ligero...” (Jankélévitch 2006, p. 222) El silencio, así como Dios, llega a través de lo sugerido, de un rumor y una vibración, una casi-nada que a pesar de estar presente siempre, su ausencia en el decir está dada, el silencio no puede ser dicho, mientras que la música como la poesía los evocan, los sugieren, y es que “*el sentimiento de lo inexpresable, ¿no deja mudos a quienes lo experimentan?*” (Jankélévitch 2006, p. 219), ¿acaso no es precisamente lo que se está contemplando cuando leemos *habitación cerrada* o retumba en nosotros el *Gaspard de la nuit*?

Quedamos, entonces, frente al inevitable mutismo, se queda en silencio frente a esa voz desconocida e indeterminada, y sin duda alguna, llegamos al recoveco de lo sugerido, a lo que descansa, quizá, en el profundo jardín encerrado de la experiencia muda que atraviesa tanto la música como a la poesía. Y así, en cierto sentido, tanto la poesía como la música vendrían a ser una forma de silencio, uno que nos aísla del estrepitoso ruido del devenir, uno que nos deja, magia bien lograda, mudos.

## CONCLUSIONES

*Todos somos capaces de entender la “romanza” sin palabras y sin el significado particular que se llama “música”. Todos captamos esa voz cautivadora en la cual **no hay nada que comprender, ni nada que concluir: sin palabras**, nos habla de nuestro destino.*

*Jankélévitch 2006, p. 229*

A modo de conclusión, no en su sentido estricto, más bien considero esto como el momento donde se hace puntual la posibilidad de adentrarnos en terrenos nuevos y ya no tan desconocidos. Como se dijo al comienzo de esta monografía, el problema fundamental es que el hombre tiene la necesidad de expresar todo, incluso lo inexpressable, lo que nos deja

frente a una necesaria conclusión que, sin duda alguna, pretende expresar lo inexpresable, en un sentido más puntual.

Es menester, además, tener como eje fundamental en esta sección el epígrafe que, llegado a este punto, puede englobar gran parte de la discusión que se vino desarrollando a lo largo de todas las páginas anteriores, dejando de manifiesto, de forma bien lograda, el problema que atravesó toda la investigación, a saber, el silencio entendido en el lenguaje poético y musical. Pese a esto, se hablará de tres aspectos fundamentales que determinan la experiencia tanto en el lenguaje musical como el poético:

1. El primer aspecto lo determina el lenguaje, un lenguaje que se presenta, inicialmente, como el darse efectivo de las cosas, es decir, según Wittgenstein, hechos. El mundo, entonces, vienen siendo hechos, objetos, y cosas. Sin embargo, se supo que era insuficiente esta noción tan *trivial* que del lenguaje se ha entendido, lo que lleva a pensar, precisamente, sobre los límites que se remarcan en el mismo al momento de hablar de ética, religión, y cualquier otro concepto absoluto (la seguridad en sí misma, la felicidad en sí misma, la justicia en sí misma, Dios, etc.). Esto implica que detrás de cada expresión absoluta no habrá más que nada, debido a que conceptos absolutos no pueden ser referidos, y mucho menos ser símiles de algo, o de lo contrario, consecuencia inmediata, dejarían de ser absolutos.

Los límites del lenguaje, entonces, muestran que en efecto hay cosas que no podemos expresar con palabras, que no pueden ser definidas y que ya entran, necesariamente, en el terreno de lo inefable, esto es, lo que desborda el lenguaje de lo significativo. No hay, como bien lo señala Jankélévitch, un significado particular en lo que se desborda del lenguaje de los hechos, más bien, solo hay generalidad, absolutos y equívocos.

2. La segunda premisa versa sobre, precisamente, el lugar donde ya se desborda todo intento de significar, esto es, donde nombrar es insuficiente y yace el primer indicio de una experiencia con el lenguaje musical. Esto se debe porque a pesar de nuestra imposibilidad de expresar los absolutos, los sentimientos generales, o las emociones equívocas, nos adentramos en una experiencia que, como bien se intentó dilucidar, es una con el habla que nos está hablando. Ahora bien, ¿a través de qué y cómo nos habla el habla? Precisamente, como afirma Heidegger, cuando no hay palabra alguna, en otras palabras, en el momento donde ese algo indeterminado nos acaece, sufrimos una experiencia con el habla. Habla

entendida, por supuesto, como la evocación de todo lo que no podemos expresar, como el padecimiento de la generalidad de sentimientos, emociones o paisajes, ya sea a través de la música o la poesía.

De este modo, y no de otro, se entiende el lenguaje como una experiencia que no necesita referir a hechos o ser símil de algo, el lenguaje de las emociones es aquel que se puede sufrir, es todo aquello indeterminado. No hay nada que comprender, ni nada que concluir: sin palabras, afirma Jankélévitch. Dejándonos ahora manifiesto no solo la insuficiencia del lenguaje significativo, sino además la posibilidad de comprender una experiencia con un lenguaje que, precisamente, se aleja de toda palabra, de todo significar y que únicamente puede sufrirse, esto es, en términos de Heidegger, el habla que nos habla únicamente cuando la padecemos, cuando nos acaece.

3. Es así como se llega a la última premisa, la que versa sobre la experiencia misma que tanto la poseía como la música nos brindan con el habla, es el habla musical y el habla poético lo que padecemos, mostrando la imposibilidad que se tiene, de nuevo, para expresar todo lo que es inexpresable. La consecuencia de esto es que, en efecto, no podemos decir nada. Así es que el silencio toma el protagonismo, silencio entendido como un mutismo frente a los sentimientos o emociones tan generales que padecemos y que justamente al salirse del lenguaje significativo quedamos mudos, y para Heidegger es ese silencio de no saber qué decir y por supuesto no poder decir, el momento donde el habla nos habla, el justo instante donde no hay palabra alguna.

El asunto recae, entonces, en cómo el silencio atraviesa y transgrede la música y la poesía, siendo expresiones que no expresan nada particularmente, sino todo aquello imposible de referir, expresan a través de la inexpressión lo que está más allá del mundo, lo sobrenatural. El silencio musical y poético comparten eso precisamente, a saber, que son atravesadas por el mutismo de la generalidad, de lo equívoco, de todo aquello que no puede ser expresado, pero que sin embargo, logra evocarse de forma bien lograda tanto en el lector como en el espectador. Quedamos, entonces, frente al inevitable mutismo, se queda en silencio frente a esa voz desconocida e indeterminada. Sin duda alguna, llegamos, en este punto, al recoveco de lo sugerido, a lo que descansa, quizá, en el profundo jardín encerrado de la experiencia muda que atraviesa tanto la música como a la poesía. Y así, en cierto

sentido, tanto la poesía como la música vendrían a ser una forma de silencio, uno que nos aísla del estrepitoso ruido del devenir, uno que nos deja, magia bien lograda, mudos.

## BIBLIOGRAFÍA

Jankélévitch, V. (2005). *La música y lo inefable*. Barcelona: Alpha Decay

Heidegger, M. (1989). El habla en el poema: una dilucidación de la poesía en Georg Trakl.  
En: *De camino al habla* (pp, 35-76) España: Odós

Heidegger, M. (1989). La esencia del habla. En: *De camino al habla* (pp, 143-214). España:  
Odós.

Orozco, O (1985). *Obra poética*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor

Pirfano, I. (2012). El conocimiento por la belleza. En: *Ebrietas el poder de la belleza* (pp.  
49-74). Madrid: Ediciones Encuentro.

Wittgenstein, L. (1989). *Conferencia sobre ética*. Universidad Autónoma de Barcelona: Ediciones Paidós.

Wittgenstein, L. (2009). *Tractatus Logico-Philosophicus, Investigaciones filosóficas, Sobre la certeza*. Madrid: Editorial Gredos.