



EL SILENCIO EN LA MÚSICA ES PLURAL

Marisol García Correa





No es un invitado de presencia evidente, mas sí ineludible, recurrente y, además, necesario. Se le anota, se le mide, se le impone, se le añora y también se le regula. Tal como el ruido y la música entregan pistas de nuestra vida colectiva, el silencio que subsiste entre ellos habla sobre rasgos de quienes componen, interpretan y escuchamos.

«Bajo cualquier discurso que sirva para algo se
esconde un silencio que es mejor.»
—Thomas Carlyle

«La quietud es nuestra música más querida.»
—Franz Kafka

«¡Oh, privilegio del genio! Cuando se acaba de
escuchar una pieza de Mozart, el silencio que
sigue es todavía el suyo.»
—Sacha Guitry

Al interior de una cámara anecoica, el latido del corazón adquiere un sonido nítido, y el roce de la mano con la ropa alza un volumen que es como si alguien hubiese encendido. Surgirá, quizás, una pesadez de cabeza, similar a la que se recuerda en los despegues de avión. Habrá quienes experimenten mareos, o que apuren su salida de un lugar cuyo hermetismo se les hace insoportable. Se entiende que la literatura técnica compare la experiencia con la impresión de un cerebro en máxima alerta.

Suelo, paredes y techo están allí cubiertos por un material acústico absorbente (suele ser espuma de poliuretano de baja densidad) recortado en incontables puntas de no menos de noventa centímetros de extensión cada una. Su función es recibir y no devolver el sonido que les llega. Mientras más profundas, más absorberán esas «cuñas anecoicas» las frecuencias bajas.

No hay en su interior rebotes, reflexiones ni ecos. Dentro de una cámara anecoica la reverberación del sonido se reduce casi a cero (su absorción de ruido es superior al 95 por ciento¹), pero ese 'casi' es relevante: aunque contiene los estándares de ruido más bajos de entre cualquier edificación existente, no hay al interior de una cámara anecoica silencio absoluto. Tal como tampoco existe ambiente natural ni abierto que en nuestro planeta contenga el silencio; ni una ciudad bajo toque de queda —'conticinio' es la palabra para identificar ese lapso de la noche en que todo está quieto— ni las profundidades del mar. Que la cámara anecoica exija de una construcción precisa, supervisión técnica rigurosa y pago por su empleo prueba que el tipo de sonido que ofrece es también un producto, un artificio, un bien escaso que apunta a una aspiración imposible.

Al silencio no se le encuentra, se le fabrica.

Trabajar con ese silencio imposible, someterse a él y provocar a través suyo nuevos desafíos para la escucha, ha sido también esfuerzo entre creadores musicales. El experimento más conocido al respecto es el que en agosto de 1952 el compositor estadounidense John Cage (1912-1992) estrenó en una pequeña sala cercana a Woodstock, estado de Nueva York, con una obra suya en tres movimientos contenida en una partitura en blanco («para cualquier instrumento o ensamble de instrumentos», es la única indicación en

¹ El «lugar más silencioso del mundo» certificado en el libro Guinness de los Récords es, desde 2015, la cámara anecoica ubicada en la sede central de Microsoft, en Redmond (Washington, Estados Unidos). En su interior, los niveles de ruido son de -20,35 decibeles. Más en SWATMAN, Rachel. (2015, 2 de octubre). "Microsoft lab sets new record for the world's quietest place", Guinness World Records (versión en línea). <<https://www.guinnessworldrecords.com/news/2015/10/microsoft-lab-sets-new-record-for-the-worlds-quietest-place-399444>>

su portada) y título ajustado a su duración: 4'33". El pianista David Tudor se sentó entonces frente a su instrumento, miró un cronómetro y cerró la cubierta del teclado. Transcurridos treinta segundos, alzó la tapa y volvió a cerrarla, cuidando no hacer ruido, aunque sin dejar de dar vueltas las páginas frente a su vista. Esperó esta vez dos minutos y veintitrés segundos antes de dar inicio al tercer movimiento de la pieza, otra vez marcado por la subida y la bajada de la cubierta, al fin durante un minuto y cuarenta segundos. Completada la pieza, se puso de pie y se retiró del escenario.

Por supuesto que durante esos cuatro minutos y treintatré segundos no hubo un silencio absoluto; no en el escenario ni a su alrededor. No podía haberlo. Muchas veces iba a referirse luego John Cage a su composición más descolocante y polémica:

No entendieron el punto. No existe algo así como el silencio. Lo que pensaron que era silencio, porque no sabían cómo escucharlo, estuvo lleno de sonidos accidentales. Podías oír el viento fuera durante el primer movimiento. Durante el segundo, comenzó a haber gotas de lluvia sobre el techo, y durante el tercero la gente hizo todo tipo de sonidos interesantes al hablar o al retirarse.²

La hipótesis sustancial del compositor quedaba así comprobada: incluso el silencio se escucha. Aunque la pieza se instala hoy en la cultura masiva como una obra sobre el silencio, 4'33" es más bien una propuesta de reflexión en varios planos diferentes: cómo atendemos a los sonidos que nos circundan, la escucha que aplicamos (o no) en ellos, cuánto se entromete el ruido en la música y qué tan relevante es quién la compuso. Nuestras ideas sobre la jerarquía de los sonidos (¿qué es ruido; qué, ambiente; y qué, música?), la capacidad de un autor en intervenir sobre ellos y la interpretación ajustada a un mismo parámetro (ni es posible bañarse dos veces en el mismo río; ni escuchar de un exacto mismo modo la misma canción otra vez) se ven así desafiadas.

4'33" es la partitura vacía más famosa del arte occidental, tan citada como incomprendida. En honor de esa sucesión de páginas en blanco, en apariencia inofensivas, existen libros, exposiciones, tesis doctorales y decenas

² KOBLE, J. (1968). Entrevista con John Cage para The Saturday Evening Post (EE. UU.). En Kostelanetz, Richard (2003). *Conversing with Cage* (2a ed.). Nueva York y Londres: Routledge, p. 70.

de grabaciones³. Pese a su aparente simpleza, a su gesto acaso puramente insolente, la obra dispara reflexiones profundas sobre nuestras dinámicas de escucha, las convenciones sociales en torno a éstas y las rígidas categorías que el mundo del arte en general a veces les da a conceptos polisémicos tales como los de la ejecución, creación, vanguardia y talento: «No quería que pareciera que estaba haciendo una broma. De hecho, trabajé más tiempo en mi obra "silenciosa", que en ninguna otra»⁴.

Sea éste intencionado o no, la historia misma de la música ha avanzado en un diálogo constante con el silencio. Fuente incesante de inspiración, parte del oficio musical consiste, precisamente, en «componer o interpretar silencio», si consideramos las muy diversas condiciones y parámetros que lo incluyen: como recurso creativo para énfasis de suspenso, misterio o sorpresa (en la música para cine o teatro, por ejemplo); sello de solemnidad en una obra de temática religiosa; inserto en una vocación de avanzada, contra convenciones atávicas en las artes; marcando cierres categóricos o pausas estratégicas para grandes sinfonías o sencillas canciones.

El silencio en la música —o los *silencios*, mejor dicho— es, entonces, elemento plural en sus formas e intenciones, y no por ignorado como clave creativa o elocuente pista histórica podemos desconocer su relevancia. No se enseña en cuanto tal, pero el oficio mismo va imponiéndolo como ineludible. Numerosas piezas de grandes compositores (del *Mesías* de Handel [1741] a *Sequenza III*, de Luciano Berio [1965]) reservan espacios de silencio como marca distintiva: tan sólo piénsese en cómo el inicio de la famosa Quinta Sinfonía de Beethoven (1808) requiere del suspenso de una brevísima pausa para instalarse categóricamente en el oído. Lo reservó también Bach en su *Pasión según san Mateo* (compuesta en 1727 ó 1729) para el momento en que Cristo pronuncia sus últimas palabras antes de dar su vida en la cruz; uno entre varios símbolos de una obra ajustada a la liturgia católica. El compositor italiano Luigi Nono articuló en *Fragmente - Stille - A Diotima* (1980) una pieza para cuarteto de cuerdas en la que se escuchan constantes «interrupciones» de pasajes sin sonido, «que emergen de un mar de silencio. Pareciera que los

³ La partitura original entregada a David Tudor se encuentra perdida, aunque se ha reconstruido y exhibido con las indicaciones del pianista, tanto con partituras sin notas como con líneas verticales en las que sólo aparecen anotadas la duración de cada movimiento. Cage completó luego otras tres versiones, una de las cuales es parte de la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York, y en la cual el silencio está presentado con líneas verticales de extensión ajustada a la duración de cada movimiento. Pueden consultarse en varios sitios web y en libros como *4' 33" Sounds like silence* (2018, Leipzig: Spector Books. Dieter Daniels e Inke Arns, editores).

⁴ KOSTELANETZ, R. (2003). *Conversing with Cage* (2a ed.). Nueva York y Londres: Routledge, p. 71.

sonidos naufragan para luego ahogarse de nuevo en el silencio.»⁵

Hay tantos más ejemplos, en diversidad de propuestas. «Ser consciente de la significación del silencio musical permite entender los sonidos que lo rodean. El silencio es la base donde todo lo demás tiene su origen; de ahí que el silencio preceda a la música»⁶. Tanto en la composición como en la escucha, es un error ubicarlos en las antípodas. Que las palabras 'silencio' y 'música' llenen cupos diferentes en el vocabulario del sonido demuestra su convivencia; y en ningún caso su mutua anulación.

Desafió Roland Barthes: «¿Acaso la música no es el arte del silencio inteligente?»⁷. Una serie de piezas rupturistas, en el mundo y en Chile, han demostrado que aquello que se escucha y aquello que no, a veces se valen el uno del otro para otorgarle a la obra su carácter o funcionalidad. La *Sinfonía monótona* (1949), del artista francés Yves Klein, consiste en un solo acorde sostenido por veinte minutos, seguido de otros veinte minutos de silencio, como una pieza «desprovista de su principio y de su final, capaz de crear una sensación de vértigo y de aspiración por fuera del tiempo». En palabras de ese artista francés: «El silencio... En realidad, esa es mi sinfonía».⁸

En marzo de 1941, Raymond Scott (1908-1994), músico estadounidense destacado en el ambiente de su tiempo, montó sobre el escenario de una sala de cine en Broadway, Manhattan, la presentación de una obra «de música silenciosa» junto a una orquesta de trece instrumentos. La revista Time le dedicó una breve nota a la experiencia:

Las payasadas [...] hicieron que el público se inquietara y riera. La orquesta cumplía con todos los requisitos: el director, de pelo largo, dirigía; los metales, saxofones y clarinetes daban un gran espectáculo de digitación y soplado. Pero el único sonido que se escuchaba era un rítmico *swish-swish* del percusionista, un ranoso *slap-slap* del violinista, un suave *plunk-plunk* del pianista. Esto, explicó el líder Raymond Scott, era música silenciosa.⁹

5 ARROYAVE, M. (2013). "¿Silencio!... Se escucha el silencio", en Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte 8 (11), p. 151.

6 ARIAS Puyano, I. (2017-8). El silencio musical: ontología y semiótica. Trabajo de fin de grado, Historia y Ciencias de la Música. Madrid: Universidad Autónoma, p. 7.

7 BARTHES, R. (1974). "Por qué me gusta Benveniste". El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura. (2a ed., 1994, pp. 205-210) Barcelona: Paidós, p. 210.

8 KLEIN, Y. (1960). "Truth becomes reality". En K. Ottmann (ed.) Overcoming the problematics of Art. The writings of Yves Klein (2007). Washington: Spring Publications.

9 "Music: Silent Music". Time (1941), EE. UU. <<https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,851092,00.html>>.

Entre el amplio y diverso legado del movimiento Fluxus aparece la serie Composiciones (1960), en la que La Monte Young propone obras de «sonido continuo» que invitan al auditor a «entrar en el sonido». Su Composition 1960 No 9 es una línea recta trazada sobre una hoja de papel, sin instrucciones. Otro artista Fluxus, George Brecht —alumno de John Cage en Nueva York durante un período—, presentó en la misma época obras que hacían que los instrumentos no emitieran sonido alguno. Su partitura de Organ piece muestra sólo la palabra 'organ'; su Solo para *violín* apenas indica «pulir el instrumento»; y en su Cuarteto de cuerdas los músicos deben... darse la mano.

El británico Robert Wyatt, prestigioso cantautor, ubica al final de la primera mitad de su álbum *Cukooland* (2003) treinta segundos de silencio, identificados en la carátula como un track sin número y el siguiente título: "Un lugar apropiado para que quienes tienen los oídos cansados hagan una pausa y retomen más adelante la escucha".

Para el oyente, los segundos callados que de pronto interrumpen una secuencia de percusión o preceden la aparición de una melodía son los de una emoción particular (la anticipación, la desazón, el clímax), y como tales aportan un sentido —o acaso dotan de sentido completo— a la narración que bajo las formas que sea le ofrece la música. Escribió hace un siglo Federico García Lorca en, precisamente, "Elegía del silencio" (1920):

*Huyendo del sonido
eres sonido mismo,
espectro de armonía,
humo de grito y canto.*

El silencio busca y encuentra su lugar también en la música que se hace y enseña en Chile. Va más allá del uso de la palabra 'silencio' como frecuente alusión emocional o los quiebres o pausas súbitas que, sobre todo al interior de canciones populares, no constituyen ya novedad. En el caso de la música de tradición escrita, hay numerosos ejemplos de usos de silencios muy breves (no más de uno o dos segundos) como claves de expectativa, quiebre o suspenso; por ejemplo, en la Sonata Fantasía para piano, de Acario Cotapos; así como cuatro compases de silencio durante la extendida (y multicolor) obra experimental Estudios emocionales (1957), de Roberto Falabella.

En la partitura de *Hojas de otoño. Égloga para solo de flauta* (1984), el compositor Cirilo Vila sugiere que el intérprete debe dejar caer al suelo la hoja que lo ocupa al finalizar su lectura. Se segmenta así cada parte a través

de un gesto corporal unido a unos segundos de silencio (indicados como tales en la partitura en silencios de corchea con punto, silencio de corchea y de negra). "Hojas de otoño" fue compuesta y estrenada en Santiago de Chile en 1984. Valentina Galaz postula que los silencios en esta obra del compositor, docente, director e intérprete chileno constituyen metáfora del contexto en el que surge, cual es el de una dictadura represiva con los creadores y la libre expresión: «En tal sentido Hojas de otoño es una forma innovadora de denuncia y resistencia, porque configura una metáfora de los silenciamientos, desapariciones y caídas.»¹⁰

Compositores chilenos más jóvenes y en plena actividad, como Francisco Silva Cárdenas, Gabriel Matthey y Eduardo Cáceres, muestran en su obra reciente diversos usos del silencio al interior de piezas de títulos elocuentes: (en orden respectivo) *DÍAS LEVES. Música al borde de la desaparición* (2022), *Sinfonía de los silencios* (2017) y *Los silencios bien temperados* (2018), y *Seco, fantasmal y vertiginoso* (1986). Pausas y aquietamientos aparecen allí como articuladores sustanciales para el total de aquello que se escucha.

Se trata, como es evidente, de silencios voluntarios, decididos y expresivos en cuanto tales, y en los que no explicitar la intención que los sostiene es precisa parte de su aparición.

Silencios explicados en silencio. Silencios elocuentes tan sólo en su suspensión (del sonido). Silencios concebidos como tales; y, como tales, sin necesidad de una explicación asociada. Más allá de los alcances y significaciones creativas de cada caso, no hay cómo negar que se trata de una suma de silencios, puestos uno junto a otro en un despliegue factual, acumulativo, múltiple; en el que «el sonido justifica el silencio y viceversa, presentando dos discursos en simbiosis, que culminan en uno solo: el musical.»¹¹

Es inspiradora la definición de García Mera en torno a que «el silencio, hoy, es un desacuerdo con el mundo, un intento de desconexión con todo aquello que nos rodea y conforma el espacio en el que vivimos. Pero, hubo un tiempo en el que fue el mundo en sí mismo».¹² Para quien trabaja con música, el silencio puede ser tanto una opción decidida como un desvío forzoso y no buscado.

10 GALAZ, V. (2019). El silencio como metáfora, en la obra «Hojas de otoño, égloga para solo de flauta» del compositor chileno Cirilo Vila. Tesina de grado de Licenciatura en Flauta Traversa. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Arte y Diseño.

11 ARIAS, op. cit., p. 70.

12 GARCÍA Mera, C. (2020). Música callada. Una aproximación para interpretar el silencio. Madrid: Brumaria, p. 29.

Quien decide retirarse del trabajo musical, hace de su silenciamiento un manifiesto en sí mismo, en cuanto legítima distancia de la lógica de productividad. «Dejarse llevar por múltiples preocupaciones en conflicto, acceder a demasiadas demandas, comprometerse con demasiados proyectos, querer asistir a todos en todo, es sucumbir a la violencia», escribió el místico Thomas Merton en 1966¹³. En una sociedad de mercado, que en general mide el valor de la creación musical desde estándares contables —antes los *ránkings* de venta de discos y rotación radial; hoy, los *plays*, *likes* y *follows* digitales— y la imposición de todo lo nuevo como intrínsecamente virtuoso, el acallamiento profesional forzoso será signo de fracaso (así como el voluntario, falta de aptitud profesional). Dentro del maniqueísmo en apariencia inescapable de triunfo y derrota, no cabe más que lo que Susan Sontag —precisamente, en su texto "La estética del silencio"— llama el *ansiarte*, que en el caso del artista será la búsqueda del silencio, como «supremo gesto ultraterreno: mediante el silencio, se emancipa de la sujeción servil al mundo, que se presenta como mecenas, cliente, consumidor, antagonista, árbitro y deformador de su obra.»¹⁴

Alguna vez también Gilles Deleuze tomó distancia del tópico sobre la intrínseca virtud de la expresión por la expresión: «El problema no consiste en conseguir que la gente se exprese —escribió el francés—, sino en poner a su disposición vacuolas de soledad y de silencio.»¹⁵

Los silencios de absoluta intencionalidad creadora guardan decenas de influyentes ejemplos de referencia en obras de vocación rupturista y efectos comprobables en la reflexión y el debate. Pero están también los silencios sugeridos por el oficio mismo de la música, aquellos que resultan de lo que el compositor chileno Juan Amenábar (1922-1999) describió como el resultado de aplicarse en el ejercicio de «algo tan importante para la música —y para el hombre— como es decidir el silencio.»¹⁶

Existen, por ejemplo, discos trabajados por figuras famosas de la música popular tras un diagnóstico médico que se sabe desahuciado, y que por lo tanto han guiado su composición y grabación desde la idea de una ya asumida publicación post mortem (como fue el caso del último disco grabado por David Bowie).¹⁷ El caso es extensible a discos publicados poco antes de un suicidio,

13 MERTON, Thomas. *Conjectures of a Guilty Bystander* (2009). Nueva York: Crown Publishing Group, p. 81.

14 SONTAG, S. (2005). "La estética del silencio". En *Estilos radicales* (pp. 13-56). Madrid: Suma de Letras.

15 DELEUZE, G. (2006). *Conversaciones 1979-1990*. Valencia: Pre-textos, p. 206.

16 AMENÁBAR, J. (1977). "Música y silencio". *El Mercurio*, Chile. Biblioteca Nacional Digital <<http://www.biblioteca-nacionaldigital.gob.cl/bnd/624/w3-article-154080.html>>

17 David Bowie preparó su último disco, *Blackstar*, afectado de cáncer al hígado. El disco se publicó el 8 de enero de 2016, y dos días después el músico murió. Varios versos de sus canciones aluden a la muerte y la posteridad.

cuando el contenido en estos hace lógico concluir que se trató de una obra al menos parcialmente planeada como mensaje póstumo desde una fecha de muerte ya decidida en silencio. Chile cuenta con un ejemplo contundente en Las últimas composiciones de Violeta Parra (1966, RCA-Victor), el más relevante de los álbumes de esa multiartista chilena, grabado por ella durante el segundo semestre de 1966 y puesto a la venta en Chile en noviembre de ese año, menos de tres meses antes de que la autora acabara con su vida en el sector alto de la comuna de La Reina, el 5 de febrero de 1967. El título del LP, el carácter de manifiesto existencial de la canción que lo abre ("Gracias a la vida"), al menos dos intentos previos de la artista por quitarse la vida, así como diversas anécdotas que rodearon las conversaciones que la creadora mantuvo en sus últimos días¹⁸ permiten concluir que *Las últimas composiciones de Violeta Parra* fue un álbum planeado por su autora como una despedida.

Están los discos o canciones que se preparan como la despedida a una trayectoria, sea por retiro voluntario o por la decisión de disolver una banda. Están, también, aquellos discos prácticamente inescuchables, hechos intencionalmente para deshacerse de contratos discográficos que resultan incómodos, y que por lo tanto cargan en su publicación con la decisión unilateral de un acallamiento.¹⁹ Hay cientos de ejemplos de conciertos interrumpidos, shows censurados, colaboraciones trucas y portadas de discos sin imagen alguna. Al fin, guarda para sí quien ejerce el oficio musical la carta de utilizar el silencio como lo que Irene Valle Corpas llama «un acto de resistencia», en el sentido de anteponerlo a un panorama contemporáneo «repleto no sólo de mensajes e información, de palabras e imágenes, sino también de pretensiones de darles a todos estos significados narcisistas.»²⁰

La música profesional es un ámbito competitivo, que en sociedades como la chilena se enfrenta al imposible de conjugar el esencial cauce de expresión creativa (individual o colectiva) que lo sostiene, con un mercado reducido, condiciones laborales precarias, junto a la ubicación secundaria entre otras prioridades educativas y culturales. Al fin, en diferentes momentos de nuestra historia se muestra recurrente la imposición jerárquica de un silencio decidido por un poder superior, como el del Estado (censura de canciones y de

18 Más en GARCÍA, M. (2017). Violeta Parra en sus palabras. Entrevistas. Santiago: Catalonia; HERRERO, V. (2017), Después de vivir un siglo. Una biografía de Violeta Parra. Santiago: Lumen; y MIRANDA, P. (2014), La poesía de Violeta Parra. Santiago: Cuarto Propio.

19 De Lou Reed, Metal Machine Music (1975) no tiene canciones ni estructuras musicales reconocibles. Fue retirado del mercado tres semanas después de su lanzamiento. De Neil Young, sus discos Trans y Everybody's rockin (ambos de 1983) motivaron un juicio en su contra de su propio sello, Geffen, por «no ser comerciales ni característicos de sus discos previos».

20 Prólogo en GARCÍA MERA, op. cit., p. 11.

discos, bloqueo de circulación de grabaciones, veto a la divulgación, e incluso el desprecio de impulso que niega determinadas corrientes y tendencias).

Así como la restricción y la censura desde el poder han sido, por períodos, parte constitutiva del camino de la música chilena, también su valoración insuficiente —por la institucionalidad, los medios de comunicación y divulgación, o incluso el debate general— aparece como una tara recurrente, en una desventaja atávica sobre la que planea el silenciamiento por descuido e incompreensión.

Al fin, entre esos muchos silencios y silenciamientos confluyen música, oficio, cultura y coyuntura social. Cuántas pistas sobre nuestra convivencia da el silencio-presente de instrumentos tradicionales que ya casi no se encuentran, como el rabel. El de lenguas en las que se cantó y hoy están extintas. El de esfuerzos desde círculos populares que por no coincidir con los contactos correctos quedan al margen de los medios que permitirían su divulgación. El sinfín de conciertos que la pandemia obligó a suspender.

Son silencios que suenan, que dicen; cargados de intenciones y de símbolos. A veces impuestos, a veces buscados; son silencios que escuchamos a diario y con los que convivimos también sin notarlos. Un no sonido, que en verdad no siempre es vacío de música; a veces, más bien expresión decidida, vehemente recurso autoral o acallamiento forzoso.

Tal como en la conversación, la escucha de música necesita de silencios como parte de su dinámica interactiva. Entre quien emite la música y quien la recibe se instalan códigos funcionales de intercambio que necesitan de pausas y acallamientos puntuales para completar su sentido. En casi cualquier contexto y cultura la convención social incorpora determinados silencios para las situaciones de escucha. El que guardamos en un teatro durante la interpretación de una sinfonía a toda orquesta; el que estimamos merece un cantautor a pura guitarra desde el pequeño escenario de un bar; el que se instala segundos antes del inicio de un concierto de rock, cuando las luces se apagan como signo de inminente partida; el que corresponde prodigarle cuando, a solas, al fin tenemos desde el parlante (o pantalla) la nueva canción de nuestra banda favorita.

Silencios que son parte de un ritual en torno a la música; tan asentados ya, que ni comandarlos se hace necesario.

El silencio no sólo instala el ritmo central, el asentamiento para la pieza, sino que además hace otra cosa igual de importante: rompe el marco temporal en el que artista y audiencia vivían antes [...]. Y este proceso de *tabula* rasa también es vital para la audiencia. Cada historia, cada película u obra o concierto —cada pensamiento creativo, en rigor—, comienza con un margen de silencio. En ese silencio compartido la audiencia le pasa un paño a los ritmos de la vida cotidiana, y limpia un espacio vacante, por temporal que sea, sobre el que erigir el marco temporal de la historia por venir. Las primeras líneas de toda narrativa que has leído o visto interpretar frente tuyo se construyen sobre ese espacio en blanco para crear nuevos ritmos y la música que surge de ellos.²¹

Así, la escucha en vivo es un ir y venir de sonidos y también de silencios, codificados todos ellos en pautas atávicas de recurrencia universal. Mas no siempre unánimes, si por ejemplo se atiende al desprecio que hacia los aplausos sentía el célebre pianista canadiense Glenn Gould, como interrupción inaceptable de la obra musical. Si no los prodigamos en casa al escuchar radio o un disco, por conmovidos que estemos, ¿entonces por qué sí en los conciertos?, pregunta el canadiense en un texto de 1962 con el título "Que se prohíba el aplauso", y en el que incluye un muy gracioso «Plan Gould para la Abolición del Aplauso y Manifestaciones de Todo Tipo, denominado a partir de ahora PGAAMTT», para poner gradualmente en práctica tan peculiar campaña, hasta llegar a la eliminación completa de la respuesta audible de las audiencias:

Me inclino hacia esta opinión porque creo que la justificación del arte es la combustión interna que enciende en los corazones de los hombres y no sus manifestaciones públicas, vacías y exteriorizadas. El propósito del arte no es la liberación de una expulsión momentánea de adrenalina sino, por el contrario, la construcción gradual, de toda una vida, de un estado de admiración y serenidad.²²

De hacerse efectivo el plan de Gould, a las muchas pluralidades del silencio en la música debiésemos, entonces, añadirle la de la intimidad.

21 FOY, G. M. (2019). *Zero Decibels: The Quest for Absolute Silence*. Nueva York: Scribner, p. 71.

22 Gould, G. (1962). "Que se prohíba el aplauso", en *Escritos críticos* (1984). Madrid: Turner Música, p. 307.

Al fin, en su definición más literal —la música en pausa, aquella que no suena— pero también en los silencios de carga metafórica evidente nos enrentamos al silencio en alianza indisoluble con lo que elegimos oír, como relato paralelo y acaso inevitable para toda aquella música que escuchamos.

Define nuestra escucha lo que elegimos y también lo que descartamos. Guía nuestro gusto lo que buscamos, se nos impone y también se nos oculta. Capta nuestra atención aquello en lo que nos detenemos o de pronto descubrimos ha estado escondido; e incluso la expectativa de una música por venir. Forjan nuestra sensibilidad el ruido y la pausa.

La banda sonora de los países la conforma todo aquello que su población ha cantado, pero también lo que ha debido escuchar en privado y a escondidas. Sumadas, por cierto, las pausas —de diferente naturaleza e intenciones— que van hilando esos sonidos.

Es por eso que el silencio en la música es condición plural, de múltiples significados, orígenes y consecuencias. El seguimiento a las pausas, vacíos, acallamientos, censuras, retiros y ninguneos en la música da con claves y ejemplos suficientes que así lo demuestran. Tal como lo entendemos comunmente, el silencio en verdad no existe. Pero sí existen otros silencios, sugerentes en su hondura y constantes en su aparición, y a los que es justo comprender en su diversidad. Algunos, incluso, marcan hitos culturales, reveladores de pasajes que exceden la dinámica de creación y escucha. De lo más inspirado a lo absurdo, el silencio «se nos aparece», podríamos decir si hablásemos de una presencia visual, y no sólo convivimos con su multiplicidad, sino que estos nunca son iguales entre sí.