Universitat Autònoma de Barcelona

Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat

(CAiP)

EL SILENCIO EN EL LENGUAJE RADIOFÓNICO

vol. I

Tesis Doctoral:

José Luis TERRÓN BLANCO

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques
1500375101

1991

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Departament de Comunicació Audio-visual i Publicitat

"El silencio en el lenguaje radiofónico"

(VOLUMEN I)

Autor: **José Luis Terrón Blanco.**

Tesis doctoral dirigida por: **Emili Prado i Pico**

BELLATERRA, DESEMBRE DE 1991

VOLUMEN I

INTRODUCCION.....6

CAPITULO I. El silencio, más allá del estereotipo.....13
1.El silencio, manifestación cultural.....16
1.1. El ambiguo silencio.....24
1.2. Sociedad oral/sociedad con escritura.....31
2.Las cosmogonías.....43
3.¿El principio, el verbo?.....54

CONCLUSIONES.....62

CAPITULO II. ¿Qué es el silencio?.....64

1.Diferentes definiciones del silencio.....67
Conclusiones.....81

2.El silencio clasificado.....83
2.1. AMPARO AMOROS.....86
2.2. SIDNEY J. BAKER.....88
2.3. E. BARBOTIN.....90
2.4. PHILIP K. BOCK.....92
2.5. T. J. BRUNEVA.....94
2.6. WALACE L. CHAFE.....96
2.7. JAMES N. FARR.....98
2.8. PERRY GILMORE.....98
2.9. FRIEDA COLMAN-EISLER.....99
2.10 J. VERNON JENSEN.....101
2.11 M. L. KNAPP.....103
2.12 J. MONERA.....104
2.13 GREGORY NWOYE.....107
2.14 SUSAN U. PHILIPS.....108
2.15 GEORGE RICE.....110
2.16 SAVILLE-TRIKE; TANNEN.....111
2.20 SUSAN SONTANG.....118
2.21 GIACOMO TAURO.....125
2.22 Las pausas.....128
2.23 Conclusiones.....129

3.¿Lo no audible?.....134
3.1. La presencia del sonido.....142
3.2. Sorderas y alteraciones centrales de la audición....145
3.3. Oír no es escuchar.....148
3.4. Oír no es escuchar (conclusiones).....161
3.5. Zonas de silencio.....162

4.Ruido-silencio.....168

5.Silencio-palabra.....179
Conclusiones.....191

6.Silencio/no verbal.....193
7.Lo que acarrea.....202
8.El silencio impuesto.....209

CONCLUSIONES.....224

CAPITULO III. EL silencio integrado en el lenguaje.....228

1.Contexto.....231
2.Código y convención.....231
3.La ambigüedad.....248
4.Expresión/comunicación.....259
5.BÜHLER-JAKOBSON.....270
5.El silencio, ¿es un signo?.....280
6.La pausa.....289

CONCLUSIONES.....305

VOLUMEN II

CAPITULO IV. El lenguaje radiofónico.....331

1.El lenguaje radiofónico.....340
1.1. Elementos del lenguaje radiofónico.....342
1.2. Algunas consideraciones al respecto del lenguaje radiofónico.....342
1.2.1. Retórica.....365
1.2.2. Literatura.....375
1.2.3. Puestas en escena.....379
1.2.4. Prensa.....380
1.2.5. Cine.....381
1.2.6. La radio ¿posee un lenguaje propio?.....383

2.La palabra, la música y los efectos sonoros.....389
2.1. La palabra.....408
2.2. La música.....411
2.3. Los efectos sonoros.....421

3.Usos que hacen criticable al lenguaje radiofónico.....436
3.1. La validez del mensaje radiofónico.....443
3.1.1. Rentabilidad.....446
3.1.2. Comprensibilidad.....447
3.1.3. Moralidad.....450
3.1.4. Utilidad.....451

3.2. Ciertos usos del lenguaje radiofónico.....452
3.2.1. Validez.....453
3.2.2. Repetición.....453
3.2.3. Homogeneidad.....453
3.2.4. Naturalismo.....456
3.2.5. Estancamiento.....457
3.2.6. Captación.....459
3.2.7. Rutinas productivas.....461
3.2.A. La radio es compañía.....462

3.3. Homogeneización del lenguaje radiofónico.....462
3.3.1. La división del trabajo.....465
3.3.2. La afectación.....465
3.3.3. La espectacularidad.....465
3.3.4. La rapidez.....467
3.3.5. La tecnología.....468
3.3.5. La tecnología.....471

CONCLUSIONES.....473

CAPITULO V. El silencio en la producción radiofónica.....476

1. El silencio en la narración radiofónica.....478
1.1. El error.....479
1.1.2. Humano.....485
1.1.2.1. De locución.....485
1.1.2.2. De manipulación.....490
1.1.1. Técnico.....491

1.2. Análisis de algunas piezas dramáticas.....494
1.2.1. *Los que caen*.....494
1.2.2. *La última cinta de Krapp*.....499
1.2.3. *Cenizas*.....499
1.2.4. *Esbozo radiofónico*.....505
1.2.5. *Vaivén*.....506
1.2.6. *Cascando*.....506
1.2.7. *Palabras y música*.....508
1.2.8. *Mísero próspero*.....510
1.2.9. *Night*.....512
Conclusiones.....517

1.3. Los usos del silencio.....519
1.3.1. El silencio y los tiempos.....525
1.3.1.1. Emisión de lo real.....527
1.3.1.2. Emisión de lo imaginario.....528
1.3.1.3. Directo-diferido.....528
1.3.1.4. Hora del día.....528
1.3.1.5. Percepción del tiempo.....530
1.3.2. Una representación de los usos del silencio.....531
1.3.2.1. Dentro del lenguaje 537
1.3.2.2. Fuera del lenguaje.....576
1.3.2.3. Institucionaliza.....578
2. El silencio en la ideología productiva de mensajes radiofónicos.....579
2.1. El silencio impuesto.....580
2.1.1. La radio callada, ¿existe?.....580
2.1.2. La radio acallada, ¿existe?.....583
2.1.3. La posesión del silencio.....584
2.1.4. El silencio impuestosobre el receptor (el panóptico).....586
2.1.5. El silencio impuesto sobre el emisor.....598
2.1.6. El silencio impuesto sobre el discurso.....599

2.2. Un silencio callado.....601

CONCLUSIONES.....624

CONCLUSIONES.....629

BIBLIOGRAFIA.....647

INDICE DE CUADROS.....5

VOLUMEN I
I. CRUCE DE TAXONOMIAS SOBRE EL SILENCIO.....129
II. UNA PROPUESTA TAXONOMICA DEL SILENCIO.....133
III. LA CARTA SONORA.....140
IV. EL OIDO.....146
V. ESTILOS DE FRUICION.....159
VI. NIVELES SONOROS NOCIVOS PARA LA AUDICION.....176
VII. COMPARACION DE AUDIOGRAMAS.....177
VIII. LA INTERSECCION LINGUISTICA-NO LINGUISTICA SEGUN GARRONI.....193
IX. EL LENGUAJE RADIOFONICO EN SU CONTEXTO.....205

VOLUMEN II
X. LA SUSTANCIA DE LA EXPRESION SEGUN CALZAVARA Y CELLI...347
XI. EL LENGUAJE RADIOFONICO Y SU DIACRONIA.....404
XII. EL PRODUCTO RADIOFONICO Y EL TIEMPO.....526
XIII. LOS SUBSISTEMAS DEL LENGUAJE RADIOFONICO.....533
XIV. EL SILENCIO EN LOS PRODUCTOS RADIOFONICOS.....536
XV. PLANTA DE UN PANOPTICO.....539
XVI. LA RADIO COMO PANOPTICO.....540
XVII. LOS SUJETOS DEL PANOPTISMO RADIOFONICO.....540
XVIII. LOS SUJETOS SILENCIADOS.....599

INTRODUCCION

El objetivo de esta tesis doctoral, como se expresa en su título, es el estudio del silencio en el lenguaje radiofónico.

Nuestro interés por el silencio surge tras constatar que se trata del elemento del lenguaje radiofónico menos estudiado. No existe, que nosostros sepamos, ninguna monografía dedicada a él y, aunque son numerosos los autores que se refieren al silencio como al cuarto elemento constitutivo del lenguaje radiofónico, no se le ha dedicado ningún análisis que sobrepase la enumeración de algunas posibles funciones del silencio en la narración radiofónica.

Es nuestra intención profundizar en el conocimiento del silencio inserto, por un lado, en el lenguaje radiofónico, y por otro, en la producción radiofónica. Consideramos que el lenguaje radiofónico es un sistema indivisible, pero avanzar en la objetivización de su estudio comporta el saber las especificidades de cada uno de sus subsistemas -en este caso, el elemento silencio- y, así, poder establecer interrelaciones contextualizadas de subsistemas, o sea, avanzar en la construcción de una gramática radiofónica.

La ausencia de referencias bibliográficas explícitas o extensas dedicadas al subsistema silencio hay que extrapolarla a los análisis que versan sobre el silencio. Son comunes las apreciaciones subjetivas o las referencias literarias, pero, en pocas ocasiones, aquél llega a ser un objeto de estudio. Nos encontramos, pues, ante una paradoja: el silencio es nombrado con asiduidad, pero raramente se pasa de la metáfora o de la enunciación emotiva.

La razón que acabamos de apuntar es la que nos obligará a ir de lo general a lo particular, del silencio en la interacción al silencio como elemento del lenguaje radiofónico. Difícilmente podríamos avanzar en nuestro propósito de imbricarlo en la narración radiofónica si antes no delimitáramos y caracterizáramos el objeto de estudio.

La correlación de capítulos de este trabajo será la repuesta a lo que hemos planteado en la párrafo anterior. De esta forma, empezaremos por ver que hablar del silencio es hacerlo desde una necesaria contextualización sociocultural. Para, de ahí, pasar a definir qué entendemos por silencio. Pero es imposible dar este salto si antes no hacemos mención a lo que en torno al silencio se ha escrito, lo que se podría concretar en dos cuestiones: desde disciplinas distintas, para diferentes autores, qué es el silencio y cómo lo caracterizan. La respuesta a estas cuestiones vienen reflejadas en parte en una serie de taxonomías que incluimos en el capítulo II. Nos parece

interesante el consignarlas por ser escaso y disperso el material que trata sobre el silencio.

Y si es necesario el tener en cuenta lo que sobre el silencio se ha escrito, también lo es el que analicemos las relaciones entre el silencio y la palabra, el ruido y lo no verbal. Como es imprescindible que contextualicemos su manifestación en la física acústica y en la percepción. Sólo entonces estaremos en condiciones de acotar qué entendemos por silencio.

Este recorrido nos llevará a contemplarlo inserto en el lenguaje. Algo que resulta imprescindible si consideramos que es frecuente que se le caracterice conforme a uno o varios de estos supuestos:

. El silencio es definido en el lenguaje por su carácter privativo (ausencia de palabra, de sonido), llegando a ser descrito como la antítesis de la palabra.

. El silencio es una manifestación vaga, imprecisa, ambigua.

. El valor del silencio estriba en que apoya a la palabra o a la construcción del discurso.

. Es frecuente que no se distinga pausa de silencio.

. Al silencio se le concede una función connotativa o expresiva, pero no se le reconoce la posibilidad de comunicar o narrar.

Uno de los objetivos de este trabajo es ver hasta qué punto el silencio se adscribe a estos supuestos o es una manifestación que puede ir más allá de ellos.

Y la delimitación precisa de nuestro objeto de estudio exige una caracterización del lenguaje radiofónico. Cuáles

son sus elementos, qué funciones desempeña; dónde está su origen, por qué se le puede caracterizar; cómo suele usarse. Si el silencio es uno de sus elementos, con anterioridad, habremos de prestar atención al sistema del que forma parte.

Será en el último capítulo donde especificaremos cómo se integra el silencio en el lenguaje, en la narración radiofónica. Con otras palabras, cuál puede ser su uso. Sin olvidarnos de la relación silencio-ideología dominante en los procesos productivos de los mensajes radiofónicos.

Como se observará, en ese ir de lo general a lo particular intentaremos no olvidar en ningún momento que nuestro objeto de estudio es el silencio en su manifestación radiofónica, de ahí que con frecuencia hayamos de relacionar lo que vayamos tratando con el silencio radiofónico.

El presente trabajo pretende dar respuestas, entre otras, a los siguientes interrogantes:

. ¿El silencio es un universal o su manifestación ha de contextualizarse sociculturalmente?

. ¿Qué es el silencio? ¿Existe el silencio absoluto? ¿A qué llamamos silencio?

. ¿El silencio es capaz de significar? ¿Hasta qué punto el silencio tiene una capacidad de significación autónoma? ¿Dónde están los límites de su capacidad significativa, si la tuviera?

. ¿El silencio se lo debe todo al sonido; qué relaciones se establecen entre ambos?

. ¿El silencio está en los límites del lenguaje o puede insertarse en su seno? ¿Con qué funciones?

. ¿Hemos de distinguir entre pausa y silencio? ¿En qué basaríamos la diferencia?

. ¿El silencio forma parte del lenguaje radiofónico? ¿Hasta qué punto ciertos usos del lenguaje radiofónico pueden influir en la concepción o usos del silencio?

. En la actual producción radiofónica, ¿el silencio es un error?

. ¿Qué usos puede tener el silencio dentro de la narración radiofónica? ¿Cuáles son sus funciones en el lenguaje radiofónico?

Escribíamos al principio de esta introducción que el silencio como objeto de estudio no estaba apenas tratado, y ésto es mucho más evidente si atendemos al silencio radiofónico. De ahí que las fuentes que hemos consultado reflejen la dispersión existente en este tema. Se ha hecho necesario acudir a los autores y las disciplinas más diversas en pro de conseguir una información que pudiera servir de soporte a este trabajo.

En más de una ocasión, los datos están próximos a los tópicos, la subjetividad o la mistificación, por lo que ha sido necesaria una selección de los mismos en la conciencia de intentar caer en lo mismo.

Otra razón por la que hemos empleado unas fuentes bibliográficas tan variadas e interdisciplinares viene determinada por la propia esencia de este trabajo, al tener que ir analizando el silencio bajo diversos aspectos en distintos contextos.

Debido a la extensión y complejidad del estudio que nos proponemos como objetivo, en nuestro trabajo se combinan distintos métodos de investigación, entre los que destacan el descriptivo y el crítico.

Este trabajo pretende ser una aportación a la construcción de una gramática radiofónica. Con él buscamos un mayor conocimiento del lenguaje readiofónico, centrándonos en su elemento menos estudiado, el silencio, y, así, contribuir a la objetivización con que ha de ser analizado el sistema radiofónico.

CAPITULO I
EL SILENCIO, MAS ALLA DEL ESTEREOTIPO

"...Los callados viajeros se aplicaban a la tarea con el temor nacido del silencio blanco (...). Todo movimiento cesa, el aire se despeja, el cielo se vuelve de latón, el más ligero murmullo parece un sacrilegio, y el hombre se asusta y se intimida ante el sonido de su propia voz. Unico átomo de vida en la vastedad espectral de un mundo muerto, tiembla ante su propia audacia y cae en la cuenta de que es una quimera y nada más". (LONDON, J.,1978: 167)

Aunque de manera sucinta, el objetivo primordial del capítulo es mostrar cómo el silencio es una manifestación que se viene dando a lo largo de los tiempos. Ni se circunscribe a un ahora ni tampoco a una cultura en particular. Como se verá más adelante, hay autores que consideran al silencio como un universal.

En capítulos posteriores muchas de las cuestiones o sugerencias que en éste surjan van a intentar encontrar respuesta. A la vez que servirá como referencia para temas como la sobresaturación de mensajes, el dominio de la palabra, la paridad norma-discurso,...

Sirve también el capítulo como una aproximación al objeto de estudio, contextualizándolo y dejándolo impregnarse de su devenir en el tiempo.

Se subdivide en tres apartados:

1. **El silencio, manifestación cultural**: tratado de maneras diacrónica y sincrónica, excluirá casi por completo los siglos XIX y XX en Occidente, pues son los siglos que aún vivimos. Tales centenarios se verán reflejados a lo largo de los capítulos sirviendo de base, en numerosas ocasiones, a las tesis que mantendremos.

En este apartado también se incluirá una referencia al paso de la sociedad oral a la escrita.

2. **Las cosmogonías**: en el que se observará cómo en distintas culturas se considera a la palabra como el origen del mundo y principio de la vida; a la vez, intentaremos responder a dos preguntas que se desprenden de lo que acabamos de escribir: ¿por qué?, ¿qué supone tal cosa?
3. **¿El principio, el verbo?**: donde nos haremos eco de quienes suponen o creen que el silencio lo precede.

Antes de iniciar el primer apartado, dos observaciones: conscientemente no se hace referencia a teorías científicas que pretenden dar una explicación del origen del universo, como tampoco a las continuas referencias literarias que sobre el silencio podrían aparecer. Teorías científicas y literatura sobrepasarían en exceso la intención de este capítulo.

1. El silencio, manifestación cultural.

Uno de los sentidos de este apartado es ejemplificar cómo distintas manifestaciones de o para con el silencio se desarrollan en lugares y tiempos diferentes. Pero, y quizás es más importante, como el silencio está caracterizado por lo que muchos autores denominan "ambigüedad"; con otras palabras, el sentido del silencio, de un silencio, vendrá determinado , primero, por la cultura que lo exprese, segundo, por la cultura receptora de esa expresión. Tengamos en cuenta que la cultura "emisora" y la "receptora" no tienen por qué ser la misma.

En otros capítulos volveremos a tratar el tema de la ambigüedad en relación al silencio, pero ya de forma más precisa y detenida.

Por último, dar cuenta de que acabaremos el apartado refiriéndonos a la dualidad oralidad/escritura.

"Los griegos atribuían divinidad al silencio y le rendían culto religioso, en igual forma que al mutismo de la Tierra. Generado por un dios de Egipto -nombre primitivo del Nilo- el Silencio era adorado también por persas y romanos. "Quien me nombra, me rompe", dice un enigma escrito en lengua faraónica. Los pueblos del alto Egipto representaban al Silencio en la figura de un niño inmaduro, símbolo de que ese dios-sol tiene rayos débiles de tal fragilidad que requieren cuidados extremos". (GALLEGO, V., 1977: 15)

En la obra recopilatoria Athanasius Kircher. *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal* (GOMEZ de LIAÑO, 1990) aparecen numerosos emblemas en los que se representan a *Harpócrates* (nombre griego de *Horus*

niño) bajo la forma de figura humana desnuda que se sienta sobre una flor de loto, llevando en una mano un flagelo (humillación de los contrarios, según KIRCHER) y pidiendo con la otra silencio. *Harpócrates* simbolizaría el silencio, la prudencia del callar.

Harpócrates, divinidad egipcia adoptada por griegos y romanos, es una variante de *Horus* (divinidad solar y personificación de la palabra), *Horus niño.* Se le representaba como niño desnudo chupándose el dedo, lo que fue interpretado por griegos y romanos como petición de silencio.

En la India los ascetas hacían y hacen voto de silencio. *"In sanscrito silenzio esprime col vocablo "mauna, e, muni" che è il principale apellativo dell'asceta, significa silenzioso"* (TAURO, 1922: 262). Al igual ocurría con los druidas, y en especial en la época de su iniciación. Los olmecas, por su parte, cubrían con tierra los mosaicos (en los que estaban representados cabezas de jaguar muy estilizadas) que acababan de realizar.

"El quietismo taoísta no era algo que hubiera que propagar a los cuatro vientos. Por el contrario, los maestros se mantenían callados en presencia de los esclavos. Con respectos a sus discípulos, consideraban su disposición para la sabiduría. Para la enseñanza utilizaban fábulas y anécdotas". (COTERELL, 1984: 309)

Lao Tse, escribió:

"(...) Si se mantienen unidos lo labios
Si se mantienen cerradas las puertas
No se debilitará (...)". (LAO TSE, 1976: 72)

Es evidente que en Oriente, como en ningún otro sitio (y como veremos más adelante, también para mantener unas estructuras sociales), el silencio ha influido y se ha sentido, no ya como religión o filosofía, sino como práctica cotidiana.

"Uno de los aspectos de la idiosincrasia japonesa que más llama la atención (...), es la capacidad que demuestran los japoneses para resistirse a los encantamientos de la afluencia verbal, su capacidad para abrir en la conversación largos y sostenidos silencios". (GOMEZ de LIAÑO, 1984: 15)

GOMEZ de LIAÑO termina su artículo con las siguientes palabras: *"Así, pues, huelgan las preguntas allí donde la sociedad tiene la exclusiva de la respuesta".* (1984: 15)

Jesucristo se retiró al desierto; al igual que lo hacía Mahoma un mes al año (el Ramadhan) en soledad y silencio.

Ciñéndonos a Occidente, hemos de ver en el "instituto pitagórico" el primero en conceder al silencio un lugar relevante en su pensamiento:

"Il silenzio ha dunque nell'ordine pitagorico funzione complessa in conformità ai fini dell'instituto fondato in Crotone. Esso aveva anzitutto una funzione religiosa e si recometteva adaltre prachtiche del rito religioso preseritte dai pitagorici e ricordate nei verso d'oro, como la preghiera, l'esame de coscienza,la meditazione; aveva poi una funzione comune allo spirito delle sette religiose e politiche e si recometteva (...) al segreto". (TAURO, 1922: 273)

Añadamos, como nos recuerda GOMEZ de LIAÑO, que los discípulos vivían bajo la prescripción del silencio y

debían subordinarse en todo a la palabra del maestro, la única válida, verdadera.

Sócrates, al dar cierta preponderancia a la vida interior, veía en el silencio un estadio para adentrarse en la reflexión. Platón seguirá en esa misma línea, ahondando aún más en ella: silencio y recogimiento. Aunque en la primera cita de este apartado VICENTE GALLEGO recogiera referencias religiosas del culto al silencio por parte de griegos y de romanos, hay que precisar que para ambos la relación con el silencio se inscribía más en la ética que en la religión. El cristianismo hace hincapié en la plegaria mental, en el recogimiento durante su práctica. Respecto al cristianismo, es de interés lo que EDMUND LEACH (1978: 86) nos dice en relación al silencio:

"Los toques de corneta y el tañido de la campana indican la hora del día; las fanfarrias de trompetas indican la entrada de personas importantes; los disparos y petardos son distintivos de cortejos fúnebres y bodas; el final del tiempo lo marcará la TROMPETA final; el trueno es la voz de Dios. Por lo tanto:

RUIDO/SILENCIO=SAGRADO/PROFANO

Este tipo de fórmulas generales plantea problemas sobre los universales humanos (...). Bauman ha indicado que es un dogma fundamental de la teología cuáquera que Dios se comunica directamente con cada individuo devoto que esté dispuesto a permanecer en silencio y a esperar la inspiración divina. Entonces aquí, en el caso de los cuáqueros:

RUIDO/SILENCIO=PROFANO/SAGRADO".

Esta cita nos despierta un interés especial:

1/ Se hace referencia a los universales humanos; a nosotros nos interesa el silencio como posible universal.

Completemos la información que nos ofrece LEACH. El cuaquerismo fue una reacción al puritanismo; pero al igual

que él, también el movimiento Pentecostés, sólo que para sus seguidores la reacción frente al puritanismo, centrándonos en nuestro tema, es muy otra: el cuaquerismo lo considera demasiado ruidoso, el movimiento Pentecostés demasiado callado. Sus liturgias, por lo tanto, serán bien distintas.

Lo que viene a poner de relieve por primera vez en el escrito la marcada necesidad de contextualización del silencio para no hacer una decodificación aberrante de su sentido. En este caso se trata de contextualizaciones religiosas (sociales); pero empieza a quedar claro que hay que tratar con suma prudencia conceptos como "universal".

2/ Redundando en lo escrito se hace necesario recordar que dentro del catolicismo se dan fenómenos similares. Como reacción al ruido (la Institucionalización de la iglesia; las jerarquías eclesiásticas de la época; las liturgias) surgen las órdenes monásticas (recogimiento y vida interior). Como reacción al mundo (lo exterior) poner énfasis en el internamiento (también, lo "interior").

Paradójicamente algunas de estas órdenes practican en su liturgia misas cantadas en las que participan la mayoría de los religiosos.

y 3/ Cabe recordar que en el *Mahabharata* (XII, 8235) se dice que aquel que guarde silencio por un año será recompensado con diez mil millones de años de cielo. La recompensa para los cuáqueros es la PALABRA divina. Veremos más adelante qué formulaciones similares son comunes en otros contextos.

Pensando de nuevo en las órdenes religiosas, cabe decir que aún hoy son numerosas las que contemplan en sus estatutos el voto de silencio. A todos nos resulta familiar (por tantas veces leída o vista en filmes) la imagen de unos frailes comiendo en silencio mientras se oye la voz en letanía de uno de ellos al leer las sagradas escrituras. En este punto resulta interesante recordar el film *The garden of Allah* (BOLESLAWSKI, 1936). En él, Charles Boyer interpreta a un atormentado personaje: es un monje que ha huido de su convento y se ha enamorado de una mujer (M. Dietrich). Desde niño había vivido en el convento, apartado del mundo, en recogimiento y silencio. Pero un día oyó el ruido del mundo, la voz de una mujer. Por primera vez. Y en él se desató el deseo de conocer, de poseer el "exterior".

Claro, que en los conventos las palabras de los comensales han sido sustituidas por signos manuales.

Esto último merece ser resaltado. Como veremos en el capítulo siguiente hay que estudiar con detenimiento la relación palabra/silencio, pero, también, como señalan diversos autores, la relación silencio/no verbal (para SAVILLE-TROIKE (1985), en este caso, como en el de los sordomudos, silencio/verbal-no vocal), pues, en una interacción , la ausencia de palabras no nos impide recibir información de ese sujeto.

Regresando a la cuestión central que estamos tratando, merece la pena recabar en las siguientes palabras de TAURO (1922: 273):

"Il silenzio constituisce como il neccesario strato, per cui lo spiritu puo passare dall'umano al divino e sentire in sè in divino".

Véase la cita anterior como resumen de parte de la doctrina del místico alemán Maestro Eckhardt (Lutero estará muy influenciado por él). Y sírvanos para enunciar otra corriente del pensamiento que vio en el silencio una expresión y una práctica: el misticismo.

"La primera paradoja del místico es situarse en el lenguaje, señalarnos con el lenguaje y desde el lenguaje una experiencia que el lenguaje no puede alojar. Cabría decir, en este sentido, que el místico se sitúa paradójicamente entre el silencio y la locuacidad (...). La experiencia del místico se aloja en el lenguaje forzándolo a decir lo indecible en cuanto tal (...). Arrasa el lenguaje para llevarlo a un extremo de máxima tensión, al punto en que el silencio y la palabra se contemplan a una y otra orilla del vacío que es incallable e indecible a la vez (...). El abandono del carácter utilitario que el lenguaje tiene en su "discursus" viene impuesto por la abolición de éste, por el tránsito del proceso discursivo a la visión intelectiva, al entender propiamente poético que, en el caso del místico, es un saber del no saber (...)". (VALENTE, 1974: 15).

Entrar en más detalle en el misticismo sería abultar y descaracterizar esta investigación, aunque a lo largo de ella vuelvan a aparecer referencias al mismo. De la cita cabe decir que VALENTE, al escribir ese texto, piensa en Juan de la Cruz, lo cual nos interesará en un futuro al analizar la dualidad, en este caso tensión, silencio/palabra. Sin embargo, sería exagerado aplicar ese "entender poético" a todos los místicos. Acabamos con una cita de TAURO (1922: 360) nuestra momentánea referencia al misticismo.

"Il Pestalozzeche, sotto un certo aspetto, si può dire appartensse alla corrente mistica tedesca del sec. XVII (...), scriveva sull'album di Federico Froedel il 7 ottobre 1805. "L' uomo, per raggingere la mèta, si appiana la via con la fiamma del persievo e con la scilitilla dell'eloquenza. Ma solo "tacendo ed oprando egli campie questo camino e si perfeziona". Silenzio ed Azione".

Se observará la diferencia de presupuestos entre este "hacer y callar" y la condena de la acción que realiza Lao Tse. Dos corrientes genéricas con el silencio como centro; a la primera pertenecía ese *"agere, non loqui"* de los carbonarios, que tanto influirían en rasgos ideológicos posteriores (piénsese en la "acción directa").

En este mismo capítulo y, en lo que resta de trabajo, sobre todo en los capítulos II y IV, aparecerán más referencias al silencio en contextos históricos-culturales dados. Si se pretende más información se debe acudir a los libros de TAURO (1922) y PORRO; VANELLI (1909), en los que se escribe con gran profusión sobre filosofías y religiones que han tenido o tienen muy en cuenta al silencio. También es de interés acudir a la obra de COTERREL (1984), a sus dos tomos. En el libro de TANNEN; SAVILLE-TROIKE (1985) se cita a numerosos autores que han tratado directa o indirectamente al silencio; destacamos la obra de SAMARIN (1965). LEACH (1978), cuando nos habla de los cuáqueros, cita a BAUMAN (1974), "Speaking in the ligth: The role of the Quaker minister", pp. 144-160, en BAUMAN; SHERZER, *Explorations in the etnografy of speaking*, Cambridge University Press, London.

Terminamos este apartado con unas cita de JUAN MONERA (1935: 90). Sus palabras nos sirven de introducción al

siguiente subapartado, pues están fuertemente arraigadas en nuestra cultura. Hablan del honor. Un hombre de honor (la mujer siempre ha sido más objeto que sujeto de honor) es un hombre con palabra; tanta, que sabe callársela:

"Pecado mortal contra la ley de Dios, disipación de individuos y perdimiento de sociedades es el amor de aventura; pero sería mucho peor de lo que es en sí, cuando no fuese silencioso (...). Es, en esos casos, el sexo de la mujer el más interesado en obtener la compasión silenciosa, ya que respeto nos sea, y es el varón el más propenso a la publicidad de sus triunfos amorosos (...)".

1.1.- El ambiguo silencio:

CROWN y FELDSTEIN (1985) nos dan cuenta de un interesante estudio comparativo. Analizadas las conversaciones de un grupo de chinos bilingües canadienses, obtienen como resultado que el silencio es menos utilizado cuando hablan en inglés.

Tenemos que decir, en primer lugar, que compartimos las palabras de TUSON (1989: 62) cuando afirma que *"es muy dudoso que la estructura de la lengua nativa (...)sea la responsable última de unos rasgos idiosincrásicos que nos hacían diferentes a otras comunidades humanas en lo que atañe a la visión del mundo; es muy dudoso que las organizaciones matriarcal y patriarcal se apoyen en diferencias lingüísticas".* En todo caso, la lengua se acomoda a la realidad que expresa.

Retomando el caso de estos chinos bilingües, bueno es que reparemos de nuevo en el caso de Japón. Según SAVILLE-

TROIKE (1985), es muy probable que los niños hablen más (EE.UU., por ejemplo) cuando la sociedad le da un gran valor al logro individual; por el contrario, cuando el valor del grupo prevalece (como ocurre en Japón o China), los niños hablan menos.

SAVILLE-TROIKE, cita a WANG para poner de relieve que los padres asiáticos enseñan a los niños a ser obedientes y a honrar a la familia y, así, inculcarles que no digan cosas desaprobadas por las autoridades. Se les alaba el silencio, no el que verbalicen alternativas o justifiquen desavenencias. Se les enseña a no expresar sus sentimientos.

No es de extrañar, pues, que su habla interiorice un mayor uso del silencio. En el caso de los chinos estudiados por CROWN y FELDSTEIN nos falta saber si éstos, cuando hablan en inglés, usan más los silencios que un canadiense anglohablante. Dato importante para no precipitar conclusiones. Tengamos en cuenta que muchos sociolingüistas niegan la existencia real del bilingüismo; una lengua siempre prevalecería sobre la otra. También pudiera ser que esos "chinos", en su afán de sentirse o simular estar integrados, pretendieran emular los rasgos culturales (expresados en la lengua) de la cultura dominante. O, simplemente, se trataría de un aprendizaje más o menos mimético de la otra lengua. Como pudiera ser que el silencio, cuando hablan la lengua de adopción, sea autorrepresentado como falta de pericia por el hablante y, en consecuencia, lo evite. O las cuatro cosas a la vez.

De todo lo escrito, lo que nos interesa es remarcar cómo ya nos estamos encontrando con un silencio que ha de dejar de ser genérico para, necesariamente, tener que ser contextualizado en una cultura.

Siguiendo con más ejemplos, podríamos citar las investigaciones de TANNER (1985). Parte de ellas las realiza con judíos de Nueva York. Llega a la conclusión de que éstos hacen poco uso del silencio en sus interacciones; es más, esos silencios serían vistos como negativos: desinterés, alejamiento, enfado,...Para TANNEN esa forma de hablar, ese *estilo* interactivo que niega los silencios viene determinado porque silencio se entendería como falta de compenetración.

LEHTONEN y SAJAVAARA (1985) estudian por su parte a los fineses, caracterizados por el uso frecuente y no traumático de los silencios. No es de extrañar que el judío neoyorquino no caracterice muy bien a los fineses.

PHILIPS cita a las sociedades no literarias y no industrializadas en comparación con las sociedades literarias e industrializadas. En las segundas es muy superior la interacción a través del habla; en las orales, la interacción a través del silencio es muy grande. ONG (1987) rechazaría el uso del concepto "no literarias". Para ONG no es admisible la equivalencia literarias-escritura; como también niega el empleo del término "preliterarias" en referencia a las obras orales. Todas generarían literatura; lo que variaría sería el canal de transmisión y con él, con la escritura, se impondría otro tipo de pensamiento.

Socializar es, también, transmitir la visión que se tiene del mundo. Los niños Ashanti no pueden hablar mientras comen, si lo hacen creen que su padre moriría. La comida es un ritual (los espíritus comen) y los Ashanti rodean de silencio muchos de sus rituales.

El silencio se aprende. El ejemplo arriba escrito junto al de los niños orientales así nos lo confirma. Si una cultura no enseña el uso o el valor del silencio, difícilmente sus miembros serán capaces de emplearlo o de valorarlo positivamente. Pero hay que tener en cuenta que las formas de aprendizaje no son equivalentes en diferentes culturas (BUXO, 1983: 59) y *" en unas el aprendizaje se realiza por medio de la observación, la manipulación, la experimentación, y, en otras, por medio de la instrucción versal".* En algunas escuelas, en la etapa preescolar, se enseña a "comer el silencio". Lo "cazas" al vuelo y te lo metes en la boca. Si la abres el silencio se escapa. Lo que se pretende es enseñar al niño a realizar actividades callado, a que no moleste a sus compañeros,a que se concentre en lo que hace. Pero ese silencio "activador" es, a la vez, un útil en manos del profesor para mantener una distancia, un respeto, una disciplina, (véase, por ejemplo, GILMORE, 1985).

El silencio se valorará como resultado de ese aprendizaje. De ahí, por ejemplo, (LAKOF, TANNEN) que muchas mujeres en nuestra cultura lo consideren como signo de feminidad: en tanto que usamos más los silencios somos más femeninas; EN TANTO QUE MAS CALLADAS, MAS FEMENINAS.

FELDSTEIN, ALBERTI y BENDEBBA realizaron un estudio en los setenta tomando como muestra un grupo de mujeres culturalmente homogéneo. Llegando a dos conclusiones:

a) Las mujeres que utilizaban menos las pausas y de manera más corta eran las mismas que empleaban más tiempo en los turnos de habla. Las mujeres que hablaban menos rato eran, a su vez, las que más pausas hacían y de mayor tamaño.

b) Los investigadores pretendían saber qué características se atribuían a sí mismas. Las que más hablaban y con menos uso de las pausas se consideraron locuaces, alegres, sociables, atentas, cooperadoras, cálidas,... Las que menos hablaban y utilizando las pausas con mayor profusión, taciturnas, sobrias, tímidas, rígidas, autorreprochadoras, tensas,reservadas, desconfiadas, críticas, escépticas, independientes,...

Coincidimos con el análisis que hace TANNEN de este estudio:

1/ Las autoatribuciones y los estereotipos negativos son los mismos que la sociedad blanca hace a los indios americanos.

2/ Mientras que en el primer grupo no hay virtualmente cualidades negativas (teniendo presente que lo contextualizamos en una cultura dada), en el segundo, no hay virtualmente cualidades positivas.

Parece que exista una relación directa entre el tiempo de uso de los silencios y la manera negativa en que éstos son vistos por esa cultura para autroatribuirse una forma de ser; si los silencios, en esa cultura, fueran vistos de

manera positiva, a buen seguro que las autoatribuciones variarían y/o que a éstas se le concederían otro valor.

PHILIPS (1985) nos dice que los silencios pueden servir como junturas o como marcadores de finales de los turnos en la interacción. Pero también nos asegura que esas junturas o marcadores pueden ser percibidos como huecos, espacios en los que, literalmente, nada sucede. Sólo es necesario que dos culturas diferentes los perciban.

Ahora bien, nos distanciamos de PHILIPS en cuanto "algo sí sucede"; podrá ser percibido, por ejemplo, como un hueco: ese silencio será valorado negativamente.

Otro ejemplo interesante es el que nos proporciona NWOYE (1985). Al hablarnos de los Igbo (Nigeria) relata cómo la muchacha, ante una proposición, responde con un silencio. Ahora bien, ¿es un sí o un no? De permanecer quieta, en el lugar, la respuesta es no; si sale corriendo, sí.

Este ejemplo es interesante por varios motivos. Observamos cómo el silencio se apoya en la no verbalidad; ese permanecer quieta o salir corriendo. Lo que nos hace apuntar las siguientes consideraciones:

. Lo mismo que puede existir una interconexión entre silencio/palabra, también puede darse entre silencio/no verbal.

. El silencio precisa de esa no verbalidad para ser entendido. ¿Cabría la posibilidad de que un silencio tuviera sentido sin la ayuda de las palabras o lo no verbal? Esta es una de las preguntas

que han de intentar encontrar respuesta en esta investigación.

El ejemplo que nos proporciona NWOYE de la muchacha Igbo también hace que reparemos en otra cuestión (de suma importancia en este trabajo, por lo que le tendremos que dedicar mucho espacio): el silencio se apoya en un elemento no verbal, pero la respuesta dada por la muchacha ha de ser correctamente decodificada. Es preciso enmarcar la respuesta en un contexto situacional (cultural). Bien pudiéramos interpretar el quedarse como un "sí"; nada más lejos de la realidad.

Se nos hace imposible que el sentido pueda estar descontextualizado. El silencio, ¿necesita más del contexto que la palabra? Otra pregunta que deberemos contestar.

WALKER (1985) (RICE (1961) también realizó un estudio semejante) pone su atención en la interacción que se produce en un juicio, a la vez que en la interacción que los abogados recomiendan a sus partes. Una de estas recomendaciones es que piensen las respuestas. Esto supondría que, en numerosas ocasiones durante una vista, el interpelado guardaría silencio antes de contestar. Silencio con una función cognitiva, por lo tanto.

Pero WALKER también comprobó que los abogados desconfían de los testigos que titubean o realizan numerosas pausas. Tenemos así, por un lado, la recomendación de que se tomen su tiempo para responder, por otro, que las respuestas han de ser inmediatas y precisas.

Para TANNEN ésta sería una situación que pondría de manifiesto que la ambigüedad del silencio en la interacción

deriva, también, de una dualidad a la que se someten todos los signos comunicativos: que emisor y receptor den el mismo sentido al código. Cuanto más ambiguo es el mensaje emitido mayor es la posibilidad de que el sentido sea distinto para el receptor.

Si lo que acabamos de escribir lo trasladamos al silencio, nos damos cuenta de que el uso del mismo, puede estar marcado por una posibilidad muy grande de decodificación aberrante.

Del ejemplo que nos expone WALKER también podemos entresacar cómo el mismo silencio puede tener un uso cognitivo o un uso social (TANNEN, SAVILLE-TROIKE, WALKER) y que cada uno de ellos podrá tener distinto sentido para el hablante o para el oyente.

Se trata de otro tipo de ambigüedad a la que también está sometido el silencio y sobre la que escribiremos más adelante.

De lo expuesto en este subapartado se desprende con claridad que cualquier reflexión que se haga sobre el silencio deberá tener en cuenta el contexto en que éste se manifiesta, de no ser así, las conclusiones a las que podamos llegar caracerían de valor, pues encerrarían un falso universalismo y, por lo tanto, serían inaplicables en la práctica.

1.2.- **Sociedad oral/sociedad con escritura:**

"Con la implantación de la imprenta y el desarrollo industrial de las artes gráficas, la cultura oral sufrió un

lento y progresivo retroceso durante dos siglos, siendo prácticamente aplastada por la popularización de la cultura impresa en las sociedades desarrolladas". (RODRIGUEZ BRAVO, 1989: 10)

Aunque comprendemos y compartimos el sentido último de las palabras de RODRIGUEZ BRAVO (en el contexto en que están escritas, una defensa de la expresión), consideramos que afirmaciones como esta deberían ser matizadas. Porque ese "aplastamiento" del que se habla pudiera no serlo tanto.

Cabría preguntarse si conclusiones tan rotundas (muy compartidas) no devienen del abandono o falta de estudio de la oralidad, de la cultura oral, en las sociedades con imprenta (o telemáticas). Pensemos que las investigaciones es más fácil que se dirijan allí donde la permanencia (escritura) se da; por otro lado, habría que preguntarse si esa falta de investigación de la cultura oral en nuestros contextos culturales no resulta del desprestigio de ésta frente a la escrita ("la culta"). Ha de tenerse en cuenta la abundancia de investigaciones (¿gregarias?) que se han realizado sobre la "tradición oral", pero casi siempre de marcado carácter folclórico.

¿Hasta qué punto no han convivido las dos culturas? ¿Hasta qué punto nuestra cultura no encierra en sí numerosos rasgos de la cultura oral?

Sería fácil responder que es lógico que en un espacio geográfico más o menos amplio las dos culturas convivieran en una tensión que, con el paso del tiempo, hace que la dominante (la escrita) convierta a la dominada (oral) en

anécdota o en "rara". Sin embargo, leamos con atención las siguientes palabras de ONG (1987: 43):

"En una cultura oral primaria, el pensamiento y la expresión tienden a ser de las siguientes clases,
1/ Acumulativos antes que subordinados.
2/ Acumulativos antes que analíticos.
3/ Redundantes o "copiosos".
4/ Conservadores y tradicionalistas.
5/ Cerca del mundo humano vital.
6/ De matices agonísticos.
7/ Empáticos y participantes, antes que objetivamente apartados.
8/ Homeostáticos.
9/ Situacionales antes que abstractos."

Como este trabajo tiene como marco la radio, no deja de llamarnos la atención las palabras de ONG. La cita la recuperaremos con posterioridad, pero vaya por delante la observación de lo mucho que del "habla" radiofónica encontramos en ella. ¿Por qué es un medio "oral"? ¿Por qué, por lo tanto, resucita inconscientemente la cultura oral? ¿Por la pervivencia de esa cultura, que sólo necesita un marco en el que florecer?

Creemos que tendría que iniciarse una línea de investigación, de la que la expresión radiofónica podría favorecerse mucho, en la que se analizase la oralidad (la cultura oral) en relación con los productos mediáticos.

Esta defensa que hacemos de la oralidad no hay que entenderla como un denostar a la escritura. Movidos por su vindicación es fácil oírnos decir, por ejemplo, que la palabra escrita, aisladamente, carece de matiz, es neutra, fría, está imposibilitada para ir más allá del referente que le tiene asignado, etc.

Sin embargo, esa palabra escrita se encuentra en un contexto: el espacio tipográfico. Su situación, su distribución, el juego con los cuerpos, con los tipos, los blancos,..., también expresan.

"Georges Heberet explota el espacio tipográfico para transmitir un significado en sus poemas (...). En Tristram Shandy, Laurende Sterne utiliza el espacio tipográfico con deliberada extravagancia e incluye páginas en blanco para indicar su renuncia a tratar un tema y para invitar al lector a completarlo. En ese caso el espacio equivale al silencio (el subrayado es nuestro) *(...). El Poema nº 276 (1968), sin título, de E.E. Cummings acerca del saltamontes, desintegra las palabras del texto y las desparrama irregularmente en toda la página; hasta que al final las letras se juntan en la última palabra: grasshoper (...). El espacio blanco resulta tan esencial para el poema de Cummings que es totalmente imposible leerlo en voz alta (...).*

En cierto modo, la poesía concreta lleva a su culminación la acción recíproca entre las palabras articuladas y el espacio tipográfico (...).

Hartman sugiere un vínculo entre la poesía concreta y la actual logomaquia de Jacques Derrida con el texto (...)". (ONG, 1987: 127)

En próximos capítulos nos fijaremos, precisamente, en MALLARMÉ, en la relación que establecía entre palabra y blanco.

Lo que parece indudable es que la escritura ha transformado la conciencia humana. ONG opina así; si como dice TOMATIS (1969: 17) *"el lenguaje, será, pues, para el hombre el acelerador que le arrastra cada vez más lejos y más arriba, en el desarrollo del pensamiento"*, la escritura supone un salto cualitativo en ese avance:

"En una cultura oral, el conocimiento una vez adquirido, tenía que repetirse constantemente o se perdía: los patrones del pensamiento formularios y fijos eran esenciales para la sabiduría y una administración eficaz.

Sin embargo, para la época de Platón(...) había sobrevenido un cambio: los griegos por fin habían interiorizado efectivamente la escritura (...). La nueva manera de almacenar el conocimiento no consistía en fórmulas mnemotécnicas sino en el texto escrito. Ello liberó a la mente para el pensamiento más abstracto y original" (ONG, 1987: 31).

De la cita que acabamos de reproducir hay que extraer dos consideraciones: primera, la transformación que para el pensamiento supuso la escritura; segunda, la permanencia del relato.

Ya no es necesaria una permanente oralidad; perder el relato oral ya no supone perder el relato. Éste es recuperable. O como diría TUSON (1989: 81), "en sus orígenes, la escritura desempeña la función de salvaguardar la palabra". Una palabra salvaguardada que es una concesión de los dioses (y así resguardar su propia PALABRA): Brahama para los hindúes, Fohi en China, Nabú en Babilonia, Thot en Egipto, Alá para los musulmanes, Jehová para los hebreos.

Y aunque para ELIADE (1991) la victoria del libro sobre la cultura oral es la victoria del logos frente al mythos, la mentalidad mítica hizo de la escritura esa concesión divina y, como veremos en los siguientes apartados, sin inocencia alguna, pues así tenía asegurada su supervivencia.

Oralidad, no permanencia, entronización del mito. Así, escriben McLUJAN y CARPENTER (1968: 87): *"En el principio era la palabra: la palabra hablada, no la palabra del hombre alfabetizado. Entre los esquimales no existe una cultura silenciosa".*

De nuevo cabe hacer dos consideraciones a partir de esta cita: primera, *en principio la palabra,* y, como veremos, palabra mítica; segunda, McLUJAN y CARPENTER aseguran que entre los esquimales no existe una cultura silenciosa.

No sabemos qué entienden ambos autores por *"cultura silenciosa"*, pero lo que se debe negar es la equivalencia cultura oral=ausencia de silencio como expresión o comunicación. Los estudios de campo sobre los Igbo, los Athabaskans o los indios de Warm Springs, por ejemplo, niegan esa equivalencia. O, si se prefiere, se puede acudir a las obras de HALL(1973) y de SAMARIN (1965).

La no permanencia del mensaje no implica el no usar al silencio.

Volviendo a la primera "parte" de la cita, veamos qué nos dice NOUTHE (1982: 37):

"Tentons plutôt de considérer maintenant ce que la parole représente pour les gens de l'oralité. Ces derniers l'investissent d'un pouvoir magique. Dans ces conditions, la parole proférée vient à confondre avec l'acte: contrairament à ce que puorrat voir l'observateur non averti, la parole n'accompagne plus l'acte que les hommes posent: elle est l'acte lui-même".

FAYE (1974: 18) nos dice que *"existe en la historia un efecto de producción de acción a través del relato"*. Teniendo en cuenta las palabras de NOUTHE, vemos que en las culturas orales, al confundirse la palabra con el propio acto, la capacidad de los relatos orales de producir acción se encorseta en el propio acto mágico.

Con igual rotundidad que NOUTHE se expresa ONG (1987: 38), *"las palabras son acontecimientos, hechos"*. Ahora bien, preferimos hablar de mitos antes que de "actos mágicos". ELIADE (1991, p. 27) nos da cuenta de uno polinesio:

"(...) no existía en los comienzos más que las Aguas y las Tinieblas. Io, el Dios supremo, separó las Aguas con la fuerza del pensamiento y de sus palabras, y creó el Cielo y la Tierra. Dijo:"Que las Aguas se separen, que los Cielos se formen, que la Tierra se haga".(...).

ELIADE nos cuenta que cuando esos polinesios deben realizar algo vuelven a pronunciar esas mismas palabras. Por eso, HARE HONGI (un polinesio de este siglo) entre las situaciones desastrosas y negativas (la enfermedad, la impotencia, la senilidad, por ejemplo) también incluye *"la falta de inspiración de los poetas, su incapacidad de crear o de recitar convenientemente los poemas y relatos genealógicos"* (ELIADE, 1991: 39).

En hebreo *dabar*, "palabra", también significa suceso. Y Dios "habla" a los seres humanos, no les escribe, en todo caso les dicta, en toda la amplia acepción del término. De ahí que en las ceremonias litúrgicas cristianas la *Biblia* sea leída en voz alta.

Sobre este punto, la palabra como acto, insistiremos en los apartados siguientes. Merece la pena que volvamos a prestar atención a la palabra escrita, que puede ser *"le signe visuel de l'Activité divine, de la manifestation du Verbe"* (CHEVALIER; LAFONT; GHEERBRANT , 1982: 390). Cabría pensar que tal interpretación de la misma es propia sólo de

las sociedades orales, ¿las nuestras están exentas de ese tipo de visión?. DERRIDA (1967: 277), resumiendo parte del pensamiento de ARTAUD sobre el teatro, escribe:

"La scène occidentale classique définit un théâtre de l'organe, théâtre de mots, donc l'interprétation, d'enregistrement et de taduction, de dérivation à partir d'un texte préétabli d'une table écrite para un Dieu-Auteur et seul détenteur du premier mot. D'un maître gradant la parole volée qu' il prête seulement à ses esclaves, ser metteurs en scène et ses acteurs".

El mito se ha escurrido en las palabras, e impresas éstas, llega hasta nuestros días. ¿Podemos asegurar que el pensamiento contemporáneo ha dejado de ser mítico?

Si con la escritura la palabra permanece, con la escritura el orden que impone la palabra también permanece. Y crea unos nuevos:

"Si ahora se afirma que tiene el poder quien controla la información, en los tiempos antiguos (o quizá no tan antiguos) mandaba quien sabía escribir o, al menos, quien se rodeaba de escribas" (TUSON, 1989: 80).

"Históricamente se consideró tan decisiva su importancia respecto a la ordenación de cosas y acciones que el propio emperador era el maestro del sistema nacional de ideogramas y, a través de ellos, de un cierto orden de civilización china. Testimonio de esa jurisdicción del emperador es que en el año 485 después de Cristo se aumentaron los léxicos, por decreto imperial, en un millar de términos nuevos" (GOMEZ de LIAÑO, 1988, p. 6)

Volveremos más adelante a esta idea. Destaquemos otra:*"La escritura, la imprenta y las computadoras son, todas ellas, formas de tecnologizar la palabra"* (ONG, 1987, p. 83). No es de extrañar, pues, que características de esa palabra aún perduren. Si bien es cierto que ninguna aplicación tecnológica es neutra.

ONG, basándose en HAVELOCK, afirma que Platón, a través de su epistemología, lo que rechaza es la "antigua" cultura oral (de ahí que los poetas no pudieran acceder a su *República*).

Paradójicamente PLATON hacía duras objeciones a la escritura:

. La escritura destruye la memoria, debilita el pensamiento.

. La escritura no produce respuestas.

. La escritura es pasiva.

. La escritura pretende establecer fuera del pensamiento lo que sólo existe en él.

ONG explica esta paradoja platónica ("*la de una persona que sabe leer ante la oralidad persistente y retardadora*") afirmando que los instrumentos externos que se utilizan para reflexionar llegan a interiorizarse, llegando a formar parte, así, del propio instrumento reflexivo (véase el apartado "Platón, la escritura y las computadoras", ONG, 1987).

De ser cierta esta tesis, encontraríamos en ella una razón más para el descrédito (y el desapego) de la cultura oral, ya que los pensadores, desde hace siglos, reflexionan desde la escritura.

Al unísono, lo que acabamos de escribir nos pone en guardia frente a las actitudes apocalípticas (como también ocurrió con la imprenta) que surgen con cada nueva tecnología.

La palabra, con la escritura, perdura; la escritura, con la imprenta, se democratiza, pese a los persistentes

intentos de los poderes en delimitar y minimizar su uso (VAZQUEZ MONTALBAN, 1971). Y la imprenta, con el tiempo, desplaza el "arte" retórico. También la oralidad en su forma "culta" se ve dagnificada.

Lo que llevamos escrito en este subapartado hace que nos realicemos la siguiente pregunta: ¿existe alguna relación entre escritura y menor aceptación del silencio?

Por lo dicho con anterioridad, sabemos que no debemos generalizar, que debemos enmarcar nuestras reflexiones. Como también debemos relativizarlas y no buscar en un factor o fenómeno la causa única de un proceso de transformación. Además, partiríamos del presupuesto de que ahora se acepta menos.

En capítulos posteriores mantendré la tesis de que nuestra sociedad acepta mal al silencio. Más aún los medios de comunicación, y, en concreto, la radio. Ahora bien, ¿más o menos que antes? Comparando estilos de vida, con otras palabras, comparando con aquello a lo que estamos habituados parece posible concluir que menos.

En nuestra cultura, ¿puede haber influido la escritura, junto a otros factores, en una menor aceptación del silencio?

Bien es cierto que la lectura se suele hacer en silencio e, incluso, que necesitamos cierto silencio para leer. Pero no se trata de un silencio interactivo.

RIESMAN (1968: 77) nos asegura que la sociedad oral se caracteriza por un ritmo lento frente a la alfabetizada, de ritmo más vivo. Por su parte, escribe BADURA (1979: 105):

"En su trabajo sobre "Lenguaje in Story" (...) Lewis sostiene la tesis de que la historia de la civilización puede caracterizarse por una creciente "intervención del lenguaje" en todos los tipos de comportamiento social. Mientras que en las "sociedades primitivas" la socialización implicaba principalmente el aprendizaje de habilidades manuales, no lingüísticas, con la modernización de la sociedad el peso se traslada a las habilidades lingüísticas".

Recordemos que PHILIPS sostenía que en las sociedades orales la interacción a través del silencio era más aceptada. Para esta autora parece razonable establecer la hipótesis de que en las sociedades no industrializadas y orales, las personas dedican más tiempo a la interacción estructurada a través de la actividad física, que se comporta como centro de atención; no ocurre igual en las sociedades industrializadas y con escritura.

Resulta lógico pensar que en la cultura oral el ritmo fuera más cadencioso. Esto se explica por la industrialización; la revolución industrial llevó consigo la necesidad de una racionalización del tiempo y que esa necesidad fuera asimilada por los trabajadores. Con anterioridad los ritmos venían marcados por la naturaleza, y entre ellos incluimos los fisiológicos (MOLES, 1968).

La tesis de PHILIPS, por lo tanto, también podría sustentarse en otra hipótesis: a ritmos de vida más rápidos, menor espacio para el silencio, y viceversa.

En estados fisiológicos y anímicos de excitación el ritmo se acelera. Una persona colérica suele elevar la intensidad y tender a eliminar las pausas, incluso a elidir, a "comerse" palabras (es verdad que en estados coléricos también se puede hablar acentuando ciertos periodos y creando y/o alargando las pausas). Y está comprobado que los ritmos de nuestra cotidianidad influyen en nuestra psique y en nuestro organismo. ¿Por qué no en nuestra forma de hablar o de escuchar?

Por otro lado, leer es no parar de escuchar; la escritura, salvo en raras ocasiones, no para de hablarnos. Sólo con el final llega el silencio; sólo cuando dejamos la lectura esta calla.

Pensemos de nuevo en la paradoja platónica. Y en la tesis de ONG. De seguirla, ese instrumento externo (la escritura) en su interiorización hace que reaccionemos miméticamente e, intentemos, como ella hablar sin tregua. Y, como ella, el deseo de permanecer.

2. Las Cosmogonías.

Se entiende por cosmogonía el sistema que pretende explicar la formación, el origen del universo y su organización.

Este capítulo ha sido introducido con una cita de *El silencio blanco* (añadir que en Lejano Oriente el blanco simboliza al silencio y que para KANDINSKY, el blanco es el prefacio, el inicio); de fijarnos en esta narración, notaremos cómo esa realidad de soledad y uniformidad cuasi infinita tiene su parangón en las cosmogonías egipcias de los centros religiosos de Hermópolis, Heiopólis y Menfis. Nun, las aguas primordiales, existía antes de la creación como un ente de "*condición totalmente nebulosa, donde no había cielo, ni tierra ni aire, no existía el Nilo, ni los dioses ni los hombres, ni el nombre de ninguna cosa*" (PLUMLEY, 1984: 121).

Entonces, ¿cómo surgió el universo? Diferentes mitos procedentes de distintas ciudades daban su explicación; todos coincidían en algo: procedía de un huevo. Pero se diferenciaban en cómo surgió el huevo.

A nosotros nos interesa destacar el mito procedente de Tebas:

> "*(...)el huevo depositado por una oca, el Gran Espíritu Primordial, llamada Ken-Ken Ur, el Gran Cacareo, cuya voz rompió el silencio cuando el mundo aún estaba sumido en el silencio (Libro de los Muertos, capítulo 54)*". (PLUMLEY, 1984: 122)

No es nuestra intención entrar en materia de religiones comparadas, pero resulta curioso ver tantas similitudes entre la primera cita y el mito polinesio del que dábamos cuenta en el apartado anterior, o entre las dos citas y algunos párrafos del Génesis 1 y Génesis 2. Pero, sin apartarnos del tema, y ya que hemos mencionado escritos de la tradición judeocristiana, leamos lo que nos dice el evangelista San Juan:

> *"En el principio la Palabra existía*
> *y la palabra estaba con Dios,*
> *y la palabra era Dios.*
> *Ella estaba en el principio con Dios.*
> *Todo se hizo por ella*
> *y sin ella no se hizo nada de cuanto existe". (Biblia de Jerusalén*: 1412)

Con San Juan nos introducimos en la lista de las numerosas cosmogonías que ven en la palabra el origen del universo. Raimundo PANIKKAR escribe:

> *"Todo ha sido producido a través de la Palabra; vâc estaba al lado de Dios, repite un Brâhmanan. "Todo esto, era sólo del Señor del universo. Su palabra estaba con él. Esta palabra era su segundo. El la completó. Dijo: "voy a liberar a esta Palabra y así producirá y traerá a la existencia todo este mundo".* (1985: 26)

De manera concisa, con una breve cita, podemos observar cómo tres cosmogonías de tres discursos religiosos actuales (y multitudinarios) reafirman lo hasta ahora expuesto:

> *"Au commencenment était le Verbe...(Saint Jean, 1). Au commencement était Brahma, disent les textes védique; avec lui était Vâc, la Parole. Le Verbe est appelé en Islam, Kalimat Allâh, Parole Dieu, ou Parole instauratrice".* (CHEVALIER; LAFONT; GHEERBRANT, 1982: 390)

Para los guaraníes, *"Dieu a creé le fondament du langage avant de matérialiser l'eau, le feu, le soleil, les "brouillards vivifiants", et enfin la première terre"*(CHEVALIER; LAFONT; GHEERBRANT: 733). Con esta cita observamos cómo en una mitología americana también es el lenguaje lo que precede a todo. En Africa, podríamos poner como ejemplo a los dogones. Éstos distinguen entre palabra seca (que se atribuye al primer espíritu y que precede a la creación) y la palabra húmeda (con la que el hombre, a través de la oreja de la mujer, deja embarazada a ésta).

La referencia a los dogones es doblemente significativa: por un lado, se suma a lo ya dicho; por otro, introduce con claridad un nuevo elemento: la palabra como origen de la vida humana. Recordemos que en el cristianismo también se da esta segunda derivación. CERNUDA escribió en su poema *Lázaro*: *"(...) Alguien dijo palabras/De nuevo nacimiento (...)"*. (1977: 167)

La palabra genera el universo, insufla vida y es un principio vital y mortal como para numerosos *"Indiens d'Amérique du Sud, notamment dans les croyances des Taulipang, pour lesquels l'homme est doté de cinq âmes, dont une seule gagne l'autre monde après la mort, celle qui contient la parole, et qui déserte périodicament le corps pendent le sommeil"*. (CHEVALIER; LAFONT; GHEERBRANT, 1982: 390)

Para los dogones la palabra húmeda es el inconsciente; en los textos védicos se pueden distinguir tres tipos de sonidos (CHEVALIER; LAFONT; GHEERBRANT: 847): *"non manifesté (parâ), subtil (psahyanti) et articulé*

(vahkarî)"; o sea, el inconsciente, los sueños,...; el artístico; y el lenguaje verbal.

LAO TSE (1976: 21), por su parte, expuso:

"(...) Sin-nombre es el principio del Cielo y la Tierra
Con-nombre es la madre de todas las cosas (...)"

José Mª. TOLA en el prefacio al libro de LAO TSE (p. 10), dejó dicho: *"Aprender a contar es condenarse a seguir contando"*. Los hombres iniciaron el discurso cosmogónico y tal discurso (más adelante explicaré por qué utilizo el singular), hecho mito, llega hasta nuestros días. Ese aprender a contar, ¿conlleva inocencia?; ese continuar la narración, ¿es aún necesario? En definitiva, ¿qué función cumplió y cumple el discurso cosmogónico? Presuponer que dicho discurso se inscribe en el desconocimiento ha dejado de ser una respuesta convincente.

"Todas las culturas conocen lo sagrado como un espacio opaco a la palabra y, por tanto, a la disección analítica, al troceamiento en unidades elementales e intangibles, espacio a que se recurre como principio de explicación, convención religiosa, creencia o experiencia no comunicable, indecible, o por mejor expresarlo, no referenciable fuera de la creencia". (AVELLO FLOREZ, 1985: 15)

Y aun coincidiendo en líneas generales con AVELLO, las interrogaciones perduran: ¿es imposible diseccionar analíticamente el discurso consmogónico?, ¿se puede, no obstante, analizar críticamente al mito cosmogónico? Por otro lado, ¿no es la misma palabra un espacio opaco?

Comenzaré refiriéndome a la tercera cuestión. En capítulos posteriores se atenderá con mayor detenimiento a los que opinan que la propia palabra es la ocultación del mensaje. De momento, y engarzando con este apartado, leamos a CIORAN (1979: 176):

"Y, sin embargo, la palabra nos obnubila y nos domina: ¿acaso no hemos llegado hasta hacer surgir el universo de ella? y ¿no hemos asimilado nuestros orígenes al parloteo, a las improvisaciones de un dios charlatán? ¡Referir la cosmogonía al discurso, eregir el lenguaje en instrumento de la creación, atribuir nuestros comienzos a una ilusoria antigüedad del Verbo! La literatura, como se advertirá, se remonta muy lejos en el tiempo, ya que, nada carentes de aberraciones, no hemos temido imputarle los primeros sobresaltos de la materia".

Reparemos, por ahora, en las dos primeras cuestiones, cuya intencionalidad es otra pregunta: ¿qué función cumple el mito cosmogónico? STEPHEN HAWKING (1985: 14) afirma lo siguiente:

"De hecho, la necesidad de una "primera causa" que explicara la creación del universo se empleó como argumento para probar la existencia de Dios".

Y con esta cita hemos obtenido una respuesta; pero ésta nos parece incompleta. "Se empleó", ¿es que ya no se utiliza? FAYE, en su obra *Los lenguajes totalitarios,* cita a MOELLER (1974: 72): *"Para el pensamiento conservador todas las cosas nacen en el comienzo. Y todas las cosas tienen un gran comienzo".*

TUSON (1989: 72) nos advierte que el origen divino del habla humana fue un dogma incontrovertible, incluso para

los redactores de la *Encyclopédie*. Escribiendo en la página anterior:

"No es menos irracional atribuir el nacimiento del lenguaje a la acción divina; no obstante, la historia postcristiana es persistente en ver en el paraiso el origen del habla y nos muestra, en los capítulos iniciales del Génesis, sea Dios, sea a Adán, asignando nombre a las fenómenos y a las cosas: Dios nombrando las realidades superiores (...) y Adán las inferiores(...)".

En la tira cómica *Los adánez*, de PABLO (*El País*, 11/8/91) se puede ver a Adán indignado por lo que aparece escrito en los troncos de los árboles: *"Adán es un reprimido sexual"; "y puede que hasta impotente"; "Y por eso no quiere que nos comamos la manzana"*. En la última viñeta se ve a Adán alejándose a la par que farfullando, *"¡Tengo que inventar enseguida una palabrota corta y sonora para esta tía...!"*.

Para TUSON (1989: 76) el mito es una tentativa de explicación; el mito se inscribe en una cultura, favoreciendo, a menudo, las jerarquías, a la vez que imponen dogmas y anulan el pensamiento crítico. Las palabras de TUSON sirven, también, para que tomemos conciencia de que, en nuestra propia cultura, germina el mismo mito que en las culturas orales.

ELIADE nos advierte de las muchas acepciones del término mito. La que él considera más imperfecta es la siguiente (1991: 12):

"El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en un tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los "comienzos". Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea

esta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento (...). Es, pues, siempre el relato de una "creación".

Como historia sagrada que es, el mito es un relato, una historia verdadera. El mito cosmogónico es verdadero porque ahí está la existencia del Mundo que lo ratifica. ¿Qué funciones cumplen? Para ELIADE, la principal, es la de revelar los modelos ejemplares de conducta, en ritos y actividades humanas significativas.

Y, enlazando con lo ya escrito, la palabra es origen (escrita salvaguarda), es acto y es transmisión del acto de los orígenes, convirtiéndose en recreación. A la vez, institucionaliza.

Como da cuenta ELIADE (1991: 13):

. Los Kai (Nueva Guinea): *"Así lo hicieron los Nemu* (los Antepasados míticos) *y nosotros lo hacemos de igual manera".*

. Los Navahos: *"Porque el Pueblo santo lo hizo de esta manera por primera vez".*

. Los Hindúes: *"Debemos hacer lo que los dioses han hecho en un principio". "Así lo hicieron los dioses; así hacen los hombres".*

. Los Tibetanos: *"Como ha sido transmitido desde el principio de la creación de la tierra, así nosotros debemos sacrificar (...)".*

Todo fundamentalismo religioso amplifica ese comienzo mítico. Como se puede comprobar en el cristianismo, el islamismo o el judaísmo. ELIADE hace que deparemos en la actitud mítica del regreso al origen en las "religiones"

agnósticas; así, nos habla del marxismo-leninismo o del nacionalsocialismo.

"Mediante la jerga seudocientífica de que uno y otro se sirven, se encuentra una visión de las cosas que recuerda especialemnte las lucubraciones a las que se entregaba la gente en la Edad Media. La lucha final, decisiva, de los elegidos (ya sean "arios" o "proletarios") contra las huestes del demonio ("judíos" o "burgueses"), la alegría de dominar al mundo, o de vivir en la igualdad absoluta, o las dos opciones a la vez, concedida, según un decreto de la Providencia, a los elegidos, que encontrarán así una compensación a todos sus sufrimientos; el cumplimiento de los últimos designios de la historia de un universo al fin desprovisto de mal, he aquí algunas viejas quimeras que todavía nos acarician". (NORMAN COHN, *Les fanatiques de l'Apocalypse*, citado por ELIADE, 1991: 75)

También del sicoanálisis:

"Traduciéndolo a términos del pensamiento arcaico, podría decirse que ha habido un Paraiso (para el sicoanálisis, el estadio prenatal o el periodo que se extiende hasta el destete) y una "ruptura", una "catástrofe" (el traumatismo infantil), y, cualquiera que sea la actitud del adulto en relación con estos acontecimientos primordiales, no son menos constitutivos de su ser". (ELIADE, 1991: 83)

Resulta interesante destacar que en las sociedades de "pensamiento arcaico" el mundo debe renovarse cíclicamente. Para ello acuden al mito cosmogónico. El instrumento: la palabra. Debemos reparar que en nuestra cultura tampoco estamos exentos de esa "magia" renovadora, curativa.

ELIADE nos advierte varias veces sobre la destrucción de los lenguajes artísticos y su parangón con el mito del regreso, volver al estadio cosmogónico inicial y, así, recomenzar. Tornar al "caos", volver a lo indistinto de la "materia prima" (ténganse presentes los mitos egipcios, por

ejemplo, de los que hemos hecho mención) y, desde allí, recrear, rehacer la cosmogonía.

No es de extrañar que CALVINO (1989: 72) se exprese en los siguientes términos:

"Por eso trato de hablar lo menos posible, y si prefiero escribir es porque escribiendo puedo corregir cada frase tantas veces como sea necesario para llegar, no digo a estar satisfecho de mis palabras, pero por lo menos a eliminar las razones de insatisfacción que soy capaz de percibir. La literatura -quiero decir, la literatura que responde a estas exigencias- es la TIERRA PROMETIDA donde el lenguaje llega a ser lo que realmente debería ser".

Mutismo; recreación; origen; y mito de Babel. FREGTMAN (1990: 331) nos cuenta que *"en la terapia noética enfatizamos el hecho de desaprender para aprender (...). Solemos estar muy llenos, "rebosamos", y de esta forma no introducimos nuevas premisas de accionar. Despojarse es, a veces, más importante que acumular. La vacuidad es una virtud sagrada".*

Este "destruir para construir" le hacen advertir a MATTELART y PIEMME (1980: 228) sobre el advenimiento de esa "Gran Noche" a partir de la cual se engendrará una comunicación nueva. Para ambos autores una nueva alternativa de comunicación ha de vincularse a unas nuevas relaciones sociales.

Y leyendo a FOUCAULT (1985: 291) nos percatamos de otra dimensión del asunto que venimos tratando (el mito cosmogónico):

"Los hombres que creen, al expresar sus pensamientos en palabras de las que no son dueños, alejándolos en formas verbales cuyas dimensiones históricas se les escapan, que

su propósito les obedece, no saben que se someten a sus exigencias".

Así, a la función normalizadora del discurso cosmogónico y a la palabra como ocultación (recuérdese a CIORAN), se ha de añadir ahora la sumisión del que habla al propio lenguaje. Indudablemente, FOUCAULT va mucho más allá que AVELLO. De seguir a FOUCAULT, podríamos llegar a la conclusión de que quien se instala en el discurso cosmogónico no sólo se somete a él, sino que también desconoce la sumisión.

Al emplear el singular hemos dicho que el discurso cosmogónico es uno: llega el momento de las matizaciones.

"Lo que Dios ha depositado en el mundo son las palabras escritas; Adán, al imponer sus primeros nombres a los animales, no hizo más que leer estas marcas visibles y silenciosas; la Ley fue confiada a las Tablas, no a la memoria de los hombres; y la verdadera Palabra hay que encontrarla en un libro". (FOUCAULT, 1985: 46)

De lo que se deduce que es necesario establecer una diferencia entre las cosmogonías de las culturas orales y las cosmogonías de las culturas con escritura. Mientras que en el primer caso es más fácil que se den las fisuras, en el segundo, no; de hecho, todos los sistemas religiosos en la actualidad extensos y con poder poseen sus escrituras sagradas. A la vez, tener presente que esas escrituras sagradas son un símbolo visual de la actividad divina.

O sea, la escritura refuerza la norma. La hace imperecedera. Ahora bien, la escritura, por ser norma, también es el lugar de la herejía.

Del aferrarse a la Verdad, por ser ésta Dios hecho Palabra, pongamos un ejemplo ilustrativo: Ussher, arzobispo de Armag, basándose en el Antiguo Testamento, dijo que el mundo había sido creado en el año 4004 A.C. Corría el año 1650; un milenio antes, un matemático y astrónomo chino, I-Hsing, ya calculaba al mundo varios millones de años de existencia. Quien precisó más fue el doctor John Lighfoot, director del Saint Catherine's College de la Universidad de Cambridge: "*la creación había tenido lugar el 23 de octubre del año 4004 A.C. a las nueve en punto de la mañana*" (LEAKEY, 1984: 11).

Una de las razones para que en Grecia se diera un importante avance en los planteamientos filosóficos hay que buscarla en que su religión no era la manifestación de la palabra de Dios; no se trataba de una religión revelada. Ya Anaximandro y Anaximenes buscaron el origen del mundo en causas físicas. A partir del infinito, el primero vio el origen en la interacción de elementos contrarios; el segundo en la rarefacción y condensación del aire.

3. ¿El principio, el verbo?

En lo que llevamos escrito aparece, la gran mayoría de las veces, la palabra como *principio.* Pero, ¿es ésto exacto? Desde luego, no se trata de referirnos a las corrientes científicas actuales e hipotizar con ellas sobre el *Big Bang* o qué había antes de él. En todo caso, aprovechar el contexto para reseñar que en todas las religiones reveladas el universo tuvo un principio y tendrá un final (de igual manera a lo que sostienen teorías científicas actuales), mientras que en las no reveladas se le consideró infinito en el tiempo (como nos argumentan otras teorías científicas de hoy). Presuponer un principio y un final tiende un puente a un ente superior ordenador del universo, creador del mismo.

Pero veamos qué piensa *Fausto*:

> *"Escrito está: "En el principio era el Verbo". Aquí me atasco ya. ¿Quién me ayudará a proseguir? Imposible me es dar tanto valor a la palabra. Si el espíritu me ilumina lo traduciré de otra manera: "En principio era el Pensamiento". Reflexiona bien esta primera línea y no dejes que tu pluma se apresure. Porque, ¿realmente es el pensamiento quien hace y ordena todo? Mejor debería estar escrito: "En el principio era la Fuerza". Sin embargo, escribiendo esto algo me dice ya que no haga hincapié en ello. Pero siento que el espíritu viene en mi ayuda: ahora comienzo a ver claro y me decido a escribir con seguridad: "En principio era la Acción".* (GOETHE, s/f: 59)

Fausto, en progresión mental que concluye con la ACCION, desechó la palabra al igual que CIORAN (como ya hemos visto), entre otros. Como también abandonó la idea del pensamiento (*"Es preciso que una sensación haya caído*

muy bajo para que digne transformarse en idea", apostilla CIORAN (1981: 38)). Posteriormente la de fuerza:

"Dire la force comme origine du phénomène, c'est sans doute ne rien dire,. Quand elle est dite, la force est déjà phénomène. Hegel avait bien montré que l'explication d'un phénomène par une force est une tautologie. Mais en disant cela, il fuat virer une certaine impuissance du langage à sortir de soi pour dire son origine, et non la pensée de la force. La force est l'autre du langage sans lequel celui-ci ne serait pas ce qu'il est".(DERRIDA, 1967: 45)

Queda la acción. Pero JAMAIQUE (1968,: 412) nos asegura que la palabra, esencialmente, es una acción (por lo que el enunciador debe controlar en todo momento lo que dice). Ya nos hemos referido a los mitos en los que palabra y acto se confunden. Cabe recordar ahora el título de una obra de AUSTIN: *Cómo hacer cosas con palabras.* Otra constatación de que no estamos tan lejos del mito.

Palabras, además, capaces de materializarse. Como aparece en el cuento popular árabe *Hachachi el embustero*, quien narraba su falso combate con un león; hasta el sol se detuvo tres días frente a las ventanas de palacio para poder escucharlo y sus palabras se inscribieron por sí mismas en imágenes multicolores (GOUGOUD, 1990: 44). ¿Cuánto de esto hay en el sicoanálisis?

Para *Fausto* quedaba la acción. GUERRA GARRIDO (1985: 9) también rechaza esta respuesta:

"En el principio no fue el verbo (San Juan) ni la acción (Goethe), sino el silencio (Nadie). Todos hemos oído hablar del silencio, pero ¿de veras existe? Nadie lo conoce, dicen que su estruendo parte los oídos, dicen que es el vicio solitario del que se pregunta quién es, dicen, pero no se les escucha".

Al extendernos en la cita hemos adelantado conceptos; fijémonos de momento en la conclusión a la que se llega: en el principio fue el silencio.

Así como el verbo va unido, en este caso, a San Juan y la acción a GOETHE, el silencio a Nadie. Nos gustaría poder interpretar a ese Nadie no como enunciador, sino como sinónimo de silencio: silencio, Nadie. Nada.

> *"La nada no comporta para el budismo (en realidad para todo el oriente) la significación algo siniestra que nosotros le atribuimos. Allí se confunde con una experiencia límite de la luz o, si se prefiere, con un estado de eterna ausencia luminosa, de vacío resplandeciente: es el ser que ha triunfado sobre todas sus propiedades, o más bien un no-ser sumamente positivo que dispensa una dicha sin ningún apoyo en mundo alguno".* (CIORAN, 1981: 38)

LAO TSE (el taoísmo) es representativo de ese pensar oriental que encuentra la nada como algo no siniestro; al contrario, es el origen: *"Y el ser tiene su origen en el no-ser"* (LAO TSE, 1976: 60). Igual que nos dice FREGTMAN (1990: 356) que *zen* es el verdadero y profundo silencio; el espíritu original y puro del ser humano. Es el mismo FREGTMAN (1990: 67) quien nos da cuenta de que *"en la tradición hindú, Siva, el instructor del mundo, inicia a los cuatro Rishis -hijos de Brahama- en los secretos de la vida espiritual por el "conocimiento de sí mismo". Como los discípulos resultan poco aptos para la comprensión intelectual racional, Siva decide sumergirse en el silencio. Así, lleva a los Rishis a observarse y a conocerse".* Más adelante escribe que para SRI RAMANA

MAHAUSHI silencio quiere decir elocuencia suprema. Y él mismo se pregunta cuál sería la mejor forma para comunicarse, para comprender. Responde en tres tiempos -el subrayado es nuestro-:

"A/ El conocimiento trascendental no manifestado, el conocimiento supremo abstracto, se transmite en un instante de silencio.
B/ El silencio es el útero de los pensamientos y las palabras, necesarias, eficaces, pero inválidas sin su contraparte creadora.
C/ El silencio es un impulso que engendra los sonidos, los lenguajes, las músicas".

FREGTMAN (1990: 67) está inmerso en una tradición que ve en el silencio el estadio anterior al acto creativo; o al acto cognitivo (saldrán más ejemplos a lo largo del trabajo). Pero es necesario remarcar que FREGTMAN enuncia desde el idealismo, pues es de la tesis de que el pensamiento no puede ser creador, opera desde el conocimiento. Su necesidad de silencio originario, de anulación del conocimiento, no es más que una manifestación del mito cosmogónico del regreso.

Para ECKHART no hay nada en el universo que se asemeje tanto al CREADOR como el silencio.

BARBOTIN (1977: 18) dice que *"sólo sabe hablar quien sabe también callarse, y la palabra del sabio se valora por su escasez; el verbo está todavía rodeado del silencio originario (...)".*

CALVINO (1989: 82) nos recuerda que LEOPARDI escribió varias fábulas llenas de conjeturas cosmológicas. En una de ellas, *El Cántico del gallo silvestre*, el universo, tras apagarse, desaparece: *"Un silencio desnudo y una altísima calma llenarán el espacio inmenso. Así este arcano espantoso y admirable de la existencia universal, antes de ser proclamado y entendido, se disipará y desaparecerá".* No se trata de una cosmogonía porque es el fin, no el principio, pero resulta interesante comparar las palabras de LEOPARDI con las de PASCAL, para quien no habría nada más aterrador que el silencio eterno de los espacios infinitos. Para LEOPARDI lo aterrador no era el vacío infinito, sino la existencia.

De nuevo un ejemplo de cómo el mismo fenómeno puede ser valorado como negativo o como positivo. Una ambivalencia, en este caso, existencial.

En todas las cosmogonías a las que nos venimos refiriendo se da un origen (la palabra, el verbo, el cacareo,...), pero antes de ese origen la nada, y esa nada era un vacío poblado por un ente primero (Nun, Dios,...) que se vio habitado por la palabra o en el que existió sin manifestarse (San Juan 1): el silencio lo llenaba todo (quizás porque nada había). ¿Cómo compaginar la nada con el ente, lo vacío con lo lleno? Arropando el discurso cosmogónico en una cadena de discursos a la vez que justificativos disuasivos. Así comenta el Zohar el Génesis:

"Del hecho de que la materia haya sido creada por el Verbo, no hemos de concluir que éste se hubiera manifestado antes de la creación (...) Así, por un misterio de los más secretos, el infinito golpeó con el sonido del Verbo el

vacío, aunque las ondas sonoras no sean transmitidas por el espacio (...) Pero esta materialización habría permanecido siempre en el estado de lo imponderable, si, en el momento de golpear el vacío, el sonido del Verbo no hubiera hecho brotar el punto chispeante, origen de la luz, que constituye el misterio supremo y cuya esencia es inconcebible". (TOMATIS, 1969: 41)

Podemos observar cómo en la cosmogonía se introduce lo cierto (*"aunque las ondas sonoras no sean transmitibles en el vacío"*) en el mito sin aparente contradicción. Y si los conocimientos científicos se han hecho más vastos, aparecen, con ellos, otros argumentos:

"(...) no hay por qué aguzar el ingenio para establecer concordancias en este cuadro (se está refiriendo al Génesis) *y las estructuras de la ciencia moderna. Lo que hay que leer aquí, bajo una forma propia de aquella época, es una enseñanza revelada de valor permanente acerca de Dios, único, trascendente, anterior al mundo, y creador".* (*Biblia de Jerusalén*: 11)

Este último discurso es el eslabón final de la cadena: la creencia (la fe). Con otras palabras, aceptar el no preguntar, guardar silencio ante las dudas, la curiosidad o la certeza. Estamos ante un destinatario que goza de un silencio impuesto; a la vez que, gracias a la fe, ve en ese silencio una manifestación de la revelación (goza con él).

Son raros los casos de quienes imputan el principio generador a otros fenómenos diferentes de los ya expuestos. BULOW, compositor claramente wagneriano, consideraba que el principio está en el ritmo; la *Murphy* de BECKETT en el *"pun"*, en la paronomasia. Pero nos interesan más las palabras de WITTGENSTEIN (1981: 39):

"2.013. (...)Yo puedo pensar este espacio como vacío, pero no
puedo pensar las cosas sin el espacio.
2.031. Un objeto espacial debe encontrarse en un espacio infinito
(Un punto en el espacio es un lugar de argumento (...)).

WITTGENSTEIN nos pone en la senda de encontrar una posible respuesta al porqué de esa idea tan común de un origen vacío en su infinitud. Fijémonos en las siguientes palabras: "*un punto en el espacio es un lugar de argumento*". GIEDEN (1968: 47), hablando del espacio en el arte prehistórico, nos dice:

"El primer hecho observable sobre el espacio es su condición de vacío, un vacío a través del cual se mueven las cosas o en el cual están las cosas".

Vacío/silencio; y en él un ente superior.

BARTHES nos dice que el mito designa y notifica, hace comprender e impone (1980: 208). Y el propio BARTHES (1980: 65) argumenta que *"el arca es un mito feliz: la humanidad toma distancia de los elementos, se concentra en él y elabora la conciencia necesaria de sus poderes y hace surgir de la propia desdicha, la evidencia de que el mundo es controlable".* Nosotros podemos deducir que las cosmogonías a las que nos venimos refiriendo tranquilizan al hombre pues establecen un orden superior incuestionable (orden que se traslada al grupo) y fundamentan el lenguaje como vehículo de aproximación (interrelación) y distancia (autoridad). Babel es la subversión de la distancia y, en castigo por tal osadía, la supresión de la aproximación. La palabra es entonces más que nunca pauta y ocultación. ¿Por

qué no desear el regreso, reiniciar desde el silencio la construcción de una nueva palabra?

CONCLUSIONES:

1/ El sentido de un silencio vendrá determinado, en primera instancia, por la cultura que lo exprese.

2/ Hablar del silencio como un "universal" esconde y trastoca la diferencia de usos y funciones que en cada marco puede tener.

3/ Los usos del silencio son el resultado de un aprendizaje.

4/ Los silencios podrán ser interpretados como "positivos" o como "negativos". Pero nunca como "huecos"; a ese "hueco" (nada) siempre se le da una significación.

5/ En nuestra cultura silencio y emoción, silencio y estado síquico, se interrelacionan.

6/ Al igual que se establece la relación silencio/palabra (sonido), hay que establecer la de silencio/no verbal.

7/ La no permanencia del mensaje no implica el no usar los silencios.

8/ No se puede afirmar que en una cultura oral se evitan los silencios.

9/ Hipótesis: A ritmos de vida más vivos, menor espacio para el silencio. Lo que se manifestará en el uso del habla.

10/ Hipótesis: la escritura, como instrumento externo interiorizado, ha hecho que usemos menos el silencio; o que aumente la valoración negativa que de él podamos tener.

11/ En una interacción, los silencios podrán cumplir la función de marcadores o de junturas de los turnos de palabras.

12/ El silencio puede ser la manifestación del mito del retorno al origen.

13/ ¿Hasta qué punto nuestra cultura tiene insertos rasgos de la cultura oral? Trabajar en esa línea de investigación podría ser de gran utilidad para establecer formas radiofónicas.

14/ ¿Cabría la posibilidad de usar silencios intencionalmente significativos en ausencia de la palabra o de lo verbal? Nuestra hipótesis es que sí. De no verificarse, el silencio, en la radio, devendría en pausa o en error.

15/ El silencio, ¿necesita del contexto más que la palabra? Pregunta que tendremos que contestar en el escrito.

16/ El silencio, ¿está más sometido a una posible decodificación aberrante? Pregunta que, también, deberemos contestar en el escrito.

17/ La palabra también puede ser un espacio opaco.

18/ Quien se instala en el discurso cosmogónico no sólo se somete a él, también desconoce la sumisión.

CAPITULO II
¿QUÉ ES EL SILENCIO?

"Volví a darle las buenas noches. Y aunque no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vivía y que, si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y voces". (RULFO, 1983: 13)

"¡Gloria y alabanza, Satán, en tus alturas/ del cielo donde tu reinaste y en las profundidades/ del infierno, donde vencido, sueñas en silencio!". (BAUDELAIRE, 1973: 191)

Es la intención de este segundo capítulo responder a una pregunta: ¿qué es el silencio?

Sírvanos este capítulo y el siguiente (el III) para caracterizar, tipificar y conceptualizar el silencio. Y de esta manera poder iniciar su estudio en el lenguaje, en el producto radiofónico.

La pregunta que por nuestra parte hacemos puede trastocarse en pregunta que se nos hace: ¿es necesario tanto espacio para dar una definición?

"Silencio. m. Abstención de hablar.// fig. Ausencia de todo ruido o sonido.// fig. Efecto de no mencionar por escrito.// mús. Pausa." (CASARES, 1979: 770)

¿Es suficiente tal definición? A todas luces, no. Bien es cierto que podemos extraer algunas ideas de estas líneas (reflejo de las preponderantes): la relevancia del lenguaje verbal; la importancia dada a la escritura; la relación que se establece con la música; el uso de silencio y de pausa sin límites definitorios.

También hemos de tener en cuenta que en numerosas ocasiones, como podremos observar, la definición que se da del silencio es su uso o su función en un contexto dado.

Como que abundan las interpretaciones subjetivas, desde puntos de vista que guardan poca o ninguna relación con el silencio, y en los que pueden prevalecer estados anímicos o existenciales.

Barajando distintos puntos de vista y diferentes disciplinas se intentará llegar a unas conclusiones -respuesta a la pregunta- que sin pecar de cerradas obvien lo abstracto.

1. Diferentes definiciones del silencio.

"Hablar de la nada en otros términos que los de la afectividad es perder el tiempo". (CIORAN, 1980: 58)

Comenzar este apartado citando a CIORAN, suscribir lo que CIORAN dijo puede llevarnos a la inmolación del apartado mismo. Pero como sosteníamos en una de las conclusiones del capítulo I, el silencio nunca es un "hueco", o sea, nada.

A lo largo de este apartado observaremos numerosas definiciones de lo que el silencio es o puede ser, muchas de ellas, en el fondo, meros pretextos para hablarnos de otras cosas. Así, aumenta la dificultad de encontrar una que nos resulte lo suficientemente operativa. Pongamos un ejemplo de lo que acabamos de escribir:

"Podemos, sin duda, hablar "sobre" el silencio, lo mismo que podemos hablar sobre lo que me ocurrió ayer, o sobre x, o sobre cualquier tema. Pero el silencio sobre el que hablamos no es un verdadero silencio, pues el silencio no es un "objeto" (sobre el que se pueda pensar o hablar). No podemos hablar sobre el verdadero silencio, al igual que no podemos encontrar la oscuridad buscando con una antorcha. El silencio no puede ser mencionado sin ser descrito, puesto que es incompatible con el habla". (PANIKKAR, 1985: 26)

Más adelante, PANIKKAR nos dice que se puede hablar en torno al silencio y vuelve a remarcar que la palabra es la muerte del silencio. De su pensamiento podríamos extraer las siguientes ideas:

. El silencio no es un objeto.

. Que la palabra, aunque sea al nombrarlo, lo destruye.

. Que no se puede hablar de él, sino en torno a él.

¿Son operativas? PANIKKAR habla de un silencio absoluto e ideal (más adelante veremos cómo el silencio sólo puede ser absoluto en un plano ideal -o teórico-). Cuando nos dice que sólo se puede hablar en torno a él, no hace más que poner de manifiesto lo que muchos autores, de una manera inconsciente, hacen: definir al silencio contextualizándolo en un uso o función. Por otra parte, PANIKKAR confunde el referente con lo referido.

Avancemos en nuestra tarea de buscar otras definiciones de silencio. Si en la introducción del capítulo citábamos el *Casares*, veamos ahora qué nos dice el *Diccionario de la Real Academia Española* (1984: 1224):

*"**Silencio** (...) m. Abstención de hablar.// 2 fig. Falta de ruido.//3. fig. Efecto de no hablar por escrito (...)".*

Posteriormente dará cabida al silencio administrativo y a frases hechas con la palabra silencio. Vemos qué poca diferencia existe con la definición del *Casares*. En el diccionario de *María Moliner* (1981: 1165) podemos leer:

*"**Silencio** (...) Circunstancia de no haber ningún sonido en un sitio o en un momento.// Circunstancia de no hablar las personas. // (...) Circunstancia de no hablar de cierta cosa (...)".*

Pasará más tarde al administrativo, al de la música y al de las frases hechas. En el *Diccionario Anaya de la Lengua* (1991: 886), se lee:

*"**silencio** (del lat. silentium, silere=estar callado)Abstención de hablar// 2 fig. Carencia de ruidos que sobrepasan el umbral auditivo.// 3 Efecto de no*

mencionar algo por escrito.// 4 Pausa musical.// 5 En s. Calladamente o sin hacer ruido.//6 Pasar en s. una cosa. Omitirla".

De la consulta de estos diccionarios cabe poner atención en:

· Prácticamente los cuatro destacan la acepción "abstención de hablar". Fijándonos, vemos que es la más cercana a la etimología latina. Silencio sería, ausencia de la palabra; hablada, en este caso, pero recordemos también la acepción "efecto de no hablar por escrito". No obstante, se aprecia una prevalencia de lo oral.

· En el *Anaya* se escribe: *"carencia de ruidos que sobrepasan el umbral auditivo"*. Esta definición, que a nuestro entender y como dejaremos constancia, es de las más correctas entre las encontradas, aparece con el preámbulo *figurado*.

· Sonido y ruido son empleados de forma aleatoria. Nosotros distinguiremos entre la relación que pueda mantener el silencio con el ruido y la que pudiera mantener con el sonido.

· Aparece el silencio como omisión voluntaria. Esta definición de silencio nos llevará a que le dediquemos un apartado.

· En los cuatro diccionarios se define al silencio como pausa musical.

Se obervará cómo en tan parcas extensiones hay una entrada dedicada a la música. Es necesario dejar constancia, por un lado, de la importancia que en la música tiene la pausa -ya en numerosos *Salmos* se indica-; pero,

por otro, es necesario mencionar la idea bastante común de que el lenguaje verbal comunica, mientras que el musical expresa. Sin ir más lejos, desde el siglo XIX se mantiene la polémica entre los que ven en la música un entrelazado de formas, sin más (y citarán a BRAHAMS, aunque éste se mantuvo apartado de la discusión), y los que conciben una música capaz de describir, subrayar, contar,... (WAGNER a la cabeza). Otra tesis es la que mantiene que la música se resume en corporalidad (cuerpo-gesto); al respecto y como introducción puede leerse a ZULIAN, 1980.

Se puede definir la pausa como "*il momento di silenzio in una musica, intenso ora come una reale perceziones d'ascolto, ora come une prescrizione esecutiva. Pùo essere di durata indeterminata o determinata (...)*" (VV.AA., 1983: 542).

Nos interesa resaltar cómo "pausa" nos lleva a silencio ("*silenzio in una musica*"), que era de donde veníamos. Lo cierto es que pausa y silencio son utilizadas en muchísimas ocasiones de manera intercambiable, dándosele el mismo sentido.

Otra definición de silencio, que también está unida a la música, es la que nos ofrece CHARLES (1978: 63): "*Qu'est-ce, pour un musicien, le silence? Le fond-neutre...sur quoi émergent les sons*".

Por su puesto, donde aparece músico podría escribirse pintor, literato, escultor,..., o radiofonista. El silencio es el lugar (el espacio vacío, podríamos decir) que llenará el sonido. MASSON (1989: 89), en esta misma línea, considera que el silencio es el espacio no colonizado. Esta

manera de entender al silencio se opone frontalmente con la de los que opinan que el silencio es la ausencia del sonido, de la que ya escribiremos más adelante. Para los primeros, la palabra es la ausencia de silencio; en el fondo, reproducen el mito cosmogónico de un silencio inicial, que lo puebla todo hasta que en su seno surge la palabra.

Lo que acabamos de escribir nos recuerda a FREGTMAN (1990: 68), que ve en el silencio el momento de la iniciación. Y no olvidemos que su silencio iniciático está muy ligado al mito del regreso al origen.

Otra manera posible de entender al silencio como el estadio previo al mensaje está formulada por SCIASCIA (ARIAS, 1984: 31): (el silencio es) *"lo que nos falta para poder pensar"*. En este caso el silencio es el lugar de la reflexión. Ya nos habíamos referido a él cuando hablamos de lo que se pedía a los testigos en los interrogatorios: pensar en silencio antes de contestar.

Pero también puede ser el lugar de la concentración. Nos referimos a las técnicas de relajación respiratoria antes de acometer el acto.

Para otros autores el silencio es el lugar de lo indecible. Como piensa, por ejemplo, STEINER (1982: 45). Llegados a este punto cabe diferenciar entre varias posturas, en muchas ocasiones mezcladas, que giran en torno a esa manifestación de lo indecible.

"Porque ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas, donde El mora, hace entender' ¡Y quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir? ¿Y quién,

finalmente, lo que las hace desear? Cierto, nadie lo puede (...).

De donde se sigue que los Santos Doctores, aunque mucho dicen y más digan,nunca pueden acabar de declararlo por palabras, así como tampoco por palabras se pudo ello decir; y así lo que de ello se declara ordinariamente es lo menor que contiene en sí". (GUILLEN, 1972: 84)

JUAN de la CRUZ, en su prólogo del *Canto Espiritual*, nos da un primer sentido a lo inefable: la imposibilidad de expresar todo aquello que se desearía. Pero resulta curioso que para defender esta tesis JUAN de la CRUZ la ejemplifique con los siguientes casos (GUILLEN, 1972: 86):

"Porque la cortedad del manifestarlo y hablarlo exteriormente mostró Jeremías cuando habiendo Dios hablado con él no supo que decir, sino aaa.

Moisés delante de Dios en la zarza, cuando no solamente dijo a Dios que después que hablaba con él no sabía ni acertaba a hablar (...)".

De nuevo podemos apreciar ese expresar lo inexpresable, pero ¿cuánto no hay de intimidación en Moisés y Jeremías? El silencio también puede ser el lugar de la intimidación.

MEL BOCHNER pinta en 1970 un lienzo en el que una mancha de pintura cae desde la parte superior del cuadro; en la mancha, escritas, las siguientes palabras: *el lenguaje no es transparente.*

"Ahora bien, hay que considerar el caso límite. El de un hipotético poeta y gramático que estuviese advertido de las reglas profundas de su lengua y que, al conocerlas, captara en ellas una insuficiencia esencial. Su rebeldía tan sólo podría tener una salida, una versión radical de la aniquilación y del suicidio lingüístico: el silencio". (TUSON, 1989: 85)

Las palabras de TUSON engarzan con las de JUAN de la CRUZ. Pero TUSON no advierte que esa *"insufiencia esencial"* también puede ser el fruto de considerar a la palabra como ocultación. PINTER y BECKETT, pongamos por caso, son de esta opinión, y todas sus obras estarán bajo el influjo de ella (a la vez que son una reflexión sobre el propio lenguaje; desde el lenguaje).

Para BECKETT el silencio no es una respuesta alternativa, es una meta. Para llegar a ella primero hay que construir el camino a través del que podamos llegar. BECKETT lo que desea es librarse de los signos (TALENS, 1987: 23).

Es interesante comparar *Comedia* de BECKETT con *Un ligero dolor* de PINTER. *Comedia* es la única obra de BECKETT donde no aparece el silencio, ni como acotación. En ella, un trío, el marido, la mujer y la amante del marido hablan entrelazadamente en monólogos que se repiten tres veces. El sentido de la obra acaba siendo la receptividad del discurso como tal.

En *Un ligero dolor*, de PINTER, otro trío: la mujer, el marido y el vendedor de cerillas, que no habla en toda la obra. El silencio del vendedor provoca la conversación del matrimonio, desencadenándose el conflicto entre ellos.

La obra de BECKETT da un nuevo sentido al silencio. El ruido puede ser el lugar del silencio. Esos monólogos entremezclados y repetidos hacen que las palabras, carentes de sentido, se conviertan en ruido, que, respecto al sentido que deberían tener las palabras, no es más que un

metafórico silencio, y desde él negar la posibilidad de la interacción a través del lenguaje.

O como diría el *zorro* al *Principito*: *"Te miraré de reojo y no dirás nada. Las palabras es fuente de malentendidos"* (SAINT-EXUPERY, 1982: 83).

En *Un ligero dolor* (PINTER) el silencio es una provocación. El obstinado hermetismo del vendedor de cerillas hace que el matrimonio hable. Pero ésto es así porque los personajes están inmersos en una cultura en la que el silencio, más allá de unos límites -generalmente estrechos-, es ausencia, es distancia, se le valora negativamente.

A otra modalidad de ocultación nos introduce BARBOTIN (1977: 22):

> *"La verbosidad ha matado al verbo, la hipertrofia del signo ha devorado la significación: la logorrea es la muerte del logos. En nuestros días, los medios de comunicación social corren el riesgo no sólo de eliminar de la vida moderna todo espacio de silencio, sino, todavía peor, de inspirar al hombre el disgusto, una especie de terror. La palabra ininterrumpida de la radio, de la televisión, se devalúa como una moneda en inflación, deja de significar: fatiga los sentidos, adormece el espíritu en una pasividad amorfa; el silencio de la casa se presenta entonces como una especie de nada, un abismo, un vacío por colmar".*

De esta larga cita cabe reseñar:

. Como BARBOTIN distingue silencio de nada (como nosotros mismos escribíamos al principio de este apartado).

. La idea de que la hipertrofia de mensajes anula el sentido de cada uno de ellos. Ya hemos escrito que a ésto le dedicaremos un apartado en el último capítulo. Merece la pena avanzar, no obstante, que no vale buscar una causa

única (aunque a nosotros sea la que nos interesa, los medios de comunicación). Escribimos que anula el sentido de cada uno de ellos y tenemos que añadir que surgen nuevos; de momento nos interesa entresacar que ese magma de mensajes puede no ser otra cosa que un ruido. Y el ruido es, en este caso, la metáfora del silencio del sentido.

"¿Y la palabra? ¿De dónde viene la palabra? Tal vez la gente hable sin pausa como los buscadores de oro(...) para encontrar la verdad. En vez de remover el fondo del río, remueve el fondo de su pensamiento. Elimina todas las palabras que carecen de valor y para terminar, encuentra una...totalmente sola. Pero una palabra completamente sola significa ya el silencio" (COLLET, 1971: 21)

Para GODARD (hablando por boca de un personaje de *El pequeño soldado* , 1960), por tanto, el silencio es también la falta de sentido de un mensaje descontextualizado.

E, inevitablemente, tal reflexión nos lleva hasta FOUCAULT y a su análisis de la locura (DERRIDA, 1967: 57):

""Le langage de la psychiatrie, qui est monologue de la raison sur la folie n'a pu s'établir que sur tel silence (...)". Et à travers tout le livre court ce thème qui lie la folie au silence, aux "mot sans langage" ou "sans sujet parlant", "Murmure obstiné d'un langage qui parlerait tout seul (...)"".

Añadamos que FOUCAULT también hace mención a cómo ese *discurso silencioso* ha sido comúnmente reducido al silencio por los que obstentan la razón, y hacen obstentación de ella. FOUCAULT hace hincapié en el silencio producido por un lenguaje oprimido y no escuchado (no descodificado, en

el mejor de los casos). Silencio también es no oír lo que no se desea.

Pero silencio es, a la vez, la supresión del discurso o el no conceder valor al mismo.

AGUIRRE (1990: 15) nos recuerda que es diferente callar que acallar. Y cita a NEURATH, quien afirmaba que *"había que guardar silencio acerca de algo"*. Para AGUIRRE lo óptimo es guardar silencio cuando nada tenga que decirse. El silencio es la mesura de la palabra. Afirmación ésta que entronca con las palabras de BARBOTIN.

Para este autor el silencio puede ser medio de expresión y de comunicación (1977: 19). Y añade que *"el mutismo de la cosa es ignorancia y ausencia. Aunque la interrogue por medio de los sentidos o de la inteligencia, la respuesta nunca vendrá de ella, sino de mi mismo, que interpreto en ese extraño diálogo un doble papel inconsciente"* (1977: 15). De lo que debemos extraer que el silencio sólo es de quien pueda comunicarse y que su práctica conlleva una intencionalidad.

A una nueva manera de ver el silencio nos introduce MUÑOZ MOLINA (1990: 36):

"Conozco aventureros que no viajan para descubrir paisajes que no hayan visto nunca con sus ojos, sino variedades más puras de silencio. Un amigo aficionado a la vela me cuenta que sólo cuando se ha alejado a cuatro millas del puerto deja de oír el tráfico de la ciudad donde vive y de la carretera de la costa".

Esta cita merece ser acompañada de otra, en este caso de GARATAONAINDIA (1988: 77) , que reproduce una noticia fechada en 1933:

"Desde las 6 de la tarde del sábado 18 de noviembre se prohibió absolutamente toda propaganda radiodifundida. Según declaraba Martínez Barrio a los periodistas la noche del día anterior era "una cura de descanso para reposo del cuerpo electoral. Unas horas de silencio en las que no se radiará nada más que música"".

Analicemos las dos citas:

. En ambos casos se habla de silencio ahí donde hay sonido. La relación del individuo con el sonido, en un contexto dado, como lo percibe, le hace decir que hay silencio. En muchos casos no es más que una cuestión de intensidades, de enmascaramientos o de dónde se dirige la atención. Sin embargo, en la segunda cita aparece una consideración nueva: silencio donde hay música; silencio donde no hay palabra. Silencio, en definitiva, porque aparece un sonido en lugar de otro.

Las palabras de Martínez Barrio son también de interés porque responden a una concepción de entender la radio: palabra transmitida a distancia sin necesidad de hilo. Concepción no lejana de los que siguen pensando en el lenguaje radiofónico (o sus productos) exclusivamente como verbalidad.

. Las dos citas hacen que las palabras de BALSEBRE (1981: 127) tomen más relieve:

"¿Qué es el silencio? Diferentes autores afirman que el silencio absoluto no existe, siempre se produce alguna cosa que emite un sonido. El silencio aparece pues como proceso mental, sicológico. Lingüísticamente, el silencio se define como lo contrario al sonido; oposición sobre la que se constituyen los lenguajes".

Tras lo que hemos escrito no es de extrañar que se nos hable de "*treguas de silencio*" en referencia a ciertas particularidades del paisaje sonoro. Para ALACALDE (1987: 124) consisten en cadencias sonoras que se dan en el tiempo urbano a partir de ciclos temporales: día/noche; laborable/festivo;...Treguas de silencio a las que también denomina pausas de ruido. ALCALDE nos pone el ejemplo de un domingo en una gran ciudad; el tráfico desaparece y el paisaje sonoro se transforma, *"no porque haya menos ruidos, sino porque hay muchos más y asombrosamente informativos; el entorno deja de ser opaco y recupera su relieve sonoro"*. De nuevo el enmascaramiento y esa relación dialéctica ruido/sentido; de nuevo tomar por silencio lo inteligible, lo apacible. No es de extrañar que SONTANG (1984: 25) nos advierta que el silencio se equipara a la detención del tiempo. Puesto que las vibraciones -fundamento del sonido- se producen inevitablemente en el tiempo, justo es suponer que la anulación del tiempo deja a las vibraciones sin espacio en las que operar. Metafóricamente, un tiempo lento es un tiempo más silencioso. Por otra parte, tal idea hay que relacionarla, primero, con las teorías que ven en el tiempo el inicio del cosmos, segundo, con la consideración de que el sonido se da en un tiempo en el que es imposible el regreso o la captura del instante: si lo grabamos vuelve a fluir, si lo transcribimos deja de ser sonido.

Escrito lo cual, bien pudiera decirse que el silencio es la ausencia de movimiento. RODRIGUEZ BRAVO (1984: 158) llama *"alzar a la ausencia de impulso sonoro y la relacionábamos con la ausencia de movimiento. Dicho de otra*

forma, asimilábamos el silencio a la falta de acción", y especifica que NAVARRO TOMAS identifica alzar y pausa. Por lo tanto, silencio equivaldrá a quietud. *"Cosí Lucano apella silenzio le aure tranquille e chete (...);Plinio silente la luna nuova (...); Virgilio silenzio se le notti tranquille e i taciti boschi (...); Ovidio silenzio se le foglie che non stormiscano (...)"* (TAURO, 1922: 31). En latín se distinguía entre *tacere* (callarse, callarse algo) y *silere* (permanecer en silencio). Con posterioridad *tacere* y *silere* fueron sinónimos con una función verbal; la sustantiva la cumplía *silentium*. COSTA (1968) reproduce esta diferencia originaria cuando distingue entre estar callado y permanecer callado.

De nuevo las metáforas (el silencio es una metáfora), de nuevo el contraste entre definiciones que incluyen lo inaccesible, lo vago y abstracto, y otras, que pretenden lo objetivo. Como la que acabara de dar RODRIGUEZ BRAVO, o esta otra, de distinto cariz, de MONERA:

"(el silencio) *El cual no es una negación; es toda una disciplina. Arte porque requiere norma para practicarlo; ciencia, porque es conocimiento de una cosa por demostración".*

MONERA (1935: 6) lo que hace es vindicar para el silencio un lugar en la oratoria, en la retórica.

Ya en otras páginas hemos escrito sobre MALLARMÉ. De su poesía comenta BARTHES (1973: 51) que *"té l'estructura mateixa del suïcidi: el silenci hi és un temps poètic homogeni que arraconà entre dos estrats, i fa sorgir no tant com el cassigall d'un criptograma sino com una llum,*

un buit assasinat, una llibertat". En el *Diccionario de los medios de comunicación* (1974: 42), el término cero es definido como *"la ausencia de la característica propia de otro estado tomado como punto de comparación".* Por lo que el grado cero de la escritura nos conduce al silencio (o nos incorpora en él); es más, en este apartado se ha expuesto más de un ejemplo en el que prevalece ese grado cero.

Para SEARLE (citado por SAVILLE-TROIKE, 1985), al igual que uno puede hablar sin decir nada, uno puede decir algo sin decir palabras. El silencio sería una de las formas que pudiera adoptar el acto del habla; y debería ser considerado como una unidad básica de la comunicación lingüística.

KENDON (1985), por su parte, considera al silencio como el espacio necesario en el que la comunicación no verbal conlleva más sentido. Sería, pues, un agente que anulara los ruidos en el canal y/o hiciera que la atención se concentre en unos mensajes determinados. Vemos que su definición es claramente funcional y que en su caso se da una traslación de la palabra a lo no verbal, dejando al silencio labores subsidiarias, no comunicativas.

Distinto es lo que nos dice BALAZS (GRYZIK, 1984: 109) para quien el silencio es rico en significaciones y en evocaciones emotivas.

"Cualquier individuo debe poder disponer de espacios de tiempo en los que le inunde la soledad y el silencio grite en su interior para encontrar, en ese grito, la propia identidad". (CORBELLA, 1988: 26)

Con otras palabras, el silencio es el momento de la introspección. De ahí que sea tan valorado por muchos sicólogos. El silencio también puede ser el signo de una patología o de una alteración emocional.

FREUD aseguraba que el significado de *tabú* era ambivalente: por un lado, significaba sagrado, consagrado; por otro, misterioso, prohibido, inmundo. El silencio, dependiendo de la valoración que se le de, dependiendo de la cultura en que esté inscrito, dependiendo del momento, bien puede ser un tótem o un tabú.

De lo visto hasta ahora podemos entresacar la conclusión de que el silencio es definido de maneras distintas y encuentra sentidos diferentes según el contexto en el que no sólo se incluya al silencio, sino la propia definición. Por ello hay que destacar lo que escribiera GIACOMO TAURO (1922: 21):

"La parola "silenzio" è una di quelle espressioni così comuni che, appunto per l'uso quotidiano che se ne fa, riesce, per chi voglia approfondirne il significatom di no facile determinazione. Ed inverso essa viene indifferentemente aplicata alle cose a agli uomine, agli aggetti inanimati e ai fenomini sprituali, ora como indicaziones di un fatto fisico ora come espressione di un statto d'animo,ora come una sintesi di precedenti osservazioni, ora come la manifestazione di un comando".

Finalizamos este apartado dejando constancia de cinco conclusiones provisionales. En lo que resta de capítulo (en el que seguiremos preguntándonos qué es el silencio) habrán de validarse:

. No se debe pretender una única definición.

. Ésta dependerá de la disciplina en la que se encuadra, cultura y predisposición personal del enunciador.

. Como también dependerá del contexto en el que se inscriba al silencio.

. Nosotros debemos trabajar con una que nos sea útil para nuestros propósitos: el análisis del silencio en el producto radiofónico.Por lo que, de momento, definiremos silencio como la ausencia de percepción de un sonido.

. Pero, como se comprobará, en más de una ocasión deberemos acudir a otras definiciones ya enunciadas.

2. El silencio clasificado.

En este apartado se hará referencia a distintas taxonomías del silencio aportadas por diferentes autores, desde disciplinas y contextos en ocasiones distantes. El apartado, en sí, es una continuación del anterior. Como se verá, aunque se incida en las funciones, surgen al unísono algunas definiciones; a la vez, de la conjunción de estos dos apartados se pueden extraer ya numerosas consideraciones sobre las respuestas a la pregunta de *¿qué es el silencio?* Al final del capítulo, en las conclusiones, aportaré mi propia taxonomía.

Por no ser propiamente unas clasificaciones, antes de empezar con ellas quisiéramos hacer mención de tres autores y las distinciones que aportan. Se trata de COSTA, de BECKETT y de PINTER.

LUIZ COSTA (1968) distingue entre callar y permanecer en silencio. Para él, lo primero siempre implica una acción humana, y presupone una incapacidad para decir algo; incapacidad del propio individuo o resultado de una presión sobre él. Permanecer en silencio es, simplemente, no hablar, pero sin que se le presuponga esa incapacidad.

Para BECKETT es diferente el silencio del callar. Pero lo segundo sólo lo considera como la inversión al hecho de hablar. El silencio es la alternativa a un lenguaje que, institucionalizado, no puede ser el instrumento de comunicación, pues aceptarlo es aceptar las

mentiras que esconde. El silencio es un fin, no un instrumento.

Tal distinción nos recuerda la que aparece en el *Dictionnaire des Symboles* (CHEVALIER; LAFONT; GEERBRANT, 1982: 883):

"Le silence et le mutisme sont de signification très différente. Le silence est un prélude d'ouverture à la révélation, soit par refus de la recevoir ou de la transmettre, soit par punition de l'avoir bouillée dans le tapage des gestes et des passions. Le silence ouvre un passage, le mutisme les coupe (...); l'un donne aux choses grandeur et majesté; l'autre les déprécie et les dégrade. L'un marque un progrès, l'autre une régression".

La diferencia de la que nos hablan no es más que la diferencia entre un silencio activador y un silencio (voluntario o impuesto) inhibidor. Veremos cómo esta diferencia está enunciada en más de una de las clasificaciones que hemos recogido.

Pero hay que poner de relieve que para BECKETT el silencio como alternativa a la palabra es el descrédito que ella le sugiere. La palabra no es creadora, ni refleja el universo, es *"el acto de detener, por un instante, el devenir del silencio. Así es como hay que entender lo que dice El innombrable; "las palabras que caen, no se sabe dónde, no se sabe de dónde, gotas de silencio a través del silencio""*. (TALENS, 1987: 13).

PINTER distingue entre dos clases de silencio: a/ cuando uno no dice una sola palabra; b/ cuando se emplea un torrente de lenguaje. Como ya hemos apuntado con anterioridad, esta distinción nace de la desconfianza de PINTER en el lenguaje, en la palabra.Es interesante

remarcar que la opción (b) tiene su parangón en las opiniones de quienes ven en la hipertrofia del mensaje (de los mensajes) el silencio del sentido.

Al finalizar este apartado incluiremos un cuadro que servirá como resumen de las aportaciones taxonómicas de los autores que vamos a tratar. Y, a continuación, propondremos la nuestra, en un intento de integrar las aportaciones de los autores que nos han servido de fuente a la hora de realizar este trabajo.

Pasamos ahora a dar cuenta de las taxonomías que hemos seleccionado:

2.1.- AMPARO AMOROS:

El artículo *"La retórica del silencio"* de A. AMOROS (1982) se centra en las actividades artísticas; nos ofrece una clasificación de silencios que nace a partir del análisis literario (más concretamente, de la poesía). La taxonomía no es otra cosa que el encasillamiento de actitudes del que escribe respecto al silencio.

Precisamente por tratarse de actitudes del enunciador encontramos algún valor a esta clasificación:

1.1 Los que *"aluden al silencio".*

1.2 Los que *"nos remiten a él al quejarse de la insuficiencia del lenguaje".*

Posteriormente realiza otra división: ésta referida a cómo se plasma el silencio en lo escrito:

1.a Los que emplean el silencio como objeto retórico.

1.b Los que lo incluyen en el escrito.

1.c Los que toman ambas actitudes.

Nos parece importante remarcar la diferencia que establece entre **1.1 y 1.2**, la diferencia entre los que hablan del silencio y los que desconfían del hablar. Señalar que 1 y 2 pueden combinarse con **a, b y c**, pero lo lógico sería pensar en una las combinaciones **1.1/1.a** y **1.2/1.a ó 1.b.**

Si trasladásemos la clasificación de AMOROS al discurso radiofónico en voga, observaríamos que se daría el **1.1** y, en ciertos casos (ejemplo, los programas llamados "confesionarios"), el **1.c.** Es en estos programas donde

también podría darse el 1.2; en los demás no pasaría de la anécdota, de la fácil metáfora o de la falta de fluidez verbal.

2.2.- SIDNEY J. BAKER.

La taxonomía de BAKER (1955), extraída de su artículo *"The theory of silences"*, se centra en el silencio dentro de la interacción. Su simplicidad es del todo evidente:

2.1 Silencio negativo: resultado de la falta de entendimiento entre los dialogantes. Lleva a un desequilibrio síquico agudo.

2.2 Silencio positivo: el agradable, el no amenazador; el que se da a menudo entre personas con un cierto grado de intimidad.

Hay que decir que esta clasificación, esta diferencia entre **silencios positivos y silencios negativos**, será recogida por numerosos autores estadounidenses y les servirá como punto de partida (TANNEN (1985), BOCK (1976), SAVILLE-TROIKE (1985), PHILIPS (1985),...). Diferencia del todo operativa de la que puede derivar el siguiente esquema:

EMISOR....**POSITIVO**....RECEPTOR....**POSITIVO**

....**NEGATIVO**

EMISOR....**NEGATIVO**....RECEPTOR....POSITIVO

....**NEGATIVO**

Es de suponer que un silencio negativo difícilmente el receptor lo interpretará como positivo (si son de la misma cultura); de ahí que no esté en negrita. Este esquema se abre a más posibilidades combinatorias ya que el receptor, a su vez, puede convertirse en emisor. O puede haber uno o varios silencios, y éstos a su vez ser negativos o positivos, o negativos y positivos, que serán recogidos y

devueltos por el receptor,...Naturalmente nos estamos refiriendo a una interacción.

Sin embargo, el esquema puede servir si pensamos en el mensaje radiofónico como emisor y en el oyente como receptor, tomando como medida no al silencio sino al mensaje, que llevaría incluido ese silencio (pudiendo ser uno o la suma de varios). Sería positivo si el oyente lo aceptase; negativo si al oyente, ese silencio, le molestara.

La clasificación de BAKER tiene todo el sentido si emisor y receptor son partícipes de una misma cultura. De no ser así, lo que habría que plantear es esa combinatoria pero desde una óptica intercultural.

2.3.- E. BARBOTIN.

La clasificación de BARBOTIN (1977) la extraemos de su obra *El lenguaje del cuerpo*:

3.1 Silencio de inercia y de insignificancia.

3.2 Silencio interactivo:

3.2.a Más acá de la palabra.

3.2.b Más allá de la palabra.

3.2.c En el interior de la palabra.

El silencio del **3.1** es el silencio de los objetos inanimados, de las cosas. Para BARBOTIN el único silencio que en sí no significa.

Respecto al **silencio interactivo**, el de las personas, nos aclara que "*por el sólo hecho de existir, en efecto, cada uno "quiere decir" y dice, de hecho, alguna cosa a los demás, por la palabra o por el silencio*".(BARBOTIN, 1977: 19).

Tal concepción del hecho comunicativo entronca con la "Escuela de Palo Alto", para quien una ausencia, por el hecho de serlo, ya nos dice algo.

De su clasificación poco podemos escribir. Resulta curioso que mencione el silencio de las cosas, pero al pasar de ellas a las personas se olvida de los otros seres animados, a los que, por pura coherencia discursiva, debería haber citado.

¿Qué entiende por el más acá, por el más allá y por en el interior de la palabra? Responder a la pregunta serían meras conjeturas.

Destacar, también, que nos habla de palabra y de silencio, pero olvida toda mención al acto comunicativo fuera de estos dos elementos.

2.4.- PHILIP K. BOCK.

Clasificación extraída de su artículo (1976) *"I think but dare not speak: Silence in Elizabethan culture"*.

Su análisis se basa en textos de SHAKESPEARE:

4.1 El mero silencio de la naturaleza y la muerte.

4.2 Los silencios funcionales adoptados para mantener un secreto o el orden.

4.3 Los silencios expresivos, que indican:

a/relaciones sociales.

b/situaciones.

c/rasgos de carácter.

d/estados emocionales.

El silencio 4.1 sería el silencio absoluto en el caso de la muerte; en el caso de la naturaleza, volveríamos a toparnos con la metáfora. Se observará cierta similitud con lo que apuntaba BARBOTIN.

Los silencios funcionales hay que verlos muy ligados a la propia dramaturgia, a los propios textos en que se basa el análisis. Si bien es cierto que otros autores, como veremos, desarrollan esa funcionalidad del silencio de permitir el secreto y el orden. Pero también es cierto que dentro de esa "funcionalidad" caben otras manifestaciones silenciosas. Nos interesa destacar, y a ello le dedicaremos un apartado, que ese mantenimiento del secreto y del orden hay que incluirlos en un contexto situacional y , así,

poder saber en cada caso cuánto tienen de positivos o de negativos.

Fijémonos en que BOCK habla de **silencios expresivos**, pero no de comunicativos. También es significativa la diferencia que hace entre "**rasgos de carácter**" y "**estados emocionales**", diferencia que consideramos muy certera. Sin embargo, los que caben bajo los epígrafes "**situaciones**" y "**relaciones sociales**" son muy genéricos y fácilmente intercambiables.

En el mensaje radiofónico cabría el reflejo de los **silencios expresivos**, pero en este escrito le hemos de prestar suma atención a los funcionales, a cómo inciden o pueden incidir en el producto radiofónico, incluidas sus formas y la posible renovación de las mismas.

2.5.- T. J. BRUNEVA.

La que establece BRUNEVA (1973) aparece en el artículo "Le silence dans la communication". Se verá que es de las más operativas de cuantas se expongan. BRUNEVA clasifica los silencios en:

5.1 Silencio sicolingüístico:

5.1.1 Silencios rápidos: de una duración inferior a los 2". Se producen en el desarrollo lineal del lenguaje en el tiempo. Es mental.

5.1.2 Silencios lentos: los mentales obligatorios *"étroitement associé aux processus sémantiques (et metaphoriques) du décodage du langage".*

5.2 Silencio interactivo: Las pausas que se establecen en el hablar. Van unidos a factores personales, cambios de información, de reflexión antes de responder, etc.

5.3 Silencio sociocultural: el que resulta de una cultura o grupo social específico.

5.4 Silencio impuesto por la autoridad.

La clasificación de BRUNEVA responde a priorizar el lenguaje verbal. De ahí, por ejemplo, que los **silencios interactivos** sólo sean tomados en consideración como pausas en el hablar. Por otro lado, no hay ninguna referencia a lenguajes no verbales.

Su clasificación, como se tendrá oportunidad de apreciar, recuerda en algo a la de TAURO, que distingue entre silencios internos y externos. Para BRUNEVA los

primeros serían los **sicolingüísticos**. En el artículo, creemos, falta precisar más esa diferencia entre **lentos y rápidos**.

De seguir la clasificación, el mensaje radiofónico estaría en el marco del **silencio sociocultural**, pudiéndose ejercer sobre él un **silencio impuesto**. Al hablar aparecería el **sicolingüístico**, que, además, en los diálogos, se acompañaría del **interactivo**. Sólo que no es necesario un diálogo para que el **interactivo** se de, y menos en la radio. De eliminarlos desaparecería parte del mensaje fonoestésico.

El **silencio sociocultural** sería un cajón de sastre en el que tendríamos que incorporar todos los silencios que no guardaran relación con la palabra.

2.6.- WALACE L. CHAFE.

De su artículo (1985) *"Some reasons for hesitaning"*. Su clasificación parte de las causas por las que se manifiestan los titubeos:

6.1 Procesos mentales de búsqueda.
6.2 Asimilación de objetos/acontecimientos.
6.3 Organización del discurso para describir a partir de lo memorizado.

Hemos incluido esta clasificación a pesar de que el fenómeno del titubeo no entra en nuestro objeto de estudio. Si varias veces lo mencionamos es por manifestarse en ocasiones como pausa. En el trabajo hablaremos del titubeo, sobre todo, cuando lo hagamos sobre el error.

Advertir, también, que el titubeo puede manifestarse como pausa o como "pausa llena " ("rellena"; "silencio lleno", "relleno"; de las cuatro maneras se le nombra).

De la clasificación, decir que 6.3 bien pudiera estar inserto en 6.1. Creemos que no es así como resultado de la metodología empleada por CHAFE, quien hizo ver a la muestra películas, y transcurrido un tiempo tuvo que describir secuencias de ellas. Pero a todas luces, eso también es un proceso mental de búsqueda.

CHAFE no tiene para nada en cuenta la relación que puede establecerse entre titubeo y estado emotivo o titubeo y desarreglo sicofisiológico, o, simplemente patología síquica.

metodología empleada por CHAFE, quien hizo ver a la muestra películas, y transcurrido un tiempo tuvo que describir secuencias de ellas. Pero a todas luces, eso también es un proceso mental de búsqueda.

CHAFE no tiene para nada en cuenta la relación que puede establecerse entre titubeo y estado emotivo o titubeo y desarreglo sicofisiológico, o, simplemente patología síquica.

2.7.- JAMES N. FARR.

Aparece en el artículo *"How to communicate with silence"* (1962). Más que una clasificación son una serie de consejos:

7.1 Animar a lo subordinados a que razonen los argumentos antes de presentarlos.
7.2 Animar a los subordinados a presentar sus argumentos.
7.3 Aumentar la posibilidad de que surja información emocionalmente "pesada".

Lo que FARR hace es dar consejos a los directivos de una empresa en su trato con los subordinados. Los consejos que expone entroncan perfectamente con la llamada "nueva cultura empresarial", en la que se da gran importancia a la cogestión en la toma de decisiones.

Tanto 7.1 como 7.2 son silencios que otros autores llaman "reflexivos". El 7.3 cumple la finalidad de ayudar a descargar emocionalmente; aunque, de no estar muy bien administrado, bien pudiera ocurrir lo contrario.

Naturalmente, para los gestores de una empresa radiofónica estos consejos pueden ser válidos. Pero también lo son si los trasladamos a los géneros radiofónicos donde haya un entrevistador o un moderador.

2.8.- PERRY GILMORE.

La clasificación de GILMORE (1985) es una de las más insutanciales a nuestro parecer. Está incluida en "*Silence and sulking: Emotional displas in the classroom*":

8.1 Herramienta de control.

8.2.a Defensa contra la autoridad.

8.2.b Manifestación de enfado.

El 8.1 correspondería al profesor, mientras que el 8.2 a los alumnos. La clasificación no contempla los silencios interactivos que puedan darse en una clase, como los "retóricos" que pueda usar el profesor,... Está dirigida al comportamiento emocional.

Ahora bien, ¿es que un alumno no puede usar herramientas de control en una clase, o un profesor mostrar su enfado mediante el silencio? ¿Llamaremos a lo segundo "**herramienta de control**"?

¿Son tan simples los comportamientos emocionales en el seno de una clase? Entre los propios alumnos, ¿no ocurre nada digno de mención? Emocionalmente, ¿es tan fácil la división en compartimentos estancos profesor/alumno? ¿Y sus relaciones emocionales respecto a la institución donde se imparten las clases?

Esta clasificación más que aclararnos algo promueve en nosotros numerosas dudas sobre su operatividad.

2.9.- FRIEDA GOLMAN-EISLER.

La clasificación de GOLMAN-EISLER (1958) es escueta. Tiene como punto de partida a las pausas:

9.1 Pausas llenas: reflejan factores emocionales.

9.2 Pausas: actividad cognitiva.

Se observará que GOLDMAN-EISLER se centra en la actividad cognitiva y emotiva; no tiene en cuenta la lingüística. Se trataría de pausas que se darían en la interacción.

GOLDMAN-EISLER sostiene que las personas "más tolerantes" a los silencios son aquellas con un estilo más conciso y formulaciones lingüísticas menos predecibles. Ofrecerán menos "tolerancia" al silencio los habladores, con construcciones lingüísticas más predecibles. La "tolerancia", mayor o menor, se daría tanto en una posición de emisor como en la de receptor.

Es lógico que aquellos que menos usan las pausas hagan formulaciones lingüísticas más predecibles e, incluso, más complejas. Se formulan las ideas a la vez que se habla. Aquellos que más usan las pausas pueden ser más concisos, entre otras razones, por haberse dado un margen para construir mentalmente el discurso.

Lo que acabamos de escribir es fácilmente trasladable al mensaje radiofónico. Si en algo se caracteriza la mayoría de "locutores" de este medio es en su baja "tolerancia" al silencio. Lo que les obliga a

construcciones complejas, redundantes, uso de latiguillos y frases hechas, etc. No hacen excesivo empleo, en definitiva, de la **pausa**.

Pero se hace necesario añadir que al "locutor" radiofónico le ocurre como al testigo de PHILIPS (1985). Por un lado se le pide reflexión y concisión, por otro, una enunciación inmediata de su discurso, pues, de no ser así, sería calificado de lento e inseguro. Es más, en ciertos estilos (programas, fórmulas) radiofónicos la pausa no puede existir. ¿Quién puede imaginarse a un locutor de *40 principales* haciéndolas?

Volviendo a la clasificación de GOLDMAN-EISLER, fijémonos en esas **pausas llenas**. Bien es cierto que pueden reflejar factores emocionales, pero también que pueden ser fruto de una actividad cognitiva. Lo mismo podría escribirse de las pausas. Por otro lado, no hay que desdeñar la dificultad en distinguir pausa de titubeo cuando se analiza un discurso oral. En numerosos casos tendríamos que acudir al emisor (productor) a posteriori y pedir una aclaración, lo cual dista mucho de dar resultados satisfactorios.

BIBLIOTECA · FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN · BARCELONA

2.10.- J. VERNON JENSEN.

Esta taxonomía de JENSEN (1973) se halla en su artículo *"Communicative functions of silence"*:

10. 1 Ayudar a unir o a romper relaciones.
10.2 AFECTIVO; comunicar o esconder emociones.
10.3 REVELADOR; ofrecer u ocultar información.
10.4 EXPRESAR UN JUICIO.
10.5 ACTIVADOR; asociado con la meditación o la ausencia de pensamiento.

Vemos cómo para JENSEN el silencio también puede comunicar. En los cuatro primeros hay unas claras dualidades, creándose arcos en los que caben informaciones bien distintas y distantes en su significación.

El **silencio activador** no lo asocia con una función cognitiva; JENSEN piensa en técnicas o filosofías de meditación introspectiva.

Para JENSEN el silencio viene definido por su contexto, ya sea éste social o lingüístico. Desgarrarlo del mismo nos impediría saber qué función está cumpliendo.

Su clasificación nos parece vaga e imprecisa, aun acudiendo al contexto. Veamos: por ejemplo, un **silencio afectivo** puede ser **revelador**, o **expresar un juicio** y, así, **unir o romper** unas relaciones. Quienes acudieran a esta clasificación y la llevaran a la práctica antes deberían ponerse de acuerdo en concretar más qué silencios se incorporan a cada una de las funciones señaladas.

Excepto el **activador**, los otros cuatro silencios podrían darse perfectamente en el seno del mensaje radiofónico.

2.11.- M.L. KNAPP.

La extraemos de su obra *La comunicación no verbal* (1982):

11.1 Puntuación o acentuación (llama la atención sobre ciertas palabras o ideas).
11.2 Evaluación (juicios acerca del comportamiento ajeno).
11.3 Revelación (hacer saber algo u ocultarlo a través del silencio).
11.4 Expresión de emociones.
11.5 Actividad mental:
11.5.a Meditación/reflexión.
11.5.b Ignorancia.

KNAPP enmarca estas cinco funciones en la interacción. Destaca que incluya dentro de la actividad mental la ignorancia; es el único autor que lo realiza de manera tan precisa y drástica.

KNAPP parte del presupuesto de una interacción contextualizada, de ahí que no halla ninguna referencia a la situación en la que se desenvuelve el silencio.

Se trata de cinco funciones que pueden darse en la interacción radiofónica (emisora; emisora-exterior). La primera de ellas puede ser de gran utilidad en la producción de discursos.

2.12.- JUAN MONERA.

Antes de pasar a la clasificación que hace MONERA, mencionemos que su obra *El silencio* está impresa en 1935 en una edición numerada y limitada (100 ejemplares). Es posible leerla en la sala de reservados de la Biblioteca de Cataluña.

En la introducción a *El silencio*, MONERA (1935: 8 y 9) realiza una exhaustiva clasificación. Los capítulos que restan del libro son el desarrollo de la misma. La clasificación, así, resulta un índice. En cuento a los contenidos, MONERA pretende la objetividad, pero en más de una ocasión se deja llevar por el moralismo y el didactismo.

A pesar de su extensión, nos parece oportuno reproducirla tal como MONERA la presenta en su obra:

I NATURAL. Método habitual de estar el ser humano en relación con la expresión por medio del lenguaje.
II EXPECTANTE. Posición apercibida a hablar, si así inmediatamente conviniera: Este silencio es:

A. PRUDENTE: expectación de noticias suficientes o de oportunidad para hablar.

B. CAUTELOSO: expectación de medios o de oportunidad, para aventurarse e interrumpir con la palabra.

C. RESPETUOSO: expectación de venia del SUPERIOR o de turno después de éste, para hablar.

III METODICO: Norma que impide todo ruido o sonido molesto, entre ellos el de la voz humana. Puede ser:

A. LOGICO: ordenado a evitar una elocución inútil.

B. EDUCATIVO: enseñado sistemáticamente como un adiestramiento de la actividad.

C. CONTEMPLATIVO: utilizado para dar facilidad a la meditación.

D. HABITUAL: modo de proceder, dispositivo para ejercer algunas funciones sociales.

IV ESTETICO: Modo de callar, constitutivo de belleza.

V ETICO: Actitud de callar, fundada en un motivo de conciencia.

A. JURIDICO: Si está regido en todo o en parte por normas de Derecho. Puede consistir en:

a. Secreto (1, sacramental, 2 profesional, 3, ocasional)

b. Allanamiento presunto de la voluntad a un hecho exterior (1, preceptivo, 2, permisivo)

c. Salvaguardar la actividad ciudadana (1, para hacer respetar la atención ajena, 2, para evitar sonidos perturbadores, 3, para hacer compatibles sonidos útiles)

B. MORAL: Si no está regido por normas de Derecho.

a. Protectivo (Simulativo de culpa ajena)

b. Purificante (Acatamiento humilde de quien, acusado o condenado, no se defiende)

c. Pacificante (Renuncia a mantener un debate aun con razón)

d. Dignificante (Protesta callada contra injusticia patente y violenta)

De la clasificación expuesta cabría decir que:

. MONERA sostiene que lo natural es el silencio; que éste se rompe con la palabra. Para MONERA el silencio no es parte constitutiva del lenguaje.

. En ningún momento le da al silencio una capacidad expresiva similar a la de la palabra.

. La clasificación bien puede ser entendida como una normativa de los usos del silencio.

. Enumera aquellos silencios que considera útiles (positivos) y los abstrae del contexto sociocultural.

. En lo que respecta a los silencios morales, hemos de destacar que el sentido cristiano de las cosas es la base ética allí donde el Derecho no llega.

. No obstante, resulta altamente interesante la inclusión del **jurídico.**

. Siempre es el silencio del individuo, viendo a éste como depositario de una normativa.

. Aún en el rol de receptor, su silencio se manifiesta como emisor.

. MONERA incluye el **dignificante**. Que se ha llevado a la práctica política en más de una ocasión en el transcurso del siglo.

. Y debemos destacar, por último, el interés que muestra por una primaria ecología sonora.

2.13.- GREGORY NWOYE.

La clasificación de NWOYE (1985) deviene de sus estudios antropológicos:

13.1 Silencio institucionalmente determinado.

13.2 Silencio determinado por el grupo.

13.3 Silencio individualmente negociado.

En los primeros silencios incluiría los rituales. En los segundos, por ejemplo, el ostracismo que padecen aquellos que se desvían de la norma; en los terceros, a los que de manera genérica llamaríamos "situacionales", omitir una felicitación, por ejemplo.

En el ejemplo del "ostracismo", ejemplo que NWOYE cita, ¿no puede ser el **silencio del grupo** un **silencio institucionalmente** determinado? Por otra parte, ¿cuál es el límite institucional (o de un grupo) a la **negociación individual** de un silencio?

Nos hacemos estas preguntas por creer que la taxonomía de NWOYE no sólo no las resuelve, sino que las agranda. Parece como si tras la observación de campo abriera varias entradas colocando los silencios localizados en cada una de ellas, pero sin tener en cuenta las relaciones de poder, o cómo éste se manifiesta u oculta en cualquier sociedad.

2.14.- SUSAN U. PHILIPS.

Sacada de su artículo *"Interaction structured through talk and interaction structured through "silence""* (PHILIPS, 1985):

14.1 Silencio en la interacción:

14.1.a Conexión.

14.1.b Independencia.

14.2 Silencio en el grupo: Conscientes/Inconscientes:

14.2.a Ser más aceptables.

14.2.b Convencionalmente educados.

14.2.c Ser femeninas.

(...)

Consideramos que es significativa la distinción que hace entre silencio como **conexión** o como **independencia**. PHILIPS no valora de distinta manera a estos dos silencios; el uso del segundo formaría parte de los derechos individuales, ahora bien, ha de situarse con rotundidad en un contexto sociocultural. No olvidemos que PHILIPS nos habla de Estados Unidos; en Oriente, pongamos por caso, es más probable la valoración negativa de este tipo de silencio (**independencia**), pues allí donde priva el grupo se disuelve el individuo.

También es interesante que en los **silencios en el grupo** distinga entre uso **consciente** o **inconsciente**. Con otras palabras, la intencionalidad que hay en el empleo del

silencio, de suma importancia para que tenga una mayor autonomía significativa.

La diferencia que establece entre **grupo** e **interacción** nos parece desafortunada. Las situaciones que desarrolla en el segundo grupo genérico de silencios son también silencios **interactivos**. Resulta evidente que en el primer grupo PHILIPS incluye los ligados al habla, mientras que deja el resto para el segundo. Pero hacer tan categórica distinción es asumir que la interacción equivale a conversación.

Se verá que los silencios de la segunda categoría no son más que una lista actitudes. Listado, por otra parte, que en su brevedad ya nos sugiere alguna pregunta: ¿**ser femeninas** no es **ser más aceptables** y **convencionalmente educadas**? Claro, el listado se confeccionaría teniendo en cuenta el contexto situacional y cuál fuera el centro de interés que viéramos en él.

En la interacción, ¿todos los silencios son conscientes?

2.15.- GEORGE RICE.

La de RICE (1961) no es una clasificación, es una exposición de principios:

15.1 El derecho a no decir lo que uno no cree.
15.2 El derecho a no decir lo que uno cree.
15.3 El derecho a no decir aquello de lo que uno tiene conocimiento.

Las conclusiones a las que llega RICE derivan de la Primera Enmienda de la constitución estadounidense. Derechos individuales; derechos de los medios y de sus redactores. Tal enumeración de principios nos lleva a las controvertidas libertades de información y de expresión. De las que, aun de soslayo, deberemos hablar en este escrito.

2. 16-17-18-19.- SAVILLE-TROIKE; TANNEN.

De SAVILLE-TROIKE (1985) recogeremos cuatro clasificaciones. Dos las realiza conjuntamente con TANNEN (1985); la 16 y la 17. A la primera (16), a la tercera (18) y a la cuarta (19) les dedicaremos más atención:

16.1 Cese de sonido por cese de producción de consonantes.
16.2 Pausa:
16.2.a Percibida como titubeo/no titubeo.
16.2.b De interacción: en el turno de palabra/en el cambio de turno.
16.3 "Calmas" en la conversación.
16.4 Silencio completo de uno de los hablantes.
16.5 Silencio social (rituales, por ejemplo).

Ya con anterioridad nos hemos referido a esta clasificación. En la que se observa una jerarquización temporal de menos a más. De hecho, se trata de la única de cuantas hemos visto que realiza ésto. Esa jerarquización de menos a más podría ponerse en duda en los silencios 16.4/16.5; priva aquí el ir de lo genérico (menos) a lo social (más).

La clasificación no sólo tiene interés por esa jerarquización temporal. Merece subrayar de ella:
. Que hablen de pausa percibida como titubeo. Se recordará que en las clasificaciones de CHAFE y de GOLDMAN-EISLER nos referimos ya a esta cuestión. En las percibidas como no titubeo se incluirían las cognitivas. SAVILLE-TROIKE y

TANNEN al poner énfasis en la percepción dejan que esta dirima, en definitiva, que los conocimientos y experiencias almacenados en la memoria dicten, con cada persona en cada momento, si se trata de una pausa o de un titubeo.

. La elisión en la vocalización puede ser de consonantes, vocales o sílabas. No sólo de consonantes. Dicha elisión, al igual que la de palabras enteras, no es percibida como un silencio.

. Esa unidad mínima de silencio se da cuando, por ejemplo, la usamos para enfatizar, subrayar una palabra: silencio+palabra (aumento de la intensidad, extensión de fonemas o ambas cosas; variación en la línea de entonación). O, simplemente, para separar unas palabras de otras o preparar la pronunciación de una.

. En la clasificación queda poco claro qué se entiende por "calmas" en la conversación.

. A pesar de que hay una jerarquización temporal no se nos indican los tiempos. Veremos que casi ningún autor se atreve a ello, entre otros motivos porque dependen del contexto sociocultural, del contexto situacional, de los individuos,...

Pasemos ahora a la siguiente clasificación de TANNEN y SAVILLE-TROIKE:

17.1 POLO A:

17.1.a Pausas en los procesos cognitivos.

17.1.b Formación de impresiones.

17.1.c Estilo comunicativo de un grupo de hablantes.

17.2 POLO B:

17.2.a Actividad no verbal que estructura la comunicación.

17.2.b Fondo sobre el que el habla tiene significado.

17.2.c Instrumento comunicativo en la interacción (Obstructor/ Facilitador).

17.2.d Expresión de una emoción.

17.2.e Marcador de junturas.

17.2.f Expresión de una forma de :ser/mostrarse.

La clasificación de SAVILLE-TROIKE y TANNEN es el resulatado de la revisión de lo escrito por una serie de autores (RICE, GOLDMAN-EISLER, MALTZ, SCOLLON, SAMARIN,...) sobre el silencio.

Dejamos constancia de este resumen y pasamos a trascribir la primera que nos propone por separado SAVILLE-TROIKE, de mucho más interés:

18.1 DISTINCION ENTRE:

18.1.a Silencios que no forman parte de la comunicación.

18.1.b Silencios que forman parte de la comunicación.

18.2 SILENCIO PARA ESTRUCTURAR LA COMUNICACION:

18.2.a Propiciar la interacción verbal.

18.2.b Evitar la interacción verbal.

18.2.c Mantener el espacio social.

18.2.d Subordinar.

18.3 SILENCIO COMO HECHO COMUNICATIVO:

18.3.a Silencio verbal.

18.3.b Silencio no verbal.

18.4 SILENCIO CON SIGNIFICADO, PERO SIN CONTENIDO PROPOSICIONAL:

18.4.a Pausas (volitivas/no volitivas): turno/cambio.

18.4.b Titubeos (volitivos/no volitivos): turno/cambio.

18.5 SILENCIO COMO ACTO COMUNICATIVO:

18.5.a Acompañado con claves visuales.

18.5.b Sin claves visuales.

18.6 EXPRESION DE LO INEXPRESABLE

18.7 SILENCIO SOCIOCULTURAL.

Esta clasificación también deriva de la revisión de diferentes autores, los mismos que sirven como base para realizar la anterior, pero, sin duda, es mucho más completa.

Nuestro interés por los silencios en el medio radiofónico hará que le prestemos una atención especial a aquellos insertos en el **acto comunicativo** y **sin claves visuales.**

Nos parece sumamente importante la distinción que hace entre **verbales/no verbales.** Con otras palabras, aquellos interrelacionados con el lenguaje verbal y aquellos que lo hacen con los no verbales. Esta propuesta será recogida y ampliada en el presente capítulo con sendos apartados.

De fijarnos en la clasificación veremos cómo existe un hilo conductor que nos lleva hasta el silencio como **acto comunicativo sin clave visual.** Ese hilo conductor se rompe para dar paso a los dos últimos (**expresar lo inexpresable; el sociocultural**).

A nuestro entender en esta clasificación falta explicar las posibles interdependencias entre los silencios.

La última clasificación que nos propone SAVILLE-TROIKE (1985: 16) es más personal. Surge de su necesidad confesada de dotarse de una taxonomía en la que se contemple la comunicación humana al "completo". Su objetivo es universalista; pretende que pueda aplicarse a las distintas culturas:

19.1 SILENCIOS INSTITUCIONALMENTE DETERMINADOS:

19.1.1 Lugares (templos, bibliotecas, cementerios,...).

19.1.2 Rituales (servicios religiosos, funerales, clases, actuaciones públicas -opera, cine,...-).

19.1.3 Jerárquico/estructural.

19.1.4 Ser miembro de grupos religiosos con voto de silencio.

19.1.5 Tabú (personas de cierta condición con los que está prohibido comunicarse).

19.2 SILENCIO DETERMINADO POR EL GRUPO:

19.2.1 Situacionales (acceso al privilegio de hablar concedido por la decisión del grupo, en ocasiones delegada -cuerpos legislativos, comités,...-).

19.2.2 Normativos (diferentes privilegios de hablar concedidos al individuo o grupos de individuos -niños, miembros de la audiencia,...-).

19.2.3 Simbólicos (actos comunicativos).

19.3 SILENCIO INDIVIDUALMENTE NEGOCIADO/DETERMINADO:

19.3.1 Interactivo:

19.3.1.a Sociocontextuales: indicativo del rol/indicativo del estatus/indicativo de la situación/ táctico-simbólicos; de actitud/ fático (emoción).

19.3.1.b Lingüísticos: discursivo (pregaria, ensayar,...)/ proposicional (afirmación, negación, consentimiento, conformidad, reconocimiento, negativa)/ didáctico (llenar el espacio).

19.3.1.c Sicológico (timidez, neurosis,...)

19.3.2 No interactivo:

19.3.2.a Contemplativo-meditativo.

19.3.2.b Inactivo.

. Esta clasificación toma como básica la que realizara NWOYE.

. SAVILLE-TROIKE se centra en el silencio, no considerando como tal a pausas y titubeos.

. Al referirse al táctico-simbólico nos está hablando del respeto, la no participación, el disimulo, la mistificación, la alienación, la indiferencia,...

. Nos habla de silencio como tabú, y hay que interpretarlo como ostracismo. No la de el mismo sentido al que nosotros con anterioridad le habíamos dado, y que consideramos muy usual:

1/

A.- Y me tocó <u>la cosa</u>.

B.- ¡No me digas!

2/

a.- Y me tocó (...).

b.- ¡No me digas!

En el caso (1) la cosa es un eufemismo. En el caso (2) se prefiere la elisión (que quizás no deje de ser una clase de eufemismo); el silencio nombra a la cosa, pues ésta, su enunciación, es tabú.

2.20.- SUSAN SONTANG.

El ensayo de SONTANG, *"La estética del silencio"*, incluido en el libro *Estilos radicales*, servirá de base para esta clasificación. *"La estética del silencio"* fue escrito en 1967, lo que se deja entrever por sus propuestas vanguardistas. Aprovecharemos esta clasificación para tratar la relación autor/obra-silencio.

SONTANG centra su estudio en el arte, en el lenguaje del mismo y en el contexto en el que se desarrolla. El silencio será parte del lenguaje de la obra artística: *"si una obra existe de veras su silencio sólo es uno de los elementos que la componen"* (1985: 18). ¿Por qué llega a esta conclusión?

SONTANG responde a una pregunta que ella misma se formula: *"¿Cómo figura el silencio en el arte, literalmente?"* (1985: 17-19).

20.1 Como decisión: lo que supone la autodestrucción del autor (su propia vida como individuo -muerte- o su vida como creador -dejar de producir-).

20.2 Como castigo:

20.2.a Autocastigo: por sobrepasar -en pos de la cordura- el umbral de la conciencia.

20.2.b Penas: las que la sociedad le impone para *"reprimir el inconformismo espiritual del artista o la subversión de la sensibilidad colectiva"* (1985: 17).

20.3 El silencio no existe como experiencia del público; si tal cosa no fuera así, el espectador no recibiría ningún estímulo y no podría generar una respuesta.

20.4 El silencio no existe como propiedad de la obra de arte; un elemento sólo es neutro con respecto a algo, pero no en sí (cita el ejemplo de *4'33"* de CAGE -obra en la que se situó 4' 33'' ante el piano sin tocarlo-).

De estas cuatro respuestas surgen dos conclusiones:

. El silencio no existe literalmente en la obra de arte, en todo caso, se da de manera *"fraguada"*.

. El silencio (absoluto) sólo existe cuando la obra no existe.

Lo que podría trasladarse a cualquier tipo de lenguaje. SONTANG, con posterioridad (1985: 28 y 29), establecerá una lista de funciones del silencio:

20.5.1 Dar fe de la falta de pensamiento o de la renuncia de él. ***"El silencio se emplea a menudo como técnica mágica o mimética en las relaciones sociales represivas"*** (1985: 28).

20.5.2 Atestiguar la conclusión del pensamiento.

20.5.3 Mantener "abiertas" las cosas; dar tiempo al pensamiento.

20.5.4 Ayudar al lenguaje, o pertrecharlo ***"para que alcance su máxima integridad o seriedad"*** **(1985: 29). Y de esta manera romper la disociación lenguaje-cuerpo** (véase ZULIAN, 1980).

Por lo que deberemos distinguir entre:

. El silencio en sí (**20.5.1, 20.5.2, 20.5.3**).

. El silencio integrado en el lenguaje (**20.5.4**).

Las tres primeras funciones tienen sentido en relación a un discurso y no en abstracto.

"Para nosotros en Occidente, el silencio ejemplar es el de Rimbaud, quien, tras escribir su obra, desapareció". CHATWIN (1984: 13) coincide con SONTANG en dar una importancia expresa a la actitud que conlleva la autodestrucción -silencio- del autor. SONTANG nombra a este tipo de silencio **"como decisión"**.

En el fondo de la apreciación de CHATWIN se entrevé la tensión autor-obra-marco social. Que el autor asuma el silencio (la no producción de la obra) trastoca su propia función y la de sus potenciales receptores. Los mecanismos de autodefensa social conllevan para el autor, que se niega a seguir produciendo, el castigo (el olvido, por ejemplo) o la idealización. Un autor que produjo, por haberlo hecho, nunca dejará de ser un autor.

El único silencio posible del autor no es su mutismo, es nuestro olvido.

"Tras pintar su Plaza negra, en 1913, Malevich produjo su obsesionante serie de lienzos "blanco sobre blanco" que, si algo representan, es el silencio absoluto del espacio exterior. Escribió: He atravesado la pantalla azul de las limitaciones del color y he hallado el blanco...al abismo blanco y libre; el infinito se abre ante nosotros". (CHATWIN,1984: 12)

Esta opinión de CHATWIN merece un comentario. Comencemos por citar a KANDINSKY (1977):

"Hoy en día, el hombre se ve requerido sin pausas por el exterior, y lo interior está muerto para él. Este es el último grado en el descenso, el último paso en un callejón sin salida. Tal lugar se llamaba en otro tiempo "abismo", ahora se llama cul de sac, "encerrona". El hombre moderno busca la paz interior, ensordecido como está por el exterior".

Consideramos que el proceso en la pintura de MALEVICH, el estado anímico que lo provoca, se asemeja al de TAPIES. Este buscó y encontró en el cartelismo una alternativa al silencio, cada vez mayor, de sus pinturas, ya no próximas a un muro, más bien a un muro en blanco; la rugosidad de la pintura se iba convirtiendo en la única presencia.

El "cul de sac" en el que se encontró TAPIES fue el de una expresividad extrema que lo conducía al silencio. KANDINSKY, por su parte, descalifica el *"silencio absoluto del espacio exterior"*. Luego, ¿cómo va a ser el blanco su representación?

El color blanco (todos los colores) es la presencia de la ausencia, la materialización de la renuncia, el dolor de decirlo todo, que es no decir nada.

> *"Más tarde llegó la hora de la soledad (...). Con un ensoñamiento desesperado y febril llevé la experimentación formal a unos grados maniáticos. Cada tela era un campo de batalla en la que las heridas se iban multiplicando cada vez más hasta llegar al infinito (...). Lo que fue ebullición ardiente se transformaba en silencio estático (...). Y la sorpresa más sensacional fue descubrir un día de repente que mis cuadros, por primera vez en la historia se habían convertido en muros"*. (TAPIES, 1971: 139)

La experiencia de estos pintores se asemeja a la de los místicos. AMOROS (1982: 21) hace referencia en su artículo "La retórica del silencio" a una conferencia pronunciada por VALENTE sobre la estrofa XII del Cántico Espiritual (*"Allí me mostrarías/ aquello que mi alma pretendía/ y luego me darías/ allí, tú, vida mía/ aquello que me diste el otro día"*):

"Este lenguaje (...) es un lenguaje que está tan cargado de significaciones posibles que está pugnando un estallido inmenso del lenguaje. San Juan se mueve entre la imposibilidad de decir y la imposibilidad de no decir, acotando así el territorio propio de esa palabra que somete el lenguaje a su máxima atención".

El silencio es la forma de contener lo innombrable, de expresar lo inexpresable. El silencio es la manera de expresar un todo incapaz de ser concebido por el lenguaje (o en el lenguaje). Y, así, llegamos a una de las funciones del silencio que ya en varias ocasiones ha sido apuntada. Pero esta función ha de ser matizada: *"Al descubrir que no tenemos nada que decir, buscamos la forma de decir precisamente eso".* Por lo tanto, y siguiendo a SONTANG (1985: 14), deberíamos decir que ese "*todo incapaz de ser concebido*" puede ser la misma ausencia de la cosa a concebir. Lo cual puede manifestarse también en su concepción opuesta: el continuo hablar (escribir,...) de que nada podemos decir.

Otra función asignada al silencio es la de estado previo a la producción; sea ésta interior o exterior. Aunque ya se ha mencionado en otros lugares del trabajo, resulta necesario destacar su papel. Pongamos como ejemplo lo expuesto por TAURO (1922: 126):

"(...) che precede tutte le grandi creazioni dello spirito, quasi un assorbimiento della vita psichica, una concentrazione della energie intime ed una loro inconscia elaborazione per slancirsi alla creazione".

SONTANG, al hablarnos de los artistas que desde un punto de vista ético o emocional eligen la no producción (el silencio), nombra a sus opuestos, los que lo utilizan de manera artificiosa *"como zona de meditación, como preparación para la madurez espiritual, como dura prueba que culmina con el derecho a hablar"* (1985: 14).

Y dice OCTAVIO UÑA en sus estudios sobre JASPERS: *"Así, "el poder callar es expresión de una fuerza de sí mismo dispuesto a la comunicación". Más aún, se llega a concluir que "los hombres que no tienen comunidad en el callar no son capaces de la comunicación decisiva""* (1984: 199).

No negaremos el papel de la concentración a la hora de emprender o elaborar algo, papel (método) que posibilita un mejor ejercicio de ese algo. Pero bien está que se desmitifique o se ponga en su justo lugar al silencio previo a la producción.

Hacer hincapié en ésto es preciso por la idea común de que concentración y silencio son inseparables. La concentración se dirige a un punto (consciente o inconscientemente) y es ese punto el que franquea la posterior acción. WITTGENSTEIN (por citar un caso que contraviene al tópico) precisaba de un ruido monótono para concentrarse en su trabajo. Así, ponía en funcionamiento un ventilador roto. Una salmodia (también utilizada como método de concentración) es una nueva negación de esa idea tan generalizada.

Otra función a destacar es la que ve en el silencio una manera de resaltar aquello que envuelve. Lo envuelto

está contextualizado en el silencio. Su máxima expresión es la tendencia a lo mínimo, con otras palabras, conseguir que lo que perfore el silencio sea tan minúsculo que en su magnitud de vacío ese poco aparezca, se perciba, como mucho.

Pongamos el ejemplo de una composición musical. Imaginemos que dura 7'; si estos 7' están perforados por sonidos (tonales o no) muy espaciados y de corta duración (de 2" a 5", por ejemplo), cada uno de ellos cobra una importancia inusitada. Cada uno de ellos es un punto de atención y admiración sin que el precedente o el posterior lo enturbien. Músicos como CAGE o ZULIAN participan, en algunas composiciones, de esa tendencia a lo mínimo (no confundir con el minimalismo). Otro ejemplo lo podemos encontrar en las puestas en escena de PETER BROOK.

La función de considerar al silencio como un agente de retracción artística (productiva) nada tiene que ver con considerar al silencio como estado idóneo para producir.

"Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que acaso el artista crea es el espacio de la creación. Y en el espacio no hay nada (para que algo en él pueda ser creado). La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación..."(AMOROS, 1982: 21).

VALENTE escribió estas palabras pensando en la obra de TAPIES. De nuevo nos encontramos con la cosmogonía, con el mito, con el reinicio; con el deísmo.

2.21.- GIACOMO TAURO.

El Libro de TAURO (1922), *Il Silenzio e l'Educazione dello Spirito*, servirá de base para la siguiente taxonomía. Se hace necesario rastrear entre las pp. 37 y 126 para poder establecerla.

TAURO distingue entre la palabra exterior y la interior (reflexión); es necesario tener en cuenta esta diferencia para comprender mejor la clasificación. Como se comprobará, TAURO establece en muchos casos oposiciones:

21.1 **Interior**; que vendría a ser una relajación en las reflexiones, en el pensamiento.

21.2 **Exterior**; no hablar.

21.3 **Activo**; el que es previo a la actividad (física o mental), preparándonos para ella.

21.4 **Pasivo**; TAURO lo define con palabras de AETERLINEN: *"il reflesso del sonno, della morte o dell'insistenza"* (1922: 58).

21.5 **Positivo**; el que persigue la conquista de la verdad, la perfección de los sentimientos y el desarrollo de la afectividad.

21.6 **Negativo**; el propio de la inhibición.

EL INDIVIDUO LO PRACTICARA:

21.7 **Voluntariamente.**

21.8 **Como acto reflejo**; silencio que se produce tras una sorpresa, emoción, malentendido,...

21.9 **Imposición.**

EL SILENCIO SE DARA EN UN CONTEXTO:

21.10 **Sicológico**; el que promueve la mente.

21.11 Filosófico; el que promueve una corriente filosófica o religiosa.

21.12 Síquico (que también llama "*del alma*"):

21.12.a Pausa: el que sucede por unos instantes a la atención cuando ésta es prolongada.

21.12.b Retraimiento: abondono de lo exterior para concentrarse con intensidad en el yo.

21.12.c Respuesta: el que antecede como reflexión a la respuesta a un estímulo externo.

21.12.d Anormal: el que provoca la enfermedad, la abulia,...

21.12.e: Previo: el que precede al acto creativo.

. TAURO distingue entre un silencio positivo y otro negativo, pero, a diferencia de muchos de los autores citados, esta valoración no viene determinada por el contexto sociocultural sino por la actitud del emisor.

. El pasivo sería el silencio absoluto. Una vez más se resalta su inexistencia.

. Al decir que un individuo lo practicará, en algunos casos, como acto reflejo está yendo más lejos que TANNEN (1985). Ésta nos habla de la reacción expresiva, una respuesta en voz alta y rápida; cita el ejemplo de responder con un *wow!* (bromeas). TAURO nos está hablando de silencios como reacciones expresivas.

. TAURO habla de contexto, pero no de contexto sociocultural, lo cual es un olvido que no se entiendo habida cuenta de que en su obra relata cómo ha sido usado o interpretado el silencio en distintas culturas y en

distintos tiempos. Lo más próximo a ese contexto sociocultural es lo que él denomina contexto filosófico, pero queda restringido a la filosofía y a la religión, separando ambas de donde se producen.

. Diferencia entre el sicológico y el síquico. En la obra no queda bien clara esta distinción.

. En el síquico incluye el anormal; para otros autores el que refleja alguna patología. Su inclusión es un gran acierto de TAURO.

. No hay que confundir retraimiento e interior; el segundo es el que JENSEN denomina activador (meditación profunda; ausencia de pensamiento). El retraimiento sería el que algunos sicólogos emplearían en sus terapias.

. Distingue entre respuesta y previo. La diferencia estriba en cómo se valore lo que le sigue: como "simple" respuesta; como "acto creativo" (previo).

. Hemos de hacer notar que pausa para TAURO tiene un significado muy distinto que para el resto de los autores que venimos citando.

. Por último, destacar que las clasificaciones de TAURO y de MONERA, 1922 y 1935, no son tan dispares respecto a las demás como cabría suponer. Es más, son más completas y más profundas que algunas de ellas. Hay que leerlas teniendo presente el carácter moralizador que persiguen los dos autores.

2.22.- Antes de pasar a las conclusiones de este apartado haremos referencia a dos taxonomías que servirán para completar las clasificaciones que hemos considerado oportuno recoger y comentar[1].

La primera de ella ya ha sido expuesta. La funcionalidad del silencio vendría descrita por el adjetivo que le acompaña.

La segunda tiene la pausa como centro de interés. Desde la sicología (JAFFE; FELDSTEIN; MACLAY;...) se distingue entre:

22.1 Pausas en el turno:

22.1.1 Silenciosas.

22.1.2 Llenas.

22.2 Pausas de cambio (en los límites de los turnos de habla):

22.2.1 Silenciosas.

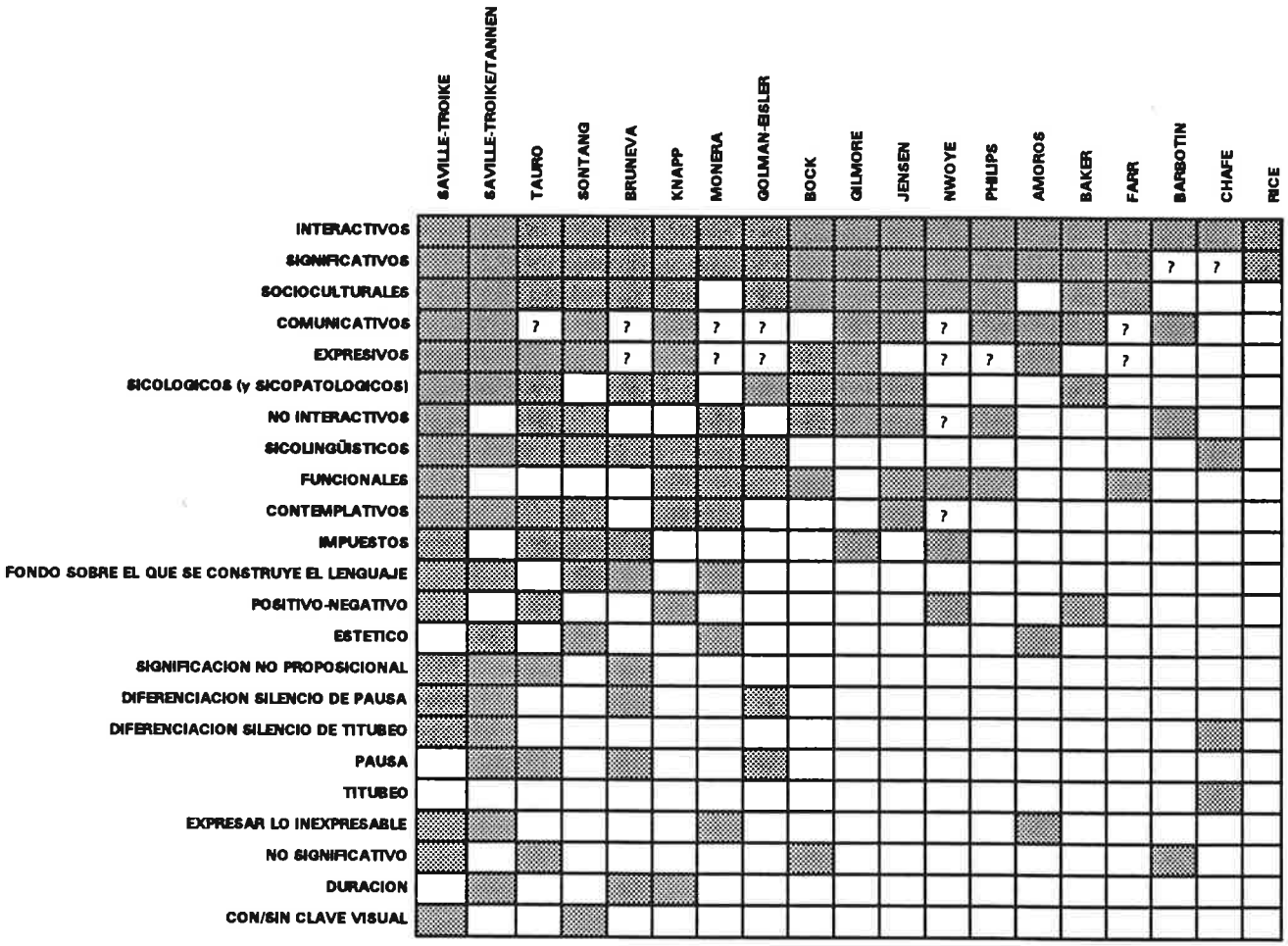
22.2.2 Llenas.

Como se podrá comprobar, esta taxonomía ha servido de base para las que muchos de los autores citados han realizado.

SAVILLE-TROIKE y TANNEN nos advierten que al silencio se le ha prestado escasa atención. Para ambas, el silencio es un "componente" de la comunicación humana. Nuestra coincidencia con estas palabras es absoluta. De ahí que hayamos querido reflejar el máximo posible de clasificaciones, por otro lado, nada abundantes.

2.23.- Conclusiones:

A modo de cuadro (**CUADRO I**) resumimos las aportaciones de las taxonomías que hemos venido incluyendo en este apartado:



En el eje horizontal damos cuenta de los autores citados, colocados de izquierda a derecha atendiendo, de más a menos, al número de ítems que contemplan en sus clasificaciones.

En el eje vertical hemos situado a los ítems jerárquicamente. De arriba hacia abajo, de más a menos, dependiendo de la cantidad de autores que los tengan en cuenta. Esta jerarquía está rota tras los ítems "diferenciación silencio-pausa" y "diferenciación silencio-titubeo"; lo hacemos para que se vea con mayor claridad qué autores tratan específicamente del titubeo o de la pausa como fenómenos especicíficos.

En algunos casos la zona tramada es sustituida por un signo de interrogación; lo hemos reservado para aquellos casos en que no está del todo clara la adscripción de un autor a un ítem.

Como se puede ver (**CUADRO** I), al disponer de tal forma a autores y a ítems casi podemos dibujar una diagonal desde el vértice superior derecho al vértice inferior izquierdo que divide el rectángulo en dos zonas: una casi por completo tramada y otra casi por completo en blanco.

Los ítems se corresponden de manera genérica con los que se utilizan en las clasificaciones. Se verá que hemos unido "sicológicos" y "sicopatológicos"; lo hemos hecho debido a que en numerosas ocasiones son los autores citados los que no acaban de acotar del todo la evidente diferencia entre uno y otro fenómeno. También hemos de aclarar que en el ítem "positivo-negativo" nos referimos a la valoración que puede recibir el silencio, como manifestación positiva o como manifestación negativa (que trunca la comunicación).

Del **CUADRO** I cabe extraer las siguientes conclusiones: 1/ Todos los autores consideran que el silencio es una manifestación que puede darse en la interacción.

2/ Salvo en dos excepciones (BARBOTIN y CHAFE, y aparece un signo de interrogación) para todos los autores el silencio tiene capacidad de significar.

3/ En 15 caos sobre 19 el silencio también es contextualizado socioculturalmente.

4/ Resulta interesante constatar que en 10 casos al silencio se le dé una capacidad comunicativa, mientras que en sólo 8 veces se le concede la comunicativa. Estos datos contradicen las opiniones de quienes, sin haber estudiado muy de cerca el silencio, tan sólo le dotan de una capacidad expresiva. De sumar los signos de interrogación, obtendríamos como resultado una alta frecuencia (16 sobre 19) de respuestas afirmativas a la pregunta, ¿el silencio es capaz de comunicar?

5/ No todos los autores que hablan de silencio sicológico mencionan además explícitamente el sicolingüístico; y un autor -CHAFE- menciona el sicolingüístico sin tener en cuenta el sicológico.

6/ En pocas ocasiones se distingue claramente entre pausa o titubeo y silencio.

7/ Sólo en tres casos se hace mención de la duración de los silencios, y de la importancia que ésta pueda tener en la significación.

8/ Y sólo dos veces se tiene en cuenta si el silencio va acompañado o no de claves visuales. Prevalece una interacción directa, por lo que no se considera la ausencia de claves visuales.

9/ Si bien el silencio puede ser significativo, también pudiera no serlo. Este supuesto sólo es contemplado en

cuatro casos. Cabría decir que la mayoría de los autores analizan el silencio de forma parcial; abundan sobre sus cualidades positivas pero no indicanlas negativas (de ahí, también, que el silencio como imposición sólo sea citado en 6 casos).

10/ La observación del **CUADRO** I desmiente la creencia de que silencio y misticismo van unidos. Para la mayoría de los autores no cuenta esta simbiosis (véase **CUADRO** I "contemplativos" y "expresar lo inexpresable").

11/ Como conclusión general, y atendiendo a las frecuencias obtenidas, podríamos decir que el silencio es una manifestación significativa que se da en una interacción contextualizada (sociocultural), con capacidad para comunicar, para expresar y para buscar, preparar o reconducir la comunicación.

Seguidamente (**CUADRO** II) aportamos nuestra propia taxonomía, que intenta ser un compendio a la vez que una superación de las que ya hemos dado cuenta. No es preciso extenderse en explicaciones, pues todos los conceptos que en ella incluimos ya han sido tratados. En la clasificación pretendemos establecer vínculos entre los distintos ítems, cuestión esta que , a nuestro entender, falta en las clasificaciones que hemos reflejado:

SOCIEDAD ESPECÍFICA: SILENCIO ***(se manifestará en)***

MARCO

- **SOCIOCULTURAL**
  - **Filosófico/Religioso (*como*)**
    - Método para...
    - Alternativa a...
    - Ocultación de...

    → *(interrelacionados)* → *(pueden influr en el)*
    - Mental
    - Interactivo → *(manifestarse como)*
      - rito
      - mito
      - estereotipo
      - tautología
      - rol
      - etc

    (pueden dar origen a)
  - **Convenciones (*impuestas por*)**
    - Uso (*obviándose su valor*)
    - Jerarquización

    (otros orígenes)
- **IMPUESTO**
  - **(*como*)**
    - Represión: individual/colectiva
    - Opresión: individual/colectiva

    → *(influir en)*
    - Mental
    - Interactivo
  - **(*por*)**
    - Derecho: protección del silencio/coacción
    - Cultura
    - Poder/Estructura social: de derecho o no
    - Convenciones sociales

    → *(influyen principalmente)*
    - Interactivo
- **FISIOLÓGICO**
  - **Defectos de percepción (*afectan a individuo*)**
  - **Umbrales de percepción (*afectan a especie*)**
- **SICOLÓGICO**
  - **Patologías**
- **SICOFISIOLÓGICO**
  - **Patologías**

INDIVIDUO (en un contexto comunicativo)

- **En la INEXISTENCIA**
- **En la EXISTENCIA**
  - **Mental**
    - Sicolinguístico
      - lento
      - rápido
    - Perceptivo (*zona silencio*)
    - Anterior al acto
    - Memorización
    - Inhibición
  - **Interactivo (con claves visuales/sin claves visuales)**
    - Formación discurso verbal
    - Utilizado en lenguaje para SIGNIFICAR algo (*se practica como*)
      - objeto retórico
      - una expresión más
    - Utilizado como SIGNIFICADO de algo (*voluntario/involuntario*)
      - Convención social
      - Ignorancia (*de...*)
      - Imposición
      - Inhibición
      - Carencia lenguaje
      - Renovación lenguaje
      - Límite expresión
      - Desprecio (*de...*)
      - Emoción
      - Forma de ser
      - etc.
    - Utilizado como PAUSA (*turno/cambio*)
    - Utilizado como IMPOSICIÓN (*a...*)
      - Opresión
      - Represión
      - Desprecio (*a, de, ...*)
  - **No Interactivo**
    - Inhibidor
    - Distanciador
    - Patológico
    - Contemplativo/Meditativo

3. ¿Lo no audible?

Antes de pasar al desarrollo del apartado debemos hacer una aclaración: introduciremos el concepto zona de silencio. Entendemos por tal la no percepción de un sonido (sonidos) que está manifestándose. Pueden incurrir causas físicas, fisiológicas, fisiopatológicas, síquicas, culturales,...

El sonido es un *"fenómeno sensíbele propio dall'apparato auditivo, cui corresponde una vibraziones periodica regolare dell'ambiente, compresa entro determinate frecuenze"* (VV.AA., 1985: 704).

Por vibración se entiende el movimiento de un cuerpo de una posición a otra y de ésta a la primera, en torno a la de equilibrio. De ahí que a las vibraciones también se les llame oscilaciones.

Respecto a la cita anterior cabe una precisión. En ella se nos habla de *"vibrazione periodica regolare"*. Sin embargo, esas vibraciones tanto pueden ser periódicas y regulares, como no. Por eso COHEN (1980: 10) hace la distinción entre tonos y ruidos. Considera tonos las vibraciones periódicas regulares que *"al ser oídas, pueden descomponerse en sus componentes"*, y ruidos, a las vibraciones no periódicas, *"al azar, que, al ser oídas, no pueden descomponerse en sus componentes"*. No obstante, matiza estas definiciones. El aprendizaje, la cultura, la experiencia perceptiva acumulada hacen que la sensación de tono o de ruido sea diferente para individuos de culturas o

microculturas diferentes. COHEN pone el ejemplo de la tonalidad que aprecia el oriental en su música, mientras que el occidental sólo percibe ruidos en ella.

Al tratarse de una sensación, un sonido, por serlo, es subjetivo. Su captación y decodificación es el recorrido entre un fenómeno físico objetivo (las vibraciones, producidas por una fuente sonora) y un fenómeno síquico subjetivo (sensación). Entre ambos, el medio en que se propagan las vibraciones y la etapa fisiológica. Y, en el caso del hombre, en medio de un contexto sociocultural.

Pero, ¿cuál es el medio en que se propagan las vibraciones? Los medios, siempre elásticos, pueden ser sólidos, líquidos o gaseosos. Y lo que acabamos de escribir nos lleva a reparar en el mar y en el espacio interestelar.

Incluso la experiencia directa nos muestra cómo en el agua percibimos sonidos. Sin embargo, fue creencia generalizada (aún hoy se produce este equívoco) que el interior del mar, por ejemplo, era una balsa silenciosa.

"Como mezzo di comunicaziones, l'acqua transmette le onde sonore assai meglio delle onde ottiche, radio o magnetiche. La trasmisione di onde in acqua depende da fattori quali temperatura e gradienti di pressionne, organismi marini, bolle d'aria, contenuto salino e altre disomogenità" (SETO, 1978: 169).

Hay compositores que han escrito obras para ser ejecutadas bajo el agua. De lo dicho por SETO se ha de destacar que cuando hablamos de sonido directamente percibido por el hombre, hablamos de ondas acústicas (no electroacústicas o electromagnéticas). De ahí que sea significativa la siguiente cita:

"Durante siglos se ha ironizado con la música de los astros, de la que hace ya tantos siglos hablaron órficos y pitagóricos. Y, *más tarde, fray Luis de León, en hermosos versos, con su "música callada". Tanta ironía sobre los ritmos y la armonía del Universo cuando ahora la astrofísica habla, científicamente, de ese mismo sonido. Nadie se extraña hoy de que los científicos aludan al "ruido de las estrellas", a "escuchar el espacio", a "canción radioeléctrica", al "zumbido de las galaxias". Los poetas no lo hubieran hecho mejor*". (COLINAS, 1991: 20)

Lo que no tiene en cuenta COLINAS es que por ese espacio interestelar no se transmiten ondas acústicas, y que lo científicos expresan son metáforas demoduladas.

Como nos cuenta TRINIDAD CARBO (1974), tras el desembarco de Normandía (1944) y el abandono por parte de los alemanes de aparatos de medición radiotelegráfica Wurzdurg-Riese, que contaban con espejos parabólicos, unos astrónomos los dirigieron al cielo, recibiendo por primera vez una serie de ruidos, a los que dieron el nombre de ruidos siderales. En 1950 WAN de HULS dedujo teóricamente que su captación se hacía mejor en una longitud de onda de 21 cm. Es el inicio de la radioastronomía.

La propagación del sonido puede representarse en forma de onda. *"L'onda sonora può imaginarsi come un succedersi di raregrazioni e condensazioni di particelle che si traducono in variazioni della pressione sonora"* (VV.AA., 1985: 516). En el aire, a una temperatura de 20º, se propaga a una velocidad de 340 m/s (caucho 50 m/s; vapor agua, 405 m/s; agua -15º- 1450 m/s; cobre, 3850 m/s; acero, 5800 m/s). En el vacío la propagación es imposible.

Son cuatro los tipos más corrientes de onda:

. Sinusoidal: la que genera una vibración fundamental que carece de armónicos; es un sonido puro. Los armónicos son las oscilaciones secundarias (sonidos suplementarios) de una oscilación fundamental (sonido fundamental).

. Cuadrada: La que genera una vibración fundamental con la serie de armónicos impares.

. Triangular: la que genera una vibración fundamental con la serie de armónicos pares.

. Diente de sierra: la que genera una vibración fundamental con la serie de armónicos pares e impares.

FOURIER demostró que *"toute fonction périodique de frécuence* (nº de vibraciones por segundo) *N, si compliquée que soit sa forme, peut être décomposée en son appelées ses composantes harmoniques"* (GRIBENSKY, 1951: 48).

La onda sonora se propaga en un espacio tridimensional. Y en su propagación sufre los fenómenos de *absorción* (los materiales porosos las altas frecuencias; las membranas vibrantes, las bajas), *reflexión* (ángulo de reflexión=ángulo de incidencia; las ondas estacionarias son las ondas reflejadas), *refracción* (cambio de dirección de la onda sonora al pasar de un medio de propagación a otro con velocidades distintas) y *difracción* (ante un obstáculo la onda lo rodea o busca un orificio por el que pasar; en ambos casos vuelve a propagarse en todas las direcciones. Las bajas frecuencias rodean con más facilidad los obstáculos).

La potencia de una vibración y la densidad de la materia en la que se propaga la onda sonora generan una

amplitud (de la onda sonora), de la que derivará la *intensidad.*

De las diferentes amplitudes surge la sensación de sonidos débiles (amplitud pequeña) y sonidos fuertes (amplitud grande). A menor amplitud, sonido más débil, y a mayor amplitud, sonido más fuerte. La intensidad se mide en belios (logaritmo en base 10 del cociente de dos intensidades), aunque la unidad de medida más corriente es el dB (decibelio).

". 130 dB.....Seuil de sensation douloureuse.
. 120 dB.....Avion, à quelques mètres.
. 110 dB.....Atelier de chaudronnier.
. 90 dB.....Rugissement d'un lion, à quelques mètres.
. 70 dB.....Rue très active.
. 60 dB.....Conversation courante.
. 50 dB.....Automobile peu bruyante.
. 40 dB.....Rue calme de grande ville.
. 30 dB.....Habitation moyenne.
. 20 dB.....Chuchotement.
. 10 dB.....Brissement des feuilles dans la brise".
(GRIBENSKI, 1951: 39)

Con la distancia, la frecuencia fundamental de un sonido no varía, varía su intensidad. Las bajas frecuencias llegan más lejos, de ahí que los armónicos no mueran todos a la misma distancia. El timbre, por tanto, sí variará con la distancia.

Un individuo expuesto a un sonido intenso durante *x* tiempo, notará cómo su sensibilidad auditiva decrece; a ésto se le llama *fatiga auditiva.* La uniformidad de la intensidad produce en el individuo cansancio y fatiga. La sensibilidad auditiva decrece con la edad; a este fenómeno se le llama *audición senil.*

La cualidad que depende de la frecuencia de la onda sonora recibe el nombre de *tono*. Viene determinado por la cantidad de vibraciones por segundo (hertzios).

Los sonidos *graves* (bajas frecuencias) tienen grandes longitudes de onda; los sonidos *agudos* (altas frecuencias), pequeñas longitudes de onda. La voz, dependiendo de la frecuencia -de menos a más-, será la de un soprano, mezzosoprano, contralto, tenor, barítono, bajo.

El campo auditivo del hombre se sitúa entre los 16 y los 20000 Hz.

A la cualidad del sonido por la que se reconocen y se identifican voces e instrumentos (aunque con igual intensidad y frecuencia) se le llama *timbre*. Que viene determinado por las series de armónicos del sonido fundamental. Los armónicos de frecuencia alta son los que hacen inteligible un sonido.

A las tres cualidades mencionadas, MARIANO CEBRIAN HERREROS (1983: 76) , refiriéndose al sonido informativo, añade una cuarta: la duración o cantidad.

"La cantidad es la duración de un sonido. Es el tiempo empleado en su formación. Depende de varios factores (...) Se habla más deprisa o más despacio. El habla espaciada es reflejo de duda, de pensar excesivamente lo que se va a decir, de cansancio, de voz de moribundo, etc. Por el contrario, la rapidez de habla puede suponer vehemencia, interés, disfrute, gozo de lo que habla".

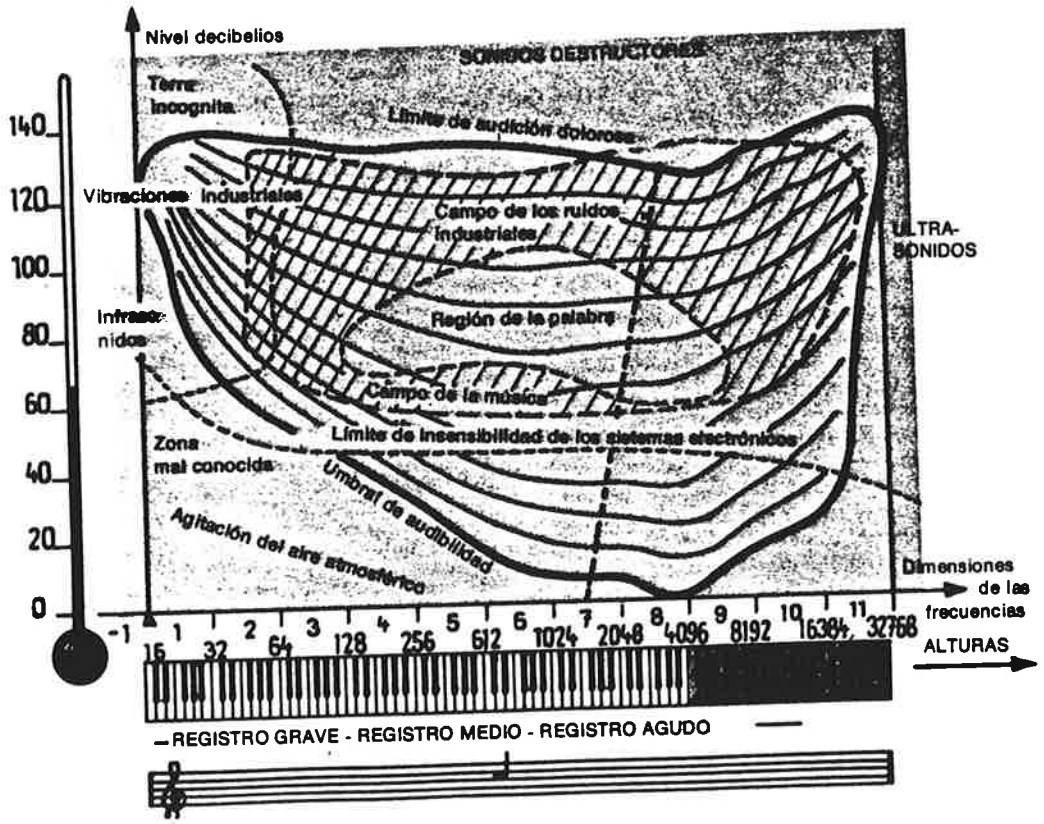
Esta cita merece tres comentarios:

. La cantidad estándar varía para cada idioma.

. Del habla de cada individuo resulta una "cantidad media" determinada.

. Como ya hemos escrito, la cantidad, en cada cultura, indica formas de ser o estar.

Definiremos *carta sonora* como la *"representación del campo de los fenómenos sonoros tal como son perceptibles al oído"* (MOLES, 1975: 90). De esta manera, el canal sonoro se inscribirá en la *"región de la carta sonora encerrada en los diferentes límites de audibilidad y que puede ser efectivamente utilizada en la transmisión de los mensajes sonoros "* (1975: 60).



Ya hemos escrito que el campo auditivo del hombre (**CUADRO III**, MOLES, 1975) se sitúa entre los 16 Hz y los 20 KHz. Ahora bien, los límites de la sensación sonora de cada

individuo varían; e, incluso, se suele dar una diferencia entre los oídos de una misma persona.

El campo sonoro se halla delimitado por cuatro umbrales:

Umbral de sensibilidad del oído; está en la parte inferior de la carta sonora. Los sonidos son tan débiles que no pueden percibirse. *Umbral del dolor* -o del ensordecimiento- (120-30 dB); se sitúa en la parte superior de la carta sonora. Lo sonidos son tan fuertes que el aparato auditivo, saturado, ya no puede diferenciar entre ellos. Estos dos umbrales, por tanto, tendrán que ver con la intensidad.

Infrasonidos (por debajo de los 16 Hz); *ultrasonidos*; por encima de los 20000. Ambos umbrales dependerán de la frecuencia.

3.1.- La presencia del sonido:

"Hay que recordar que la posibilidad de mantener indefinidamente un sonido o una serie de ellos no aparece hasta que se generaliza el uso de la electricidad. La electricidad permite estas continuidades; pero también ensucia todo posible silencio, puesto que ningún aparato eléctrico en estado de "posibilidad de uso" está realmente en estado de quietud, sino que se mueve pero no se usa, y todo movimiento genera sonido".(ZULIAN, 1986: 142)

En la definición que BALSEBRE hacía del silencio podíamos leer: *"diferentes autores dicen que el silencio absoluto no existe"*. ZULIAN excluye cualquier posibilidad de silencio (silencio absoluto) en un aparato eléctrico. La radiodifusión bien podría ser definida como un complejo de aparatos eléctricos. De lo que se desprende que en ella jamás existirá el silencio[2] (a no ser que la estación radiofónica esté cerrada).

Pero, ¿y fuera del uso de los aparatos eléctricos? A lo largo de este apartado desgranaremos situaciones o circunstancias en las que se producen zonas de silencio, pero el sonido (aunque no percibido), se manifiesta.

Numerosos autores (CHARLES, ZULIAN, SONTANG, ...) hacen referencia a la experiencia de CAGE en una sala anecoica cuando afirman que el silencio absoluto (o simplemente, el silencio) no existe.

El mismo CAGE (1980) lo cuenta en su obra *Silenzio*. Dentro de una sala anecoica observó, con desánimo y desgana, cómo seguía percibiendo sonidos: oía el ruido de su propio cuerpo.

CERNUDA (1977: 198) dejó plasmada en el poema "Nocturno Yanqui" una sensación semejante:

"(...) Callas y escuchas. No. Nada /Oyes, excepto tu sangre,/ Su latido/ Incansable; temeroso;/ Y atención prestas a otra/ Cosa inquieta./ Es la madera que cruje;/ Es el radiador que silba./ Un bostezo./ Pausa. Y el reloj consultas;/ Todavía temprano para/ Acostarse (...)".

OSTER (1984: 74), al hablar de los sonidos musculares, sonidos que no solemos oír pues su frecuencia media es de 25 Hz, nos brinda un ejemplo accesible a todos nosotros:*"si colocamos los pulgares con suavidad en los oídos y cerramos las manos, percibimos un ruido sonoro. El sonido se produce al cerrar el puño, y lo genera la contracción de los músculos del antebrazo".*

En 1988 PEREZ JIMENEZ le hacía una entrevista a CAGE. Reproducimos parte de las misma:

"- Cuando en los años 50 estrenó 4'33", ¿cuál era su intención al ofrecer una pieza en la que no se interpretaba ni una sola nota musical?
- La aceptación de la "no intención" y del hecho de actuar sin intención. Yo había estado en una sala anecoica, que es una habitación tecnológicamente preparada para el silencio, en la que no se oye ningún ruido, y que se usa para probar distintos tipos de aparatos. Y en aquella habitación, donde yo esperaba no oír nada, oí dos sonidos. Cuando salí, le dije al encargado de la cámara :"Debe de haber algo estropeado, se oyen dos sonidos". Él me dijo: Descríbemelos". Y le describí el más alto, y me respondió: "Eso era su sistema nervioso en funcionamiento". Entonces le dije que el otro era un sonido más bajo, y él me contestó: "Eso era su sangre circulando". Así descubrí que constantemente estoy produciendo dos sonidos sin querer. Por tanto, desde aquella ocasión, mi música ha ido en la dirección de la no intención, en la que yo mismo vivo.
- Entonces aquella obra no pretendía ser una composición de silencio, sino...
- (Interrumpiéndome) El silencio no existe".

El silencio no existe. Pero, ¿es sostenible el canto que hace a la no intención? ¿No es intencionado el situarse

frente a un piano y no tocarlo? ¿No se está dando cuenta de algo?

BRUNEVA (1973) afirma: *"Dans l'absolu, le silence n'existe pas. Toute proposition qui prétend établir le contraire relève du mythe pur et simple".*

Y añade CHARLES (1978: 65): *"Selon cette perspective, le silence "musical" est un mythe: il signifie simplement que l'on prétend imposer silence aux bruits de l'ambience (...). Nous appelons "silence" les bruits dont nous ne voulons pas el "musique" les bruits que nous désirons, et que nous organison".*

De ahí que el silencio sea lo no audible, el sonido no percibido. La negación de una presencia. O una metáfora.

3.2.- Sorderas y alteraciones centrales de la audición:

Una sordera es una privación o una disminución de la capacidad de oír. Se manifiesta como una alteración permanente de esa capacidad, aunque, en algunos casos, la medicina puede remediar la situación.

Establezcamos una tipología.

. Sordera de transmisión: afecta al aparato auditivo externo y medio.

. Sordera de percepción: afecta al aparato auditivo interno.

. Sordera mixta: es la de transmisión y percepción a la vez.

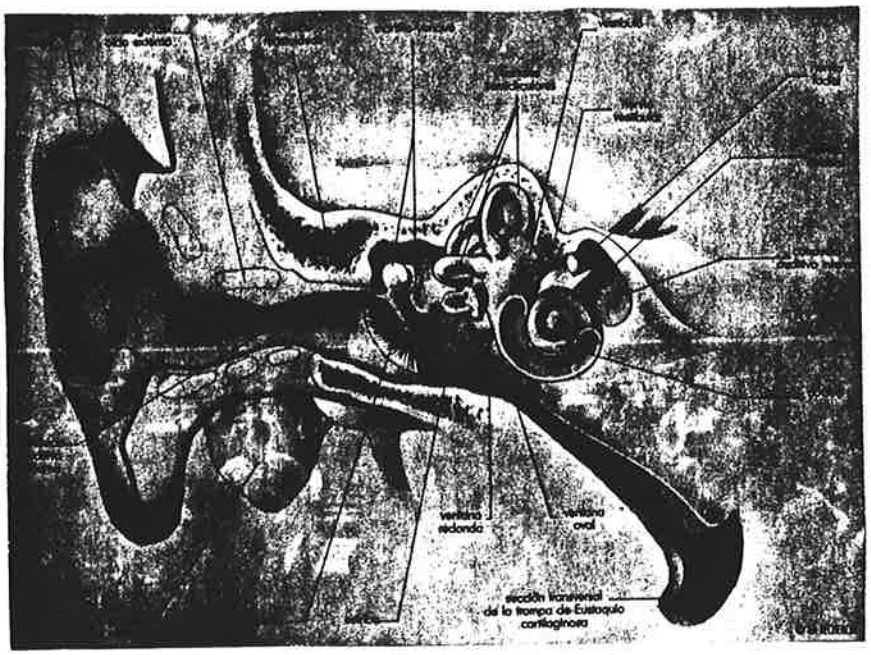
PORTMANN (1976: 35) establece la siguiente clasificación:

ALTERACIONES DE LA AUDICION
I. SORDERA VERDADERA (pérdida del umbral de intensidad de audición).
I.1 Sordera de transmisión:
a/ Lesiones del oído externo:
. Malformaciones.
. Estenosis del conducto.
. Infección del conducto.
. Lesiones obstructivas.
. Lesiones del oído medio.
b/ Lesiones del oído medio:
. Obstrucción tubárica.
. Otitis medias y sus secuelas.
. Tumores.
. Malformaciones de los huesecillos.
c/ Lesiones de la cápsula ótica:
. Infecciones (sífilis,...).
. Otodistrofias (otosclerosis,...)

I.2 Sordera de percepción:
a/ Lesiones del oído interno:
. Malformaciones.
. Intoxicaciones medicamentosas.
. Infecciones: de vecindad (otitis medias)/ primarias (laberintitis)/ víricas (parodititis, virus neurotropos, zona).
. Alteraciones vasculotensionales del laberinto.
. Traumatismos.

. Tumores.
. Herencia (presbiacusia,...)
b/ Lesiones retrolaberínticas (radiculares):
. Infecciosas (meningitis), secuelas peripetrosas de otitis.
. Víricas (paroditítis, virus neurotropos, zonas).
. Neuríticas.
. Tumorales (neurinoma del acústico).
c/ Lesiones centrales bulbares bajas (las lesiones altas no determinan sordera).

II. ALTERACIONES DE IDENTIFICACION DEL MENSAJE SONORO
II.1 Lesiones del órgano de Corti y del nervio coclear.
II.2 Lesiones bulbares y suprebulbares.



La sordera supone una carencia sensorial, por lo tanto una barrera en la relación con el entorno. En los niños acarrea alteraciones del lenguaje, del carácter y del

desarrollo síquico. Entre los adultos, aunque se trata de una opinión controvertida, mayor propensión a las enfermedades mentales.

Las alteraciones centrales de la audición (véase **CUADRO IV**, RABINOWITZ, 1991, 388) se dividen anatómicamente en:

· Sordera retrolaberíntica bulbar: "*que puede ser aun unilateral, no presenta recluitment, pero existe una fatigabilidad mucho mayor de lo normal*".

· Sordera suprabulbar: "*cuanto más alta sea la lesión menos intensa es la sordera. Presenta alteraciones de integración en las pruebas especiales (voz deformada, etc.) y alteración de ritmo*".

· Alteraciones corticales: "*en términos generales no pueden diagnosticarse mediante las pruebas habituales (...), se diagnostican por las pruebas especiales que permiten conocer no solamente el umbral auditivo sino también el poder reconocer la significación de los estímulos sonoros*". (PORTMANN, 1976: 111)

3.2.- **Oír no es escuchar:**

Para BARTHES (1986: 243) oír y escuchar no es lo mismo. Mientras que lo primero sería un fenómeno fisiológico, escuchar es una acción sicológica, que sólo puede definirse por su objeto, por su alcance.

BURLEY-ALLEN (1990:13) califica el acto de la escucha como:

". Obtener información del que habla, otra persona o uno mismo, en una actitud crítica y de comprensión;
. reconocer al que habla de un modo que invite a éste a continuar la comunicación; y,
. hacer una aportación limitada aunque estimulante a la reacción del que habla, provocando un avance en sus ideas".

BURLEY-ALLEN centra el acto de la escucha en el diálogo, la interacción personal. También hemos de tener en cuenta que donde dice "actitud crítica" deberemos leer "sin actitudes PRECONCEBIDAS". Este autor defiende una escucha ideal, distinta del mero oír.

Esa escucha ideal choca, en primer término, con lo que BARTHES (1986: 245) califica como ejercicio de la inteligencia, es decir, la selección. Al igual que al producir un mensaje hay una intencionalidad y, con ella, una selección de lo que enunciamos, en el acto de escucha reaparecen ambas. Pero BARTHES va más lejos cuando asegura que *"hoy en día (a la escucha) se le reconoce la capacidad (y casi la función) de barrer los espacios desconocidos: la escucha incluye en su territorio no sólo lo inconsciente en el sentido tópico del término, sino también, por decirlo así, sus formas laicas: lo implícito, lo indirecto, lo suplementario, lo aplazado; la escucha se abre a todas las*

formas de polisemia, de sobreentendido, superposición (...)". En definitiva, habría también una escucha connotativa.

La simple definición de BURLEY-ALLEN se ve de nuevo superada. Quien, sin embargo, deja bien claro que la escucha depende de un aprendizaje previo. A la vez que se inscribe en un contexto cultural, actuando el oyente bajo su influencia. Pongamos dos ejemplos como complemento de estas ideas; ideas que compartimos:

. Se dice que hay que aprender a escuchar tal o cual música, de lo contrario es "ininteligible" y, a resultas de ello, no sería "seleccionada" por el individuo.

. En las sociedades agrarias el conocimiento estaba muy ligado a la experiencia; a los mayores se les escuchaba porque en ellos estaba el conocimiento. En las sociedades industriales avanzadas los "mayores", salvo en raras excepciones, son los depositarios de lo "viejo", del "desconocimiento". Se les escucha mucho menos.

ROGRIGUEZ GAGO (1988: 29) nos asegura que hoy en día escuchar resulta más difícil. Achaca esa dificultad a los medios audiovisuales, en concreto a la televisión, que nos habría acostumbrado a formas de comunicación más rápidas y fáciles.

Creemos que tal opinión vive un tanto del catastrofismo con el que muchas veces nos acercamos al medio televisivo, pero no cabe duda de que la escucha comporta una predisposición, y que esa predisposición -aprendida- necesita de unas condiciones en las que desarrollarse. Por ejemplo, tiempo; por ejemplo,

condiciones acústicas, si no óptimas sí, al menos, aceptables. Cabría preguntarse cuáles son las condiciones que rodean nuestro acto de escucha, y si éstas, en nuestra sociedad, lo favorecen o no.

RODRIGUEZ GAGO une escucha a atención; o sea, a intencionalidad. Aunque deberíamos descomponer esa atención, siguiendo a TITCHENER, en primaria (dependiente del estímulo), secundaria (de las ideas y esfuerzos del individuo) y primaria derivada (de su propósito e interés). Vemos cómo TITCHENER descontextualiza este acto (las condiciones); somos de la opinión de que jamás debería hacerse. Pero, volviendo a su descomposición, podemos observar una clara línea diferenciadora: primaria y emisor están íntimamente ligados, mientras que la secundaria y la primaria derivada se refieren en exclusiva al receptor.

"Como los niveles de construcción del discurso, el del inventio, el del dispositio y el de elocutio, este nivel de actio o pronuntiato, que es de índole realizativo, tiene como finalidad la captación de la atención del destinatario, su persuasión en aquello de lo que el orador quiere convencerlo y el movere, la modificación o reafirmación de su pensamiento y la consiguiente actuación en un sentido determinado, así como el deleite, imprescindible para que estos objetivos puedan cumplirse" (ALBADALEJO, 1989: 169).

En los capítulos IV y V deberemos tratar la ejecución (*actio*) por parte del medio radio de esa atención primaria en su mensaje. En este apartado nos interesa fijarnos en el destinatario. Pero antes de seguir adelante en ello, recalcar, una vez más, la necesidad de una revisión de los clásicos (y de la oralidad) para el buen uso del medio radiofónico. Atención primaria=actio, pero sin olvidar el

deleite, la forma (en nuestro caso el uso del lenguaje radiofónico).

Así como hacemos ya constar que en el caso radiofónico esa atención primaria no sólo dependería de la índole y de la fuerza del estímulo. También ha de tener en cuenta en qué condiciones se escucha y la calidad del sonido. Y antes que nada, aunque parezca una obviedad, tener presentes que el estímulo te atraerá si tienes conectada esa emisora en ese momento. Por lo tanto, dependerá de la empatía o identificación para con la emisora, de la política de promoción de la misma y de lo fortuito.

Además, y enlazamos con el contenido específico del apartado, vendrá muy determinado por el estado de ánimo del destinatario, del cual nos solemos olvidar en este tipo de análisis.

BURLEY-ALLEN (1990) nos dice que escuchamos a través de filtros, y estamos de acuerdo con él. Transcribimos la relación de los considerados por él: imágenes pasadas y futuras, recuerdos, valores, intereses, convicciones, suposiciones, vivencias pasadas, prejuicios, actitudes, entorno físico, expectativas y creencias (1990: 46). Bien es cierto que hay filtros que se repiten, y también lo es no se cita el estado anímico del oyente a no ser que se considere dentro del genérico "*actitudes*". Como tampoco se hace ninguna mención a la jerarquía o a la norma, filtros bien claros.

Otro aspecto que merece la pena considerar es el de la inteligibilidad. Antes ya nos hemos referido a ella en el primer ejemplo expuesto. En el que debemos detenernos.

Si para el destinatario el mensaje es ininteligible difícilmente se detendrá a escucharlo. La ininteligibilidad puede servir en ciertas ocasiones para accionar la atención primaria ("de qué va ésto"), pero, instantes después, el no comprender lo que se escucha puede a la curiosidad, o al deseo de escuchar.

Lo que nos conduce a otro filtro. Estrechamente relacionado con el deleite del que hemos escrito líneas atrás.

> *"Las nociones de placer y de deseo son puntos centrales en las estrategias de quienes hoy todavía piensan en términos de conquista de audiencia de masa y de industrialización de los contenidos, y que mañana pensarán más en términos de placer individualizado. La ambigüedad del retorno del placer recorre, de una forma u otra, las numerosas corrientes de investigación en busca de una reconciliación con el deseo, con lo afectivo, con lo subjetivo, con todas esas zonas de sombra de las teorías críticas de la cultura (....). Esa ocultación del placer encierra algo aberrante. ¿Cómo ha podido ignorarse tan masivamente este aspecto esencial de la realidad?".* (MATTELART, A. y M., 1987: 128; el subrayado es nuestro)

Otros dos filtros a tener presentes son la empatía y la proyección. GONZALEZ REQUENA (1989: 31) los considera parte de la identificación del destinatario respecto a un determinado emisor. De la empatía nos dice *"que la conciencia del espectador reconoce como propia (por lo que la emoción que la acompaña parecería el resultado de un proceso meramente consciente si no fuera por su intensidad), a través de ella se reconoce conscientemente solidario con un personsaje"*. La proyección choca con la represión, por lo que la identificación *"no puede ser reconocida como propia por la conciencia del espectador y que, por tanto, es rechazada y proyectada en el personaje"*.

Allá donde GONZALEZ REQUENA escribe espectador nosotros podemos escribir destinatario, pues tales fenómenos también se dan en el medio radiofónico. Como en cualquier interacción. Es más, consideramos que esa identificación no sólo se da respecto a un conductor de un magazine, por ejemplo; hay identificación respecto al mensaje y al medio. Un individuo puede sentir identificación, puede indentificarse con una emisora. Sería interesante saber cuánto de ésto hay, pongamos por caso, entre los oyentes de *Antena 3* o de *Catalunya Ràdio*; *Antena 3*, que se caracteriza por sus críticas vivas y mordaces desde la derecha; *Catalunya Ràdio*, muy identificada con un programa nacionalista.

Y junto a los filtros una serie de barreras subjetivas que pone el "oyente". BURLEY-ALLEN señala diez; como se basa en la interacción, de esas diez, cinco no nos sirven, pues la realidad es bien otra: el "oyente" lo es de un medio, el radiofónico.

". Se me va el pensamiento a cosas que me parecen más oportunas.
. Cuando me aburro de escuchar, me pongo a imaginar cosas, me dedico a lo mío o critico lo que se dice.
. Hay veces en que dejo de escuchar cuando me interesan más los rasgos físicos del que habla que lo que me está diciendo.
. Dejo de atender si la voz es demasiado fuerte o desagradable, si alguien del grupo monopoliza la conversación o si no estoy interesado en el tema o en la persona que habla.
. Juzgo al que habla y el hecho de que le escuche o no depende del juicio que haya formado". (1990: 53)

Las barreras de las que nos habla BURLEY-ALLEN deberían incluirse entre los filtros que predeterminan el

cómo se escucha, concretamente y siguiendo sus palabras, las "barreras" son actitudes.

Sería un error desestimar la tercera por considerarla impropia de la radio. Basándonos en RODRIGUEZ BRAVO (1989) diríamos que esta actitud en el radioyente se encuadra, primero, en la expresión autoacústica (información general sobre el emisor), y dentro de ella, en la expresión *idiográfica* (información sobre su aspecto físico). Todo ello en el marco de la expresión fonoestésica, o sea, *"la expresividad sonora transmitida mediante los rasgos de la voz que comunican acústicamente información sobre el gesto, la actitud, el carácter, el aspecto físico y el contexto del emisor (...)"* (RODRIGUEZ BRAVO, 1989: 39).

En el caso que nos ocupa bien pudieramos escribir que dejamos de escuchar porque nos recreamos en los rasgos físicos que imaginamos del emisor, o que dejamos de escuchar porque nos dedicamos a configurar imaginariamente esos rasgos.

En la cuarta barrera, entre otras cosas, se lee: *"dejo de atender si la voz es demasiado fuerte o desagradable"*. De nuevo debemos referirnos a la fonoestésica. Así, RODRIGUEZ BRAVO (1989: 258) nos explica, por ejemplo, que *"el locutor construirá una voz mucho mejor aceptada por los oyentes siempre que procure hablar situándose acústicamente en torno a sus registros más graves"*.

De lo expuesto debemos deducir que en el caso radiofónico los rasgos expresivos de la voz son fundamentales para que se levanten o no barreras en la escucha.

BALSEBRE (1986: 277) explicita la siguiente equivalencia: *"A > familiaridad > empatía/identificación >imágenes auditivas"*. Por tanto, la ideográfica (imagen auditiva) resultará en gran medida de la identificación.

Junto a estas barreras de actitud, una vez más, hemos de señalar la necesidad de una incursión en el contexto. De ella nos surgen la posibilidad de otras cinco: la calidad del sonido, la actividad que esté desarrollando el radioyente, dónde se encuentra, el paisaje sonoro que lo envuelve y si está solo o acompañado.

DA TAVOLA (1983: 297), para el que oír es igual a ver y escuchar a mirar (o sea, escuchar sería "leer" los sonidos) nos ofrece un decálogo de actitudes negativas que impiden una verdadera escucha:

"1/ El receptor no oye lo que el otro habla; oye lo que el otro no está diciendo.
2/ El receptor no oye lo que el otro habla; oye lo que quiere oír.
3/ El receptor no oye lo que el otro habla; oye lo que ya escuchó antes y coloca lo que el otro está hablando en aquello que se acostumbró a oír.
4/ El receptor no oye lo que el otro habla; oye lo que imagina que el otro iba a hablar.
5/ En una conversación, los que participan en ella no oyen lo que el otro está hablando; oyen apenas lo que están pensando para decirlo enseguida.
6/ Idem.; oye lo que le gustaría oír que el otro dijese.
7/ Idem.; oye apenas lo que está sintiendo.
8/ Idem.; oye lo que pensaba anteriormente respecto a aquello que la otra persona está hablando.
9/ Idem.; retira del habla de la otra persona apenas las partes que tengan que ver con ella y la emocionen, agraden o molesten.
10/ Idem.; oye lo que confirma o rechaza su propio pensamiento, vale decir, transforma lo que el otro está hablando en objeto de concordancia o de discordancia".

De nuevo, la base de las reflexiones es la interacción verbal. Podemos ver cómo hay apreciaciones que repiten algunas de las expuestas por BURLEY-ALLEN.

Al leer este decálogo uno no puede por menos que pensar en el medio radiofónico, concretamente en uno de sus géneros informativos, la entrevista y deducir que sería de gran utilidad para los entrevistadores, siempre próximos a caer en más de una de las actitudes negativas reseñadas. Quizá porque se olvidan de un principio básico: preguntar es escuchar la respuesta.

Decálogo que también puede ser útil para todo mensaje radiofónico que se base en la interacción verbal. Lo que nos lleva a fijarnos en que lo escrito hasta el momento, así como la mayoría de los textos de referencia, unen escucha a palabra. Sin embargo, el lenguaje radiofónico también es música, efectos sonoros y silencio. Por lo que, al hablar de estos tres elementos por separado, tendremos que regresar a algunas de las ideas de las que estamos tratando.

De las palabras de DA TAVOLA, conforme a lo que acabamos de escribir, merecen ser destacados dos puntos: el tercero y el cuarto.

"Oye lo que escuchó antes y coloca lo que el otro está hablando en aquello que se acostumbró a oír". Lo que es fácilmente trasladable a las formas radiofónicas, al uso de su lenguaje. Toda innovación, todo uso distinto del habitual no es que sólo sea reintegrable a las formas más corrientes, es que choca con los hábitos del oyente. Existe una mayor dificultad de que ese mensaje sea escuchado, de

no haber una gran identificación con la emisora o emisor o de no ser un receptor preocupado por las formas radiofónicas, lo cual es una excepción.

En el punto cuarto podemos leer: *"oye lo que imagina que el otro iba a hablar"*. Ese grado de previsión también se da con las formas. Lo que lleva a no escucharse, en muchos casos, lo siguiente, pero con lo que se puede jugar para atraer de nuevo la atención. Se trata, en este caso, de romper, precisamente, con lo previsible.

BURLEY-ALLEN, además de darnos cuenta de los filtros y barreras en la escucha, se detiene también es sus estilos, los estilos de escucha. Para BURLEY-ALLEN (1990: 64 y ss.) son cinco:

. El que finge (aparenta estar atento para así agradar al hablante).

. El estilo dependiente (busca causar una buena impresión en el hablante; su preocupación se centra en cómo escuchar y en cómo agradar).

. El que interrumpe.

. El estilo inseguro de escucha (se presta atención a sí mismo; constantemente se pregunta cómo lo hace durante sus turnos).

. El estilo lógico intelectual (escuchan, sobre todo, con la *"cabeza"*; descuidan los aspectos afectivos y la comunicación no verbal).

Se apreciará que todos ellos determinan el que no se escuche, o cuando menos, que la escucha sea incorrecta. Para nosotros es más interesante lo que BURLEY-ALLEN denomina *"enfoques de la escucha"* (1990: 23 y ss.).

Establece tres niveles, y uno de ellos, el tres, lo subdivide. BURLEY-ALLEN nos advierte que a lo largo del día vamos variando de nivel, y que en ciertas situaciones el dos y el tres (los que menos se acercan al acto de escuchar) resultan de uso adecuado. Pasamos a pormenorizarlos:

Nivel 1. Escucha activa: se presta atención no sólo a lo que se dice, sino también a la intención y al *"sentimiento"* del mensaje. Se atiende a la comunicación no verbal. Se captan las ideas principales, se acusa recibo del mensaje y se responde.

Nivel 2. Oír sonidos y palabras, sin escuchar realmente: escucha superficial y errática; no intenta comprender lo que oye. No participa en la interacción.

Nivel 3:

. Escuchar a rachas (se está pendiente de uno mismo).

. Escuchar a medias (seguir la conversación para poder incorporarte a ella).

. Escucha silenciosa y pasiva (se oye; se escucha poco. Actitud pasiva).

Para BURLEY-ALLEN las personas de este nivel están, generalmente, más preocupadas en hablar ellas que en escuchar a los otros.

Estos *"enfoques de escucha"* adquieren una mayor valor si los vemos como complementos a los estilos de fruición (PRADO, 1983: 239), concretamente a los estilo de fruición en la radio, que no son otra cosa que intentar clasificar las respuestas del oyente a la pregunta de qué les empuja a

conectar la radio. Por tanto, también se incluye la relación que mantienen con el emisor.

Los estilos de fruición suponen una superación de la tipología que MOLES (1964) estableciera en relación al acto de la audición:

. Radio mobilario: mensaje que apenas sobresale (5 a 10 dB) de entre el paisaje sonoro.

. Atención marginal: para huir de lo cotidiano, a excepción de las interrupciones debidas a los gestos y actitudes habituales.

. Atención concentrada: mayor intensidad en la señal recibida; se rechaza el ambiente que nos rodea.

. Radio-selección: se elige el programa por anticipado. Desde el punto de vista del emisor, oyente ideal. Manera de escuchar muy minoritaria. MOLES se atreve a dar la cifra de un 1x1000.

Como se puede apreciar, la tipología de MOLES es imprecisa, poco operativa e, incluso, confusa.

Veamos un cuadro (**CUADRO V**) resumen de los estilos de fruición (PRADO, 1983: 239):

ESTILOS DE FRUICION DE LA RADIO

Deseos \ Relaciones	Monopersonal/ asimétrica	Bipersonal/ de encuentro
Hambre de estímulos	Oír ruido-sonido	———
Hambre de relación	Audición-Afiliación	Audición-Partenership
Hambre de Información	Audición voyerística	Audición-Información y Documentación

. Oír ruido sonido: Sin intencionalidad comunicativa. Romper con el "silencio" que le rodea, pero sin implicarse en los mensajes. La radio, exclusivamente, como productor de ruido-sonido.

. Audición-afiliación: Deseo de entrar en contacto con otros. Se conecta la radio para escuchar a alguien hablando, y sin necesidad de interacción. Lo importante es estar con alguien, no con quién se esté, por tanto, no se valora la información sino la compañía.

. Audición-partenership: Identificación con el emisor. Se implica. Es tan importante qué se dice como la forma en que se dice.

. Audición voyerística: Deseo de saber qué ocurre, pero manteniéndose ajeno a los hechos. Depredador de información. Escucha sin manifestarse.

. Audición-información y documentación: Escuchando participa de los acontecimientos. La información sirve para revisar convicciones, valores, gustos,...

Vemos cómo los estilos de fruición radiofónica se ligan mucho a un tipo de mensaje, el informativo. Pero la radio también emite otros géneros. Es necesario adaptar, por tanto, estos estilos a los otros géneros o formatos. No obstante, es la tipología hoy por hoy más completa y operativa.

El que no se haya visto superada es un indicativo de la poca atención que despierta el acto de escucha del radioyente, confundiéndose, las más de las veces, escucha y calidad de la señal.

3.4.- Llegados a este, punto quisiéramos hacer algunas consideraciones a modo de conclusiones:

. Para nosotros también es distinto oír de escuchar.

. La escucha implica selección, intencionalidad. Se escucha también lo implícito.

. La escucha no es un proceso continuo.

. En el tiempo, pasamos de oír a escuchar y viceversa.

. Se aprende a escuchar.

. El escuchar requiere un esfuerzo intelectual.

. La escucha está sometida a filtros y barreras subjetivas; también a condicionamientos externos.

. En la escucha se producen lagunas.

. Recuperar la escucha es ganar la atención.

. Cuando no se escucha se puede oír; se produce, entonces, un silencio del sentido.

. Cuando no se escucha, lo oído puede confundirse en el paisaje sonoro.

. Cuando no se escucha, podemos dejar de tener conciencia de que oímos.

. En este último caso, podemos apercibirnos de la falta del estímulo sonoro cuando éste deja de fluir. O bien, no nos apercibimos del estímulo sonoro ni en su ausencia.

3.5.- **Zonas de silencio:**

1/ Para que un sonido sea percibido transcurre un tiempo N entre su inicio y la sensación de percibirlo. Se calcula en medio segundo, pero N disminuirá si la intensidad aumenta. Con otras palabras, se crea una zona de silencio entre la aparición de un sonido y su percepción. Si su duración es menor al medio segundo no será percibido.

2/ Efecto de enmascaramiento:

2.1 Cuando dos o más sonidos se superponen, el de mayor intensidad cubre al de menor intensidad.

Al dirigirse la atención (en la mayoría de los casos) al sonido de mayor intensidad, el más débil es percibido como telón de fondo, se confunde con el paisaje sonoro o deja de percibirse (nueva zona de silencio).

2.2 Para que un sonido débil sea de nuevo percibido ha de aumentarse su intensidad (dB), pero sabemos por la ley de Fechner que *"la sensación es proporcional al logaritmo de la excitación, lo que equivale a decir que crece con menor rapidez"* (MOLES, 1975: 69).

Conclusión: o bien se produciría el efecto de enmascaramiento se produciría (y ocurriría de nuevo como en 2.1), o bien la zona de silencio (a partir de lo que hemos escrito en 1.1), en ese tiempo que separa excitación y sensación.

2.3 *"L'expérience de Schonten montre q'un sujet entendant des impulsions est capable de distinguer la hauteur correspondante en l'absence de toute possibilité d'audition de sons graves (zone masquée). On perçoit la hauteur de 100 pour deux signaux de 2950 Hz et 3500 Hz alors que le masque*

empêche totalment la perception de 100 Hz" (LAFON, 1968: 107).

2.4 El efecto de enmascaramiento de los tonos graves sobre los agudos es mayor que a la inversa.

2.5 Cuando las frecuencias de los tonos enmascarados y enmascaradores están próximas, el efecto de enmascaramiento es mayor. Fenómeno que se nota más si las intensidades son iguales o próximas.

3/ La distancia con la fuente sonora puede ser la razón del enmascaramiento por fuentes sonoras más próximas.

4/ *"Cuando conversamos con una persona, dejamos de percibir una gran variedad de estímulos sensoriales que llegan a nuestros ojos, nuestros oídos (...), puesto que selectivamente nos concentramos en los estímulos emitidos por la persona con la cual hablamos"* (RODRIGUES, 1978).

5/ Los estereotipos influyen en la formación de impresiones. VICENTE ROMANO (1985: 44-6) sostiene que se *"difunde y prospera en la cultura de masas"*, produciendo *"efectos mitificadores y consoladores"*. Y añade más adelante: *"El estereotipo consigue la ganancia de tiempo"*. Por lo tanto, es posible un mayor número de informaciones.

5.1 Pero la percepción crítica de un estereotipo (o de una cadena de ellos) puede hacer que dejemos de prestar atención. Surge otra zona de silencio.

5.2 La acumulación de información puede dar como resultado una fatiga perceptiva -parafraseando a la fatiga auditiva- y, en consecuencia, no se atiende a esa fuente (o fuentes). De nuevo, una zona de silencio.

6/ *"Una forma, en el seno de la teoría sicológica, es la señal que se nos presenta como algo que no es resultado del azar...Y así, la señal nos parece intencional, mientras que el ruido o el telón de fondo nos parece producto del desorden (...)"* (MOLES, 1975: 371).

6.1 Entre dos o más sonidos prestamos atención a aquel que consideramos "principal". Se produce un efecto de enmascaramiento valorativo.

6.2 Entre dos o más sonidos prestamos atención a aquel (de acuerdo con nuestras convenciones) con orden interno. Se produce un efecto de enmascaramiento cultural.

7/ *"El proceso de descartar una palabra como irrelevante parece ser bastante rápido"* (BROADBENT, 1984: 40). Palabra que puede ser entendida como una zona de silencio. La sucesión de palabras-sonidos- irrelevantes puede hacer que la zona de silencio se extienda a todo el mensaje.

8/ *"Poulton (...) ha demostrado que las llamadas efectuadas a través de canales de radio se pierden con mayor probabilidad si son precedidas y seguidas por otras señales irrelevantes"* (BROADBENT, 1984: 26). Fenómeno que se puede extender a cualquier mensaje radiofónico.

Decía BARTHES que consideramos pintoresco todo lo accidentado. Nuestra atención se despierta con lo pintoresco, con lo accidentado.

Resumiendo: un mensaje monótono, un mensaje sin contrastes puede ser un mensaje no oído (zona de silencio).

9/ La previsión puede conllevar el dejar de escuchar, incluso, de oír.

10/*"Atención difusa: atención que permanece fluida, dispuesta a adaptarse a las circunstancias a medida que se van precisando"* (MOLES, 1975: 126).

Conclusión: se puede crear un efecto de enmascaramiento valorativo de traslación.

11/Muchas veces no nos damos cuenta de una serie de estímulos sonoros que nos rodean, *"así, por ejemplo, el lector no se da cuenta (...) de los diversos ruidos de fondo que existen en el cuarto, hasta que se les presta atención"* (LEUKEL, 1978: 205).

Resumiendo: el entorno sonoro no percibido es una zona de silencio.

12/La actividad guía la selección de sonidos que percibimos.

13/*"A medida que aumenta la longitud de un mensaje hablado, inevitablemente surgirá un punto límite extraído de un conjunto de posibilidades que es mayor que el número de estados que pueda asumir el sistema nervioso"* (BROABENT, 1984: 54).

Conclusión: un mensaje hablado que dura mucho facilita la posibilidad de que no se preste atención, pasando a ruido de fondo e, incluso, a zona de silencio.

14/Llamamos ruido a *"todo fenómeno que se produce con ocasión de una comunicación y que no pertenece al mensaje inicial emitido"*(MOLES. 1975: 617). El ruido enturbia la perfecta decodificación (o la hace imposible). La presencia de un ruido en un mensaje, aunque sea de menor intensidad que el sonido, y siempre que sea continuo (o a periodos discontinuos próximos) puede llevarnos a interrumpir o a

alejarnos de la fuente sonora (dejar de oírlo; dejar de oír), pero, antes, puede darse un periodo de tiempo en el que la obsesión derivada de su presencia lo convierta en un enmascarador del sonido.

Conclusión: atendemos, deseando no hacerlo, al ruido, organizándose discontinuas zonas de silencio en el sonido.

15/*"La percepción de un estímulo y la reacción del organismo depende de su experiencia anterior con respecto a estímulos similares y del patrón actual de estímulos procedentes de otras fuentes"* (LEUKEL, 1978: 185). Memoria, convención, código, repertorio, contexto, experiencia y aprendizaje aparecen incluidos en la cita anterior.

Son factores que determinarán el grado de atención en un sonido. Por lo tanto, habrá que tenerlos en cuenta siempre que hablemos de zonas de silencio.

16/De lo anterior se deduce que dos o más individuos con idénticos estímulos sonoros crearán unas zonas de silencio u otras.

17/Si un receptor responde a un estímulo, cesado éste, tiene lugar una *"postimagen"*. Las hay positivas y las hay negativas. Estas últimas son el resultado de *"una estimulación prolongada, moderada, de una determinada cualidad"* (LEUKEL, 1978: 206).

El receptor deberá esperar a que esta cualidad desaparezca para que el umbral de otra cualidad aumente.

Algo parecido ocurre con los sonidos. No se trata de volver a hablar de la fatiga sonora; el fenómeno es distinto.

Si nos exponemos a un sonido durante un cierto tiempo puede ocurrir que, en su ausencia, lo evoquemos como tal, fijando nuestra atención en la evocación. Se genera de esta manera un enmascaramiento del entorno.

18/El ensimismamiento hace que el individuo deje de percibir los estímulos del entorno.

19/*"Si dos estímulos de diferente calidad son presentados al mismo receptor, puede tener lugar bien una "compensación", bien una "fusión""* (LEUKEL, 1978: 206).

20/Las patologías del oído dan lugar a zonas de silencio.

21/Los umbrales de percepción marcan los límites de la audibilidad. Fuera de esos límites se extienden las zonas de silencio.

22/Los filtros y barreras subjetivos, las condiciones externas pueden dar origen a zonas de silencio.

4. Ruido-Silencio.

"Suele definirse ruido como todo sonido no deseado o toda energía acústica susceptible de alterar el bienestar fisiológico o sicológico de la gente" (RABINOWITZ, 1991: 386).

De cuantas definiciones hemos leído, esta es la que nos parece, aun en su concisión, la más apropiada para definir el ruido. Definición que comporta dos acepciones, hasta cierto punto, distintas. Ruido, sonido no deseado; ruido; energía acústica capaz de originar trastornos.

Esta definición merece ser completada con las palabras de QUEROL NOGUERA (1991: IV): *"puesto que el ruido es un subproducto, hay que tratarlo como tal".* El ruido es contemplado como un agente contaminante, que se ha de controlar y someter a una gestión.

Se trata, en definitiva, de prestar más atención a la ecología acústica. Pero volvamos a la definición dada por RABINOWITZ.

Ruido=sonido no deseado. No deseado, ¿por quién? La respuesta es triple: por el emisor, por el receptor, por ambos.

Por un lado, hemos de hablar de la intencionalidad. La dicotomía ruido/sonido se somete, en parte, a ella. Un ejemplo radiofónico: si un redactor al leer mueve ostensiblemente las hojas produce un ruido. Ahora bien, si queremos representar el inicio de una conferencia, bien podemos usar unos carraspeos, un silencio y el movimiento de unas hojas. Que ahora ya no son un ruido, pues significan algo: inicio de conferencia.

Pero este ejemplo bien nos sirve para advertir que la intencionalidad no es suficiente: el ruido está en un contexto; también sonoro. La relación entre el ruido y el contexto hará que éste lo siga siendo o se transforme en un sonido. Relación que establecerá el receptor (y recordemos que la escucha es una sensación subjetiva).

El croar de las ranas en la noche puede que nos despierte un sentimiento de admiración por la naturaleza; siempre que nos dejen dormir.

Se nos podrá argumentar que en el ejemplo que hemos expuesto la intencionalidad (pues la hay) de las ranas -emisores- no es una intencionalidad humana, por lo tanto es justo que toda la interpretación acerca de si se trata de ruido o sonido recaiga sobre el receptor (persona).

Como toda sensación subjetiva, la escucha está sometida a un aprendizaje cultural. Lo que para unos es música para otros es ruido. La intención del emisor es interpretar una pieza; la interpretación del receptor es que eso se trata de una serie de ruidos.

Por tanto, ruido o sonido dependerán de los filtros y barreras que existen en toda escucha.

Pero fijémonos de nuevo en la intencionalidad. GUILLEN (1972: 101) sigue a CROCE cuando afirma que la capacidad de significar se halla en la intención.

En el caso que nos ocupa vemos que esto puede no ser así. Pongamos un ejemplo: un ladrón entra durante la noche en una casa y, sin querer, tira una lámpara. Se produce un ruido, sin duda no intencionado. Pero la casa no está vacía; alguien se despierta con el ruido, y buscará una

explicación de éste. Si no la encuentra (no habían entrado a robar, la lámpara cae sin saberse por qué) habrá oído un ruido, la lámpara cayendo. Pero esa lámpara cayendo puede significar para el sujeto que alguien ha entrado en la casa.

En ambos casos el ruido significa algo. Y no hay que buscar el significado en la intencionalidad sino en el proceso de decodificación: ruido escrutado en la memoria e incluido en un contexto.

Sigamos con el ejemplo. Ambos ruidos tienen capacidad de significar, pero seguiremos hablando de ellos como ruidos. Por lo tanto, es la estructura interna del ruido/sonido la que nos hace que hablemos de uno o de otro. En nuestro aprendizaje vamos asimilando estructuras internas como ruido o como sonido; de nuevo la subjetividad.

En lo que nos reafirma el siguiente ejemplo histórico: los romanos al entrar en contacto con los nativos del Norte de Africa, con su idioma, deciden llamar a éstos "berberiscos", o sea, ruidosos, incoherentes, multitud balbuceante. Subjetividad que, en este caso, es etnocentrismo.

La segunda y complementaria forma de definir ruido por parte de RABINOWITZ, da pie a menos especulaciones: ruido= molestia. Sin necesidad de que la molestia desencadene trastornos.

Se recordará que MONERA, en su taxonomía del silencio, ponía mucho énfasis en acudir al silencio como remedio, como alternativa al ruido nocivo. No es de extrañar que

BARBOTIN (1977: 21) asegure que el enemigo de la palabra no es el silencio, sino el ruido. O que para QUEROL NOGUERA (1991: IV) sea *"preciso, ya desde la escuela primaria y en la secundaria, educar en el silencio y en el ruido, y aprender experimentalmente a valorar uno y otro"*. Cuestión ésta a la que ya nos hemos referido en el capítulo anterior; añadir, no obstante, que la necesidad que ve QUEROL NOGUERA habría que hacerla extensible, si se quiere, con más razón, a las Facultades de Ciencias de la Información.

Que el ruido puede producir sordera es ya sabido. Y en este caso el sonido puede ser ruido por los trastornos que origina. Aunque, en principio, no sea identificado como ruido. Y, ni tan siquiera, tras producir los trastornos.

En Noruega la agudeza auditiva entre los jóvenes ha descendido notoriamente. Si en 1981 el 18% de los reclutas presentaban pérdidas auditivas, en 1987 era el 35%. O, si se prefiere, uno de cada tres jóvenes. Las razones identificadas como origen de esos trastornos fisiológicos son tres: las discotecas, los conciertos de rock y los walkmen (véase RABINOWITZ, 1991).

Los resultados de este estudio son extrapolables a los dos sexos y a cualquier país industrializado. Sin embargo, es muy raro que se hable en serio de este tema; no existe una conciencia sobre los peligros del ruido, al que, en demasiadas ocasiones, no pasa de enjuiciarse como molestia.

"Pero la pérdida, parcial o total, de la percepción auditiva no es el único síntoma provocado por el ruido. Puede haber también efectos no auditivos, fisiológicos, como trastornos cardiovasculares, hormonales, digestivos y

también sicofisiológicos, como trastornos de la atención, de la memorización y del carácter. Estos últimos pueden manifestarse incluso a niveles de ruido no lesivos para el oído. Las consecuencias de los efectos no auditivos del ruido sobre la salud física y mental de las personas expuestas empiezan a conocerse mejor, aunque todavía se está lejos de una elucidación total". (RABINOWITZ, 1991: 386)

LANDERO (1990) dice de KAFKA: *"Pero él, tejido de necesidad y de dolor, sufre el acoso del más variado infortunio. Por ejemplo, los ruidos. Parece mentira, pero puede llegar a ser terrible. Golpes de puertas, pasos y carreras, el rumor de la luz de gas sobre su cabeza, alguien que juega a los bolos en el piso de arriba, y luego el padre, que de vez en cuando irrumpe en la habitación arrastrando su pesado batín".*

Leyendo estas palabras rememoramos la opinión de BARBOTIN: el enemigo de la palabra no es el silencio, es el ruido.

Es fácil extraer de ellas que todo ruido perjudica, enturbia o hace imposible la comunicación. Pero debemos encontrar, en convivencia con esta idea más generalizada, otro sentido a las mismas:

"Como en aquellas emisiones de radio que nuestros mayores intentaban sintonizar a medianoche después de haber cerrado sin fisuras las ventanas y las puertas, las palabras se han ido perdiendo entre el ruido de fondo, confundiéndose, tachándose entre sí, ahogadas no sólo por motores y alarmas, sino por la discordancia de su profusión, por el desorden de la mentira y la monotonía de la injuria y el grito, palabras repetidas y deshechas como una pulpa inconsciente, palabras profanadas, embusteras, deformes, pero ruido que aturde en las páginas de los periódicos y en los noticiarios de televisión, verbenas y carnavales de palabras usadas no para explicar, sino para esconder" (MUÑOZ MOLINA, 1990).

De esta cita subrayamos tres ideas:

. Las palabras en su uso pueden convertirse en ruido.

. Una de las razones para que ello ocurra es su profusión.

. La palabra ruidosa no expone, oculta.

En este apartado nos interesa centrarnos en la primera de ellas. Al igual que MUÑOZ MOLINA, CUETO, por ejemplo, nos habla de cómo la narración política se ha trastocado en *"ruido amarillo"* (1988: 8). En ambos casos, ¿se trata de simples metáforas?

Como tal podrían interpretarse, pero somos de la opinión de que hay que ir más lejos. Un sonido falto de sentido lo percibimos como ruido. Unos mensajes, en este caso informativos, carentes de sentido se trastocan en ruidosos.

Y el sentido no es, en lo que nos ocupa, el que pueda tener cada mensaje como unidad, sino el que se desprende de la suma de ellos y de la relación de cada uno con ese todo. La motivación, la finalidad (funcionalidad) de unos mensajes amoldados por los medios de comunicación, ¿es la que se predica o una desviación de la misma? ¿Tiene razón ELVIRA HUELVES (premio Italia) cundo afirma que el ruido excesivo, la excesiva agitación periodística puede llegar a agotar?

Escribió JOSEP PLA (*Quadern Gris*) que lo que más le gusta al ser humano es hacerse oír. Tomaba como base de esta reflexión las tertulias a las que acudía de joven. Pero sus palabras se nos antojan inocentes ante el "hacerse oír" de los medios de comunicación, atrapados en sus procesos productivos, agazapados tras los cantos a la

diversidad y el pluralismo (libre concurrencia) y conformanado consensos.

Las palabras llegan a perder su sentido porque ocultan, y ocultan porque no informan. El sentido no está en lo que se dice, sino en "hacerse oír". De lo que nos informan las palabras es de ese sentido.

No está lejos de lo que hemos escrito el encuentro de *Ulises* con las sirenas. O, si se prefiere, esta narración del Africa negra (*Kyobo el intrépido*, GOUGOUD, 1990: 18): *"Vuelve a tu casa -decían a kyobo (las tíjeras-árbol)-, el mundo no tiene fin, los viajes no sirven para nada. Kyobo se tapó los oídos con dos manojos de hierba para que no le molestara tan irritante parloteo y se durmió".*

Y si BARBOTIN nos decía que el enemigo de la palabra es el ruido y no el silencio, debemos añadir ahora que ese ruido es la modificación del sentido, una vez silenciado en su acepción primogenia, informar.

"Un artiste-comédien néerlandais a dit de la radio en géneral: des gens qui n'ont rien à dire parlant du matin au soir à des gens que n'écoutent pas" (MARÉCHAL, 1990: 45).

Esta acusación hacia la radio engarza con lo que acabamos de escribir y, a la vez, hace que nos fijemos en dos factores a considerar: uno es el ya tratado de la escucha. Otro, el de la radio como agente contaminante en tanto que fuente sonora. En este sentido cabe recordar las palabras de KUNDERA en *La broma*: *"Los periódicos tienen, a mi modo de ver, una circunstancia atenuante: no hacen ruido. Su falta de interés es silenciosa; es posible*

ignorarlos, tirarlos a la basura. La falta de interés de la radio no tiene estas circunstancias atenuantes; nos persigue en los cafés, en los restaurantes, hasta en los trenes, e incluso cuando visitas gente que ya no sabe vivir sin una constante alimentación de sus oídos".

La radio como productora de ruidos, pues los sonidos se imponen a quienes no desean oírlos. Como alternativa se podría pensar en el civismo, aunque la industria ha pensado por nosotros y ha lanzado la escucha individualizada (walkmen). Paradójicamente se retorna a los orígenes de la radio, a los tiempos en que eran necesarios los audífonos para poder oír, a la radio de galena, incluso. Escucha individualizada para formatos especializados en los que priva la música. La respuesta ha consistido en que ésta sea oída con el máximo de calidad allá donde te encuentres, hagas la actividad que hagas. Se ha pasado de la "radio compañía", ese fondo sonoro o esa escucha que sustituye al diálogo, a la anulación del paisaje sonoro y con él, incluso, del entorno.

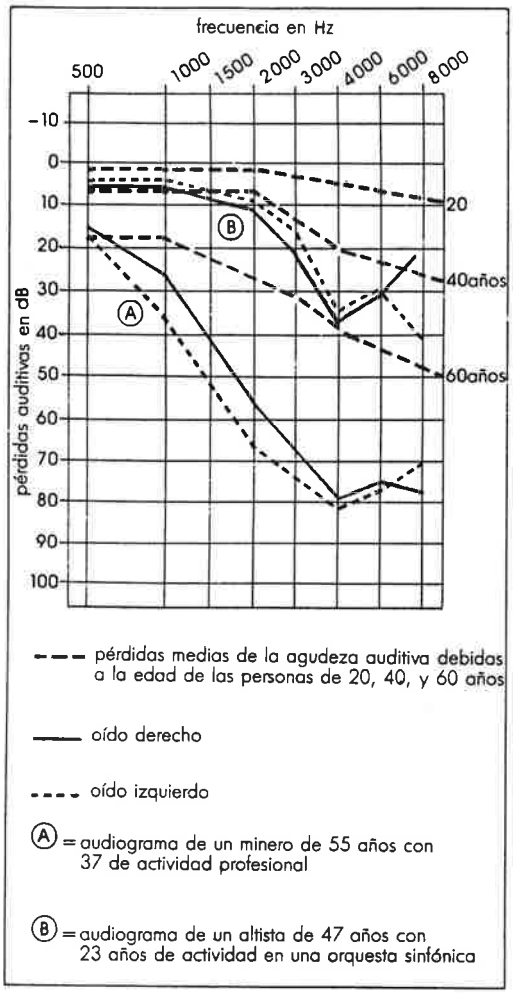
Y, a esta consideración, debemos añadir la de las lesiones auditivas que origina (**CUADRO VI**, RABINOWITZ, 1991: 391):

ruidos industriales	nivel sonoro dB(A)	Leq dB(A)	manifestaciones musicales	nivel sonoro dB(A)
industria de la construcción			● cadena estéreo con altavoces	70-100
● martillos neumáticos	90-110	100	● cadena estéreo con auriculares	85-120
● perforadoras (de galerías)	100-120	115	● walkman con auriculares	80-110
industria de la madera			● pista de baile de una discoteca	90-105
● sierras circulares	90-115	95	● música rock y jazz	90-105
● tronzador de cadena	95-115	105	● concierto de rock, auditorio	100-115
industria textil			conjunto de instrumentos de viento	
● continuas retorcedoras	95-100	95	● ensayos generales (sala de clase)	95-100
● telares de lanzadera	90-105	100	● sonido punta en el oído de los músicos	95-120
industria metalúrgica			orquesta sinfónica	
● tijeras neumáticas	110-120	105	● en el foso de la ópera	80-100
● martilleo, etc.	90-115	100	● en la sala de conciertos	80-100

Cabe recordar que el límite del umbral del dolor se sitúa en 120-30 dB (el cuadro, como el siguiente que reproducimos, está extraído del artículo de RABINOWITZ: 391 y 394).

Se ha comprobado que los alumnos escolarizados junto a aeropuertos tienen mayores dificultades de aprendizaje. En Gran Bretaña se ha determinado que la frecuencia de un accidente laboral es 4 o 5 veces mayor entre obreros que trabajan en ambientes ruidosos. TOMATIS (1991) nos dice que la exposición a ruidos originan (aparte de la perdida de audición de las frecuencias agudas, aquellas que, precisamente, más informan) fatiga, irritabilidad y tensión.

Todos sabemos que los ruidos pueden no dejarnos dormir o maldormir. Son conocidas las graves alteraciones producidas por la falta de haber dormido. Sin embargo, pocos saben que para dormir bien la intensidad del paisaje sonoro no debería superar los 35 dB (50 dB niveles pico).



Los ruidos más peligrosos (**CUADRO VII**, RABINOWITZ, 1991, 394) para el oído son los "impulsivos". O sea, aquellos en que la intensidad aumenta más de 40 dB en menos de 500 milisegundos. En el caso de un fusil de asalto se llegan a los 170 dB en un milisegundo o menos.

"Sin llegar a destruir definitivamente las células, un ruido de nivel sonoro superior a los 90 dB provoca una reducción temporal de los umbrales de audición (...). El oído necesita algo más de 16 horas de reposo para compensar 12' de exposición a 100 dB (discoteca ruidosa). Sin este reposo, el oído no puede recuperarse y el desplazamiento de umbral, a la larga, se vuelve permanente". (RABINOWITZ, 1991: 388)

Se habla mucho de los accidentes de circulación por ingestión de alcohol. Pero no se dice nada sobre el número de accidentes que pueden tener su origen en la reducción temporal de los umbrales de audición. Antes citábamos los walkmen, ¿alguien explica a los locutores radiofónicos el peligro que puede ocasionarles el uso continuado de los cascos y más a ciertas intensidades? La imaginería une locutor y cascos, ¿cómo sustraerse a ella aunque en numerosos casos no sean necesarios? Elevando la intensidad aumenta la excitación; a lo que debemos añadir que los cascos te aislan del entorno, por tanto, logras una mayor concentración. Excitación+concentración, ¿a qué precio?

Conscientemente hemos dejado de tratar los "ruidos" en su acepción "efectos sonoros". No estamos de acuerdo con la utilización de ambos conceptos como sinónimos, pues, de hecho, no lo son. En el capítulo IV dedicaremos un apartado a los efectos sonoros.

5. Silencio-palabra.

En este apartado nos proponemos analizar la relación silencio-palabra más allá de la utilización del silencio con una finalidad significativa. Nos centraremos en la palabra, y con ella, en las posiciones de quienes dudan sobre su uso o sobre unos usos concretos de la misma.

Esquemáticamente estas posiciones pueden ser las siguientes:

. Sobre el mal uso de la palabra:

- Por usarla en ciertos casos.
- Por el sobreuso.
- Por usarlas incorrectamente o desconocer su uso.
- Por cómo se usan en ciertos casos (voluntaria o involuntariamente).

. Sobre la desconfianza que despierta el uso de la palabra:

- Por su mal uso.
- Por la desconfianza intrínseca que les despierta su uso.

Todo esquema es una simplificación, y de éste tenemos que decir por adelantado que hay razones no excluyentes. Como podemos adelantar que esa duda es el resultado de ver en la palabra ocultación, mentira, obstáculo o instrumento de dominación. Tampoco estas conclusiones son excluyentes.

Y debemos aclarar dos cuestiones:

. Cuando hablamos de ocultación no nos estamos referiendo a unos procesos productivos que hacen que se seleccionen unas informaciones u otras, con una determinada forma y con un determinado punto de vista.

. Nos centramos en la palabra. Palabra que suele estar ligada a elementos no verbales y que siempre en su seno lleva rasgos fonoestésicos. Pero en este apartado no entraremos de lleno en estas consideraciones; en el siguiente, "silencio-no verbal", se empezarán a ver con más profundidad.

Nos parece interesante comenzar escribiendo sobre el "mal uso" de la palabra citando a TUSON (1989: 53):

"La gran subversión lingüística consiste en sustraer y cambiar los significados, de manera sistemática y planificada (...). Es el miedo a las palabras, con intenciones quizá diversas. Se mantienen en alto los mitos de los tiempos antiguos, cuando las palabras obraban lo que decían: otorgar la vida y producir la muerte. Pero, ahora, en una versión más sutil: la de cambiar la conciencia para encubrir ya la realidad vergonzosa, ya la realidad estricta".

Hemos elegido las palabras de TUSON porque son un fiel exponente de aquellos que critican el mal uso de la palabra, pero en ningún caso atacan a la palabra como entidad comunicativa; todo lo contrario, la respetan y es desde ese respeto desde donde surgen las críticas. TUSON enfatiza sobre esa subversión de los significados y quizá todo estaría más claro si dijera que a las cosas hay que llamarlas por su nombre, de lo contrario, la designación oculta. Eufemismos y tabúes son claros ejemplos de lo que escribimos; otro ejemplo es el lenguaje tecnoeconomicista usado con incorrección y en cualquier contexto. Por no ser el uso de las palabras inocente, tampoco lo es que se elija para decir aquello que no dice o dice lo que aparenta no decir.

Preguntado JESUS QUINTERO (BASUALDO, 1988: 12) por qué entrevista a *"esas criaturas"*, contesta: *"Hay que redefinir al lenguaje y sólo esta gente llama a las cosas por su nombre"*.

La respuesta se alinea con el pensamiento de TUSON, sólo que QUINTERO llama redefinición a lo que TUSON llamaría uso apropiado. Cabe destacar cómo la "redefinición" de QUINTERO está en la línea del regreso al origen.

La opinión de ambos es la antítesis a un EUGENI D'ORS que le pedía a su secretaria que *"oscureciera"* lo que había quedado claro. O como escribiera STEINER (1982: 51), ofreciéndonos otros ejemplos:

> *"El inglés utilizado por el señor Eisenhower en sus conferencias de prensa, como el que se emplea para vender un detergente, no estaba destinado ni a comunicar las verdades urgentes de la vida nacional ni a agilizar la inteligencia de sus oyentes. Está diseñado para eludir los requisitos del significado o para deslizarse sobre ellos. Cuando a un estudio sobre la lluvia radioactiva se le puede dar el título de "Operación insolación", el lenguaje de una comunidad ha llegado a un estado peligroso"*.

Tras los ejemplos aportados por STEINER, las palabras de BARTHES (1986: 315) cobran un mayor significado: *"En el terreno de la palabra, no hay lugar para ninguna inocencia, para ninguna seguridad"*.

Un caso distinto al que venimos tratando es el del uso incorrecto de la palabra por desconocer la gramática o tener un léxico reducido, por ejemplo.

La palabra no dice; la palabra oculta. La palabra es un obstáculo.

"Así como el lenguaje puede ser comprendido en un doble sentido como medio, así también puede transformarse en un obstáculo en un doble sentido: obstáculo para la realización de pensamientos y obstáculo para su transmisión". (GRAUMANN, citado por BADURA, 1979: 6)

Monsieur Teste, de PAUL VALÉRY, es una larga disertación en torno a la dificultad de transmitir un pensamiento y en torno a la dificultad de realizarlo. No en vano, dijo VALÉRY que lo que había más profundo del hombre es la piel.

STENDAHL, refiriéndose a sí mismo como escritor, describió su desasosiego al no poder traducir en palabras aquello que pensaba. Así como MANN transmite el desasosiego por no poder traducir a palabras sus sensaciones; *Música en la noche.*

BARTHES tituló su último artículo "Nunca se logra hablar de lo que se ama". Palabras de STENDAHL, que dedica a Italia, que BARTHES hizo suyas. Del propio STENDAHL escribió:

"(...) es escritor y para él no hay plenitud de donde pueda estar ausente la palabra (...); sin cesar comprueba que no puede "expresar su pensamiento": explicar la diferencia que su pasión pone entre Milán y París "es el colmo de la dificultad". (1986: 352)

El camino entre sensación, pensamiento y palabra es una tortuosa traducción en el que los estímulos pueden llegar al final ralos y chatos.

CASTILLA del PINO, en su obra *La incomunicación*, escribe que *"el lenguaje surge como necesidad frente a mi mundo, esto es, como forma de dar cuenta de mis propias*

experiencias del mundo que compone mi hábitat". Pero más adelante, en la misma obra, agrega: *"Lo vivencial es más que lo pensado, porque incluye elementos -y compone una estructura- procedente de sectores o estratos (...) de la persona no propiamente intelectuales"* (1970: 12 y 49).

La sensación se escurre por entre el propio pensamiento. Ser conscientes de ello y querer traducirlo en algo (pensamiento, palabra) es buscar la imagen. Los ejemplos más claros y estudiados se dan en poesía. CASTILLA del PINO (1970: 51) afirma:

"La poesía es un intento de comunicar, o al menos de expresar, una experiencia idiosincrásica que la mayor parte de las personas no tienen arte para poder decir. Es poner en palabras experiencias emocionales que en esencia lo son sin palabras".

Aun sin ser consciente, CASTILLA del PINO está equiparando al poeta con ese narrador oral, único en poder o saber decir, sin el cual su ausencia es la ausencia de la palabra. Un bello ejemplo de lo expuesto por CASTILLA del PINO lo encontramos en este poema de CERNUDA (1977: 57), donde, además, la aliteración es el silencio (técnica muy usada en poesía):

"(...) Por la ventana abierta/ Muestra el destino su silencio;/ Sólo nubes con nubes, siempre nubes/ Más allá de otras nubes semejantes./ Sin palabras, sin voces,/ Sin decir, sin saber;/ Ultimas soledades que no aguardan mañana (...)".

La tesis de CASTILLA del PINO tiene su continuación en la opinión de HUXLEY, para quien las intuiciones animales directas no se comunican mediante palabras. Las

palabras sólo suscitan recuerdos de experiencias similares. A lo que se debe añadir, como dijo WITTGENSTEIN, que ni el lenguaje ni su uso son un ciencia exacta (quien también dijo que lo que está oculto no nos interesa). No es de extrañar, pues, que se ponga en duda el uso de la palabra.

Como ocultación. Como obstáculo; incapaces de expresar lo inexpresable. Y retornarnos al dolor de los místicos. O, si se prefiere, a KAFKA:

"Así que se levanta otra vez, va al cuarto de baño, se lava las manos, vuelve, se acaricia el pelo, piensa en Felice y en el fracaso general de su vida, y al final, antes de acostarse a sufrir una noche más la tortura humillante del insomnio, aún tiene fuerzas para escribir: "Nada".

Leyendo esta palabra, uno piensa en cuánto valor se necesita y qué difícil resulta escribir "nada". (...) Porque detrás de ese "nada" está la convicción de que no se puede decir cualquier cosa, sino sólo lo que se siente como esencial y no admite sucedáneos."
(LANDERO, 1990)

Y la palabra es también incontinencia. Su sobreutilización merece el que sea contemplado desde diferentes perspectivas. MONERA (1935: 40) se arropa en las palabras de Mateo Alemán para sostener la necesidad de la continencia:

"Ningún delito se ha cometido por callar y por hablar se cometen cada día muchos; el hablar es de todos los hombres y el callar es sólo de los discretos"

La palabra puede ser el lugar de la imprudencia. Al igual que el silencio, cómplice en demasiadas ocasiones de todo tipo de aberraciones.

Dice *Ferdinan* en *Pierrot le fou* (GODARD, 1965): *"Sí, es verdad...hablo demasiado. Los hombres solitarios siempre hablan demasiado"*. Y siendo un film de GODARD muy bien podría haber respondido *Marianne Renoir* (Ana Karina) a *Ferdinan Griffon* alias *Pierrot* (J.P. Belmondo) citando a LAO TSE: *"Hablar poco es lo natural/ Un fuerte viento no puede durar toda la mañana/ Una lluvia torrencial no puede durar todo el día (...)"* (1976: 43).

TAURO distingue entre dos clases de palabras: la palabra exterior (el lenguaje oral) y la palabra interior (el pensamiento). TAURO afirma que *"lo stato normale dell'uomo non è la parola esteriore, ma el silenzio. La parola esteriore è invence, sotto un certo aspetto, un fenomeno transitorio"* (1922: 38).

Ya no se trata de la imprudencia por hablar demasiado; TAURO afirma que en una situación óptima, tras comparar cuantitativamente palabra y silencio, el segundo es más extenso. Con esta interpretación es más fácil caer en la sobreabundancia del uso de la palabra.

Tras lo escrito no nos debe extrañar la definición que VALÉRY (1977: 36) hace de conversación trivial:

> *"(...) es aquella en la cual podrían transferirse de una a otra boca las palabras que en ella se intercambian. Tales palabras sólo se diferencian por el timbre de las voces que las emiten".*

No es más que otro caso de incontinencia. Que casi define a la perfección la mayoría de las tertulias radiofónicas a las que nos tienen acostumbrados. Lo que nos da pie para fijarnos, de nuevo, en esa sobreabundancia de

palabras mediáticas. Para PERNIOLA (1989) la expresión de la ausencia del presente, de su inconsistencia y de su desaparición, que puede llevarnos a la intolerancia y al fanatismo.

DIAZ NOSTY (1989: 18) liga sobreabundancia y espectacularización:

"Más que la preocupación por la realidad del entorno, la dimensión de sus problemas o la contextualización de los fenómenos, prima el espectáculo de la realidad, a modo de una nueva comedia humana donde el ropaje domina sobre el individuo, donde la máscara recubre las cicatrices de la crisis y llena los espacios vacíos del discurso".

El escrito de DIAZ NOSTY nos lleva de nuevo al silencio del sentido. Pero en lo que no debemos caer es en considerar este fenómeno como nuevo o propio de los medios de comunicación; en ellos se multiplica, simplemente. Con ellos se extiende.

Pero la sobreabundancia de la palabra es, también, la abundancia de una palabra:

"Ahora bien, para asegurar la comunicativa y persuasiva redundancia, para poder repetir dos o más veces, hace falta tener algún poder". (FIERRO, 1988)

Y FIERRO nos conduce a los que desconfían de la palabra, pues, en algunos casos, le ven otra función bien distinta a la comunicativa. En esta línea podríamos citar a BARTHES, DERRIDA o a FOUCUALT (véase, por ejemplo, lo que escribe en *Las palabras y las cosas*, pp. 291-4), de los que ya hemos reproducido textos que así nos lo demuestran. O a LOURDES ORTIZ, para quien el lenguaje es el lugar, no de la

comunicación, sino del ruido y del error. El lenguaje, que, además, en su ocultación es un instrumento del poder para perpetuar un sistema social. Así, llega a escribir (1977: 60): *"El problema del lenguaje se halla en el centro de todas las luchas por la abolición y el mantenimiento de la alienación presente. Vivimos en el lenguaje como en aire viciado".*

Por eso CIORAN (1979: 169), con su crudeza característica, se atreve a escribir que *"el malestar que suscita en nosotros el lenguaje no difiere del que nos provoca la realidad".*

Ya unos 4000 años a.C.. GORGIAS formuló que nada existe pero si algo existiera no podría ser conocido y, de ser conocido, no podría ser comunicado. En último extremo, la desconfianza en el lenguaje. Un lenguaje en el que se manifiesta el poder y, también, un lenguaje en el que echa raíces la mentira:

> *"Cuando uno habla, eso debe ser ya, gracias a la elevada palabra "mensaje", signo de verdad, como si los hombres no se dejasen prender por lo no verdadero o no pudieran padecer el martirio por puro disparate. Este dislocamiento condena al mensaje, en cuanto pretende ser tal, sobre todo a la mentira".* (ADORNO, 1971: 23)

Hemos de decir que ADORNO no se refiere a las simples verdad o mentira que puede encerrar un enunciado sino a su sentido y a su valor, que es para MOREY (1988) lo que realmente importa.

Si recapitulamos vemos que lo que llevamos escrito en el apartado nos conduce a su inicio, a ese esquema que proponíamos. Pero al hacerlo desearíamos ligar más lo

expuesto con el medio radiofónico, a sabiendas de que en otros capítulos nos centraremos en él. Por ello nos conformamos con reproducir unas palabras de FEIJOO recogidas por FERNANDEZ-CORUGEDO (1988: 52):

"..."La realidad del mérito del sabio", que la opinión de tal, sin mucho entendimiento se puede conseguir, porque hay en esta materia un quid pro quo cuya receta sé yo y se la comunico a V. md. Compónese dicha receta de los ingredientes que la siguen. Lo primero, una feliz memoria en la que se puedan almacenar muchas noticias literarias. Lo segundo, una constante aplicación a recoger multitud de éstas. Lo tercero, una abundante verbosidad. Y, finalmente, una buena dosis de audacia o satisfacción de sí mismo, de modo que suceda lo que sucediese, no se corte ni se acobarde jamás, que sea en actos públicos, ni en conversaciones privadas. Yo he observado la eficacia de esta receta en algunos sujetos, que con el uso de ella pasaron entre la multitud por hombres muy ingeniosos y doctos, sin tener mas que una inteligencia superficialísima de lo mismo que con mucho afán habían mandado a la memoria".

La receta que nos propone FEIJOO bien puede servir como el resumen de la actitud ante el micrófono de numerosos conductores de programas radiofónicos. También de géneros, como las tertulias e, incluso, algunos informativos en los que el entramado de citas in voce, falsas entrevistas, supuestas encuestas,..., dan paso a la incontinente y generalista opinión del conductor.

De lo que llevamos expuesto en este apartado podríamos extraer ya dos conclusiones, resultado de dos puntos de vista:

. Quienes piensan que el silencio es una alternativa a la palabra, pues ésta nada dice y, cuando dice, oculta.

. Quienes piensan que el silencio modera a la palabra, siendo ésta, en consecuencia, mejor utilizada.

¿Se pueden establecer otras relaciones entre silencio y palabra? Antes de contestar a la pregunta deberemos dar cuenta de otras opiniones.

"El silencio no sólo existe en un mundo poblado de palabras y otros sonidos, sino que además cualquier silencio dado disfruta de su identidad en función de un tramo de tiempo perforado por el sonido". Tres son las ideas que cabe subrayar tras la lectura del texto de SUSAN SONTANG (1984: 19):

. El silencio es capaz de significar.

. La significación del silencio viene determinada por el contexto.

. Es el sonido el que perfora el silencio; por tanto, la base sobre la que se edifica el lenguaje no es el sonido, sino el silencio.

Ahora bien, AMPARO AMOROS (1982: 27) concluye su artículo *"La retórica del silencio"* con las siguientes palabras: *"(...) un silencio que -en definitiva- se lo debe todo a la palabra"*

O sea, no por considerar al silencio como anterior a la palabra, como el estado normal que la palabra rompe o como un continuo en el tiempo periódicamente roto, se ha de sobrevalorar al silencio. Si el silencio tiene capacidad de significar es por el contexto y en el contexto están los sonidos y los lenguajes no verbales. De imaginarnos un silencio absoluto, envuelto en sí mismo, nos imaginaríamos "nada" (no la nada), y "nada" es incapaz de significar.

Las relaciones palabras silencio no se agotan ahí. Nos dice MONERA (1935: 8) que *"el silencio no es un*

antagonista de la palabra; es un medio de aumentar, por selección de ellas, el valor de las que prevalezcan".

Sustituyamos palabras por sonidos; el silencio realza el valor de los sonidos, el silencio interviene en el proceso de significación de los sonidos.

De nuevo hemos de hacer mención de la obra de MALLARMÉ:

"Mallarmé pensaba que la misión de la poesía consistía en desbloquear con palabras nuestra realidad atestada con palabras, mediante la creación de silencios en torno a las cosas". (SONTANG, 1984: 32)

El mismo MALLARMÉ lo dejó escrito (1971: 119):

"Los "blancos" en efecto, asumen importancia, impresionan de entrada; la versificación los exigió, como silencio en torno, ordinariamente, al punto de que un trozo, lírico o de pocos pies, ocupa, en el medio alrededor de un tercio de la hoja: no trasgredo esta medida, sólo la disperso. El papel interviene cada vez que una imagen, por sí misma, cesa o vuelve a entrar aceptando la sucesión de otras (...)".

Detengámonos en las frases de MALLARMÉ:

. Los blancos (los silencios) posibilitan la significación de las palabras (y de sus imágenes).

. Los blancos reclaman la atención del lector. O sea, el silencio sirve como llamada de atención.

. MALLARMÉ, al incorporar el papel, el soporte del mensaje, incorpora el soporte en el propio mensaje.

. MALLARMÉ introduce el espacio en el texto: funde espacio y texto, siendo el mensaje otro. Y en este caso el espacio es silencio.

Ya con anterioridad hemos mencionado a otros autores que, como MALLARMÉ, introducen el espacio en blanco en el texto. En algunas publicaciones, libros o revistas, también se introducen los espacios en blanco con una finalidad específica: invitar al lector a la escritura; son unos espacios reservados para que el lector pueda escribir a partir de lo que lee. Un ejemplo de lo dicho lo encontramos en los libros de poesía de la editorial anglosajona *faber and faber*; tras los poemas hay varias páginas en blanco sin numerar dispuestas para que el lector anote, escriba comentarios, sensaciones,..., u otros poemas.

De esta manera una de las críticas de PLATON a la escritura, la imposibilidad del diálogo, se ve mitigada.

Finalizamos este apartado dando cuenta de las posibles relaciones que se establecen entre silencio y palabra. Nos basaremos tanto en el apartado como en lo que llevamos de trabajo. Pero no podemos por menos, ya casi en la conclusión, que reproducir un poema de ALEJANDRA PIZARNIK, que guarda estrecha relación con mucho de lo escrito en estas páginas:

"Y qué es lo que vas a decir/ voy a decir solamente algo/ y qué es lo que vas a hacer/ voy a ocultarme en el lenguaje/ y por qué/ tengo miedo".

Relaciones silencio-palabra:

. El silencio es anterior a la palabra.

. La palabra perfora al silencio, que es un continuo en el tiempo.

. El silencio permite la palabra; en su ausencia un fluir sonoro continuo.

. El silencio interviene en el proceso de significación de la palabra.

. El silencio modera a la palabra.

. El silencio puede ser una alternativa a la palabra por lo que ésta no dice u oculta.

. El silencio puede ser una invitación a tomar la palabra.

. El silencio sustituye a la palabra para expresar lo inexpresable.

. El silencio precede a la palabra, la prepara.

. El silencio sigue a la palabra, es el lugar de la reflexión.

. Silencio y palabra no son antagonistas.

. El silencio puede realzar a la palabra.

. El silencio puede necesitar de la palabra.

. El silencio y la palabra forman parte del lenguaje verbal.

. El silencio ocupa el lugar de una palabra que no nos es permitida o no podemos enunciar.

. El silencio puede ocupar el lugar de la palabra sobreentendida.

. El silencio puede ser igual a una figura de supresión (asíndeton, elipsis, zeugma, aposiopesis).

. El silencio puede ser el error de la palabra.

. La relación palabra-silencio está enmarcada en una cultura y en un contexto situacional.

6. Silencio/no verbal.

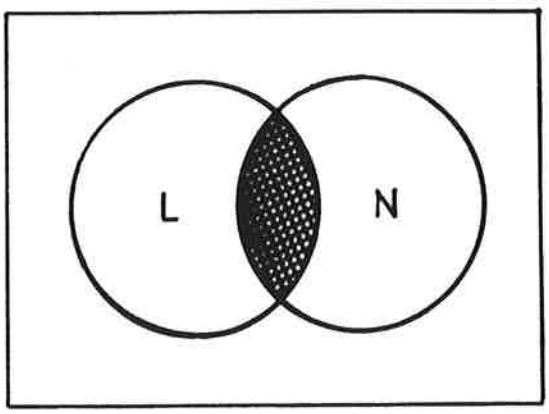
"Très souvent, ce que faut les gens est beacoup plus important que ce qu'ils disent". En el apartado anterior hemos escrito sobre la palabra. HALL (1973: 22) nos advirte de un posible error si desestimamos los lenguajes no verbales.

La primera edición de *Los lenguajes silenciosos* es de 1958. HALL, desde la antropología, mantiene dos tesis en su libro:

. La importancia de los lenguajes no verbales; incluso, cierta preponderancia sobre los verbales.

. El etnocentrismo nos impide observar otras manifestaciones culturales en su justo valor. Es más, nuestro etnocentrismo se niega, en ocasiones, a admitir como lenguajes a algunos de ellos.

ECO incorpora en su *Tratado de Semiótica General* (1981a: 295-8) unas reflexiones sobre esta cuestión, basándose, sobre todo, en la siguiente representación de GARRONI (**CUADRO VIII**):



Donde L es lingüístico y NL no lingüístico. De la intersección de L y NL surge un subconjunto de contenidos narrados por L en NL (y al revés). Pero tanto L como NL conservan zonas no narrables por el otro conjunto.

BATESTON (1984: 305) sostiene que la distinción entre verbal y no verbal ha sido un error . *"Cada código es diferente y tiene sus propias implicaciones; no cambiamos fácilmente de código, lo cual significa que las personas más sensibles a los códigos no verbales no "oyen" los mensajes verbales, mientras que las personas más sensibles a los códigos verbales no "entienden" realmente los mensajes kinésicos, y así sucesivamente".* Para BATESTON la comunicación es un todo.

Esta tesis de la llamada "Escuela de Palo Alto" (comunicación como un todo integrado) no contradice la existencia de distintos códigos, que pueden estar o no en connivencia. Por otro lado, consideramos que esa mayor o menor comprensión de códigos es un hecho individual, pero también comunitario, o sea, derivará de un aprendizaje inserto en una cultura. Si nuestro aprendizaje y adiestramiento es sobre todo verbal, no es de extrañar que no seamos capaces de "leer" todo lo que se nos dice con el cuerpo, por ejemplo.

BURLEY-ALLEN (1990: 12) se basa en los estudios de RALPH NICHOLS para presentar esta descomposición *"del proceso de la comunicación"* : 40% escuchar; 35% hablar; 16% leer; 9% escribir. No nos proponemos cuestionar estos datos, aunque parecen poco creíbles; nos interesa remarcar

que estas proporciones lo son del lenguaje verbal. ¿Y la relación verbal-no verbal?

Según MEHRABIAN la influencia de la información es de un 7% para las palabras, un 38% para la expresión vocal (tono de voz) y un 55% para las expresiones faciales, posturas y gestos. HARRISON, al igual que BUXO (1983), atribuye el 35% del significado de la comunicación a las palabras; el 65% restante al lenguaje corporal.

Estos datos como los anteriores son discutibles, pero, a la vez, son indicativos de la gran importancia de los lenguajes no verbales. O si se prefiere de los lenguajes y de los comportamientos no verbales.

ALBADALEJO (1989: 170) nos muestra como *"en las artes poeticae destaca el examen de la actio que al final de la Poetria nova hace Godofredo de Vinsarf, para quien en el que recita hay tres lenguajes: el de la voz, el del rostro y el del gesto"*. En el mismo libro, *Retórica* (1989: 165 y 166), podemos leer las siguientes palabras de CICERON y de QUINTILIANO:

"La pronunciación es el gobierno de la voz y del cuerpo a partir de las cosas y de las palabras"

"Como efectivamente toda acción, como dije, está dividida en dos partes, la voz y el gesto, de las cuales una mueve los ojos y otra los oídos, a través de los cuales dos sentidos todo afecto entra al ánimo, lo primero es tratar la voz, a la cual además se adapta el gesto".

Estas citas despiertan en nosotros la incertidumbre, pues tenemos la impresión de que bajo el empuje y el dictado de la lingüística se han menospreciado o infravolarado en demasía los lenguajes no verbales o los

códigos sonoros "*que, junto a los de la significación lingüística, utilizamos cotidianamente para comunicarnos a través de las formas acústicas de la voz*" (RODRIGUEZ BRAVO, 1989: 23). A lo que hemos de sumar, como acabamos de escribir, que estamos insertos en una cultura verbal.

Coincidimos con PIÑUEL RAIGADA cuando afirma que bajo la etiqueta de no verbales hay lenguajes y comportamientos bien heterogéneos(1989: 184). Pero nos preguntamos si esa confusión no deriva en parte de no haber dedicado más esfuerzos a aclarar, simplificar y delimitar la comunicación no verbal e, incluso, siguiendo a SAVILLE-TROIKE, la no vocal.

PIÑUEL RAIGADA (1989: 186) reproduce en su obra un esquema de HINDE, quien, a su vez, se basa en LYONS:

1. COMUNICACION VOCAL:
1.2 REFLEJOS (tos, estornudo, etc.).
1.3 CUALIDAD DE LA VOZ (indicativa de individuo, grupo, etc.).
1.4 LOCUCIONAL:
1.4.a LINGÜISTICA: Verbal/Prosódica (entonación, intensidad).
1.4.b NO SEGMENTAL: Prosódica/Paralingüística (refuerzo verbal)
2. COMUNICACION NO VOCAL:
2.1 PARALINGθISTICA.
2.2 ADEMANES que no refuerzan la comunicación verbal.

Este esquema gira en torno a la comunicación vocal. De ahí que la *"no vocal"* sea tratada con superficialidad y vaguedad *("ademanes que no refuerzan la comunicación verbal")*, convirtiéndose la paralingüística, una vez más, en un cajón de sastre en el que incluir todos los *"ademanes"* que sí la refuerzan. El esquema gira en torno a lo vocal y el centro es la liungüística. Por muchas

críticas que se puedan hacer a los estudios sobre la no verbalidad no se debería caer en subestimar esta faceta de la comunicación humana.

Por ello, frente al esquema arriba expuesto, damos cuenta del propuesto por SAVILLE-TROIKE (1985: 5):

*1 **CODIGO VERBAL**.- CANAL VOCAL: habla.*
*2 **CODIGO VERBAL**.- CANAL NO VOCAL: Escritura/ Código morse/silbo; tam-tam/ lenguaje de los sordomudos.*
*3 **CODIGO NO VERBAL**.- CANAL VOCAL: RASGOS paralingüísticos y prosódicos.*
*4 **CODIGO NO VERBAL**.- CANAL NO VERBAL: Kinésica/ Proxémica/ Conducta visual.*

Generalmente al hablar de proxémica (véase HALL 1984; BUXO 1983; GIGLIONE, 1986) lo hacemos sobre las "distancias" (interacción territorial): íntima, personal, social y pública. Sin embargo, HALL distingue 8 categorías en el comportamiento proxémico:

1.- Identificación postural según el sexo.

2.- El eje sociófugo y sociópeto.

3.- Las distancias.

4.- El código táctil.

5.- El código visual.

6.- El código termal.

7.- El código olfativo.

8.- El tono de voz durante la interacción comunicativa.

Esta enumeración tendría que completarse con unas acertadas palabras de PIÑUEL RAIGADA (1989: 185): *"Manifestaciones como la risa, el llanto, etc., que algunos señalan al objeto de relativizar la influencia de la cultura sobre los comportamientos comunicativos, son en su*

origen debidos a matrices expresivos de estructura filogenética pero, en su desencadenamiento, influyen tanto los mecanismos biológicos del sistema simpático como las pautas socialmente establecidas de comunicación".

En la categorización hecha por HALL nos encontramos con los tonos de voz. Así, al revisar el esquema de SAVILLE-TROIKE observamos que, por un lado, ese *"tono"* no es presentado como no verbal-vocal y, por otro, aparece como no verbal-no vocal. Tono, en este caso, con una acepción distinta a la de cualidad del sonido dependiente de la frecuencia por la que distinguimos los sonidos graves de los agudos.

La definición de GREGORY y CARROLL (1986: 85) es la pertinente para este caso: *"El tono refleja cómo el locutor (hablante o escritor) interactúa con el alocutario (oyente o lector) en una relación de interlocutores. La relación de interlocutores es la categoría situacional, la realidad extralingüística que se explica mediante la categoría contextual del tono".*

Para estos autores esa *"relación de interlocutores"* viene dada por el modo en que se organiza una sociedad, por las divisiones en las estructuras sociales. Y añaden que cada individuo lo redefinirá en cada situación.

GREGORY y CARROLL (1986: 146) coinciden con HALLIDAY, quien *"plantea que una situación tipo específica puede interpretarse como una estructura semiótica que puede representarse como un complejo de tres dimensiones: la actividad social que se lleva a cabo (campo), las*

relaciones entre papeles implicadas (tonos), y el canal simbólico o retórico (modo)".

En el proceso de socialización (BUXO, 1983) el individuo aprende y asume comportamientos no verbales apropiados al sexo, rol-status y clase social, todo ello en un contexto social de situación, que va más allá del estricto contexto lingüístico.

Ya en apartados anteriores hemos comentado que el silencio puede darse en ausencia de la palabra, pero difícilmente en ausencia de los comportamientos no verbales.

Continuando en la línea de lo que veníamos escribiendo hay que hacer mención especial, por tanto, al silencio inserto en el lenguaje radiofónico.

Debemos insertar dos precisiones:

. Hay una diferencia esencial entre el silencio que el destinatario recibe y el silencio que usan los emisores . Para los primeros no existe el canal visual, y para los segundos sí. En este caso el silencio puede apoyarse en lo no verbal. En el esquema de SAVILLE-TROIKE, junto al lenguaje de los sordomudos, o si se quiere, como una variante, se podría incluir el lenguaje gestual de los emisores. Es un ejemplo, porque en los estudios existe una interacción en la que se cuenta con el canal visual; es más, en una entrevista, pongamos por caso, el entrevistador obtiene mucha información merced al canal visual, información que se podrá utilizar en las preguntas o en la manera de realizar la entrevista.

. Sin embargo, como hemos apuntado, para los receptores toda la información se basa en variaciones acústicas, pudiendo incluir el silencio entre ellas. Es por lo que los esquemas que hemos venido reproduciendo no son operativos en este marco mediático.

El silencio forma parte de esas variaciones acústicas y, a la vez, esas variaciones acústicas contextualizan al silencio.

La propuesta de RODRIGUEZ BRAVO (1989), la expresión fonoestésica, viene a cubrir una carencia en el análisis de la verbalidad radiofónica. Expresión fonoestésica, rasgos de la voz que *"no pertenecen a las formas léxicas ni a las gramaticales, ni son tampoco útiles para identificar fonemas o diferenciar unas estructuras lingüísticas de otras"* (1989: 39).

RODRIGUEZ BRAVO nos propone la siguiente taxonomía:

1 EXPRESION FONOESTESICA:
1.1 EXPRESION AUTOACUSTICA (información general sobre el emisor):
1.1.a IDIOGRAFICA (aspecto físico).
1.1.b CARACTERIAL O AFECTIVA (carácter o actitud emocional).
1.1.c ENCUADRATIVA (entorno social).
1.1.d SINTOMATICA (transtornos físicos o síquicos).
1.2 EXPRESION ECTOACUSTICA (reconstrucción estética de las formas):
1.2.a RITMICA (la que reconstruyen movimientos).
1.2.b SIMBOLICA (como apropiado y relacionado acústicamente con su significado).

En la *encuadrativa* deberían incorporarse los sociolectos (generacionales, profesionales, educativos,...), los sexolectos (masculinolecto y feminolecto), los antosociolectos (antilenguas

relexicalizadas) y las áreas geográficas (la dicotomía rural/urbano, por ejemplo). Escribimos ésto porque todos ellos pueden aportar rasgos de la voz específicos. A lo que debemos añadir, concretando aún más, los idiolectos, receptáculos de las experiencias y aprendizajes de los individuos.

No hay que olvidar tampoco que esa expresión fonoestésica se da en unos contextos culturales y situacionales.

Como hemos de insistir en que en el medio radiofónico las variaciones acústicas se producen gracias a la voz, pero también a la música, los efectos sonoros y los ruidos en sus yuxtaposiciones y superposiciones.

Fuera de casos muy específicos, como el que estamos reseñando, el radiofónico (otro ejemplo pudiera ser la conversación telefónica), hacemos nuestras las palabras de PHILIPS (1985: 205) quien sostiene que el silencio no puede obviar los comportamientos no verbales. Se trata de un silencio de la palabra. Pero si entendemos la comunicación como un todo integrado no podríamos hablar de silencios no comunicativos, éstos sólo serían posibles desde la inexistencia.

7. Lo que acarrea.

Si el fin que se persigue con la invocación del silencios *"es una renovación sensorial y cultural"* (SONTANG), hemos de detenernos en los medios que se emplearían para tal propósito. Precisando que nos referimos a nuestro contexto sociocultural.

1 Poner en crisis al lenguaje:

1.1 De manera práctica:

1.1.a Incorporando el silencio en el discurso.

1.1.b Haciendo esa incorporación de manera tan drástica que se produzca un choc en el mensaje y en el receptor.

1.2 De manera teórica:

1.2.a Analizando los resultados (no sólo las respuestas) de sus puestas en práctica.

2 Demostrar la propia crisis del lenguaje:

2.1 De manera práctica:

2.1.a Reelaborando el lenguaje criticado.

2.1.b Poniendo en evidencia la propia crisis.

2.2 De manera teórica:

2.2.a Estudiando el lenguaje.

Es evidente que poniendo en crisis al lenguaje se demuestra su propia crisis, y viceversa, demostrando su crisis hace que la padezca. De ellos podemos deducir que se produce una simbiosis entre 1.1 y 1.2.

Tomemos la radio como medio en el que ejemplificar el esquema expuesto:

1.1.a:

Ejemplo 1: Separando un programa del siguiente mediante unos segundos de silencio.

Ejemplo 2: Incorporando en su programación composiciones con breves sonidos en medio de extensos silencios.

1.1.b:

Ejemplo 1: Tras anunciar un tema musical dejar que su duración sea cubierta por el silencio.

Ejemplo 2: en un informativo dejar de emitir durante x minutos.

1.2.a:

Ejemplo: analizando los efectos que produce en el/los receptores tales incorporaciones.

2.1.a:

Ejemplo: Utilizando consciente y decididamente el silencio en un mensaje.

2.1.b:

Ejemplo: Emitir sin interrupción una grabación en la que se yuxtaponga durante x tiempo el lenguaje verbal de una programación emitida.

2.2.a:

Ejemplo: Estudiando el lenguaje radiofónico (y, en concreto, el silencio).

Ahora bien, la ejemplificación práctica expuesta, que en principio sería de fácil realización, choca con una serie de determinantes. Antes de pasar a ellas, permítasenos poner dos ejemplos que sí se han llevado a la práctica:

. Muchas de las obras radiofónicas de BECKETT son, entre otras cosas, una reflexión y una utilización consciente del silencio.

. ZULIAN ha compuesto *Tres tristes tigres*, obra electroacústica de 7' 20" de duración de la que sólo 1' 20" es ocupada por los sonidos. *Radio 4* de Barcelona emitió un monográfico dedicado al laboratorio de música electroacústica Fonos. Dentro del monográfico pequeñas entrevistas con algunos compositores y radiodifusión de algunas de sus obras. ZULIAN llevó *Tres tristes tigres*, obviamente no escuchada por los realizadores del programa antes de la emisión. Transcurre la entrevista, se anuncia la obra y sale al aire: sorpresa, irritación, carreras desde el control central, comprobación de aparatos,...Sobre la marcha,a micro cerrado, ZULIAN aclara la característica de la obra: NERVIOS, TENSION,..., voces que piden que se interrumpa su emisión, dudas al respecto (¿cómo interrumpir una obra?), presiones del compositor. La obra acaba interrumpiéndose, a lo que sigue una justificación de los realizadores del programa.

Este segundo ejemplo nos pone de relieve la dificultad de que un medio acepte el silencio. Dificultad movida por unos determinantes:

. La propia función asignada a los medios (en este caso, a la radio).

. La mediación técnica, que en el caso de la radio hace que ésta sea unisensorial.

. Los modos productivos de los medios.

. Los condicionantes que operan en cada emisora (seguimos a MARTI, 1990):

1. Condicionamientos internos:

1.1 La titularidad empresarial y su incidencia en la línea programática.

1.2 Tamaño de la emisora y ámbito de la audencia.

1.3 Autonomía programática.

1.4 Medios y estructura organizativa de la emisora.

2 Condicionamientos externos:

2.1 La audiencia.

2.2 El comportamiento de la competencia.

2.3 La presión publicitaria (nos parece más correcto financiera).

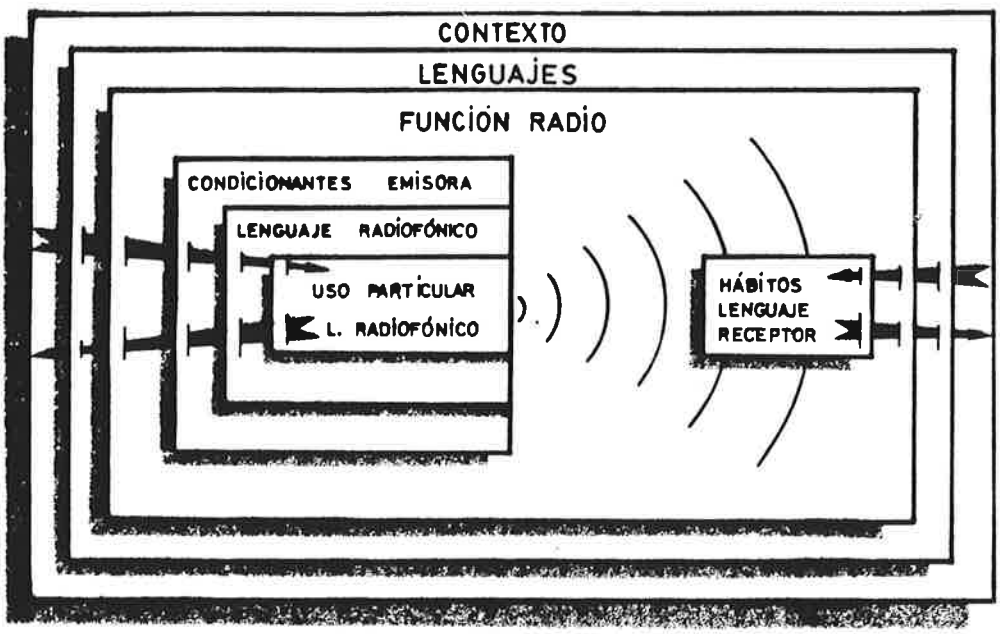
2.4 La presión del entorno sociocultural y político.

. La escucha y los hábitos de recepción.

. El lenguaje radiofónico de cada emisora (programas/géneros).

. Uso de los lenguajes no radiofónicos.

Lo que acabamos de escribir puede tener una representación más simple en el siguiente gráfico (**CUADRO IX**):



Cualquier innovación o transformación del lenguaje radiofónico se verá mediatizado o impedido por unas determinantes que operan sobre él. La incorporación de usos nuevos o no se producirá o se hará de una manera lenta, yendo siempre acompañada de unos nuevos valores dados a esas determinantes. A las dificultades expuestas (y continuando con el ejemplo radiofónico), hay que añadir otras consideraciones. Imaginémonos que es posible subvertir en algún grado el uso habitual del lenguaje radiofónico aceptándose (y empleándose) con más profusión los silencios. Inmediatamente tendríamos que considerar:

1 En qué emisora:

1.1 Condicionantes que operan sobre ella.

1.2 Modelo de programación.

1.3 Horarios de emisión y programación.

1.4 Motivos que propiciaron esa subversión del lenguaje.

2 El nuevo uso del lenguaje radiofónico se da en toda la programación:

2.1 Condicionantes de la emisora.

2.2 Estudio minucioso de la programación (modelo, programas, géneros).

2.3 Modos de producción.

2.4 Cambios producidos en el lenguaje.

2.5 Causas y procesos que propiciaron y dieron origen a la renovación del lenguaje.

3 Sólo se da en algunos programas:

3.1 Condicionantes de la emisora.

3.2 Modo de producción. Comparación entre modos de producción.

3.3 Qué programas (modelo programático; géneros).

3.4 A quiénes van dirigidos.

3.5 Quiénes los escuchan (en ambos casos por qué).

3.5 Quiénes los hacen.

3.7 Regularidad y horario de emisión. Tiempos totales comparativos.

3.8 En qué se basan para establecer esa dicotomía en los usos del lenguaje.

3.9 Iguales interrogantes (3.3 a 3.7) para los otros programas.

3.10 Comparación y estudio de los dos lenguajes.

4 Se da en un programa:

4.1 Condicionantes de la emisora.

4.2 Modo de producción. Comparación entre modos de producción.

4.3 Qué programa (modelo programáticos; géneros).

4.4 Horario y regularidad. Duración.

4.5 Quiénes lo hacen.

4.6 A quiénes van dirigidos.

4.7 Quiénes lo escuchan (por qué en ambos casos).

4.8 Por qué ese programa.

4.9 Comparar con el resto de la programación.

4.10 Grado de influencia en ella.

Como veremos en los capítulos IV y V la renovación del lenguaje radiofónico, o si se prefiere, se trata aprovechar todas sus posibilidades, es una práctica bastante menguada. *Radio Alice* ha servido en numerosas ocasiones como ejemplo de emisora que no sólo logró subvertir el lenguaje, sino

que consiguió que ese lenguaje acabara formando parte del repertorio de sus oyentes.

"Los inspiradores de Radio Alice (...) han conseguido que su mensajes llegue a la masa, con el resultado de que no es ya posible decir si el que habla es uno de quienes forman parte del equipo de la emisora (...), o si es alguien del exterior (...). La sintaxis, la semántica, la fonética, las ideas son las mismas".

Claro está que ECO (1981c: 225) se está refiriendo al lenguaje verbal (a la palabra) y no al conjunto de elementos del lenguaje radiofónico. Sin embargo, hay que destacar esa identificación entre emisores y receptores en códigos y repertorios.

Finalmente, poner de relieve que toda innovación es recuperada en su totalidad o en parte. Y ésto es muy distinto a que la innovación cale.

8. El silencio impuesto.

"Cuando tratamos de no pensar/ estamos pensando,/ de modo que hasta un no pienses/ ha de ser evitado". (MISHIMA, 1984: 224).

Dejar de pensar, la meta de los que persiguen el silencio interior. Pero, como se advierte en el poema, que no es del propio MISHIMA sino de tradición kendoísta, la dificultad es grande. Cualquier técnica que pretenda o presuma anular el pensamiento será una traslación en los focos de atención. Traslación y concentración. Así, por ejemplo, si fijamos nuestro consciente en la respiración: dejamos de pensar para pensar en el ritmo con que respiramos.

Por eso, desde otra perspectiva, VAZQUEZ MOLTALBAN (citado por GOMEZ MOMPART; FONTCUBERTA, 1983: 50) sostiene que *"al fin se descubre que vencer a la muerte es vencer al silencio y la invisibilidad".*

Y esta muerte no hay que verla sólo como la biológica; muerte, también, como zona prohibida a la comunicación, terreno baldío para la palabra. Se trata de imponer un silencio para chillar otros y con los gritos crear un nuevo silencio por enmascaramiento.

Obviamente se pensará en los regímenes totalitarios, que siempre han perseguido la quimera de la uniformidad (interior: no pienses; exterior: calla). Sin embargo, tales regímenes pueden tener el valor de la exculpación; con otras palabras, fijarnos en regímenes o situaciones

totalitarias puede obviar, ocultar, lo evidente: lo que se produce en nuestros sistemas socioculturales.

PERI ROSSI (1982: 74) afirma que *"el silencio no niega la palabra, sino que la desaliena, la reconcentra, le devuelve un sentido que la inflación y el ruido han desmonetizado"*. Pero, a buen seguro, está de acuerdo con la siguiente reflexión de MARGARITA DALTON (1984: 21):

> *"Las instituciones patriarcales y sus estructuras no son inamovibles y el primer paso para cambiarlas es descubrir como funcionan. Denunciar éste funcionamiento cuando significa opresión (por ejemplo la forma en que estas instituciones han impuesto el silencio como una cualidad de las mujeres, que las ha dejado fuera de muchos campos del conocimiento) (...) está presente en todos los ensayos de la RICH".*

DALTON incluye en el mismo ensayo el siguiente poema de RICH:

"El silencio puede ser un plan/ ejecutado rigurosamente/ el croquis para una vida/ una presencia/ tiene historia/ forma./ No lo confundan con algún tipo de ausencia" (el subrayado es nuestro).

En el caso que estamos tratando, el silencio puede ser un doble instrumento de opresión:

. Acallar su voz (de la mujer).

. Moldear su personalidad; y de esta forma aceptar el acatamiento de forma inconsciente.

A los sujetos (en este caso la mujer), la aceptación del discurso dominante como propio (lo que hemos llamado "moldear su personalidad") les lleva a la negación de cualquier respuesta crítica, por lo que la coacción se hace innecesaria. Resulta cuando menos paradójico leer a TANNEN

(1985: 94) alineándose, y cita a MICHELLE CLIFF, con la suposición de que hay un silencio propiamente femenino, silencio fructífero que no se ha dejado ejercer, de ahí que su trabajo creativo no se haya manifestado en toda su capacidad. Y TANNEN añade que esta hipótesis es pareja a la que sostiene VIRGINIA WOLF en *Room of One's Own.*

Pensamos que hay que diferenciar entre un silencio que permite la concentración en lo que se va o se está realizando (asexual), el que a las mujeres se les haya destinado a labores alejadas de los campos del conocimiento (e incluimos las artes) y el asumir como propio el silencio que te viene impuesto, reconvirtiéndolo en una cualidad intrínseca.

Hemos ejemplificado este silencio opresor y moldeador en el caso de la mujer. Pero se manifiesta de igual forma en el caso de niños, adolescentes (según GUATARI una locura institucionalmente aceptada), locos, viejos -"la segunda infancia"-,..., en definitiva, en todos aquellos que están fuera o a los que se les niega el rol de adulto. Silencio que se reproduce en cualquier institución jerárquica, desde el estado a un simple empresa.

BEAUCHAMP (1987) denominado a los sujetos silenciados entidades sin itinerario propio. Esta definición la podemos leer en su obra *Le silence des médias*, libro dedicado en su mayor parte a demostrar el trato vejatorio o discriminatorio que los sistemas productivos de los medios ejercen sobre la mujer. En el capítulo VI incluye un decálogo de lo que los medios silencian, omiten (los subrayados son nuestros):

"La vie: la presse, nécrophile, lui préfère tiot ce quia goût de mort. L'essentiel: elle lui susstitue le superficiel. L'humanité en marche: elle se concentre sur ce qui la fait stanger. Les activités humanines: elle n'en retient que le spectaculaire, les coerus artificiels, les conflits apparents ou réels. La crátivité individuelle ou communitaire: elle la restreint au domaine dit "culturel" - réduisant ainsi le sens de la culture-, la marginalise ou l'ignore. La réalité des faits: elle la refoule au profit du scandale. La continuité des événements: elle la délaisse pour l'instantané du polaroïd. Les enjeux: elle les ensevelit sous des combats de boxe truqués quélle no se donne même pas la peine d'arbitrer. Les solutions aux problèmes: elle ne voit que les crises, les catastrophes. Les valeurs de changement: elle leur résiste avec l'énergie du condamné. Les femmes,les enfants, les jeunes: entités sans itinéraire prope".

BEAUCHAMP (1987:) en estas palabras cita a la prensa, pero en el contexto de la obra podemos hacerlas extensibles a todos los medios de comunicación. A los que dedicaremos en este apartado, así como en el capítulo V, un mayor tratamiento.

Continuando en la línea de lo que venimos escribiendo se hace preciso que nos fijemos en lo que MONERA (1935: 100) dice:

"Callar se debe no sólo con la palabra, sino con la mente, porque muchos que ocultan disimulan y se recatan con la palabra, por su mismo aspecto y semblante o por otro hecho cualquiera revelan los secretos".

Por lo tanto, lo "recomendable", lo "deseable" sería que el silencio se extendiera a cualquier tipo de lenguaje o comportamiento cumunicativo. También al del cuerpo: la lucha de los homosexuales en pro de manifestar públicamente su personalidad es la lucha contra el silencio al que sus cuerpos están sometidos.

Se podrían enumerar muchos otros ejemplos (la propia democracia formal es una delegación de la palabra), pero lo que hemos escrito nos sirve ya para extraer una doble conclusión:

. El silencio puede ser un instrumento de opresión.

. El silencio puede ser la manifestación de una opresión.

Lo que nada tiene que ver con las tesis que mantiene BAUDRILLARD (ARROYO, 1984: 36):

"(...) se trata de un silencio voluntario (...). El silencio del que yo hablo es el de los que no quieren hablar, de los que no quieren responder a las preguntas. Es un silencio más allá del diálogo. No deriva de una carencia de comunicación, sino del exceso de comunicación y palabra (...), domina el ruido y adoptamos el silencio como autodefensa".

BAUDRILLARD está en la línea de lo que escribíamos en los apartados precedentes. A partir de sus palabras es, cuando menos curioso, reproducir lo que sobre el ruido escribió EUGENI D'ORS:

"Hay, entre la anarquía de los ruidos y la anarquía de las mentes, doble relación de reciprocidad. Lo que detona enferma las ideas; y, a su vez, las enfermedad de las ideas se traduce en detonaciones. ¿Quién sabe si la ordenación de los ruidos en las calles, que hoy reclaman algunos medios doctos, ordenación que necesariamente habrá de tender a organizar una jerarquía, pues sin jerarquía no hay orden, producirá, por reflejo, una reflorescencia de las ideas de orden, de la idea jerárquica?" (El Debate, 4/3/34).

Retomando las palabras de BAUDRILLARD es preciso señalar que el acto de voluntariedad no es suficiente para distinguir unos silencios de los otros, como hemos dejado patente en este apartado, pues el discurso dominante puede haber sido integrado por el sujeto.

Y si en apartados anteriores, haciéndonos eco de algunos autores, versamos sobre la capacidad de ocultación de la palabra, en este apartado hemos de subrayar que el silencio tiene la misma capacidad. El silencio puede ser, por ejemplo, una estratagema que utiliza el poder para ocultar:

> *"Cualquier meridiano observador de la vida política puede llegar a la conclusión de que la impotencia democrática por renovar el lenguaje, que no es lo mismo que renovar el vocabulario, suele derivar a la coincidencia de la inutilidad del lenguaje y el agradecimiento del silencio. Tal vez sea el silencio la forma más ética del "no decir" que sigue caracterizando el lenguaje político de la viejamente nueva democracia española".* (VAZQUEZ MONTALBAN, 1984: 40).

HITLER, en la inaguración de la Primera Gran Exposición del Arte Alemán, en 1937, pronunciaba las siguientes palabras: *"sería el colmo que un hombre abrumara a sus compatriotas con obras en las que en definitiva no quiera expresar nada"* (HINZ, 1978: 338). A lo que VICENTE GALLEGO (1977: 15) pudiera haber contestado: *"es paradójico que sólo callen algunos si todos tienen el mismo derecho a hablar".*

BAUDELAIRE, *en Las Flores del Mal*, escribió: *"Para ahogar el rencor y vencer la indolencia/ de todos los malditos que mueren en silencio/ Dios, tocado por el remordimiento, creó el sueño;/ y al HOMBRE le otorgó el vino, hijo sagrado del Sol".*

Y lo que venimos exponiendo nos lleva de nuevo a CIORAN, quien, con sus palabras, nos ofrece un ejemplo de cómo el silencio puede ser el lugar de la ocultación:

"La Inquisición no hubiera quizás existido jamás si el catolicismo hubiera tenido más indulgencia y comprensión por la vida del lenguaje, por sus desvíos, su variedad y su invención. Cuando se ha barrido la paradoja, sólo se evita el martirio por el silencio o la banalidad". (CIORAN, 1980: 74)

CIORAN es de la opinión de que toda heterodoxia se manifiesta en el lenguaje (y que toda manifestación heterodoxa surge del lenguaje). La alternativa que presenta CIORAN es la autocensura. La autoexclusión de los mensajes que pueden incurrir en lo prohibido.

BORRAT (1988: 2) define a la censura como *"una relación comunicativa organizada de manera unilateral y autoritaria por el emisor, el censor, que por canales formales e informales dirige su mensaje compulsivo a un receptor, el censurado, para impedir o castigar la comunicación de otro mensaje, el mensaje censurado, que hubo de tener o ya tuvo al censurado como emisor y a terceros actores como receptores".*

Aunque en la obra de HECTOR BORRAT *El periódico, actor político* hay varias páginas dedicadas a este tema, merece la pena acudir a su texto ciclostilado *Los múltiples recursos del poder para implantar censuras.* En este texto BORRAT (1988) distingue entre censura del poder político y censura empresarial, afirmando que en numerosos casos la prensa (de nuevo donde se lee prensa puede leerse medios de comunicación) ataca la del poder político y no nombra la del empresarial.

De las páginas que dedica a la censura del poder político (1988: 3-17) podemos extraer la siguiente taxonomía:

1. Según los procedimientos utilizados por el poder:

1.1 Censura directa.

1.2 Censura indirecta.

El poder opera de dos maneras (legal o fácticamente):

1.a Aplicación de medidas negativas:

1.a.1 Medidas de control y fiscalización (directa)

1.a.2 Prohibiciones (directa)

1.a.3 Medidas económicas (indirecta)

1.a.4 Medidas para rebajar la actualidad (indirecta)

1.b Privación de medidas positivas (indirecta).

2.1 Censura prepublicación.

2.2 Censura postpublicación.

3.1 Censura a la información.

3.2 Censura a la opinión.

Las censuras directas e indirectas pueden combinarse con las de prepublicación y postpublicación. A su vez, la amenaza de aplicación de medidas negativas o de privación de medidas positivas es una censura indirecta.

Junto a las reseñadas también nombra la del poder cultural y religioso.

En todos estos casos el silencio es lo no dicho, la exclusión por inclusión. Pues no hay un verdadero silencio, se silencia.

CHOMSKY y HERMAN (1990: 22) citan cinco filtros con capacidad de silenciar que se darían en los medios estadounidenses:

"1/ La envergadura y la concentración de propiedad, la riqueza del propietario, y la orientación de los beneficios de las empresas dominantes en el ámbito de los medios de comunicación.
2/ La publicidad como fuente principal de ingresos de dichos medios.
3/ La dependencia de los medios de la información proporcionada por el gobierno, las empresas y los "expertos", información, por lo demás, financiada y aprobada por esos proveedores principales y por otros agentes del poder.
4/ Las "contramedidas" y correctivos diversos como método para disciplinar a los medios de comunicación.
5/ El "anticomunismo" como religión nacional y mecanismo de control".

Cabría añadir los determinantes que operan sobre el medio (véase apartado anterior), el secreto profesional (véase sobre todo CESAREO, 1986), las rutinas de producción (TUCHMAN, 1983; CESAREO, 1986; BEAUCHANP, 1987; VILLAFAÑE, BUSTAMANTE, PRADO, 1987; BORRAT, 1989) e, incluso, la propia concepción de la noticia como productora de la realidad.

A lo que debemos sumar qué medios pueden funcionar en la legalidad, bajo qué condiciones y quién las dicta.

Al respecto, y como ejemplo, leamos lo que se nos dice en *Televisión sin fronteras*, o sea la Comisión de las Comunidades Europeas (1987: 67):

"El párrafo 2 del artículo 10 de la Comisión Europea de los Derechos del Hombre anuncia las siguientes razones justificativas de restricciones a la libre circulación de información sin consideraciones de fronteras:
. la seguridad nacional;
. la integridad territorial;
. la seguridad pública;
. la defensa del orden;
. la prevención del crimen;
. la protección de la salud;
. la protección de la moral;
. la protección del honor o de los derechos del prójimo;
. la no divulgación de informaciones confidenciales;

. la garantía de la autoridad o de la imparcialidad del poder judicial".

Se comprenderá que con estas restricciones cualquier estado, desde el respeto a los derechos del hombre, puede cortocircuitar la práctica totalidad de las informaciones. Restricciones que por sí solas son verdaderos cajones de sastre: protección de la moral (?), defensa del orden (?),...

Pero es necesario recordar que muchas de las normas sociales (más si se trata de una comunidad pequeña o muy estructurada) no tienen por qué estar recogidas por los legisladores: cada individuo se convierte en garante de ellas.

BORRAT (1988) cita el caso del periodista Juanjo Fernández, condenado a seis años por un artículo publicado en *Egin* en el que injuriaba al rey. Juanjo Fernández murió en agosto de 1991; algunos medios dieron cuenta de su muerte. En la mayoría se nos decía que había muerto *"víctima de una larga y penosa enfermedad"*. Hasta no hace demasiado tiempo, si nos fijamos, víctima de una larga y penosa enfermedad equivalía a decir cáncer: un eufemismo. Existe una estrecha relación entre eufemismo y moral; hoy en día cáncer es sustituido por grave enfermedad o grave dolencia. Larga y penosa enfermedad se reserva, mejor, para sida. Así, aun usando eufemismos, la moral de la víctima permanece impoluta y, por extensión, la de sus allegados.

Lo que hemos relatado nos sirve para hacer una vez más hincapié en algo que consideramos fundamental: el mensaje,

el discurso mediático está inserto en un contexto sociocultural que, a su vez, forma parte de ese discurso.

El ejemplo que acabamos de escribir sirve para que deparemos en que el silencio puede ser un eufemismo o un tabú, a la vez que todo eufemismo o tabú es una manera de silenciar.

CRISTINA PERI ROSSI nos pone en la pista de otros silencios impuestos:

> *"Seguramente, el mayor invento del hombre haya sido el lenguaje articulado (...) George Steiner(...) señala, con previsión: "Nada nos destruye más certeramente que el silencio de otro ser humano". Le faltó agregar: sólo puede destruirnos de manera equivalente hablar en soledad, estar rodeados de silencio, la ausencia de oyente o interlocutor".* (1984: 11)

Lo escrito por PERI ROSSI nos lleva a establecer dos consideraciones:

. La "destrucción" que sufre el individuo que no es escuchado, que no es atendido en sus deseos de interrelación.

. La "destrucción" que sufre el individuo al que se le somete al silencio como tortura.

Prestemos atención a este segundo caso.

La tortura física ha dado paso a métodos de tortura sicológica, que no dejan huellas físicas, pero que destruyen la personalidad. La prolongación de los métodos de tortura síquica acaba influyendo también en el organismo.

En conversación con la sicóloga LOURDES ZABALETA se nos dijo que en la mayoría de los casos en los que había

tratado con torturados, éstos sostenían que preferían las sesiones de violencia física a los periodos en que eran sometidos a un régimen de total aislamiento e incomunicación.

De todos es conocido el caso de la activista alemana Ulrike Meinhof, que apareció "suicidada" en su celda tras estar sometida, por un equipo de neurobiólogos, siquiatras y sociólogos a experimentación en una celda insonorizada y de paredes blancas, aislada y variando constantemente sus ciclos rítmicos, no dejándole dormir.

> *"En experimentos controlados, en individuos voluntarios en condiciones de restricción visual, auditiva y táctil durante periodos de hasta siete días, reaccionaron con un aumento de la sugestibilidad y presentaron síntomas que desde entonces se conocen como característicos del estado de privación sensorial: ansiedad, tensión, incapacidad para concentrarse, imaginería sensorial vivida, que a veces alcanza las proporciones de alucinaciones de calidad delirante, e intensas emociones subjetivas".* (FREEDMAN; KAPLAN; SADOCK, 1979: 95).

En la misma obra, *Compendio de siquiatría*, podemos seguir leyendo que en condiciones de privación sensorial se producen *"regresión, confusión, desorientación, producción de ensueños, respuesta emocional primitiva, actividad alucinatoria y reacciones seudopatológicas"* (1979: 95).

El silencio como tortura es la imposición de una privación sensorial; ese impedimento de afluencia de estímulos es el entorno muerto luchando con la vida del yo, que poco a poco es atrapado en una dinámica en la que se permutan los papeles. Y ya que se vive la muerte, dejar de existir para no sufrirla más.

El enfrentamiento con su realidad -la tortura- se debe asemejar al del individuo al que se le anuncia su muerte:

"La autora (Kübler Ross) *describe cinco actitudes o etapas que preceden a la aceptación a la muerte (...) 1/ Protesta: "no hay derecho"; 2/ Desesperación: "¿y ahora qué hago?"; 3/ Negación: "ni hablar" o, "no puede ser"; 4/ Un intento de regateo: "de ahora en adelante seré bueno"; y 5/ Aceptación. "está bien, si no queda más remedio, sea".* (CATALA, 1983: 165).

Se nos dirá que hacemos mención de casos extremos, en los que la privación sensorial no era únicamente auditiva, y es cierto. Pero vale la pena señalar al silencio como ingrediente en la inmolación de una persona.

Si antes hablamos de la autocensura, ahora debemos hacerlo de quien colabora con el censor. De esta colaboración surgirá un silencio o un afianzamiento del silencio impuesto por inhibición del individuo.

"El silencio cómplice de la Iglesia argentina". El ejemplo transcrito es un titular elaborado por MARTIN PRIETO (1984). En el artículo se hace referencia a la inhibición de la Iglesia argentina durante el gobierno de la Junta; inhibición en lo que respecta a torturas y desaparecidos, claro. Resumiendo: el que se inhibe es cómplice del que obliga a callar.

En el año 1991 el gobierno italiano ha producido un anuncio televisivo en el que se pide la colaboración ciudadana en la lucha contra la mafia. El anuncio, con una

puesta en escena que recuerda a COPPOLA (imitación nada inocente), acaba con una leyenda: *"Quien calla otorga".*

Y ya casi al final del apartado hagamos mención a otros silencios que, en su imposición, no podemos valorar positivamente:

_ *"Lo emplean* (el silencio) *con acierto los buenos oradores como efecto retórico".* Lo escrito por VICENTE GALLEGO (1977: 15) es correcto. Pero conviene reflejar el pensamiento de FOUCAULT como puntualización a la cita:

> *"A este deseo tan común* (se refiere a "no tener que empezar" el discurso), *la institución responde de una manera irónica, dado que devuelve los comienzos solemnes, los rodea de un círculo de atención y silencio y les impone, como queriendo distinguirlos de lejos, unas formas ritualizadas".* (1973: 10).

_ El silencio puede ser una tautología en la que nos refugiamos al no tener o no desear una respuesta o explicación.

- El silencio puede convertirse en un mito. Según BARTHES (1980: 238), *"la función del mito es eliminar lo real".*

_ El silencio puede ser un estereotipo, una manera de ganar tiempo, una metáfora fácil.

_ El silencio puede ser un instrumento propagandístico, un elemento de la propaganda, y ésta *"persigue destruir la conciencia de una categoría social y reforzar la categoría social propia"* (IONESCO, citado por HALE, 1979: 19).

_ El silencio puede ser la imposición de una cultura, de sus ritos.

_ GUBERN (1985: 34) se hace eco de una encuesta sobre las razones por las que se escuchaba la radio en EE.UU. Muchas

amas de casa contestaron: *"Es una voz en el hogar" (...), revelando así, involuntariamente, el síndrome contemporáneo del miedo a la "soledad", manifestado como neurótico "miedo al silencio"".*

Miedo al silencio, precisamente, es el título de un libro del siquiatra JOAN CORBELLA (1988). MORAGAS (1985: 123), escribe que *""se descubre" ahora aquello que siempre fue obvio: la importancia del espacio en la comunicación humana, las consecuencias de la contigüedad y del contacto físico. Este contacto, todavía indiscutido e indiscutible para las relaciones afectivas y amorosas...,tiene también su trascendencia a nivel de la participación social".*

Pero el silencio también puede ser el miedo a comunicarte, o a no hacerlo de acorde a los cánones, fórmulas y convenciones que imperen.

CONCLUSIONES:

Finalizado este capítulo formularemos una serie de conclusiones a las que hemos llegado tras el desarrollo de los distintos apartados:

1/ El silencio (absoluto) no existe.

2/ La existencia del silencio (absoluto) es la inexistencia.

3/ La existencia del silencio (absoluto) supone nuestra inexistecia.

4/ Silencio es lo no audible.

5/ La inexistencia del silencio (absoluto) es demostrable en los aparatos eléctricos. La radio es un complejo de aparatos eléctricos.

6/ La mayoría de las definiciones que se dan del silencio están contextualizadas en una función (o funciones).

7/ Es necesario distinguir titubeo, pausa y silencio.

8/ En numerosas ocasiones se emplea pausa y silencio como sinónimo.

9/ Para el autor el único silencio posible es nuestro olvido.

10/ Llamamos zonas de silencio a la no percepción de un sonido que se está manifestando y que, sin embargo, puede ser audible.

11/ El sonido perfora al silencio.

12/ Entre sonido y silencio se de una interacción que conforma al lenguaje.

13/ El silencio se integra en el lenguaje.

14/ El silencio tiene capacidad de significar (algo).

15/ Su significación vendrá determinada por el contexto en que se manifiesta.

16/ Su significación vendrá dada por la intencionalidad.

17/ Su significación vendrá dada por la relación que establece con otros lenguajes o comportamientos no verbales.

18/ Todo silencio, al ser observado, se contextualiza, por lo tanto es capaz de significar.

19/ El silencio, en el lenguaje, puede significar; pero el silencio puede ser el significado de algo.

20/ Visto así el silencio deja de ser una abstracción.

21/ Por ser visto así el silencio puede analizarse.

22/ El silencio puede expresar un juicio (JENSEN).

23/ El silencio puede ser una acto del habla (SEARLE).

24/ El silencio es una metáfora.

25/ En ocasiones el silencio es una alternativa. Alternativa que busca una transformación cultural y sensorial (o sea, política).

26/ El silencio es un pretensión de alternativa que puede convertirse en un mito.

27/ Silencio y concentración no tienen por qué ir unidos.

28/ Silencio y palabra no son excluyentes.

29/ El silencio anterior a la acción es un método.

30/ Para KENDON el silencio es el espacio más conveniente para la comunicación no verbal.

31/ Nuestro interés se centrará en el silencio como acto comunicativo sin claves visuales.

32/ Hipótesis: la producción radiofónica es poco tolerante con el silencio.

33/ Las variaciones acústicas (entre las que se encuentra el silencio) contextualizan al silencio en el código radiofónico.

34/ Para el oyente radiofónico el silencio no va acompañado de claves visuales. Para el emisor, en muchos casos, sí.

35/ La falta de sentido puede ser interpretada como un silencio. Así, hablaremos de silencio del sentido; en este caso ruido=silencio.

36/ La palabra como el silencio pueden ser el lugar de la ocultación.

37/ La pérdida del sentido puede deberse a la ocultación.

38/ El silencio puede ser la alternativa al mal uso o a la desconfianza en la palabra.

39/ El silencio puede ser la manifestación de una opresión (represión); el silencio puede ser el lugar de la imposición.

40/ Se puede hablar de silencio cuando se inclye por exclusión.

41/ El silencio puede producir trastornos sicofisiológicos (cuando no se es escuchado; cuando se está sometido a privación sensorial).

42/ Se le debe prestar más atención a la ecología acústica.

43/ Las conclusiones a las que se llega al final de los apartados "silencio/palabra" y "silencio/escucha" pueden revertir en las del capítulo.

44/ Sirva también como conclusión la taxonomía que incluimos al final del segundo apartado ("El silencio clasificado").

[1] *"El Hombre/ puede ejecutar algunos actos en silencio./ Puede ir y volver:/ ir del sueño al camino.../del camino al cansancio.../ y del cansancio...otra vez al sueño./(...)/ El hombre puede abrir y cerrar,/ en silencio,/ zanjas para el agua,/ hoyos para el olivo/ y surcos para el maíz, el trigo y el centeno.../Y también puede abrir y cerrar, bajo la noche,/ las blancas coberturas del lecho/ y volverlas a abrir y cerrar, ante la aurora,/ después que el amor puso la almendra del milagro/ bajo las incubadoras del misterio./ el hombre/ puede ejecutar algunos actos/ criminales o sagrados..."en silencio";/ y otros rutinarios,/ vulgares y domésticos.../ Puede ponerse y quitarse la camisa/ y abrocharse y desabrocharse los dóciles botones del chaleco.../ Pero no puede envolver calladamente/ el cuerpo cansado y yerto/ de su hermano, en un sudario, encerrarlo después en un cajón/ y esconderlo bajo la tierra..."en silencio"/(...)/ Oh, si pudiese irme antes,/ antes de todo ésto,/ como el relámpado/ o como el viento/ o como un botón,/ como ese botón del chaleco/ que se descose y salta/ un día lluvioso de invierno/ y se lo lleva el agua sucia del arroyo/ "calladamente" al sumidero"* (LEON FELIPE, *"CALLLADAMENTE...EN SILENCIO"*, en , *La Voce Antica Della Terra* (1973: 176), Ed. Academia, Milán).

Bien cabría este poema en el apartado, en el que se han recogido diferentes taxonomías sobre el silencio.

[2] No es trascendente que el mensaje radiofónico no pueda hacer uso del silencio absoluto; no ocurre lo mismo con la música electroacústica (por lo tanto, y véase como excepción, con la emisión radiofónica de música electroacústica). Preocupación que comparten compositores, ejecutores y oyentes habituados a ella.

Y aunque no sea el ejemplo más pertinente para lo que acabamos de escribir, aunque el fenómeno sea otro, el pre-eco, fijémonos en lo escrito por CORTAZAR (1985: 31): *"Elisabeth Schumann va a cantar a Du bist die Ruh, hay ese aire habitado de todo fondo de disco por perfecto que sea y que nos pone en estado de una tensa espera, de dedicación total a eso que va a empezar, y entonces desde el ultrafondo del silencio alcanzamos horriblemente a oír una voz de bacteria o de robot que inframínimamente canta Du bist, se corta, hay todavía una fracción de silencio, y la voz de la cantante surge con toda su fuerza, Du bist de veras".*

En la misma obra (1985: 35), se lee: *"El aro ciñiendo la cabeza, el cable enredándose en los hombros y los brazos, no poder ir a buscar un trago, sentirse bruscamente tan aislado del exterior, envuelto en su silencio fosforescente que no es el silencio de las cosas y de las casas".*

Otra experiencia que niega el silencio.

CAPITULO III
EL SILENCIO INTEGRADO EN EL LENGUAJE.

"(...) Sin palabras, amigo; tenía que ser sin palabras como tú me entendieses". (JOSE HIERRO, *Respuesta*)

"(...) Un canto./ Más nunca la palabra como ídolo obeso/ alimentado/ de ideas que lo fueron y carcome la lluvia./ La explosión de un silencio". (VALENTE, *Un canto*)

Escribíamos en el capítulo anterior que el silencio podía significar, o sea, tenía capacidad de manifestar "algo". Puntualizábamos que para que ésto ocurriera el silencio debería estar contextualizado. También escribíamos que todo silencio, al cumplir una función, inmediatamente se contextualizaba; por lo tanto, su capacidad de significar se inscribía en un uso contextualizado, a la vez que el propio uso lo contextualiza.

Otra cosa escrita es que el silencio se integra en el lenguaje. Debemos, en este capítulo, profundizar en tal aseveración. Lo que acarrea tener que prestar atención a conceptos hasta ahora sólo enunciados. Son los casos de contexto, código o convención.

A la vez, si decimos que el silencio puede significar, hemos de ahondar en ello. Y no olvidarnos de examinar con detenimiento lo que supone o presupone la ambigüedad, ya que unos de los argumentos de mayor peso a la hora de descalificar esa posibilidad de significar del silencio es la ambigüedad (incluso, la vaguedad) que puede envolver a su manifestación.

En relación al silencio y al lenguaje es conveniente aclarar lo siguiente: es evidente que el silencio forma parte del lenguaje radiofónico (en el capítulo siguiente examinaremos con detenimiento esta afirmación), ahora bien, si el lenguaje radiofónico también integra la palabra, es

necesario profundizar en su inserción en ella (lenguaje verbal). En el capítulo anterior sosteníamos que el silencio podía ser el significado (la manifestación, el efecto) de "algo". Por supuesto, el contexto, su conocimiento y la experiencia servirán para verificar el significado.

No obstante, pondremos más atención en este capítulo a esa capacidad de significar que tiene, supuestamente, el silencio.

1. Contexto.

Comencemos este apartado con una cita de BOUSOÑO (1977: 47):

"(...) pese a lo que hayan afirmado, a lo largo de nuestro siglo, y sigan asombrosamente sosteniendo hoy ciertas tenaces teorías con raíces en el esteticismo del siglo XIX (sobre todo hacia su final), toda obra artística es últimamente cuerda".

Cualquier lector, si está mínimamente de acuerdo con estas palabras, puede hacer la siguiente observación: BOUSOÑO tiene razón, y la tiene porque se está refiriendo a un producto en el que priva la expresividad, no la comunicación.

Esta dicotomía "expresividad/comunicación" deberá ser analizada con detenimiento; en un próximo apartado profundizaremos en ella. Lo que nos interesa ahora es llegar, en cierta medida, a saber la razón de esa presunta cordura.

Podríamos decir que la obra de arte hoy en día es contemplada como un todo en sí misma; todo regido por unas leyes internas que lo conforman, creando su propia convención, exteriorizando códigos propios. Convenciones y códigos que pueden ser distintos (u opuestos) a los del lenguaje verbal, pero que por ello no dejan de ser coherentes.

BERNARDEZ (1982: 290) define la coherencia como *"la propiedad del texto por la cual puede ser entendido por el oyente como unidad, en la que las partes o componentes se encuentran relacionadas entre sí y con el contexto en que*

se produce la comunicación". Y el *"texto"* no tiene por qué ser verbal.

Por otra parte, CASSETI (1980: 31) critica las siguientes palabras de SAUSSURE: *"Hay que colocarse desde el primer momento en el terreno de la lengua y tomarla como norma de todas las otras manifestaciones del lenguaje"*. CASSETI nos advierte de los riesgos que comportan tal afirmación; de mayor evidencia cuando el modelo se traslada a otros lenguajes, que acaban siendo, en ocasiones, una parodia del verbal.

El autor utiliza un lenguaje determinado (o, si se desea, un sistema de significación) en la obligación de reinventarlo.

Sobre el autor opera un contexto sociocultural (ni los defensores del "arte por el arte" se escapan de ello) que influye y determina la obra. Pero la obra misma se inscribe en el contexto sociocultural.

Un ejemplo: ZULIAN (1986: 144) sostiene que los laboratorios de música electroacústica *"tendrían así la doble función de un estudio orgánico de ciertas tecnologías y proyectar, sobre todo a los medios de comunicación, una imagen de tecnología "pura", desligada de los imperativos del consumo y justamente por eso equilibradora y tranquilizadora"*.

WOLF (1987: 163) nos advierte de la necesidad de estudiar la eficacia de la comunicación de masas en relación al contexto de relaciones sociales en el que operan los media. Mucho más explícito es aún en el artículo *Desarrollos teóricos en la investigación de la*

comunicación. En él (1988: 7) menciona la *"new crossdiscipline"*, que se plantea *"confrontar los ámbitos del discurso, de la interacción y de los contextos sociales"*. Y pasa a citar a Van DIJK: *"(...)hay que hacer explícito los detalles de los lazos entre estructura del discurso y las estructuras y procesos de la interacción social y las situaciones".*

Debemos abundar sobre lo que acabamos de escribir, pero volvamos de momento a la cita de BOUSOÑO. Quien, en el fondo, lo que defiende es la libertad del autor para reinventar el lenguaje. Poder subvertir o recrear el código presupone poder marcar, dictar la coherencia.

Pongamos un ejemplo:

"Pero no lo creo, te escribo porque no sabés leer". (CORTAZAR, 1977: 220)

Las palabras, extraídas de *Rayuela* , se incluyen en la carta (1977: 220-4) que la *Maga* "escribe" a *Rocamadour*, su niñito *"dientecito de ajo", "nariz de azúcar", "caballito de juguete",* niñito que no vive con ella.

"(...) te escribo porque no sabés leer". Y a renglón seguido añade: *"Si supieras no te escribiría o te escribiría cosas importantes".*

Vayamos por partes:

1. CORTAZAR en todos sus escritos juega, subvierte el sentido, la función y reglas gramaticales del lenguaje.
2. *Rayuela* es una subversión en el género novelístico.

3. Sabemos que sólo la *Maga* podría "escribir" una cosa así, porque ya conocemos su forma de ser y pensar, lo que nos ayuda a "comprender" la carta, su sentido.

4. Las presuntas incoherencias de las frases reseñadas se enmarcan en un monólogo interior de la *Maga*, pues la carta (aun escrita con forma de tal: encabezamiento, desarrollo, despedida), tras una lectura atenta -"*Yo aquí sostengo un espejo y creo que sos vos*", por ejemplo-, vemos que no lo es. Así, la *Maga* puede escribir a quien no sabe leer sin que medie nadie; así, la *Maga*, *Rocamadour* sosteniendo libros, ya grande (tal como se lo llega a imaginar), elegiría el diálogo antes que la escritura, reservando ésta para los trámites de la supervivencia (esas cosas importantes que en ese contexto aparecen como "cargantes").

Los cuatro contextos nos han permitido "traducir" lo que se antojaban como desvaríos de la *Maga*, que de ser algo los calificaríamos como sonrisa de una lágrima.

Ahora bien, se puede aducir que el ejemplo expuesto no es muy claro, precisamente por la capacidad de reconvertir la convención de la *Maga* en la nuestra.

Por tratarse de un escrito, permítasenos poner otro ejemplo, también literario:

"Ceorrés - parfirpló:"

Poco a nada nos dicen en principio estas palabras. Adelantemos que es un verso: poco o nada nos dice este verso. Sin embargo, si apuntamos que su autor es CHRISTIAN MORGENSTERN (uno de los pioneros del expresionismo) y

leemos lo que de él nos dice HEIDE ZIMMERMANN, comenzaremos a comprender su sentido:

> *"(...) busca la deformación intencionada, llevándola en ocasiones a la caricatura, parodia, chiste o majadería (...), al absurdo y hasta...¿el galimatías? Sí, pero siempre que el vocablo se tome en su sentido etimológico* (algarabía, jerigonza)*: ahí tenemos "El gran lalulá" como ejemplo de ella".* (MORGENSTERN, 1977: 7)

El verso que hemos escogido de MORGENSTERN pertenece, precisamente, a *"El gran lalulá"*. Veamos la estrofa en el que se incluye:

> *"¿Rerremblacín? ¿Cabneneni!/ ¿Ceorrés-parfirpló./ Piblado, pablado; leni;/ Kuasti pasti po.../ !Lalu lalu lalu lalu lá!".* (1977: 51).

GUILLEN (1972: 77) nos recuerda que en la palabra poética existe una unidad de sentido y sonido, sin que pueda darse el uno sin el otro.

Por otro lado, para DERRIDA (1967: 12) *"dans la structure, il n'y a pas seulement la forme et la relation et la configuration. Il y a asussi solidarité; et la totalité, qui est toujuors concrète".*

Los ejemplos que hemos expuesto pueden y deben completarse con la pregunta que se realiza DUCROT (1986: 17): *"¡qué buen tiempo hace!"* unas veces lo podemos interpretar como *"no tenemos mucho que decirnos"* y, otras, como *"¡vaya con el mal tiempo!".*

DUCROT nos responde que gracias, en parte, al sobreentendido, al presupuesto y al sentido. Pero, indudablemente, estos tres factores se manifiestan en un

contexto. No en vano DUCROT (1986: 62) propone el siguiente esquema:

ENUNCIADO E --> COMPONENTE LINGÜISTICO --> SIGNIFICACION DE E -----> COMPONENTE RETORICO --> SENTIDO DE E EN S
<-- SITUACION S

Para DUCROT la DESCRIPCION SEMANTICA incluiría el COMPONENTE LINGÜISTICO, la SIGNIFICACION y el COMPONENTE RETORICO. Sentido sería el valor semántico del enunciado; significación el valor semántico de la frase.

Pero en este esquema se aprecia cómo hasta el COMPONENTE RETORICO no aparece la influencia del contexto (SITUACION), y dice DUCROT (1986: 57) que *"lo que tomamos por dado, por objeto de observación, es la manera en que los enunciados son interpretados en las situaciones particulares en que se las emplea".*

¿Sólo interpretados? ¿No son enunciados dependiendo de las situaciones particulares? ¿El componente lingüístico no es fruto también de un contexto? ¿Y el propio contexto del enunciado en uno más amplio?

Tras estos interrogantes nos parece pertinente recordar unas palabras de TUSON (1989: 27): *"El léxico de una lengua y el de una persona está adaptado al entorno y ello no puede entenderse como un defecto. En cualquier caso, el defecto se cifraría, obviamente, en la inutilidad del exceso".*

¿Cómo podemos desligar el proceso comunicativo del contexto en que se produce? ¿Cómo podemos obviar que

cualquier lenguaje, incluido el verbal, se fundamenta en la evolución del individuo (y de la especie) y su adaptación al entorno?

JOSE MANUEL BLECUA definió al contexto como el *"conjunto de elementos lingüísticos que acompañan a una palabra o a una frase"* (1973: 142).

Es obvio, por un lado, que tal definición resulta esquemática (siguiendo su discurso, ¿se incluyen los elementos paralingüísticos en los lingüísticos o, simplemente, no hace referencia a ellos?) y, por otro, que está referida al lenguaje verbal. Añadamos que ese contexto es meramente el del texto para los enunciados.

KANDINSKY (1977: 31), refiriéndose a la obra pictórica, sostiene que *"el contenido de una obra encuentra su expresión en la composición, es decir, en la suma anterior organizada de las tensiones necesarias en cada caso"*. Esa *"suma"* interior de tensiones organizadas sería el contexto, mientras que el trazo, la pincelada,... equivaldrían a la palabra en la definición de BLECUA.

Volvamos por un momento al *¡qué buen tiempo hace!* propuesto por DUCROT. Es preciso decir que se ejemplifica desvinculando a la palabra de su uso, pues es una frase dicha que se analiza como escrita. Así, se obvian todos los componentes no verbales; así, no se tienen en cuanta, por ejemplo, los rasgos expresivos de la voz. Y el ejemplo expuesto por DUCROT es de lo más apropiado para apreciar que esos rasgos expresivos pueden influir de manera decisiva en la interpretación de la frase.

Se nos puede argumentar que esos rasgos expresivos aparecerían en el COMPONENTE RETORICO; es una posibilidad. Pero es que esos rasgos expresivos pueden constituir la significación del enunciado y DUCROT la sitúa antes de que pudieran operar; ¿puede desvincularse el valor semántico de la frase (significación) de su componente retórico? ¿No estaremos incurriendo en el error de una taxonomía inviable en el uso?

El sobrentendido y el presupuesto de DUCROT no dejan de ser lo que LYONS llamaba *contexto limitado*, aquél en que los *"partecipanti de una converzacione non facciano riferimento allo loro precedente conoscenza reciproca o alla "informazione" comunicata in enuncaiti precedenti"* (1975: 554).

Y, como ya hemos apuntado, el discurso mismo puede ser el contexto (Van DIJK llamará al discurso texto, 1984: 31). PARRET nos introduce en el contexto de la enunciación (pragmática), *"formado, al menos por tres componentes: la producción intencional de un fragmento lingüístico por parte del hablante, la recepción y el reconocimiento de la intención o el conjunto de intenciones por parte del oyente, el soporte situacional del tiempo y del espacio de ese proceso <accional>"* (CASSETI, 1980: 80). Frente, o mejor, a la par que el contexto de enunciación operaría el referencial, *"o sea, del mundo real o del mundo posible, al que se indica <hablando>"* (CASSETI, 1980: 80).

De manera sucinta CASSETI escribe que el contexto *"es la situación global en el que se realiza el acto de comunicación"* (1980: 79). Por lo tanto, el contexto aclara

ambigüedades, convencionaliza el código y, por ende, nos posibilita la comunicación de una expresión. Ahora bien, también podemos decir que el contexto descalifica la correcta inserción de una expresión en un discurso.

"El poeta extrae las palabras del diccionario y las redefine al contextualizarlas, al otorgarles un espacio mágico donde cabe la transformación. No cualquier transformación, y volvemos a encontrar los límites: jamás el silencio puede ser la imagen de la fuerza, ni el mar de las fronteras, o la noche de la sed (...), puesto que, incluso aislada, cada palabra tiene un compromiso de significación" (TUSON, 1989: 84).

Pero a TUSON no debe escapársele que ese compromiso de significación es una convención y, por ende, resultado de la arbitrariedad del contexto sociocultural en que nace.

En el punto en que estamos podríamos afirmar que, contextualizado, todo tiene capacidad de significar si mantiene ese compromiso de significación. Sin embargo, LYONS nos advierte que *"il principio della scelta determina se enunciati e tratti de enunciati hanno significato o no"* (1975: 548). Este principio de *"elección"* al que se refiere LYONS lo podríamos equiparar a la *"producción intencional"* de PARRET.

Producción intencional, elección que también puede darse en las acciones comunicativas no verbales:

"(...) egli vuole deliberatamente esprimire la sua rabbia, la sua impaziencia o la su "buona educazione", allora questi "fatti" sonno darrero "comunicati" da lui, ed i tratti dell'enunciato che servono a questo scopo hanno significato (...)". (LYONS, 1975: 548).

Pero la elección no debe constreñirse a una elección del léxico. *"Cuando decimos que la lengua es elección, sugerimos que el uso de la lengua implica la selección a partir de todos los significados posibles inherentes al extensivo sistema de significados denominado cultura".* Y GREGORY y CARROLL (1986: 125 y 128) agregan: *"así el comportamiento puede ser significativo. La lengua es sólo un tipo de comportamiento significativo".*

De momento podemos establecer tres conclusiones:

. La elección conlleva capacidad de significar.

. La capacidad de significar conlleva comunicación.

. Igual ocurre en las acciones no verbales.

Y una general:

La utilización intencionada y adecuada de una expresión en un contexto tiene capacidad de significar. No es sólo que el contexto ayude a establecer el significado (como sostiene, por ejemplo, NUÑEZ LADEVEZE, 1977: 110), es, también, que el contexto puede establecer el significado.

ULLMANN, aunque se refiere a las palabras, confirma (1978: 60) la última parte de nuestra conclusión y pone énfasis -que compartimos- en el papel del contexto de situación:

"El significado pleno y el tono de ciertas palabras sólo puede expresarse cuando las restituimos al contexto cultural del periodo". (1978: 58).

"Puede considerarse a la situación como las circunstancias extratextuales relevantes, sean lingüísticas

o no, del texto o hecho de lengua en cuestión". Esta definición de GREGORY y CARROLL (1986: 17) merece ser completada. Texto es entendido como objeto físico y unidad semántica; sería lo que sucediera con el lenguaje en acción. GREGORY y CARROLL nos recuerdan que existe una relación necesaria entre el lenguaje que usamos y la situación en que lo usamos, remitiéndonos a BOAS, SAPIR, FIRTH, MALINOWSKI,... Elegimos los enunciados para que se ajusten a una situación; por lo tanto, el texto y el contexto son partes interrelacionadas de un todo. Llegando a decir (1986: 68) que la lengua podría considerarse la forma y el medio la substancia.

ONG (1987: 52) se basa en GOODY y WATT para hablar de las *ratificaciones semánticas directas*. En las sociedades orales no existen los diccionarios, pero apenas se dan las discrepancias semánticas. Se conoce el significado de las palabras, y se controla, *"por las situaciones reales en las cuales se utiliza la palabra aquí y ahora"*.

Y lo que llevamos escrito nos lleva a decir que el significado lo determina el uso. Un uso, inevitablemente, contextualizado.

Si las lenguas son lenguas merced al habla (TUSON), el habla es un hecho social (SAPIR). De ahí que QUINTANILLA (1976: 74) diga que los significados dependen de los valores.

Para BIRDWHISTELL (citado por MAC DERMOTT, 1984: 312) el contexto es un aquí y ahora etnográfico verificado. A la observación de MAC DERMOTT (1984: 319) de que la interpretación se inscribe en el contexto, BIRDWHISTELL

responde con rotundidad: *"El contexto es esencial si se interesa Vd. por el marco de referencia de la comunicación. Si no es ése el caso, el contexto puede que no sea apenas más que una posición o un lugar. Alguien como Chomsky, por ejemplo, no pretende jamás hablar de comunicación. En cuanto a los sicólogos, suelen afirmar que estudian el mecanismo de la comunicación, pero se interesan muy poco por el contexto tal como lo yo entiendo. En consecuencia, por lo que sé (y tal vez por esta razón), no ha habido ninguna contribución de la sicología al estudio de la comunicación social".*

Para BATESTON (1984: 133) hay que sustituir la pregunta de qué significa, por la de *"¿sería modificada la significación por un cambio en la secuencia o en el contexto?".* A esta pregunta cabe añadir lo que DUCROT (1986: 53) llama *efecto de sentido contextual*, el cambio producido en el contexto por la inclusión de ciertas palabras, aunque a nosotros nos parece pertinente sustituir palabra por enunciado.

Pero no debemos olvidar que el objeto de nuestro estudio es el silencio. ¿Lo escrito hasta aquí puede afirmarse también para el silencio?

Por lo que hemos expuesto en el capítulo I parece no caber ninguna duda. No obstante, como hemos centrado este capítulo en la integración del silencio en el lenguaje deberemos revisar esta convicción.

Para facilitar las cosas convengamos que --- representa un silencio. Pongamos un ejemplo y pasemos a analizarlo:

"Pensar cansa, eso sí lo sé, dijo él. Y dijo él: cansa tanto como hablar.
Y dijo ella: ---. Y al cabo de un rato dijo ella: me da miedo pensar en eso". (ZULIAN ed alt., 1986)

1. Las frases están extraídas de un monólogo de unos 5'; éste es el único silencio que aparece. Por lo tanto, la atención de los receptores se concentra en él. No es lo suficientemente largo como para que dejen de atender, pero sus 4" son suficientes para hacerse sentir.
2. *"Y dijo ella"*, a lo que sigue un silencio, en principio igual a que ella no hubiera dicho nada.
3. Pero con el "*dijo*" delante este silencio es evidentemente una acción.
4. En primera instancia ese silencio puede ser la manifestación de la incertidumbre, de la reflexión (estar pensando en lo que él acaba de decir; pensar en lo que dirá), puede ser que manifieste cansancio. Ella no dijo nada, pero parece expresar "algo".
5. En caso de manifestar cansancio, ¿de hablar?, ¿de pensar?, ¿de ambas cosas?
6. Sabemos que la actividad mental no se detiene.
7. Además, sabemos que ella dijo: *"me da miedo pensar en eso"*. O sea, le da miedo pensar que pensar cansa (tanto como hablar).
8. Así que, ella, no manifiesta directamente ese cansancio.
9. Ella, en su silencio (silencio que sabemos acción) lo que muestra es desazón. Al igual que cuando dice *"me da miedo pensar en eso"*. Es una desazón, por lo tanto, redundante; intensa.

10. De esta manera hay que descartar que se tratara de un tiempo dedicado a la reflexión o a la incertidumbre.
11. Y la desazón es mayor porque es redundante, a lo que hay que añadir que esa vez no la expresa con palabras (sumada a la redundancia, doble intensificación).

Como conclusión sírvanos ésta: de manera intencionada ella muestra con el silencio desazón (quizá porque "callar cansa"); el silencio, pues, significa "algo". Y significa ese "algo" porque está contextualizado.

De seguir los razonamientos de PROSS ese silencio sería un signo. Para PROSS (1980: 15) un signo es una relación, y en tanto que relación es lo que media entre objeto y conciencia del interpretante. PROSS (1980: 16) afirma que "*algo puede ser hasta un espacio temporal, cosa en que se basa, por ejemplo, la posibilidad de dedicar un minuto de silencio para designar algo distinto. El carácter general del "algo" excluye solamente una determinación: algo no es "nada"*". Hemos de recordar que nosotros venimos diciendo que el silencio era algo; sólo desde la inexistencia podía ser nada.

Ahora bien, en caso de que sea un signo, y basándonos en PROSS, el objeto en este caso es homónimo. Con otras palabras: el silencio que se manifiesta como tal no es distinto a otro y, sin embargo, puede significar cosas distintas.

Pero habremos de examinar con más detenimiento lo que acabamos de decir, pues sí existe una posibilidad de diferenciar por su forma unos silencios de otros (al menos

en algunos casos): esa distinta forma es su duración, la duración del silencio.

Pongamos otro ejemplo. Y como el propósito es el fijarnos en la duración convengamos que el silencio es un "sí":

a/ ¿Me quie-Sí

b/ ¿Me quieres? --------

c/ ¿Me quieres? ----------

En el caso (a) la respuesta se superpone a la pregunta; los sentimientos se expresan rotundamente. En el caso (b) el silencio es corto. Al estar descontextualizado hablaremos de dos suposiciones: si hay duda, ésta es corta. O puede ser el silencio necesario para reforzar la respuesta que se hará verbal o no verbalmente. En el caso (c), de haber duda, ésta es mayor. O se quiere jugar con la impaciencia de la otra persona, por ejemplo.

Lo que es evidente es que la duración del silencio -incluso en un mismo contexto- influye en su significado.

Junto a la duración también la redundancia hará variar en algo lo que pueda querer decir. La redundancia puede actuar como intensificador del significado.

Recordemos que le damos al silencio una capacidad de significar en un contexto. De tratarse de un homónimo, ULLMANN (1980: 61) nos advierte que el papel del contexto es aún más esencial. De considerar al silencio con capacidad de significar, habremos de decir que es polisémico.

Un silencio en distintos lugares del contexto puede significar cosas bien distintas:

a/ ¿Te gusto? Sí ¿Te gusta estar conmigo? --- ¿Me quieres? Sí.

b/ ¿Te gusto? Sí ¿Te gusta estar conmigo? Sí ¿Me quieres? ---

Si en (a) el silencio puede significar malestar porque quiere y aún no sabe si es querido, en (b) puede significar dudas o, simplemente, no.

Pongamos un ejemplo final y veamos cómo el silencio puede sustituir a la palabra queriendo decir lo mismo que ésta y siendo interpretados de igual forma:

A.- Me gusta estar contigo.

B.- A mí también.

A.- ¡Te quiero!

B.- Me gustas.

A.- ¿Tú me quieres?

B.- Me gusta estar contigo.

Para (A) la respuesta a su declaración de amor no es convincente, le ofrece dudas; pasa a interrogar. Para (B) "me gustas" es una evasiva, lo que se constata con su último "me gusta estar contigo" tras preguntarle "¿tú me quieres?".

Repitamos el diálogo cambiando dos palabras por un silencio:

A.- Me gusta estar contigo.

B.- A mí también.

A.- !Te quiero¡

B.- ---

A.- ¿Tú me quieres?

B.- Me gusta estar contigo.

Para (B) la respuesta no es convincente. Para (A) el silencio es una evasiva. Eso sí, el silencio intensifica la evasiva "me gusta estar contigo"; parece que hay pocas dudas de que (A) no es querido. El silencio precisa el significado de las últimas palabras, que una vez dichas hacen significar al silencio "no".

En el primer caso hubiéramos podido llegar a la misma conclusión: me gusta estar contigo = no. Pero, indudablemente, el uso del silencio deja menos lugar a posibles dudas.

2. Código y convención.

"Hablamos con la misma naturalidad con que comemos, caminamos o dormimos...y, por lo general, no se nos ocurre pensar que la "naturalidad" de nuestro hablar es una mera apariencia. El lenguaje humano no es algo innato; nos lo enseñaron, nos lo enseñó la sociedad en que vivimos". (KONDRATOV, 1973: 11)

No está en nuestro ánimo entrar a polemizar sobre la validez o no de las tesis generativistas. Nos interesa destacar que, aun desde el generativismo, se le ha de conceder una gran importancia a los procesos de aprendizaje, de aprehensión del lenguaje, lo que quiere decir asunción de unos códigos. Si entendemos a éste como la zona común que emisor y receptor necesitan para que los mensajes sean comprendidos y se entrecrucen, deduciremos que desde culturas específicas lo que se hace es enseñársenos distintos códigos.

Establecer esa zona común es regular la lengua. Así, el código será una regla o, mejor dicho, el conjunto de ellas con la función de definir *"la forma del sentido y de la señal, tomando entidades continuas con posibilidades ilimitadas, relacionándolas para tener estados discretos, bien delimitados y homogéneos (...) y por fin, estabilizando socialmente este corte"* (CASETTI, 1980: 81).

Para GONZALEZ REQUENA (1989: 50) un código es un *"sistema -estructurado- de signos y de reglas que determinan su articulación discursiva".*

Ahora bien, Van DIJK (1984: 29) nos recuerda que esas reglas son convencionales, *"en el sentido de que son compartidas por muchos miembros de una comunidad*

lingüística". Convención que alcanza al conocimiento del mundo, *"del que el conocimiento representado por el léxico gramatical es sólo un subconjunto".* (1984: 33).

GREGORY y CARROLL (1986: 46) definen así las estrategias de uso: las opciones conductuales que el hablante puede poner en juego. Con otras palabras, el código, *"comportamiento verbal que el hablante considera adecuado a las situaciones".*

Esas estrategias de usos harán, por ejemplo, que permanezcamos en silencio o elijamos hablar.

En la definición de GREGORY y CARROLL subyace la convención, lo que se "considera adecuado". Nos llama la atención que restrinjan el código al "comportamiento verbal", pues aunque hablen desde la sociolingüística a nadie se le escapa que cada lenguaje tiene sus códigos.

Hablar de convención es decir sistema compartido, es decir que con anterioridad la comunidad que hace uso de ella la ha aceptado. Lo que no significa que se llegue a ella sólo por el camino del pacto o del acuerdo. Puede haber sido fruto de una imposición (recuérdese el papel de los emperadores chinos como ordenadores del lenguaje) o de una integración lenta.

BATESTON (1984: 140) nos avisa que ni los códigos ni los lenguajes son sistemas estáticos. Para él son *"sistemas de modificación de las convenciones y de las premisas que gobiernan la manera en que los mensajes deben ser elaborados e interpretados".* Según BATESTON, GOFFMAN, SIGMAN,... el comportamiento está regido por un conjunto de códigos y de sistemas de reglas.

De tratarse de sistemas estáticos no podríamos hablar de los lenguajes, de las lenguas como entidades "vivas". Y aquí surge la paradoja o el malentendido: por un lado precisamos de esos códigos y convenciones, pero, por otro, esos códigos y convenciones en su institucionalización se convierten en barreras para su renovación o aceptación de códigos nuevos.

Lo que se acrecenta si los códigos provienen de los "otros"; de nuevo hablamos del etnocentrismo. Y es curioso constatar estos ejemplos históricos: los eslavos llamaban a los hablantes de los pueblos germánicos *"memets"* (mudo); en el antiguo sueco existía la palabra *"dumbe"* para nombrar a todos los que no hablaban sueco; *"dumb"* en inglés (de la misma familia germánica) significa "mudo", "silencioso", "estúpido".

Lo distinto, que en este caso es no poder interpretar, se iguala a no decir, a silencio. "Pues a mí no me dice nada", frase harto corriente que, en numerosos casos, pone de manifiesto el desconocimiento de un código, por lo tanto, código ajeno.

La capacidad de una comunidad para crear códigos le supone el poder convivir con/en su entorno. Así, ALCALDE (1987: 125), al referirse al paisaje sonoro, nos dice que esa capacidad comunitaria de creación de códigos supone que *"el entorno tiene una coherencia. El paisaje no es simplemente el conjunto de señales que rodean un ambiente, sino el orden que establecen los significados de ese conjunto".*

Párrafos atrás, al citar a Van DIJK, escribíamos que las convenciones son compartidas por muchos, ¿por qué por muchos?.

En un acto comunicativo bastaría que fuera compartida por un emisor y por un receptor.

En primer lugar, porque Van DIJK se está refiriendo al lenguaje verbal y hay en su uso una intención de llegar a cuantos más mejor. También es cierto que esa cuantificación de usuarios se ha traducido muchas veces en grados de importancia e, incluso, de calidad. Una lengua hablada por 30 millones de individuos es más importante y más valiosa que una lengua hablada por varios centenares de sujetos. Al hacer tales afirmaciones nos olvidamos de que no hay lenguas mejores o peores; cada una de ellas es la adaptación a un entorno. *"El poder evocador de los símbolos (...) procede de una ley contingente, de un pacto arbitrario: sin quererlo expresamente, una comunidad de hablantes lo ha hecho de esta manera, y podría haberlo hecho de otra. Una prueba de ello es la diversidad de lenguas que hay en el mundo"* (TUSON, 1989: 60).

En segundo lugar, porque el interés de que se comparta la convención por cuantos más individuos mejor está exento de inocencia. Lo cual es del todo evidente en el caso de los medios de comunicación. Y este es el sentido de las palabras de BURGELIN (1974: 39):

"La comunicación de masas no sólo descansa sobre un cierto número de sistemas estandarizados (lenguaje, música, artes plásticas, etc.) sino que además hace sufrir a cada uno de estos "lenguajes" una segunda selección, con vista a la eliminación de todos los elementos demasiado complejos y

conserva sólo aquellos que, desde el punto de vista de la comunicación, tienen un valor "universal"".

Al respecto del estándar, TUSON (1989: 48) reproduce las palabras de OTTO JESPERSEN: *"el estándar se habrá de edificar sobre lo que sea lingüísticamente correcto; es decir, "aquello que es exigido por la comunidad lingüística determinada a la que pertenecemos", y procurará obtener unas normas sobre la base de lo que "expresado más fácilmente, sea recibido más fácilmente (...)".*

Pero el estándar, ese modelo generalizado, es también los productos fabricados en serie. Es la repetición de lo que se ha comprobado que es rentable. BURGUELIN critica el simplismo y la estereotipación de la comunicación de masas. El valor "universal" es aquel de fácil reconocimiento y en el que, con prontitud, te reconoces. Lo que nos lleva a detenernos en COSERIEU (citado por ECO, 1981a: 418), que distingue entre sistema y norma: en un sistema (lengua) se pueden dar convenciones consideradas como *normales* y otras como *excéntricas*.

Y así escribe TODOROV que la obra maestra literaria habitual no se adscribe a ningún género; sin embargo, la obra maestra de literatura de masas es la que con rotundidad está inscrita y se le reconoce como género específico (BURGUELIN, 1974: 82).

"Aquello que es exigido por la comunidad lingüística determinada..." (JESPERSEN). Sin embargo, el propio sistema opera como norma. Lo que nos lleva a plantearnos quién produce la convención. Decir que la propia sociedad es ocultar las relaciones de poder que se dan en ella y de las

que resultan las convenciones que operan como garantes de dichas relaciones. Y en ésto seguimos a FOUCAULT.

La convención nos permite establecer zonas comunes, pero esa ventaja se convierte en restricción: nos obliga a permanecer en ellas.

Intentemos trasladar lo escrito, en primer lugar, a la radio, medio de comunicación de masas. Su lenguaje, aunque específico, asume las características del lenguaje de masas. Cierto es que en una programación puede haber un tiempo ocupado por un lenguaje radiofónico que escape a las características de los lenguajes de masas. Tan cierto como que puede existir una emisora cuya programación total abunde en no caer en ellos. Pero, tanto el programa como la emisora serían excepciones en el hacer cotidiano del medio. Con palabras de COSERIEU, excentricidades.

Pongamos un ejemplo. Pensemos en la música electroacústica (que en sus orígenes, de manera más visionaria que analítica, tanto se ligó a la radio): una emisora programa una hora semanal (aunque el tiempo fuese mayor el ejemplo no se vería sensiblemente afectado). Bien, se nos podrá decir, "es que dicha música no tiene aceptación". O, "es que no es entendida". O, "algo es algo". O, "todo es empezar".

Sabemos que si dicha música no "gusta" es, entre otras razones, porque no se ha producido un proceso de aprendizaje y la experiencia del receptor no la incluye en su competencia. También es cierto que lo más fácil es culpar a la indolente masa, cuando la mayoría de compositores y ejecutantes de este tipo de música actúan

imbuidos de un rol que, generalmente, no desean romper. ¿Servirá la radio para que la música electroacústica sea degustada por mucha gente?

No nos dejemos engañar. El número de individuos que pueden iniciarse en tal música con la escucha del "programa" es mínimo.

En primer lugar, el programa es minoritario: lo escuchan aquellos que, de antemano, desean sintonizar ese tipo de música. En segundo lugar, en la parrilla de programación suele desplazarse a horas marginales (y a emisoras marginales), por lo que su captación se vuelve doblemente premeditada.

Aparte de ofrecer música electroacústica a quienes, por otros canales, ya la escuchan, ¿qué otra función tiene el programa? Posiblemente, la de ayudar a justificar el resto de la emisión y el rol de la propia música electroacústica.

En el ejemplo expuesto de nuevo estamos tratando con una convención extravagante; pero queda demostrado que su extravagancia es posible en la medida en que a la emisora, en este caso, le interesa la inclusión de la convención EXTRAVAGANTES por estrategias de imagen.

"La producción de programas radiofónicos atiende a las fórmulas consolidadas que tienen una aceptación básica de la audiencia y que, por tanto, consiguen publicidad. El experimentalismo queda fuera del ámbito de acción de la radio comercial e incluso, en algunos casos, de la institucional". (MARTI, 1987: 297)

¿Qué ocurre con el silencio en el lenguaje radiofónico, en la producción radiofónica?

Aunque la respuesta a tal pregunta se hará en próximos capítulos, debemos avanzar, de manera escueta, que el silencio se ve sometido a los imperativos de la comunicación de masas. Y ésta, en los medios, en la radio, lo ahoga o lo reduce a una funcionalidad primaria.

¿Cómo actúa la convención sobre el silencio? Cuando BRUNEVA, por ejemplo, habla de *silencios socioculturales*, habla de unos silencios a los que se les ha asignado una función por convención. Que ésta la haya establecido una sociedad (cultura) o un segmento de la misma, no varía en nada lo expuesto.

Mantener silencio ante un adulto (respeto) requiere el aprendizaje de tal acción, que se valorará respecto a parámetros establecidos. Si ante ese adulto el silencio se prolonga en exceso, el niño dejará de ser respetuoso y empezará a ser un mentecato.

La cultura convencionaliza todas sus expresiones. En la convención busca una mayor cohesión entre sus miembros.

Preguntarse por el uso del silencio en la radio es:

. Tener en cuenta el grado de tolerancia al silencio de la cultura en la que opera la emisora.

. Tener presente, como acabamos de escribir, la forma en que se manifiesta la comunicación de masas.

. Considerar que el medio radiofónico es unisensorial: presencia/ausencia de sonido. Por lo tanto, el grado de tolerancia al silencio de productores y de audiencia.

. No olvidar que la producción está encorsetada en unos determinantes.

Y todo ello está convencionalizado.

La duración de un silencio está convencionalizada, como se ve en el ejemplo del niño y del adulto. Detengámonos en ello.

A la pregunta, *"¿me quieres?"*, responder con un silencio sin "límite" hará que el individuo que interroga repita la pregunta, cambie de tema, pregunte por qué o, sencillamente, se vaya (quizás todo ello). En este caso el silencio ha puesto punto final a un discurso. Pero si deseamos que eso no ocurra, hemos de emplear unos límites en el uso del silencio. Límites que harán a unos silencios más largos que otros (que darán a entender, posiblemente, unas u otras cosas). La intencionalidad de la longitud del silencio vendrá determinada por lo que deseemos que se interprete. Sabemos que los tiempos también dan a entender. Tiempos que hemos aprendido (y aprehendido) y que resultan de la convención. Gracias a ella el silencio no se malinterpreta. La duración de los silencios está preestablecida dependiendo de lo que se desee expresar y del contexto.

Generalmente se considera que el silencio apoya a la palabra:

A.- ¿Te hago feliz?

B.- Me haces---tan feliz!

Lo que escribiríamos así: Me haces...¡tan feliz!. Prolongamos la pausa y de esta manera intensificamos la intensificación (admiraciones).

Sin embargo, puede ocurrir que sea otro elemento el que apoye al silencio:

1:

A.- ¿Te desagrado?

B.- --- (y se da media vuelta).

2:

A.- ¿Te desagrado?

B.- --- Tonta.

En el primer caso (semejante al de la muchacha igbo) dar media vuelta pone fin a un silencio y hace que éste de a entender "algo".

En el segundo caso "tonta" pone fin al silencio y los rasgos expresivos de "tonta" indicarán qué da a entender el silencio: sí o no.

Pero en ambos casos la respuesta no es tan sólo el gesto o la sonoridad de "tonta". La respuesta ya está implícita en el silencio; se explicita gracias al contexto convencionalizado.

La intencionalidad será lo que determine si el silencio apoya o es apoyado. Elegir al silencio, en este caso, como respuesta supone que éste tome un cariz comunicativo.

Comenzar un discurso con un silencio no es sólo una llamada de atención. Ese silencio puede ser signo de autoridad sobre el auditorio. Del repertorio que el orador maneja, elige, emplea un elemento de manera ostensible.

"Los miembros de una sociedad construyen su repertorio de términos al hilo de la experiencia adquirida", MOLES (1975: 610) distingue varias fases: la familiar, la comunitaria y la de las subculturas especializadas. MANNHEIM especifica más:

El individuo sólo produce a partir de sí mismo en un modo muy restringido los modos de hablar y pensar que le atribuimos. Habla el lenguaje de su grupo, piensa en el modo en que piensa su grupo. Encuentra a su disposición palabras determinadas junto a su sentido, y ésto no sólo determina en gran medida su acceso al mundo circundante, sino que revela al mismo tiempo desde qué perspectiva y en qué contexto de acción han sido hasta ahora predecibles y accesibles los objetos para el grupo o el individuo" (BADURA, 1979: 31).

El repertorio de un individuo (sociolectos) está convencionalizado por el grupo al que se adscribe. Dentro de ese grupo, los silencios se usarán en mayor o menor medida y en unos sentidos u otros.

El uso intencionalizado del silencio que quiere dar a entender algo conlleva un temor: que el receptor no decodifique adecuadamente lo que el emisor manifiesta. Lo que no resulta de la falta de potenciales significados del silencio, sino de su (algunos dirían presumible) ambigüedad.

3. La ambigüedad.

JOSE MANUEL BLECUA (1973: 142) llama ambigüedad a la *"capacidad que tienen algunos mensajes para poseer dos interpretaciones semánticas diferentes".*

"Au biseau des baisers
Les ans passent trop vite
Évite évite évite
Les souvernirs brisés".

Este cuarteto de ARAGON puede servirnos como ejemplo. *"Évite"*, al ser leído y con la repetición, puede transformarse en un "et vite". La palabra *évite*, al ser oída (aunque se trate de una lectura interior), toma el carácter de un vocablo ambiguo. A partir de ella el cuarteto de ARAGON puede interpretarse de dos maneras: que evites los recuerdos rotos o que, ineludiblemente, los recuerdos rotos se presentan enseguida.

¿Cuál es el peligro de la ambigüedad? La incorrecta descodificación del mensaje. Al decir del silencio que bien podría tratarse de una polisemia, estábamos incrementando el "peligro" de ambigüedad del mismo. Pero del ejemplo expuesto podemos extraer que la ambigüedad no es siempre negativa. Citemos a ECO (1981a: 419):

"(...) la ambigüedad es un artificio muy importante, porque hace de vestíbulo para la experiencia estética: cuando, en lugar de producir puro desorden, aquélla atrae la atención del destinatario y lo coloca en situación de "excitación interpretativa", el destinatario se ve estimulado a examinar la flexibilidad y la potencialidad del texto que interpreta, así como las del código a que se refiere".

Hemos visto que en el cuarteto de ARAGON ocurría ésto. Ahora bien, ECO nos sugiere nuevas reflexiones en torno a la ambigüedad:

1. La ambigüedad puede hacer que la interpretación sea imposible o incorrecta.
2. La ambigüedad puede actuar como ruido en el canal comunicativo.

En la *Teoría de la Información* se explicitan cuatro condiciones que se deben cumplir para que la transmisión de mensajes sea óptima:

. Que un número reducido de señales se ajuste a la mayor cantidad de mensajes diferentes posibles.

. Que se seleccione el canal más apropiado para que la información circule mejor y llegue a cuantos más usuarios mejor.

. Que el código sirva para el mayor número posible de mensajes y con la menor ambigüedad.

. Que se limiten al mínimo la posibilidad de distorsión y de ruido.

La tercera condición menciona explícitamente a la ambigüedad. Pero en la primera y en la cuarta también aparece implícitamente. De las palabras de ECO (*"vestíbulo para la experiencia estética"*) podemos extraer una tercera reflexión teniendo en cuenta lo que acabamos de escribir de la *Teoría de la Información*: ¿la ambigüedad sólo tiene un carácter positivo dentro de una experiencia estética?

BALSABRE (1986: 116) asegura que la ambigüedad, *"como elemento creativo, no ha de considerarse un factor perturbador en el proceso de percepción radiofónica, sino*

todo lo contrario: cualidad estética de una determinada producción artística; así sucede en el ámbito de la creación literaria".

El empleo del lenguaje en los géneros informativos es un negar o evitar la ambigüedad. Ahora bien, ¿hemos de circunscribir la ambigüedad al léxico, a la elección o no de ciertas expresiones?

Si la finalidad del lenguaje es comunicar, esta comunicación es entendida como finalidad superior. DESCOMBES (1982: 184) culpa al platonismo de excluir *"lo excéntrico y lo divergente en nombre de una finalidad superior; de una realidad esencial o incluso de un sentido de la historia".*

Podríamos incluir entre estas exclusiones, por tanto, a la ambigüedad. Pero tal exclusión nos lleva a dos consideraciones:

. Que hay comunicación allí donde no hay ambigüedad. Lo cual, como veremos, es inexacto.

. Que su exclusión obviaría de manera nada inocente la capacidad del lenguaje como ocultación o simulación (véanse apartados precedentes).

TUSON (1989) nos habla del poder de ocultación e indeterminación de la ambigüedad, y de cómo puede usarse expresamente con la finalidad de confundir al receptor. Pero también afirma (1989: 49) que la *"ambivalencia y la ambigüedad son consecuencias de algunas propiedades de las lenguas; en cambio, el uso embaucador adquiere una raíz diferente: la mentira y la ironía no implican a la lengua*

sino a los hablantes". Para TUSON la ambigüedad es un universal lingüístico.

Siguiendo su discurso, negar la ambigüedad es negar ciertos usos que pueden hacerse de ella. Pero al existir como manifestación de ciertas propiedades de la lengua, excluir su uso equivaldría a restringir el valor de la lengua.

Lo que nos lleva a reproducir las siguientes palabras de ECO (1986: 1): *"Después que los lógicos se preocuparon de hallar reglas matemáticas para construir proposiciones no ambiguas, no sólo la lingüística, sino la propia lógica y la inteligencia artificial se han dado cuenta de que el lenguaje natural es el reino de la aproximación"*. Para ECO hablamos de manera aproximativa. Nos entendemos porque comparamos nuestras expresiones con el uso situacional, con la naturaleza del interlocutor y con lo que se dijo anteriormente.

La verificación de una palabra, oración o mensaje actúa sobre la disyunción "verificable o falseable" de los mismos. Por supuesto, esta verificabilidad se hace más imprecisa allí donde hay ambigüedad. El problema no estriba en que los positivistas consideren sólo significativos a los enunciados verdaderos; el problema está en someter a tal test a los enunciados (nos basamos en ALSTON, 1974: 106).

HUMBERTO MARCOS (1990) nos recuerda que la verdad está directamente relacionada con el régimen discursivo y con los efectos del poder del propio juego enunciativo. Para MARCOS (1990: 80) la verdad *"está centrada en el discurso*

científico y en las instituciones que la producen". Y se halla sometida a una constante incitación económica y política. La verdad estriba en las reglas que sirven para diferenciar lo verdadero de lo falso.

Reducir el enunciado a verdadero o falso conlleva la pretensión de reducir el acto comunicativo a verdadero o falso. Establecer esta dicotomía es basarse en reglas (normas), y éstas tienen unos productores con intereses propios. Para que las reglas lo sean, en su aplicación no han de variar sustancialmente. La promulgación de las reglas implica el surgir de unas normas que juzguen en nombre de una finalidad superior: verdadero-falso. El uso del lenguaje se ve restringido; tras la necesidad de la convención se pueden ocultar otros intereses, por ejemplo, la dominación. (*"Una proposición debe cumplir complejas y graves exigencias para poder pertenecer al conjunto de una disciplina; antes de poder ser llamada verdadera o falsa, debe estar (...) en la verdad".* FOUCAULT , 1973: 30).

IBAÑEZ (1988), por otro lado, nos dice que la verdad se ha basado en dos pruebas, una empírica y otra teórica. *"Hoy sabemos que las dos pruebas son imposibles por paradójicas. Es paradójica toda sentencia autorreferente: que se refiere a sí misma. Según el principio de indeterminación (Heisenberg), la prueba empírica es autorreferente: medir la materia con instrumentos hechos de materia (al medir alteramos lo medido). Según el principio de incompletitud (Gödel),la prueba teórica es autorreferente: "pensar" el "pensamiento" (cuando queremos incluir en una teoría la prueba de esa teoría, surge al*

menos una sentencia -sentencia gödeliana- que siendo verdadera no es probable)". Un positivismo extremo choca contra e el principio de incertidumbre así como con el de entropía.

El principio de incertidumbre, o de indeterminación, fue formulado por HEISENBERG en 1927. "*(...) conocer simultáneamente las posiciones o velocidades de las partículas elementales del mundo es necesariamente limitada: si queremos aumentar una de esas previsiones debemos a partir de un cierto umbral (llamado "umbral de incertidumbre"), disminuir la otra necesariamente, o viceversa*" (MOLES, 1975: 376). Este principio, que fue revolucionario en el campo de su enunciación, la microfísica, posteriormente fue aplicado, por ejemplo por BOHR, a todo conocimiento humano. Respecto a la entropía puede leerse BUECHE, 1982; SCHRÖDINGER, 1983; PRIGOGINE, 1986.

En el estudio de la comunicación, del lenguaje, ambos principios deberían tenerse en cuenta. Cuando la *Teoría de la Información* habla de eliminar la entropía actúa, mal que le pese y si pensando en los lenguajes naturales, desde el deseo.

La verdad es posicional; local y transitoria (IBAÑEZ, 1988).

"Los filósofos y lingüistas consideran comúnmente la ambigüedad como si fuese patológica por naturaleza, algo que se interpone en el camino de la claridad y de la precisión. Este enfoque del tema es altamente nocivo e injusto. Se asocia frecuente y erróneamente, no sólo con la consideración de que todas las oraciones tienen significados precisos y determinados, sino que se basa en el supuesto igualmente erróneo de que la claridad y la

evitación de imprecisiones y equívocos son siempre deseables, independientemente del juego lingüístico que estemos ejerciendo". (LYONS, 1983: 204)

La defensa que hace LYONS de la ambigüedad va más allá de la de ECO. LYONS no la constriñe a la experiencia estética; la ubica en usos contextualizados. El error de considerar *"que todas las oraciones tienen significados precisos y determinados"* puede extenderse al mensaje. JUAN de la CRUZ nos avisa que *"los dichos de amor es mejor declararlos en su anchura, para que cada uno de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu, que abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar"* (GUILLEN, 1972: 85). Lo que nos propone JUAN de la CRUZ es una utilización consciente de la ambigüedad. Lo que guarda cierto parecido con la filosofía china, que pretende estimular más que informar. Y GARCIA BERRIO (1990: 123) afirma que *"uno de los poderes, antes incluso que una de las características, del discurso postmoderno es el de la ambigüedad calculada. El usuario de los lenguajes ha descubierto que éstos llegan a significar más, a veces, por lo que resuenan que por lo que aseguran".*

NUÑEZ LADEVEZE sostiene que el lenguaje es tanto un campo de diferencias como un campo de ambigüedades, *"donde la tensión hacia una identificación se torna un debate dialéctico promovido por la inevitable alteridad que produce la presencia de un otro y la permanencia de un yo"* (1977: 63).

NUÑEZ LADEVEZE establece un terreno ambiguo entre el emisor y el destinatario, independientemente de que las

construcciones sean más o menos ambiguas. Como se recordará en igual sentido se expresa TANNEN (1985).

Precisando más, expongamos que RUSELL escribió que *"en el lenguaje ordinario, la cuestión del significado de las palabras se nos presenta toda ella repleta de computaciones y ambigüedades. Al hacer uso una persona de una palabra no le atribuye idénticos significados que cuando otra se sirve de la misma"* (NUÑEZ LADEVEZE, 1977: 136). Lo que nos lleva a precisar que en la interpretación el significado no tiene porque ser el mismo.

MONTANER y MOYANO (1989), por su parte, aseguran que no hay signos ambiguos, son los usos los que son ambiguos. Para que la ambigüedad desaparezca basta con ampliar el contexto.

REDONDO PASTOR (1988-9: 88) da cuenta de tres tipos principales de ambigüedad:

". El relativo a los diferentes sentidos de una misma palabra (polisemia, homonimia).
. El que la palabra pueda pertenecer a clases gramaticales distintas.
. El que depende de la intención del emisor en cuanto a relaciones estructurales dentro de la proposición".

Del silencio hemos escrito que es homónimo y polisémico. También de la intencionalidad del emisor. Pero al repasar la tipología de REDONDO PASTOR notamos que la ambigüedad está en la emisión; ¿no puede existir una ambigüedad en la interpretación al margen de la emisión?

Basándonos en lo que hemos venido exponiendo, podemos apuntar que:

. La ambigüedad es un universal.

. Forma parte, ineludiblemente, del lenguaje verbal.

. Su uso no tiene por qué constreñirse a la expresión estética.

. El contexto la deshace.

A lo que añadimos la opinión, que compartimos, de ARECCHI (1989: 14):

"Lo cierto es que ahora no se parte ya de un punto geométrico del que emerge una sola línea de futuro (como creía Laplace), sino, en general, de una pequeña mancha de la que emergen en abanico líneas diversificadas. Esto puede considerarse como un caso de complejidad dinámica, es decir como una violación de las exigencias de simplicidad en las que se basa el método de Galileo de elaborar un conocimiento del mundo privado de ambigüedad. Pero incluso esta fe (...) ha venido a menos".

AUSTIN (1988) considera que hacer filosofía no es construir cálculos y jugar con ellos. Por lo que critica los procedimientos que (1988: 9) *"se piensa, han de liberarlos de la ambigüedad, vaguedad, textura abierta, dependencia contextual, carácter no explícito de sus reglas, y otras "imperfecciones" que los caracterizan".*

¿Si todo lo que hemos escrito se dice de la palabra por qué negar al silencio por su potencial ambigüedad?

Se nos podrá argumentar, no obstante, que el silencio es vago. *"La vaguedad consiste en la falta de precisión semántica en el uso de los signos dentro de la oración (...). Diremos que existe vaguedad cuando no existe límite preciso que determine el uso de una palabra"* (MONTANER, MOYANO, 1989: 41). Pero en lo que llevamos de investigación queda de manifiesto que sí existen límites precisos para el

uso del silencio. Otra cosa es que el emisor los desconozca, los traspase o los subvierta.

Pasemos a analizar un ejemplo:

El.- Tu silencio es una muerte dulce.

Ella.- ---

El.- Agonizo.

Enunciada la primera oración no sabemos muy bien cuál de los dos "padece la muerte". Cuando él dice *"agonizo"* ya tenemos la certeza de que quien muere es él; ella la produce. ¿Cuándo?, al callar; que es lo que hace entre las palabras de él. El silencio, ¿qué da a entender?: "Te voy a matar"; "te estoy matando". Nos encontramos, pues, ante un caso de ambigüedad. Ahora bien, extendámonos en el ejemplo:

A:

El.- Tu silencio es una muerte dulce.

Ella.- ---

El.- Agonizo.

Ella.- ---

B:

El.- Tu silencio es una muerte dulce.

Ella.- ---

El.- Agonizo.

Ella.- Háblame, deseo morir contigo.

En el caso (a) está claro que da a entender "te estoy matando". En el caso (b), "te voy a matar". La ambigüedad la hemos roto ampliando el contexto.

No podemos decir que ni en el primer ejemplo ni en los casos (a) y (b) exista una ausencia de tipo expresivo. La

expresión se conforma de otra manera; en el ejemplo que hemos expuesto, por cierto, de forma rotunda. La ausencia de palabra no tiene por qué conllevar la ausencia de algún tipo expresivo; deteniéndonos de nuevo en los ejemplos, podemos asegurar que en los silencios reseñados no hay nada de vaguedad o inarticulación.

Y, ya al final del apartado, no podemos olvidar lo que escribiera BOUSOÑO (1977: 48):

Hay emociones ambiguas, complejas, delicadamente tornasoladas, que sólo un sicólogo muy sutil sería tal vez capaz de desentrañar (...). Pero aún en tales casos, las emociones llevan, dentro de sí, un núcleo duro de significación, que puede, en principio, ser extraído por análisis, y expresarse, al menos parcial y rudamente, en un juicio lógico".

Aun en el caso de que el silencio (con propiedad hablaríamos de algunos de ellos) formara parte de esa categoría, sería capaz de significar en la interpretación.

4. Expresión/comunicación.

"Se ha admitido durante mucho tiempo, y se ha recalcado con fuerza en los últimos años, que la lengua no es únicamente un vehículo de comunicación: es también un medio de expresar emociones y despertarlas en otros. En rigor, cabría argüir que ambos elementos, el comunicativo, así como el emotivo, deben estar presentes en toda locución aun cuando uno de ellos pueda eclipsar completamente al otro". (ULLMANN, 1978: 144)

La dicotomía que suele hacerse entre comunicación y expresión está tan asentada que cualquier discurso se adscribe rápidamente a lo comunicativo o a lo expresivo. La puntualización que hace ULLMANN en el sentido de que toda locución conlleva ambos "polos" nos parece destacable. Y escribimos "polos" porque comunicación y expresión se formulan como oposición en la que el discurso aparecerá más o menos atraído por uno de ellos; es más, los hay que categorizan e inscriben el discurso, sin matiz alguno, en uno de los "polos". Así, por ejemplo, un poema modernista sería expresivo y una novela realista comunicativa. Pero aun el poema modernista más "formalista" nos comunica algo de su autor: de sus vivencias (emotivas), de su entorno social, de su visión del mundo,...Pero aun la novela realista más parca y austera (aunque pretendiera un distanciamiento "brechtiano") incurre en la expresión.

Se nos podrá decir que no sucede tal cosa en el lenguaje de los medios, que una noticia, por ejemplo (y sería el caso más radical), es mera comunicación.

Resulta evidente que una noticia puede despertar en nosotros emociones. Pero, de seguir a ULLMANN, faltaría ver si pretende expresarlas. Si hay una intencionalidad.

Consideramos que sí, sólo que enmascarándolas en una supuesta asepsia del lenguaje (en un estilo concreto). En una noticia impresa el propio cono invertido en su jerarquización de contenidos actúa a la manera de signos expresivos: el lead, por sus características, bien podría ser un mensaje entre admiraciones. Hemos de tener en cuenta, además, que la noticia aparece con un espacio, en una disposición premeditada, y con unos titulares que juegan con los cuerpos.

Cuando la noticia es leída son inevitables los rasgos expresivos de la voz. Que llevan, por ejemplo, a subrayar ciertas palabras.

GARCIA YEBRA considera que el lenguaje es:

". el instrumento expresivo por excelencia,
. la facultad humana de expresarse,
. cualquier sistema que sirva para ejercer dicha facultad;
. en cuanto equivalente a "lengua":
- sistema de signos usados por una comunidad humana para comunicarse y expresarse;
- vínculo entre los miembros de una comunidad y, al tiempo, una barrera (la barrera lingüística) que la separa de las otras comunidades lingüísticas". (REDONDO PASTOR, 1988-9: 80)

Observamos cómo en esta definición "expresar" se usa con dos sentidos: dar a entender algo; dar a entender lo que uno piensa, siente o quiere. El segundo de los sentidos es del que nos ocupamos en este apartado; pero bueno es constatar que a la dificultad de discernir entre expresión y comunicación le añadamos la del uso polisémico de expresión.

Mientras que la comunicación se reserva para lo objetivo, la expresión reflejaría la actitud subjetiva del

hablante. Dicho lo cual se nos hace más difícil el marcar límites entre una y otra. Sabemos, pongamos por caso, que el discurso científico -objetivo por principio- se formula desde un punto de vista, y desde ese punto de vista se reconstruye la realidad; la actitud subjetiva del científico impregnaría, aunque no lo deseara, la realidad reconstruida. Como tenemos que tener presente que detrás de esa distinción (objetivo/subjetivo) existen unos valores socioculturales que, en numerosos casos, son manifestaciones de estructuras de poder.

Consideramos que la diferencia objetivo/subjetivo sólo es pertinente desde la convención: decir que el discurso científico es objetivo y la poesía subjetiva, por ejemplo. Pero esa convención debería estar privada de todo esencialismo. Es una manera rápida y cómoda de entendernos por aproximación maximalista. Dotarla de esencialismo puede servir para ocultar, por ejemplo, las relaciones de poder.

BARTHES (1986) asegura que siempre que se desea ser neutro, objetivo, se pretende copiar lo real; ahora bien, lo analógico, para BARTHES, conlleva los valores de quien realiza la analogía. Aunque sería más correcto hablar de producción de la realidad por analogía (¿con qué?; ¿con el objeto o con la percepción que tenemos del objeto?). Ya nos hemos referido a que la información produce la realidad. Así como que también lo hace la ciencia (GONZALEZ REQUENA, 1989), institución productora de la realidad. Y es la ciencia quien por serlo o para serlo se inviste o se ha de investir de objetividad.

Lo que nos lleva a recelar de la distinción expresión/comunicación tomando como base la objetividad y la subjetividad.

Llama la atención que "expresión" se siga reservando para dar a entender con miradas o gestos. Sin embargo, en ningún diccionario hay una entrada en comunicación para la no verbal. Prevalece la palabra comunicada sobre lo no verbal expresado.

Al silencio, se le da, en la mayoría de los casos, una función expresiva. Me acaban de decir que "ella me ama": abro la boca, pero soy incapaz de decir nada. Aun en este supuesto los que se encuentren a mi alrededor podrán entender emoción, alegría, miedo, resignación,...Estoy comunicando algo. Un silencio que es capaz de dar a entender algo es, por lo tanto, capaz de comunicarlo. Para BARBOTIN (1977) el silencio es tanto un medio de expresión como de comunicación.

Refiriéndose a GODARD, JEAN COLLET dice que en numerosas ocasiones emplea las palabras no *"para expresar algo, sino para expresar los personajes (...). Sólo cuentan los accidentes: el acento, la modulación, la entonación, en suma, la forma"* (1971: 108) -a lo que RODRIGUEZ BRAVO llama rasgos expresivos de la voz-. O como escribe DERRIDA: "*la forme appartienne au contenu de l'oeuvre*" (1967: 15). CHARTIER, en el mismo sentido, afirma que las formas afectan al significado. Y añade:

"La manipulación del lector al igual que la apropiación del sentido dependen de unas formas materiales, investidas de una función expresiva, que, aun tratando de controlar estrechamente la recepción del texto, dan pie

también a una pluralidad de usos e interpretaciones posibles". (CHARTIER, 1989: 8)

Un silencio en la intención de expresarlo está diciéndonos algo por el mero hecho de utilizarlo, de elegirlo.

"La esencia de la comunicación verbal es hacer pensar y también hacer sentir y ésto último no sería posible si el emisor no siente vivamente lo que está diciendo y si no se identifica con su propio mensaje". (COLL-VINENT, 1973: 46).

Que un silencio es capaz de hacer pensar, de hacer sentir, nos parece innegable. En este caso pensar equivaldría a comunicación y sentir a expresión. Pero se hace necesario advertir que esa pretendida necesidad de viveza e identificación, que en ocasiones sin duda se da, está muy cerca de una concepción idealista del acto creativo.

La primera parte de la cita es la que nos interesa. BADURA (1979: 43) apostilla: *"por medio de una adecuada elección de las palabras, el lenguaje cotidiano permite que quien las usa transmita los sentimientos que le despertaron los objetos nombrados".*

Lo escrito por BADURA coincide con la segunda parte de la cita de ULLMANN. La condensación de expresividad y comunicación en un enunciado parece evidente.

BALSEBRE (1981: 14) se pregunta si existe lenguaje sin comunicación: *"Desde mi punto de vista la base de la existencia del lenguaje está en su interpretación y comprensión; sólo es lenguaje aquel que es capaz de ser comprendido".*

Siguiendo con el supuesto de BALSEBRE, si es comprendido comunica. Ocurre, y hay que recalcarlo, que BALSEBRE hace énfasis en la descodificación, pero no en la cuantificación de descodificantes; el número de potenciales interpretantes no califica o descalifica al lenguaje. Esa calificación o descalificación, en el caso de los medios de comunicación, vendrá marcada por determinantes productivistas.

La pregunta de BALSEBRE y las palabras de BADURA (en referencia al lenguaje cotidiano) nos obliga a recordar que para TUSON (1989) las lenguas lo son gracias al habla, a la comunicación cotidiana.

En la cotidianidad se hace un mayor o menor uso del silencio, pero está claro que es un elemento más de significación. Independientemente del empleo que de él hagan los medios de comunicación, expresa y comunica. Y apuntamos ésto porque, como veremos, el "habla" radiofónica hace unos usos muy restringidos del silencio.

> *"(...) cuando el destinatario es un ser humano (...), estamos ante un proceso de comunicación, siempre que la señal no se limite a funcionar como simple estímulo, sino que solicite una respuesta INTERPRETATIVA del destinatario. El proceso de comunicación se verifica sólo cuando existe un código".* (ECO, 1981a: 35)

Observamos parecidos criterios entre BALSEBRE y ECO a la hora de establecer qué comunica. La definición de ECO nos abre la posibilidad de calificar como comunicativo al silencio (y, también, a los efectos sonoros).

Para CASTILLA del PINO el lenguaje resulta de la necesidad del individuo frente a su entorno (de la misma

opinión son BUXO, TUSON, TANNEN, ONG, BADURA, ...); el resultado es la comunicación. *"La comunicación existe. Pero en cada caso lo que hay que preguntarse es qué es lo que se comunica y cuánto queda por comunicar (o es exigitivo reprimir)"*. (CASTILLA del PINO,1970: 12)

Ahora bien, ¿cómo medir la cantidad de lo comunicado? CASTILLA del PINO no pretende encontrar una respuesta en la *Teoría de la Información*; su cantidad de comunicación es una medida autónoma, subjetiva y contextualizada.

Es cierto que en ocasiones el silencio poco dice; también lo es que en otras dice mucho, o es la manera más contundente de decir algo. Por lo que no se le debería atribuir una cantidad comunicativa a priori; cada silencio, en su contexto, será capaz de comunicar más o menos.

No debemos pasar por alto que para algunos autores *"comunicación significa distribución de elementos o modos de vida y comportamiento en virtud de la existencia de un conjunto de normas"*. Esta definición de PIGNATORI (1977: 15) está cercana a la equivalencia que establece la escuela de Palo Alto: comunicación/información=conducta humana. Por lo que el silencio deberá ser incluido en tal generalidad.

Retomando a LYONS también hemos de detenernos en si el silencio da a entender de manera descriptiva o no descriptiva. De hecho, tal diferencia es semejante a la que encabeza el apartado. Mientras que la primera se usaría *"para hacer juicios descriptivos"*, la segunda incluiría *"el componente expresivo"* (LYONS, 1983: 41). Como LYONS escribe, numerosos filósofos y lingüistas consideran a la primera como esencial y a la segunda como subsidiaria.

Ciñéndonos a tal clasificación (y para no repetir lo ya escrito), cabe exponer:

. JENSEN (1973) considera que el silencio sirve para formular juicios descriptivos.

. En los no descriptivos *"el hablante expresa más que describe, sus actitudes, creencias y sentimientos"* (LYONS, 1983: 41); pero esa expresión, ¿no es una descripción de actitudes, creencias y sentimientos? Digamos que se "valora" como más descriptivo lo que verbalmente es claro y concreto.

"Estoy triste" describe, es un juicio descriptivo. Un suspiro es la posible descripción del mismo estado de ánimo. Pero:

a/ Se cae en dar más valor al mensaje verbal que al no verbal.

b/ Se considera que una "descripción" cubre más el campo significativo.

c/ A lo que sumamos las siguientes palabras de LYONS (1983: 236): *"Tanto el empirismo como el racionalismo cartesiano (en la forma en que se ha revitalizado y reinterpretado), comparten el prejuicio intelectualista de que la lengua es esencialmente un instrumento para expresar el pensamiento proposicional".*

El silencio padecerá estos tres prejuicios o inconvenientes. Claro, que de hacer caso a G.A. MILLER cuando dice que *"información es aquello que necesitamos cuando debemos formalizar una opción"* (PIGNATORI, 1977: 34), un silencio intencionado es fácilmente interpretable como una información.

Terminamos este apartado citando a BOUSOÑO (1978: 26), que nos abre a nuevos ámbitos en este tema:

"Hasta el periodo que llamamos así (contemporáneo) (...) primero "entendíamos" y después, precisamente porque habíamos entendido, nos emocionábamos. El gran cambio que produce la poesía, el arte, en general, de nuestro tiempo, consiste en volver del revés, en una de sus vetas esenciales, esta proposición, pues, ahora, en esa veta de que hablo, primero nos emocionamos y luego, si acaso, "entendemos" (cosa que, por otra parte, es, desde el punto de vista estrictamente estético, innecesaria por completo)".

BOUSOÑO delimita los dos periodos con BAUDELAIRE en Francia y RUBEN DARIO (modernismo, por extensión) en castellano. De la cita cabe extraer las siguientes consideraciones:

1. Como siempre en estos casos, el lenguaje al que se hace referencia es el que se inscribe en el acto artístico. Se tiene un especial miedo a trasladar tales opiniones a los lenguajes considerados como "no artísticos".
2. Nos parece viable aplicar tales afirmaciones a estos segundos lenguajes. Es más, consideramos que en la cotidianidad siempre han existido casos en los que la emoción ha precedido al entendimiento.

Que los lenguajes "artísticos" hayan plasmado tal posibilidad ha supuesto la revisión de principios. Revisión que debería abarcar a los lenguajes "no artísticos".

3. En el silencio se puede ver, en numerosas ocasiones, un ejemplo de cómo primero sentimos y luego entendemos (o damos a entender).
4. El medio radiofónico concibe su lenguaje como instrumento de comunicación. Comunicación embalsamada la

mayoría de las veces en una idea naturalista de lo que es contar.

5. El medio radiofónico no se atreve a subvertir -salvo en contadas excepciones- la linealidad entendimiento-emoción.

6. El medio radiofónico también debería hacer uso de emisiones en las que "entender" no fuera lo esencial.

5. BÜHLER-JAKOBSON.

La intención de este apartado no es la de criticar o reformular las funciones del lenguaje que tanto BÜHLER como JAKOBSON establecieron. Tampoco pretendemos compararlas con las que otros autores han enunciado, por ejemplo REDONDO PASTOR o DELL HYMES, quien sigue a JAKOBSON y a MALINOWSKI. Pretendemos ver si el silencio puede cumplirlas, puede integrarse en las distintas funciones del lenguaje.

Para ello comenzaremos con BÜHLER y las tres funciones que distinguió: la apelativa, la expresiva y la representativa (las citas están extraídas de ROCA-PONS, 1982: 13 y ss.)

1.- La apelativa: *"Por medio de ella se actúa sobre el oyente para dirigir o atraer su atención"*. Su objetivo es la interpelación comunicativa.

Según GONZALEZ REQUENA (1989) es de gran utilidad acudir a las funciones del lenguaje propuestas por JAKOBSON para comprender el funcionamiento de los discursos informativos. Opinión que compartimos.

Para GONZALEZ REQUENA esta función se da sistemáticamente en los telediarios y en la presentación de los programas informativos y desempeña un papel primordial en los docudramas y en los *"reportajes dramatizados"* (en los cuales el enunciador expresa sin tapujos sus sentimientos). Agreguemos los géneros que tienen por finalidad organizar polémica y en las entrevistas. Esta función se da tanto en el plano visual (mirada a la cámara)

como verbal ("les vamos a mostrar..."). Por lo que debemos deducir que es trasladable a los géneros informativos radiofónicos (plano verbal) sustituyendo telediario por informativo principal, pongamos por caso.

Como ya hemos escrito con anterioridad, el silencio, uno de sus usos, es el de servir como elemento que atrae la atención. Pusimos el ejemplo del conferenciante en el inicio de la charla, o del profesor en la interacción en el aula.

En el medio radiofónico puede utilizarse de tal guisa. De nuevo hemos de diferenciar entre la interacción que se da en un locutorio (ejemplo, mesa redonda) y el discurso que se enuncia exclusivamente para los oyentes radiofónicos. En el primer caso se pueden usar los silencios con una función apelativa. Como también en el segundo; puede ser un recurso muy útil en las dramatizaciones. En los informativos estrictos cabría usarse con mesura, por ejemplo, ante unas declaraciones de gran trascendencia.

2.- La expresiva: *"Por ella el hablante manifiesta su estado síquico".*

Reformulando las conclusiones a las que llega GONZALEZ REQUENA diríamos que esta función aparece de manera sistemática en los informativos estrictos y se da, en mayor o menor grado, en los reportajes. Nosotros añadimos que también en los géneros cuyo objetivo es organizar polémica y en las entrevistas.

A.- ¿Sentiste mucho dolor cuando te abandonó?

B.- ---

Del ejemplo expuesto podríamos deducir que el dolor fue grande. Ese silencio manifiesta una emoción.

En cualquier programa radiofónico puede aparecer el silencio inserto en esta función. En los informativos estrictos sería algo excepcional que lo usaran los periodistas, no así las fuentes o los testigos. Un claro ejemplo de lo que decimos es cuando se le inquiere a un sujeto que acaba de pasar por una situación trágica: en la respuesta, el silencio puede preceder a las palabras, a los sollozos,..., o aparecer incluidos entre otros elementos.

El ejemplo que acabamos de exponer debería ser analizado, a la vez, desde otra perspectiva: la de producir un impacto en el ánimo de los oyentes. Por lo tanto, puede incurrir con facilidad en la manipulación y/o la espectacularización.

3.- La representativa: "*Por ella el lenguaje puede transmitir un contenido*"

Esta es la función que en teoría predomina en el discurso informativo.

En relación al silencio decir que la poesía de MALLARMÉ es un caso fehaciente de ello. El ejemplo que analizábamos de la obra "Tot va be", otro. Y éste fácilmente trasladable a la radio.

Sería excepcional (excéntrico, siguiendo a COSERIU) su uso en un informativo estricto.

"El modelo tradicional del lenguaje, como particularmente lo elucidara Bühler, se limitaba a estas tres funciones -emotiva, conativa y referencial-, y a las tres puntas de este modelo: la primera persona, el destinador; la segunda, el destinatario; y la tercera persona, de quien o de que se habla". (JAKOBSON, 1975: 355)

Siguiendo al propio JAKOBSON (lo que resta de apartado se basa principalmente en JAKOBSON, 1975), nos parece reiterativo que volvamos a referirnos a esas tres funciones, ya tratadas (-apelativa- conativa, destinatario; -expresiva- expresiva, destinador; -representativa- referencial, contexto). Por ello pasaremos a las tres que para JAKOBSON restan: la fática (contacto), la metalingüística (código) y la poética (forma).

RODRIGUEZ BRAVO (1984: 191) asegura que "*la mediación técnica de la radio destruye las funciones fáticas y metalingüísticas del mensaje oral*".

4.- La fática: Para JAKOBSON la función fática se caracteriza en su utilidad para "*establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para cerciorarse que el canal de la comunicación funciona (Oye, ¿me escuchas?); para llamar la atención del interlocutor o confirmar si su atención se mantiene*". La última parte coincide con la apelativa de BÜHLER.

No nos extrañará por lo tanto que GONZALEZ REQUENA (1989: 34) escriba que "*la función fática desempeña un papel muy importante, e inseparable de la conativa, en el reportaje y en el reportaje dramatizado*". JAKOBSON señaló que lo normal es que las funciones no operen por separado sino conformando haces, en los que más que una acumulación existe una jerarquía de funciones. En un informativo estricto los insertos musicales (ráfagas, cortinas,...) cumplen la función fática. De nuevo hemos de añadir a las entrevistas y a los géneros para organizar polémica.

Una emisora durante un periodo de ajuste de aparatos lanza a los destinatarios una programación que no es la normal; lo que realiza es una prueba de sus equipos técnicos y ésto, para cerciorarse de si la comunicación funciona.

También hemos de considerar la interacción que se produce en el locutorio o la interacción emisora-exterior merced a teléfonos, unidades móviles, líneas microfónicas,...

En un programa el conductor puede decir "tres discos para las tres primeras llamadas", siendo su intención comprobar cuál es el grado de atención (y/o aceptación) de la emisión en ese momento.

El indicativo de una emisora llama la atención al oyente sobre qué está sintonizando, pudiendo hacer fijar la atención del oyente en ella.

Las sintonías, los cierres interrumpen la comunicación, el programa.

Desde nuestro punto de vista, RODRIGUEZ BRAVO sostiene su tesis en la falta de contacto entre emisor radiofónico y oyente. Genéricamente este planteamiento nos parece correcto. Pero en él se obvia la posibilidad de interacción en la emisora, la posibilidad de interacción emisora-exterior y, lo que es de gran trascendencia, la intencionalidad del destinador: en muchas ocasiones, en el locutorio, otro destinador o un destinatario imaginario asume el rol del destinatario, actuando como éste y/o en nombre de éste; independientemente del destinatario, el destinador -consciente de esa falta de contacto- realiza la

función fática en pro de una mayor comunicabilidad o pretendiendo una mayor proximidad (complicidad) con el destinatario, despertando en éste la empatía; la función fática está inscrita en el habla, siempre que ésta fluya con naturalidad, la función fática de manifiesta.

Respecto al silencio, y en coincidencia con GONZALEZ REQUENA, deberíamos exponer en primer lugar su ligazón con la función conativa (apelativa). Lo que de ella escribimos (llamadas de atención) sirve para la función fática.

"*Prolongar o interrumpir la comunicación*". Lo que puede realizarse merced a las llamadas pausas dentro de un turno, las pausas de cambio de turno o un silencio (que ponga fin a la comunicación).

El silencio como prueba de que el medio emite, de que el canal funciona, es un contrasentido; pensemos que la radio es un medio unisensorial. Sólo desde la paradoja (que sería una metáfora) puede darse tal supuesto.

5.- La metalingüística: *"Cuando el destinador y/o el destinatario quieren confirmar que están utilizando el mismo código".*

Para GONZALEZ REQUENA (1989: 34) *"en el campo de los programas informativos la presencia de la función metalingüística oscila básicamente en función de la necesidad de introducir al destinatario en ciertos códigos que puede desconocer y que sin embargo resultan básicos para una eficaz descodificación del mensaje*". GONZALEZ REQUENA dice que suele estar presente en ciertos discursos informativos (la figura del experto es capital) -economía,

nuevas tecnologías,...- y, añade, que ciertos programas tienden a especializarse en tareas metalingüísticas.

Pero es obvio que sin llegar tan lejos la función metalingüística está presente en todos los géneros informativos, siendo más fácil su reconocimiento en entrevistas y organizadores de polémicas (géneros a los que podríamos llamar interactivos).

En el caso de la radio es de cumplimiento lo que acabamos de escribir. A lo que añadiríamos las interacciones en la emisora y emisora-exterior.

De la función metalingüística podemos decir lo mismo que de la función fática; a pesar de la mediación técnica se da. Fijémonos que en la descripción que de ella hace JAKOBSON aparece un *"y/o"*, el destinador o el destinatario.

Consideramos que sólo son posible dos casos en los que el silencio puede asumir (aunque sea de manera relativa) tal función: cuando el destinador guarda silencio para saber si es correctamente interpretado (y espera algún tipo de respuesta que lo confirme o no); cuando el destinatario lo emplea para dar a entender al destinador que no comprende o que debe aclarar su código. En la radiofonía es aún más dificultosa la posibilidad de que se dé la función metalingüística pues es necesaria la interacción; sin ella sólo metafóricamente puede darse en el primer supuesto (simulación de la interacción).

6.- La poética: *"La función poética no es la única función del arte del verbal, sino sólo su función dominante, determinante, mientras que en todas las demás actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario,*

accesorio. Esta función, al promocionar patentización de los signos, profundiza la dicotomía fundamental de signos y objetos".

Diferimos de GONZALEZ REQUENA cuando afirma que esta función no es específica de los discursos informativos. Tal suposición parte de considerar el habla informativa como algo neutro y, a la vez, se olvida de que la dimensión formal del discurso informativo es de gran trascendencia, discurso que debería mirar más hacia la retórica clásica.

Fuera de los géneros informativos es evidente que tal función aparece con asiduidad en los discursos radiofónicos.

Cuando se recita un poema se enfatizan ciertos silencios para que así cumplan una función poética. Pero pongamos un ejemplo desligado del "*arte verbal*":

Te desprecio---te ignoro---me atosigas

Seguramente el significado de estas palabras pueden caber en una generalidad: "ya estoy harta de tí". Los silencios no se utilizan para esperar una respuesta o para pensar la próxima enunciación, sino para reforzar, remarcar cada enunciación dicha y el sentido de conjunto de ellas. Y ésto porque crean un ritmo de enunciación.

Los dos casos que hemos citado pueden trasladarse a la radio. Pongamos otro ejemplo:

Tras una canción anunciada como hermosa dejar unos instantes de silencio.

La Escuela de París propone añadir una séptimo factor: el observador, que sería una instancia extradiscursiva englobante.

KERBRAT-ORECCHIONI (1980) cuestiona la homogeneidad del código e introduce el concepto de competencia, que sería la suma de todas las posibilidades lingüísticas de un individuo, tanto en la producción como en la interpretación. Su reformulación incluye la competencia lingüística y paralingüística, la ideológica y la cultural, los contextos situacionales, etc.

REBOUL (1980) empareja cada función con un valor: expresiva/sinceridad; referencial/verdad; poética/belleza; fática/ educación; metalingüística/corrección; conativa/legitimidad.

6. ¿El silencio es un signo?

"Le cheavanchement des images et des mouvements aboutira, par des collusions d'objectes, de silences, de cris et rythmes, à la crèation d'un véritable langage physique à base de signes et non mots". (DERRIDA, 1967: 287)

Nos interesa resaltar de las palabras de ARTAUD la designación del silencio (y los gritos, ritmos,...) como signo. SCHAFF asegura que los signos, por serlo, tienen significación. Hasta ahora hemos intentado demostrar que los silencios podían tener significación; ésto nos llevaría -dando la vuelta a las palabras de SCHAFF- a que habiendo significación hay signo; por lo tanto, el silencio podría considerarse como un signo. En este apartado profundizaremos en tal afirmación. De manera genérica podríamos definir al signo como la cosa que está en lugar de otra, siendo interpretado y entendido como tal.

Como complemento a la cita de ARTAUD debemos detenernos en lo que escribiera PROOS (1980: 25): *"Sí, claro que es algo infantil chillar, en vez de formular; pero el hecho de que se elija esta modalidad expresiva entraña también un valor cognoscitivo; lo que pasa es que dicho valor no ha de ser buscado en los enunciados, sino en el comportamiento simbólico. Se debe intentar dar con el significado que encierra el símbolo* ***ruido***".

Los ejemplos que venimos exponiendo demuestran que el silencio puede estar en lugar de otra cosa, pudiendo ser entendido e interpretado como tal. Luego, el silencio sería un signo. STEINER (1982) mantiene que el silencio tiene un

decir significativo; de igual modo opinan, por ejemplo, FREGTMAN (1990), SONTANG (1984), TANNEN (1985), SAVILLE-TROIKE (1985), DERRIDA (1967), TAURO (1922), MONERA (1935), JENSEN (1973), BOCK (1976),...

Coincidimos con JOSE HIERRO S. PESCADOR en que la diversidad de criterios (además entrecruzados) hace imposible *"una clasificación general y unitaria de los signos"* (1980: 35). Por ello, hemos decidido seguir su taxonomía.

Según el intérprete al que le son propios distinguiríamos entre humanos y no humanos. A nosotros nos interesan únicamente los humanos, el silencio como posible signo humano.

Según el ámbito en que se den (siempre pensando en los humanos), los signos serán naturales y culturales. Los primeros mantendrán con el significado una relación natural; en los segundos, su relación será producto de una convención o regla interpretativa. El silencio, ¿es natural o convencional?

Supongamos que no responder a una pregunta implique ignorar la respuesta. Y supongamos que esa "no respuesta" se manifieste con un silencio. En principio, podría imaginarse que entre ignorancia y silencio se da una relación natural. Sin embargo, se ha elegido entre las respuestas posibles una: guardar silencio. ¿No es el contexto cultural el que establece la relación ignorancia-silencio?

El silencio en la práctica taoísta tiene un sentido preciso, sentido que viene dado a raíz de una serie de

reflexiones inscritas en una cultura; de conocerlo, se interpretará con corrección. Entre el silencio analizado al principio del apartado (diálogo extraído de *"Tot va be"*) y "desazón" no existe ningún lazo natural.

Los tres ejemplos expuestos indican que la "relación" se establece a partir de una convención. El silencio da a entender algo porque vivimos en sociedad y es ésta (éstas) la que determinará su uso.

Igual tesis sostiene la mayoría de los autores de los que hemos incluido taxonomías del silencio. Si alguno no lo hace, por ejemplo MONERA, es por no plantearse esta cuestión, aunque de sus taxonomías también se desprende que silencio y convención van unidos. Desde la etnolingüística o desde la sociolingüística se piensa de igual forma. Como también lo consideran así los autores de la llamada *Escuela de Palo Alto.*

Ahora bien, quizás se pueda entender al silencio como una señal. Definiremos a la misma como una respuesta causa-efecto, poseyendo cierto valor representativo. Para MONTANER y MOYANO la señal es cualquier objeto material que significa algo para alguien. TODOROV considera la señal como un tipo de signo. MORRIS, como una subclase. HIERRO S. PESCADOR, la diferencia del signo. MARTINET ve en la señal una relación de representación de orden natural; a estas señales MONTANER y MOYANO las denominan indicios, agregando que no son intencionales y que la información que transmiten tiene la característica de ser universal, poseen una interpretación determinada con independencia de la cultura en que aparezcan. HIERRO S. PESCADOR afirma que lo

característico *"de una señal es desencadenar una conducta, pararla o modificarla"* (1980: 37).

Nos encontramos ante definiciones plurales e, incluso, antagónicas. Pongamos un ejemplo:

Dos individuos mantienen una conversación; de pronto, uno de ellos deja de hablar.

Evidentemente, tal actitud hará modificar la conducta del otro interlocutor; ésto es así porque interpreta al silencio de alguna manera. Pero hemos escrito que la señal tiene cierto valor interpretativo, por lo que aún no podemos negar que ese silencio sea una señal y no otra cosa.

¿Existe alguna relación de representación de orden natural? O sea, *¿es "fruto espontáneo de la manera de ser y comportarse de los objetos, sin intervención ni mediación ni reglas interpretativas propias de una cultura"?* (HIERRO S. PESCADOR, 1980: 35).

Aun en el caso de que el silencio ejemplificado diera a entender "cansancio-agotamiento" (y, a lo mejor, ésto podría entenderse como un signo natural), serían las reglas interpretativas de una cultura las que así lo determinaran; otra cultura podría ver en esa actitud no "cansancio" sino "descaro" del cansado por no tener la cortesía de indicar de otra manera que desea finalizar el diálogo.

En principio, consideramos que el silencio sólo puede dar a entender algo si por medio existe una convención cultural. Para la Escuela de Palo Alto para la que existe una equivalencia entre comunicación y conducta, ésta última se rige por parámetros culturales.

Pero también hemos de prestar atención a si en la producción de un signo hay o no intencionalidad; o sea, si es intencional o no intencional. ¿Existen silencios no intencionados?

Si consideramos al silencio adscrito al medio radiofónico, debemos responder que sí. Un error técnico o humano puede sumir en el silencio a la emisión. Si en el ejemplo tan repetido el "humo" indica "fuego", en el caso que estamos tratando el silencio indica error. HIERRO S. PESCADOR nombraría a este signo *"vestigio"* (el *"indicio"* de MONTANER y MOYANO, que se basan en PEIRCE), por establecerse una relación causal con el significado. Nuestra duda estriba en si la mediación técnica de la radio nos permite decir de tal signo que es natural como HIERRO S. PESCADOR afirma del humo.

Otro caso que hemos de considerar es cuando el silencio tiene su origen en una patología. MOSES (*The voice of Neurosis*) nos dice que en los maniácodepresivos existe un evidente cambio de ritmo en el habla; en las fases maniáticas se reducen las pausas y la duración de las palabras, mientras que se alargan en la fase depresiva. Lo que, como es lógico, aplica al deprimido, cuyo discurso es "lento", monótono, su intensidad débil y con pocas variaciones del fundamental.

PFAUWADEL (1981: 112) nos recuerda que *"en phonologie, on appelle PAUSES BRÈVES les pauses à l'interieur des mots qui ne sont pas perçues à l'oreille (...). Les PAUSES LONGUES son <u>pathologiques</u>, quand elles ne sont pas liées à la ponctuation et à l'articulation du texte ou de la*

pensée. Elles surviennet en cas de dystonie des cordes vocales, lorsque le maintien de l'accolement est devenu trop difficile: soit qu'il y ait un blocage mental à cet accolement, comme dans le bégaiement ou la dysphonie spasmosdique, soit que la commande motrice de cer accolement soit défectueuse comme dans certains dysarthries".

Por último hemos de citar el caso de la mudez. En ninguno de quienes la padecen ellos el silencio es intencionado, ni interviene la convención. Su manifestación informa sobre el individuo, siendo la relación causal. Hablaríamos de silencios como *"vestigios"* (*"indicios"*).

Al escribir que el silencio sería un vestigio estamos empleando la clasificación según la cual (por la relación existente entre signo y significado) hay tres categorías de signos: vestigios, imágenes y símbolos.

Las imágenes (los iconos) mantienen una relación de semejanza o de contigüidad con su significado; son análogos a lo que sustituyen o disfrutan de algunas de sus propiedades.

Sin entrar en la crítica al iconismo que realizara ECO, consideramos que el silencio no puede incluirse en esta categoría.

¿Puede darse el caso de que entre el silencio y el significado exista una relación arbitraria? De ser así, el silencio sería un símbolo. Pero para que exista arbitrariedad ha de haber convención.

Como sostiene TUSON (1989) la relación simbólica es fortuita; ni se apoya en la semejanza ni emana de los objetos.

La costumbre de honrar a los muertos con un minuto de silencio nos puede servir de ejemplo. La relación entre silencio y significado ("honrar") es arbitraria; una convención hace posible que esa arbitrariedad pueda ser interpretada por un grupo. Así, tomando a Sudáfrica como referencia, la comunidad blanca puede honrar a sus muertos con minutos de silencio; la comunidad negra cantará y danzará para honrar a los suyos. Por lo tanto, se trataría de un símbolo.

El ejemplo que acabamos de exponer da pie a recoger las palabras de BUXO (1983: 23): *"La función simbólica es fundamental para el conocimiento, pero el mismo símbolo puede tener diferentes significados, esto es, evocar diferentes intencionalidades y contextos. La intencionalidad es siempre cultural y el significado es la intencionalidad completa evocada por el símbolo".*

De no seguir la clasificación hecha por HIERRO S. PESCADOR, de basarse, en cambio, en la de ROCA PONS (que se hace eco de la clasificación de SCHAFF), los signos artificiales se dividirían entre verbales y no verbales; éstos incluirían la señal y los signos sustitutivos: el símbolo sería un signo con la función de sustituir objetos o ideas espirituales (con otras palabras, nociones abstractas).

"Símbolo puede ser algo que uno mira (como un crucifijo o una figura mandálica), como asimismo algo que

se oye y que tiene cierto tipo de significación profunda (ritmos primitivos, estructuras melódicas arquetípicas, un mantra)". (FREGTMAN, 1990: 329)

Esta clasificación incluiría al silencio entre los signos verbales en unos casos y, en otros, entre los símbolos. FREGTMAN nos recuerda que el símbolo también puede ser algo que se oye; en este caso la presencia es la ausencia del sonido: "oímos" lo que no se oye. El silencio ligado al taoísmo o a la escuela Pitagórica, el silencio místico son silencios simbólicos.

Pero unos silencios que dan a entender, pongamos por caso, supeditación ("sí, te estoy matando,...") sólo podrían considerarse como signos verbales.

Y aunque estamos cayendo en lo que pretendíamos eludir (la diversidad de criterios), nos parece interesante reseñar la diferencia que establece CASSIRER: los signos serán propios de los animales, mientras que los símbolos de los hombres (HARRY PROSS sigue esta división). De esta manera puede concluir que el hombre es un animal simbólico, y que tal capacidad (simbólica) es la que lo define.

Para lo que nos concierne esta clasificación no ofrece ninguna duda: el silencio sería un símbolo.

LEVI-STRAUSS considera toda cultura como un *"ensemble de systèmes symboliques"* (CHEVALIER; LAFFENT; GHEERBRANT 1982: XIII). Por su parte el simbolismo budista explicita que *"todo es simbólico, que todo tiene un significado en sí mismo, que tiene valores por sí mismo, que existe por su propio derecho sin indicar otra realidad distinta que la suya"* (SUZUKI, 1968: 177; en la página 173 incluye un

ejemplo: *"¡Oh! viejo estanque./ Salta una rana,/ ¡el sonido del agua!"* -Basho, s. XVII-).

Ese *"todo simbólico"* está exento de convención. Cuando FREGTMAN (1990: 329) asegura que "*muchos creen, de forma errónea, que el símbolo sólo tiene realidad en nuestra mente, identificada con pautas cerebrales de funcionamiento, pero los símbolos (tales como los arquetípicos, ancestrales, espirituales) poseen una existencia y un poder que les es propio, independientemente de la mente que los experimente*", hace suyo el discurso del simbolismo budista.

No compartimos este punto de vista, al que calificaríamos de deísta, pero hacemos notar que seguir su discurso es categorizar al silencio como símbolo. Discurso que se asemeja en demasía a la esencia de la propaganda científica, en la que el símbolo (TIMOTEO ALVAREZ, 1987: 97) *"es la plasmación visible y sensitiva de la idea (mito) y el credo, más asociación de la idea que reproducción de la misma"*.

BRUNEVA (1973) considera a los silencios sicológicos lentos como símbolos. SAVILLE-TROIKE (1985) que tanto los sonidos del habla como los silencios del habla (fijémonos en que integra a unos silencios en el habla) son de naturaleza simbólica; sus significados vienen dados por convención en cada comunidad de hablantes. Tanto MATZ como GILMORE también consideran a los silencios como símbolos (y como medios para unos fines).

Con anterioridad hemos escrito que para WITTGENSTEIN o para CARNAPP el significado viene dado por el uso. ECO dirá

que el significado es una unidad cultural y, basándose en GOFFMAN, que *"los comportamientos se convierten en signos gracias a una decisión por parte del destinatario (educado por convenciones culturales) o a una decisión por parte del emisor, para estimular la decisión de entender dichos comportamientos como signos"* (ECO, 1981a: 52).

Para MORRIS todo signo implica conducta. ALSTON (1974: 52) critica la simplicidad con que las teorías comportamentales efectúan la implicación de la conducta en el hecho sígnico.

En nuestra taxonomía distinguíamos (dentro del silencio interactivo) entre el silencio integrado en el lenguaje para significar algo y el silencio utilizado como significado de algo. En el primero es voluntario y conlleva elección; el segundo puede ser voluntario o involuntario y en esta categoría incluíamos los silencios que son fruto de un comportamiento (de una conducta).

Al primer silencio lo consideramos un símbolo. Decimos que el segundo silencio puede ser voluntario o involuntario, pero en ambos casos estará regido por una convención social. Guardar silencio por una imposición es un comportamiento; esa imposición es resultado de una convención social. De manera voluntaria podemos acatar la convención; pero también es cierto que ésta puede haber sido interiorizada de tal manera que hagamos uso de ella de manera involuntaria. A estos segundos silencios también cabría considerarlos como símbolos, como lo hace la Escuela de Palo Alto.

BALSEBRE (1986) no comparte la rígida dicotomía entre signo y símbolo que establece la sicología de la percepción. El símbolo sería más bien una expresión; el signo (que implicaría intención) comunicaría una realidad exterior. Para BALSEBRE (1986: 119) *"la percepción de una realidad espectacular, regida (...) en la radio por la continuidad secuencial, integra en una auténtica simbiosis el "signo" y el "símbolo", la intención de comunicar y el movimiento afectivo que resulta de expresar unas emociones. La función comunicativa y expresiva del medio determina que la significación de la imagen rebase los límites de lo estrictamente informativo o comunicativo".*

Esta cita nos remite al apartado **"Expresión/comunicación"**. Observamos parecidos criterios a los que en él manteníamos: la no distinción entre comunicación y expresión. A la vez, siguiendo con nuestra línea argumental, remarcar cómo la integración del silencio en el lenguaje radiofónico haría que éste se manifestase en esa simbiosis.

"(...) los grandes programas populares de radio están influidos asimismo por el lenguaje icónico, y (...) son capaces de reproducir en la mente del receptor, mediante la palabra, el silencio y los sonidos, un espacio visual en el cual el oyente se sitúa y ve, aunque sea con los ojos cerrados". (J. TIMOTEO ALVAREZ, 1987: 136)

Ese *"espacio visual"*, esa *"visión"*, es la imagen auditiva radiofónica. BALSEBRE (1986: 114) la define como la *"imagen mental (la imagen evocada o recordada y, a la vez, anticipo mental de los que se desea o proyecta) del radioyente, como representación imaginativo-visual de la*

continuidad espectacular secuencia de la realidad determinada por el lenguaje radiofónico, y como expresión de la imagen mental del emisor de/formada por el proceso de percepción radiofónica".

La imagen auditiva radiofónica está constituida por tres elementos: la imagen mental, el lenguaje radiofónico y el significado del lenguaje radiofónico. Resulta de la intervención de dos variables: el mensaje radiofónico y los factores de percepción que definen a un oyente.

Y en ese lenguaje radiofónico va incluido el silencio. Capaz, como dice TIMOTEO ALVAREZ, de producir imágenes auditivas radiofónicas.

"De lo dicho, hemos de deducir que el significado de la imagen auditiva se articula, en un primer instante sobre dos niveles:
. La denotación o analogía entre el objeto sonoro o "fónico" (expresión de Fuzellier) y el objeto de percepción,
. La connotación o símbolo". (BALSEBRE, 1986: 120)

Para BARTHES (1986) el signo es algo que se repite. Sin esa repetición el signo no se podría reconocer, lo que, para BARTHES, es lo fundamental al signo. Puesto que los silencios se repiten y se reconocen serían signos. Ahora bien, el escaso o nulo uso del silencio en el medio radiofónico puede hacer que el silencio deje de ser reconocido. Si pensamos en una radiofórmula musical juvenil nos percataremos de que el silencio es inexistente: continuidad y superposición de sonidos en un fluir ininterrumpido, que es uno de los principios de la propia fórmula. En este caso el silencio, de producirse, sólo

podrá ser interpretado como error, pues los destinatarios conocen la fórmula, saben de su estilo. En ella no caben los silencios. Un silencio los desorientaría.

El caso que acabamos de exponer se puede tomar como advertencia. Es preciso contextualizar lo que venimos escribiendo en un "habla". En los dos próximos capítulos habremos de prestar atención a las formas radiofónicas; ¿permiten éstas el uso del silencio; hasta qué punto?

Citábamos a BARTHES, y nos parece inevitable hacer mención de la función-signo, de la que diremos que en la sociedad tiene un uso que no está directamente relacionado con la significación. Para que la función-signo exista ha de existir:

a/ una semantización de la función;

b/ una refuncionalización del signo.

I/ Al ampliar la primera significación del signo se produce una semantización (coche, estatus social).

II/ Una vez el signo constituido, la sociedad puede hablar de él como objeto de uso (coche, máquina para viajar). *"La función representada corresponde a una segunda institución semántica (camuflada) que pertenece al orden de la connotación".*

¿Puede ocurrir igual con el silencio?

Veíamos en el primer capítulo que la escuela pitagórica tenía muy en cuenta al silencio. Para los alumnos de la misma, silencio equivalía a "respeto", pero el uso, al convertirse en signo de ese uso, amplía la primera significación, y así silencio es también

"sumisión". Tras el proceso de refuncionalización se hablará de este silencio únicamente como "respeto".

Podemos concluir señalando que el uso de ciertos silencios bien podría calificarse de función-signo.

Ahora bien, si sostenemos que el silencio es un signo, éste debe tener tres elementos fundamentales: significante, significado e interprete (continuamos basándonos en HIERRO S. PESCADOR). Ha de quedar claro que el signo no es la cosa misma, como tampoco lo es el significado. Que los silencios tienen significado nos parece bastante probado en lo que llevamos de trabajo.

Que el intérprete hace del silencio un signo (gracias al uso, el contexto y la convención) tampoco ofrece dudas.

¿Qué ocurre, sin embargo, con el significante? SAUSSURE, en su *Curso de Lingüística General* (1973: 156) escribe que "*no es necesario un signo material para expresar una idea: la lengua puede contentarse con la oposición de cierta cosa con nada*". En otras palabras, nos habla del signo cero, aquél que se da en ausencia del significante.

SAUSSURE se está refiriendo al signo lingüístico y su tesis la ejemplifica en la ausencia del genitivo en la palabra eslovaca "sloü". No queda claro si en el *Curso de Lingüística General* considera los afijos y desinencias como signos (seguimos las orientaciones de MARTINET, 1975: 357).

¿Se puede hablar del silencio como un signo cero? Parece obvio que se da una ausencia de significante. Claro está, siempre que consideremos al significante como algo "material".

El silencio, en oposición a la palabra, es percibido como un hueco.

En la escritura, en la mayoría de los casos, en el lugar del silencio hay "algo" (...; ---; etc.) que nos remite a él (como éste nos remite, posteriormente, a algo).

O puede darse este otro caso: *"sus sueños para ayer y sus deseos/ para nunca jamás. / (Ella lo contemplaba silenciosa)"* (VALENTE, 1981: 34). El silencio aparece descrito.

En el lenguaje oral bien se puede emplear esta "argucia", bien se utiliza al silencio mismo. ¿Hay ausencia de significante?

El silencio ocupa un espacio (un tiempo) y este espacio ocupado por el silencio es el que nos da a entender algo. Ese espacio sería su significante, lo cual equivaldría a decir que no está ausente; lo que está ausente es una forma sonora.

Consideramos que el silencio más que un signo con significante ausente, es un signo con un significante materializado en la ausencia de forma sonora, siendo ésta lo que le cualifica como signo. Lo que no quiere decir que el silencio es un mero apoyo al significado de esas formas sonoras (lo es en algunos casos; pues las formas sonoras precisan del silencio para distinguirse); más bien, supone que el silencio necesita de formas sonoras alrededor para que su espacio adquiera un valor de forma.

Para SAUSSURE existe un lazo natural entre símbolo y lo que representa (de ahí que RODRIGUEZ BRAVO considere que la expresión fonoestésica es un símbolo). Por tanto, de

seguir a SAUSSURE, el silencio como elemento del lenguaje sería un signo.

BALSEBRE (1981: 18) considera que el silencio radiofónico es capaz de construir un suceso sonoro. Para BREDICEANU (1975: 1) *"reflexion, dans la conscience, d'un phénomène ondulatoire perçu par l'oreille"* (Para este autor una forma sonora será signo cuando no hay intencionalidad (suspiros, risas, llantos, etc.) y señal cuando hay intención de transmitir una información). El silencio, por tanto, es un elemento del mensaje radiofónico (que, basándonos en BREDICEANU, podrá ser signo o señal). RODRIGO ALSINA (1989: 96), al tener en cuenta las características tecnocuminacativas de la radio distingue entre la enunciación lingüística y la paralingüística. *"La primera correspondería al enunciado lingüístico, a la prosodia y al silencio. La segunda correspondería la música y los efectos sonoros"*.

Tal distinción surge de la prevalencia de la palabra y de la lingüística, sin ser tomado al lenguaje radiofónico como un todo autónomo, como un lenguaje específico. Pero hemos de destacar el valor que le concede al silencio al incluirlo entre los enunciados lingüísticos.

SCOLLON (1985), tomando como referencia a BEATTIE, argumenta que no sólo el silencio es un símbolo; la pausa puede llegar a tener un valor simbólico en sí misma.

7. La pausa.

"Llamábamos alzar a la ausencia de impulso sonoro y la relacionábamos con la ausencia de movimiento. Dicho de otra forma, asimilábamos el silencio a la falta de acción" (RODRIGUEZ BRAVO, 1984: 158)

Hemos venido escribiendo sobre el silencio, haciendo alguna referencia a la pausa. Consideramos que hay que distinguir entre silencio y pausa, como también hay que hacerlo entre pausa y titubeo. ¿En qué basamos estas distinciones? Comenzaremos por la dicotomía silencio-pausa, por ello, empezaremos por las funciones que diversos autores otorgan a la pausa.

Para NAVARRO TOMAS la pausa sirve como delimitación del grupo fónico, que suele identificarse con la unidad semántica llamada frase (en métrica correspondería al verso). NAVARRO TOMAS (1980: 31) define al grupo fónico como la *"porción del discurso comprendida entre dos pausas...sucesivas de la articulación "*. ISABEL PARAISO (1976: 44) precisa que no siempre van comprendidas entre dos pausas (*"interrupción de las vibraciones vocálicas"*), puesto que *"con frecuencia el pasar de una unidad a otra se manifiesta solamente por la depresión de la intensidad, por el retardamiento de la articulación y por el cambio más o menos brusco de la altura musical"*.

COLL-VINENT equipara a la pausa *"en el lenguaje oral"* con el punto y aparte (en el escrito) -o sea, separar periodos con sentido completo- Para este autor, la pausa facilita el mantenimiento de la atención puesto que *"permite fácilmente las inflexiones de la voz, el cambio de*

tono y de ritmo (...)" (1973: 71). Tanto COLL-VINENT comoFERNANDEZ de la TORRORRIENTE consideran al silencio, en la expresión verbal, como una modalidad de pausa.

FERNANDEZ de la TORRERRIENTE (1978: 48) establece la siguiente clasificación de pausas:

"Las pausas sicológicas se producen cuando en el ánimo del orador quiere permitir al auditorio un momento de reflexión. Las lógicas se usan cuando lo exige el contexto de la frase y generalmente, al término de una frase importante o de mayor duración, cuando se va a abordar un nuevo desarrollo, en cuyo caso no siempre será fácil distinguirlas de las sicológicas. Las afectivas cuando se desea suscitar la emoción del oyente. Y las respiratorias cuando, agotada la respiración, se hace forzosa la inspiración".

Según BALSEBRE (1981: 64) la pausa *"desempeña un importante papel complementario en la construcción fonológica de la oración y en su expresión sicológica".* BALSEBRE diferencia entre pausas lógicas y sicológicas, a las que califica de *"silencio elocuente"*, lo que indetermina la diferencia entre pausa y silencio.

QUILIS y FERNANDEZ (1973) distinguen cinco tipos de pausas: la pausa <u>significativa</u>, que determina o precisa el sentido o la intención de una significación; <u>la final absoluta</u>; tras un enunciado completo; <u>la enumerativa</u>, la dada entre unidades de enumeración; <u>la explicativa</u> (procede y prosigue a un enunciado explicativo que se incluye en uno más amplio); <u>la potencial</u>, hecha por expresa voluntad del hablante. Las cinco serían lógicas.

Encabezamos este apartado con un cita de RODRIGUEZ BRAVO; para éste, alzar es sinónimo de pausa, de las que distingue dos clases:

. Pausa descriptivas o lógicas: Aquellas cuya duración está comprendida entre 0 y un tiempo igual al del grupo fónico anterior a la pausa.

. Pausa enfática o de ambigüedad: Su duración es superior a la unidad rítmica dar-alzar (que se corresponde con un grupo fónico). La pausa no tendría un efecto descriptivo sino de ambigüedad.

FAISSE (1976) en ocasiones nombra a la pausa intervalo. Para este autor su función es separar o unir grupos fónicos y no la considera como un tiempo muerto, o un fondo en relación a la figura. *"Sería más justo hablar de una serie de grupos ritmados como de una cadena de formas, o todavía mejor, como de formas que constituyen un todo"* (1976: 74). Por tanto, a la vez que forman parte de las estructuras, las unen y las distinguen.

Ya hemos escrito que PFAUWADEL, basándose en la fonología, diferencia entre breves (en el interior de las palabras y no percibidas en instancias normales) y largas (entre grupos fónicos).

PFAUWADEL (1981: 43) introduce el concepto PATHOS, que para ella es el umbral de la expresión del individuo, *"c'est la distribution des rôles, dans un contexte socio-culturel donné"*. Concepto, como vemos, que podríamos integrar en la genérica expresión fonoestésica. Para PFAUWADEL el *pathos* vendrá dado por la altura de la última sílaba de una secuencia y por la manipulación de las pausas largas entre las palabras.

Como en otros objetos de estudio, las denominaciones, los conceptos llegan a ser contrapuestos. Así, para otra

autora francesa, LEBRE-PEYTARD (1984), las pausas breves se encuentran al finalizar la frase y su duración está entre 0,1-0,5 s. A la vez, nos habla de rupturas melódicas, que otros autores definirían como pausas largas (y que en ocasiones correspondería a la enfática de RODRIGUEZ BRAVO), utilizadas para destacar, resaltar semánticamente.

Efectos que según ACHARD, LEIMDORFER y TESSONEAU (1984) se consigue mediante las pausas breves (hablan de pausas pequeñas) y la manipulación concomitante de la acentuación.

Las oraciones explicativas estarían sujetas a este fenómeno.

Para HENNNEBERT (1968) el sonido sólo puede comunicar cuando se da en un tiempo en el que se incluyen silencios, tiempos fuertes y débiles, así como variaciones de la intensidad. Tiempo que está dividido en periodos. Los silencios aquí nombrados equivalen a las pausas.

HENNEBERT (1968: 48) entiende el ritmo como *"succesions de phénomènes isolés ou associés séparés ou non de silences, se reproduisant avec des caractères à peu près identiques, avec une periocidité importante"*. El elemento primordial del ritmo sería el tiempo, la duración.

Cuando habla de fenómenos no sólo se refiere a las manifestaciones auditivas, de ahí que más adelante explique que en la audiofonología el ritmo es algo más complejo, la periodicidad menos rigurosa. El contenido de cada periodo en relación con el siguiente o el precedente ha de tener en cuenta el acento, la duración y la tonalidad de los constituyentes de cada periodo.

Nos interesa destacar que la ausencia-presencia de pausas y sus duraciones serán parte importante en la conformación de un ritmo.

Al finalizar el apartado en el que incluíamos distintas taxonomías del silencio (cap. II) hacíamos mención a una clasificación de pausas. Dicha clasificación resulta del análisis de la interacción:

. Pausas en el turno (silenciosas; llenas).

. Pausas de cambio -en el límite del turno- (silenciosas; llenas).

De esta clasificación, por el momento, hay que entresacar las llamadas pausas llenas. Que no serían otra cosa que sonidos cumpliendo la función de una pausa.

Sería el caso de algunas frases hechas o de los latiguillos. Iniciar una respuesta con un "bueno,.." sería hacer uso de una pausa llena. Ese "bueno" no tiene ningún valor semántico, sustituye como sonido al tiempo necesario para pensar qué o cómo responder. "Bueno" que a veces no cubre el tiempo suficiente y que deberá ir acompañado de frases como "verás tú", "cómo te diría",etc. "Bueno" que suele incluir un arrastre de la última vocal en intensidad decreciente (aumenta el tiempo de alocución).

BIRDWHISTELL (1984) equipara al arrastre de las últimas vocales con la pausa. Se trataría de una pausa llena. Pausas llenas que ABERCROMBIE denomina *"rellenos de silencio"* (e incluye frases como "ya sabes", "es decir", "más o menos", "lo que quiero decir",...). Y agrega que los finales de oración suelen estar marcados por rasgos de entonación y no por pausas (GREGORY; CARROLL 1986: 69).

Los sonidos también podrían actuar como pausas llenas ("mmmmm,...").

SAVILLE-TROIKE (1985) nos habla también de las *"entonaciones no terminales"*. Ofrece el ejemplo de la pregunta "¿ésto es un ---?", que sustituye al "¿qué es ésto?"; fórmula muy empleada por los profesores o por los padres. Siguiendo la última clasificación tras el "un" debería haber una pausa de cambio, sin embargo ésta suele sustituirse por una mayor duración de la palabra "un". El silencio que le sigue ya no lo forma tanto la pausa como lo que se tarda en responder.

La pausa llena sería un indicador de actividad mental, no la alocución fruto de esa actividad mental. Este tipo de pausa puede sustituir a la pausa que une o separa las frases, los grupos fónicos (ya hemos recogido la advertencia hecha por ISABEL PARAISO de que el paso de una unidad a otra -grupo, frase- no incluye, con frecuencia, la pausa). Cuando ISABEL PARAISO nos habla de *"retardamiento de la articulación"* está mencionando la pausa llena. Así, definiciones tan genéricas como la de NAVARRO TOMAS han de ser revisadas. LEBRE-PEYTARD habla de *"alargamientos"* en lugar de pausas llenas, pero refleja el mismo fenómeno.

Al escribir que la pausa es un indicador de actividad mental, damos a la pausa llena una función cognitiva. Nosotros consideramos que entonces no debería hablarse de pausa llena, en todo caso, de "silencio lleno " (SAVILLE-TROIKE lo enumera *"hueco lleno"*). Es el silencio durante el cual conformamos la alocución. Nombrar a estos silencios

como pausas equivale a no distinguir, a no delimitar cuándo se trata de uno o de otra.

BUXO (1983), al hacerse eco de las funciones del lenguaje enumeradas por GUMPERZ y HYMES, escribe sobre las normas de interacción y de interpretación, las convenciones de la interrupción y la vacilación. Con otras palabras, se nos habla de las pausas en la interacción y del titubeo (sin delimitaciones precisas).

Al introducir el concepto convención hemos de deparar en la relación entre pausa y cultura. Ya en apartados anteriores hemos mencionado que el grado de tolerancia al silencio hay que contextualizarlo en una cultura. El uso, la duración de las pausas en el turno y en el cambio de turno, vendrá determinado por ese contexto cultural. Y aún más, como dice SAVILLE-TROIKE, la distinción entre pausa y silencio ha de tener en cuenta la cultura que enmarca al hablante: lo que para un sujeto puede ser una pausa de cambio de turno para otro puede ser un silencio, que interpretará o intentará interpretar según sus convenciones.

Pero no hemos de olvidar la distinción (ya expuesta) que hace GOODMAN entre hablantes rápidos y hablantes lentos dentro de una misma cultura. Distinción que no se basará tanto en los silencios usados como en la profusión y duración de las pausas. Y como esas categorías son valoradas teniendo en cuenta el grado de tolerancia al silencio.

Cuando LAKOFF dice que el hablante al usar consciente o inconscientemente, entre otros elementos, a las pausas se

muestra con una personalidad u otra, está coincidiendo con PFAUWADEL y su idea de pathos. Esa "representación" está inserta en una cultura con unas convenciones particulares; de ahí que, como nos dijera SCOLLON, el mayor o menor uso de las pausas y de los silencios servía para que un grupo de mujeres adjetivara positiva o negativamente la personalidad de las hablantes.

Cuál es la raíz de las pausas en la interacción. SCOLLON (1985) resume los distintos puntos de vista: GOLDMAN-EISLER sostendrá que su origen es cognitivo; SIEGMAN que es afectivo (por ejemplo, en los estados de ansiedad se requerirá que se piense más lo que se dice); BEATTIE sostiene que el uso y la longitud de las pausas derivan de un aprendizaje en el que los refuerzos son de gran trascendencia. El propio SCOLLON afirma estar cercano a esta tesis; y más adelante (1985: 23) concluye que las pausas de cambio de turno son más dependientes del habla de cada individuo, mientras que las pausas en el turno vienen más determinadas por el contexto situacional.

En lo que muchos autores coinciden es afirmar en que las pausas sirven para realzar, para subrayar a frases o grupos fónicos.

MUNSO (1988: 31) reproduce la siguiente emisión radiofónica del 16 de abril de 1936:

"Y empieza la emisión.
- Españoles, ¡Atención! A las once y cuarto en punto daremos lectura al Parte Oficial.
- Una pausa. Y comienza a leer Franco (...)".

McLEISH (1986), por otro lado, nos dice que el interés del receptor se puede conseguir merced a un cambio de ambiente, un cambio de lugar o un cambio de ritmo. Aquí deberíamos incluir el uso consciente de la pausa o de las pausas mediante el contraste.

REDFERN (1984: 58) afirma que en la radio una pausa *"es el intervalo que durante un programa o al final del mismo emplean las emisoras comerciales para publicidad, servicio meteorológico y avisos oficiales (por lo tanto, hay pausas publicitarias, pausas de noticias, etc.)"*. En un principio parecería que también habla de pausas en el turno y de cambio de turno (turno en este caso sería programa o espacio); pero aquí la pausa es la inclusión breve de un mensaje (o breves mensajes concatenados) que difiere del discurso del programa. Con más propiedad hablaríamos de pausas llenas utilizadas en el cambio y en el turno, tomando esta función los insertos musicales.

En la redacción radiofónica sólo se emplean el punto y la coma (que *"marca una pequeña pausa que introduce una variación en la entonación y da lugar a la renovación de aire si es preciso"* -PRADO, 1981a: 26-). En la radio la puntuación sirve para marcar unidades fónicas y no gramaticales, como es usual en la cultura impresa.

Hasta ahora hemos venido hablando de la pausa y lo hemos hecho basándonos en sus posibles funciones desde distintos puntos de vista. Antes de interrelacionarlos y llegar a unas posibles conclusiones deberemos tratar de la duración de las pausas.

"Al músico las pausas se le dan medidas; al actor no. (...)Dejarse arrastrar por el torbellino de las palabras es más fácil que abrir una pausa, por breve que sea. (...) Una pausa es útil, pero en la medida justa; si se prolonga puede llegar a la catástrofe". (FERNAN GOMEZ, 1989)

Cómo juzgar la correcta duración de una pausa. McLEISH (1986) dice responder en su obra a esta cuestión: el aprendizaje, la memorización de las convenciones, nos dirá cuándo su duración es correcta o incorrecta. FERNAN GOMEZ (en su escrito no se diferencia entre silencio y pausa) afirma que si la obra representada es seria y el público respetable, serio y abundante, la pausa podrá ser más larga. Si la obra es trivial y el público superficial, el actor tiende a suprimir todas las pausas.

Esta medida empírica de la duración de la pausa pone de relieve la importancia del contexto situacional. Podremos decir que aprendemos a dar una duración a la pausa dependiendo del contexto situacional.

"Yo no he alcanzado a los grandes trágicos de comienzos de siglo, pero tuve la fortuna de ver a Enma Gramática -años cuarenta- en "Las medallas de Sara Downey", de J.M. Barrie. Había visto la misma obra interpretada por otra excelente actriz. Sara Downey iba hacia un arcón, lo abría, sacaba las medallas de su hijo muerto en la guerra, las miraba y caía el telón. Sin una palabra, aquellos 30 segundos resultaban conmovedores. En las interpretación de Enma Gramática, la acción muda, el silencio, la pausa, pasaban de los cinco minutos. Para esos alardes, el actor debe rozar las zonas de lo mágico". (FERNAN GOMEZ, 1989)

De la palabras de FERNAN GOMEZ cabe puntualizar:

. Aparece ese indistinción entre silencio y pausa.

. Es una obra de teatro, por lo que "el silencio, la pausa" puede tratarse de una acción muda relentizada.

. Como nos dice, la obra se representa en los años 40. ¿Existe la misma tolerancia al "silencio" en la actualidad? En octubre de 1990 se representa en la sala Beckett de Barcelona (espacio escénico minoritario y abierto a las vanguardias) la obra "Silêncio, depois". ALBERT de la TORRE (1990) finaliza su crítica con las siguientes palabras. "*Tal vez allí tengan suerte y el público respete su silencio, aquí ya se ha visto que no*". Una cada vez más extensa cultura audiovisual de ritmo trepidante, ¿permite la aproximación o la práctica del silencio?

. El individuo vive la convención contextualizada, pero hay un margen en el que su iniciativa le permite conformar un estilo propio. Al ser posible el habla, es posible moldear el uso y la duración de las pausas. Y, escribiendo ésto, hacemos nuestras las conclusiones a las que llega SCOLLON.

Pero las conclusiones a las que estamos llegando sobre la duración de las pausas deben precisarse aún más.

Se recordará que en el capítulo II incluíamos una clasificación de SAVILLE-TROIKE y de TANNEN en la que aparecía una jerarquía temporal de menos a más; reproduzcamos la parte correspondiente a las pausas:

1.- Cese de sonido para la producción de consonantes.

2.- Pausa:

2.a Percibida: titubeo/no titubeo.

2.b Pausa: en el turno/de cambio.

3.- "Calmas" en la conversación.

En la clasificación aparecen indistintamente el titubeo, la pausa y el silencio. De ella cabría deducir que las pausas duran menos que los silencios, pero no se

precisa más. Ese *"cese de sonido"* se correspondería a las pausas breves (no percibidas). No aclaran que son *"calmas en la conversación"* -concepto que toman prestado de GOFFMAN-. Sólo las podemos entender como una mayor tolerancia a las pausas en el turno y de cambio de turno.

Como hemos escrito, RODRIGUEZ BRAVO sostiene que la duración de la pausa lógica oscila entre 0 y un tiempo igual al del grupo fónico anterior a la pausa. Las enfáticas sobrepasan esta duración.

FAISSE argumenta que la duración de las pausas deberá ser tal que no se rompa la percepción de sucesión. Cifra su tiempo entre las 40 y las 100 cs., lo que es igual a un tiempo largo.

LEBRE-PEITARD asegura que las pausas breves duran entre 0,1 y 0,5 s. Recordemos que para que una sensación excite al cerebro ha de durar como mínimo 0,5 o 0,52 s.

La duración propuesta por LEBRE-PEYTARD se encuentra por debajo del nivel de excitación. El valor mínimo dado por FAISSE está 0,1 por debajo del nivel de excitación, de lo que se deduce que algunas pausas no serán percibidas.

Hemos escrito que para SAVILLE-TROIKE y para TANNEN las pausas duran menos que los silencios. El establecer esta distinción nos obliga a profundizar en ella. ¿En qué se diferencian las pausas de los silencios?

"Debemos distinguir dos sentidos distintos del alzar sonoro: el alzar como pausa y el alzar como silencio. Mientras la pausa es descriptiva y transporta una información rítmica, es decir, describe el tipo de movimiento que se está haciendo, el silencio es simplemente ausencia. No hay descripción alguna, su descripción es, simplemente, que no hay nada que describir es el vacío". (RODRIGUEZ BRAVO, 1984: 166)

RODRIGUEZ BRAVO sostiene que la diferencia entre uno y otro no depende tanto de la duración como de la entonación del "dar" anterior. Tras una entonación en cadencia, final del texto, se situaría el silencio. La entonación en anticadencia informa de la continuidad, lo que se está diciendo es incompleto: esa información nos indicaría que el alzar es una pausa.

Más adelante (1984: 167) agrega: *"Cuando el alzar es claramente mayor que el grupo fónico pasamos a un nivel de ambigüedad utilizable según el contexto"*. Es la pausa enfática o de ambigüedad.

Debemos destacar, en primer lugar, que se enuncia con claridad una diferencia entre pausa y silencio. Ahora bien, cabe precisar que en el desarrollo de su argumentación hay ideas que matizar o aclarar.

La pausa lógica aparece descrita con perfiles claros, pero sólo se le da una función, la rítmica. Se nos dice que sigue a las anticadencias.

Si entendemos por cadencia la inflexión descendente a partir de la última sílaba acentuada, marcando el final de una frase o enunciado, no podremos aceptar -basándonos en RODRIGUEZ BRAVO- que las pausas sólo sigan a las anticadencias, pues son comunes las pausas tras las frases y, sin embargo, ello no significa que estemos finalizando el "texto", el enunciado (piénsese, por ejemplo, en una concatenación de frases que enumeran).

También deberíamos tener en cuenta las frases interrogativas que implican una respuesta afirmativa o

negativa ("¿son tus libros?") tienen una curva de entonación ascendente, con una ligerísima cadencia, en ocasiones imperceptible. En las exclamativas la curva de entonación es una recta, con una intensidad superior a la de cualquier frase enunciativa. Cuando se utilizan los puntos suspensivos la curva de entonación se mantiene. Es en las enunciativas donde las cadencias se dan con claridad.

Creemos que RODRIGUEZ BRAVO se basa en exceso en las enunciativas. Una exclamativa puede estar situada en el final del "texto" o en su interior. No hay ni cadencia ni anticadencia; cómo nombrar entonces al alzar que la sigue.

Desde nuestro punto de vista, la entonación no puede ser el único elemento que distinga pausa de silencio.

El *"alzar como silencio"*, contextualizado en la interacción, sería lo que otros autores denominan pausas de cambio de turno. La pausa enfática sería un silencio (*"utilizable según el contexto"*), al que le da una duración superior a la del grupo fónico que lo precede.

Para SAVILLE-TROIKE la lingüística ha ignorado al silencio; la única función que le ha asignado es la de marcar unos límites. Por tanto, más que del silencio trata de la pausa.

TANNEN (1985) sostiene que el silencio se diferencia de la pausa merced a las intenciones y a las convenciones del hablante. Sólo podría distinguirse silencio de pausa por referencia a una experiencia previa. Y añade que una pausa se convierte en un silencio valorado negativamente

cuando aparece en un lugar inesperado o con una duración demasiado larga.

La tesis de TANNEN se basa en que lo que para un individuo es una pausa para otro puede ser un silencio.

No negamos cierta razón a esta tesis, pero, de seguirla, nos sería imposible establecer unas diferencias que, desde nuestro punto de vista, existen. La tesis de TANNEN podría extrapolarse a cualquier elemento del lenguaje; se conoce la significación, la función gracias a una experiencia (memorizada) previa. Lo que no nos impide que los analicemos.

Nosotros establecemos la diferencia guiándonos por tres parámetros: función, duración y capacidad de significación. No nos referiremos a las pausas producto de una patología.

7.1.- **Función:**

En referencia a la pausa proponemos la siguiente taxonomía:

1.- Pausas breves.

2.- Pausas en el turno: (silenciosas o llenas)

2.a Enumerativas.

2.b Enunciativas.

2.c Explicativas.

2.d Potenciales (hiperbática o expresiva).

2.e Significativas.

2.f Temporales.

3.- Pausas de cambio de turno: (silenciosas o llenas).

Con esta taxonomía pretendemos aunar las propuestas fonológicas y las sicolingüísticas, así como las sociolingüísticas y etnolingüísticas cuyo objeto de estudio es la interacción. Consideramos que no son contradictorias, al contrario, desde nuestro punto de vista son complementarias. Que un objeto de estudio sea la interacción resulta de gran interés puesto que integra el análisis en el acto comunicativo, lo que nos obliga a tener siempre presente la funcionalidad del lenguaje.

Entendemos por pausas breves (y seguimos a la fonología) aquellas que se dan en el interior de la palabra o entre palabras y no son perceptibles.

En el grupo de pausas que consideramos en el turno nos basamos, con ligeras variaciones, en QUILIS y FERNANDEZ (1973). Hemos suprimido las nombradas como "*pausa final absoluta*", aquella que sigue a un enunciado completo (en ortografía señalada con un punto). A dicha pausa la llamamos "enunciativa"; dentro de un mismo turno pueden darse varios enunciados completos (hemos de tener en cuenta que el enunciado, la unidad mínima de comunicación con sentido completo, puede ser desde una oración a un discurso), por lo que nos parece pertinente consignarla. La *"pausa final absoluta"* es para nosotros la pausa de cambio de turno (el punto y final).

Por seguir a QUILIS y FERNANDEZ y ya haber hecho mención a su clasificación, no es preciso que nos

detengamos en cada una de ellas. Fijémonos en las potenciales y en las significativas.

Las potenciales pueden ser hiperbáticas y expresivas. Recordemos que el hipérbaton es una figura retórica consistente en alterar el orden lógico de las palabras en las oraciones simples, o el de distintas oraciones en un periodo: "cuando cenamos estaba muy triste". Puede enunciarse de dos maneras, con pausa ("cuando cenamos/estaba muy triste") o sin ella ("cuando cenamos estaba muy triste"). Desde nuestro punto de vista la pausa ayuda a que notemos que el orden ha sido alterado; la pausa nos permite restablecer una significación que pudiera no ser decodificada.

De la expresiva QUILIS y FERNANDEZ (1973: 164) nos dicen que si el sujeto se pospone al verbo no hay pausa: "el jueves/llega pronto", "llega pronto el jueves".

Somos de la opinión de que en este tipo de pausas debe incluirse un uso remarcador, tan corriente en la locución radiofónica. Nos referimos al subrayado que se hace de una palabras o palabras gracias a las pausas y la entonación: "Sus Majestades/los reyes de España/ llegan esta noche a Valencia". Las pausas que hemos indicado son explicativas.

Pero reparemos en esta otra manera de decirlo: "Sus Majestades/los/reyes/ de España/llegan esta noche a Valencia". "Reyes" se incluirá entre dos pausas, a la vez que la intensidad aumentará. De escuchar con atención a Rosa María Mateo, por ejemplo, observaremos que emplea con suma frecuencia este tipo de pausas (expresivas) para remarcar. Pausas que pueden llenar de connotaciones un

discurso; el caso expuesto nos puede servir como ejemplo ("reyes"), como también serviría si la palabra "subrayada" fuera "España". El contexto y quien enuncie nos ayudarían a precisar la connotación (en el caso de "España" no es lo mismo que fuera dicho por Fraga Iribarne que por Jon Idígoras).

Volviendo de nuevo a Rosa María Mateo, a la profusión que hace de este tipo de pausas, observaríamos un metadiscurso; la concatenación de palabras subrayadas produce otro discurso, cuyo sentido puede diferir (sobre todo gracias a las connotaciones) del que posee el discurso en el que se encuentran las palabras subrayadas. Esa concatenación de palabras subrayadas niega la asepsia, la neutralidad del discurso informativo.

En este caso la pausa también podrá darse aunque el sujeto esté pospuesto al verbo: "llega pronto el/jueves".

De la pausa significativa se nos dice que su presencia o ausencia cambia la significación del enunciado: a/ la última lluvia caída de un cielo sin sol; b/ la última lluvia/caída de un cielo sin sol.

La pausa determinará si hablamos de la última vez que llovió (b) o de la última vez que llovió con un cielo plomizo (a).

Pero en nuestra taxonomía incluimos una pausa no enunciada por QUILIS y FERNANDEZ: la temporal. Pongamos un ejemplo:

A/ Me escuchas/ahora que la noche es de los dos/ahora que yo me ofrezco a ti.

B/ Me escuchas//ahora que la noche es de los dos//ahora que yo me ofrezco a ti.

Frases que podrían estar extraídas de un programa radiofónico intimista (la radio "confesionario"). Las pausas están colocadas en el mismo lugar, con una misma función; sólo varía la duración de las mismas. Esa duración influye directamente en el ritmo, en el sentido de lo que enunciamos. Existe otro tipo de subrayado. El tiempo es superior al empleado en el uso normal de la pausa y tiende a confundirse con un silencio. Generalmente están precedidas de cadencias bien marcadas, en las que no suele faltar un arrastre, sobre todo, del último fonema.

Las pausas de cambio de turno se corresponderían con el punto final. Sólo es posible confundirlas con un silencio si tras la última palabra no se produjera ningún sonido significativo más.

Las pausas son silencios en tanto que no emisión de sonidos, pero son pausas por tratarse de interrupciones que hacemos cuando leemos o hablamos. Los silencios son interrupciones del sonido no de la enunciación.

La pausa tiene un origen fisiológico o lingüístico. En la locución radiofónica se pretende que coincidan los dos (por lo que hay que descartar la pausa respiratoria propuesta por FERNANDEZ de la TORRIENTE). Fisiológicamente la pausa es necesaria para poder respirar. El origen de un silencio no es la necesidad de respirar, es el deseo o la necesidad de expresar.

Dos pausas pueden delimitar un grupo fónico (en castellano el grupo fónico medio oscila entre las ocho y las once sílabas); los silencios no se emplean para delimitar grupos fónicos.

QUILIS y FERNANDEZ (1973: 164) afirman que las pausas, lingüísticamente, *"señalan el final de una expresión"*. Creemos que ésto es así en las enunciativas y en las de cambio de turno, sin embargo, en el resto de pausas dentro de un turno, tanto marcan el final de una expresión como el principio de la siguiente. El silencio puede servir para marcar el final o el inicio de una expresión, pero esta función es subsidiaria de una significación prevalente: silencio anterior a la conferencia/ distancia, jerarquía, llamada de atención; silencio que interrumpe un discurso/ enfado, falta de ideas,...

Hemos escrito que la pausa puede tener una función rítmica; habría que precisar: varias pausas (como mínimo dos) intervienen en la conformación de un ritmo. Los silencios también pueden intervenir en esa conformación, pero en la mayoría de los casos el ritmo descansa sobre las pausas, no sobre los silencios.

7.2.- **Duración:**

De lo escrito sobre la duración de las pausas se desprende que el silencio será más extenso.

FAISSE argumentaba que la duración máxima de la pausa es de 100 cs. Para RODRIGUEZ BRAVO, la duración del grupo fónico anterior. Los dos coinciden en que no se debe romper la percepción de sucesión. Si el promedio del grupo fónico

en castellano está entre ocho y once sílabas, siguiendo la propuesta de RODRIGUEZ BRAVO se debería aumentar el tiempo máximo de la duración de la pausa hasta unas 200 cs..

El problema que conlleva guiarnos por la duración del grupo fónico anterior estriba en que la duración de éste es variable. Puede llegar hasta 300 cs, lo que significaría una pausa el triple de larga que lo indicado por FAISSE; y un grupo fónico puede estar constituido por un monosílabo ("no"): la experiencia nos muestra que no son raras las pausas que exceden en el tiempo al del grupo fónico.

Teniendo en cuenta estas consideraciones deberíamos decir que la duración del grupo fónico anterior es una referencia aproximativa, pero no un tiempo estándar.

Sin duda, 300 cs, sin duda, es una duración nada habitual de una pausa; se nos antoja excesiva, y en ella, seguramente, veríamos significaciones que sobrepasarían la mera funcionalidad de la pausa.

Pensamos, por todo lo escrito, que las pausas en el turno deberían durar entre 50 y 200 cs.

Pero esta consideración deberá tener presente:

. No es un universal; cada cultura da una duración a las pausas teniendo en cuenta el grado de tolerancia al silencio y la velocidad de la alocución (que varía según las lenguas).

. En una misma cultura, el individuo (aun aprehendidas las convenciones) tiene un habla, y uno de sus rasgos puede ser la duración de las pausas.

. Los ideolectos se caracterizan, entre otras cosas, por la entonación y el uso y duración de las pausas.

La duración de las pausas de cambio de turno no depende tanto del enunciador como del destinatario. Una vez realizada, será interrumpida cuando el destinatario se convierta en enunciador. En la producción radiofónica nos encontramos con el siguiente caso:

Fin programa A - Inicio programa B.

El guión bien pudiera ser una pausa de cambio de turno (llena, en el caso de usar, por ejemplo, un indicativo). El programa A finaliza con un música, Fade Out (cadencia), pausa e Inicio del programa B. La diferencia con un diálogo estriba en que hay dos tipos de destinatarios: los oyentes (excepcionalmente enunciadores) y los enunciadores del programa B.

De seguir con el lenguaje radiofónico deberemos apuntar que lo escrito sobre la duración de las pausas es útil cuando se usa exclusivamente el elemento verbal.

Si una de las funciones de los insertos musicales es la de pausa, se deduce que las duraciones son variables y pueden exceder en mucho a esas 200 cs. Mientras un golpe musical dura lo que uno o dos compases, la cortina sobrepasa los 10 s.

¿Existe una duración estándar? Deberíamos responder que lo que existe es una duración por comparación que sí es estándar: así sabemos, por ejemplo, que el golpe musical dura menos que la ráfaga y a su vez ésta menos que la cortina.

Al igual que en lo escrito en referencia al lenguaje verbal, el límite máximo está en no romper la percepción de

sucesión. Hipotizamos que ese tiempo máximo debería de ser de 15 s. Establecemos esta duración basándonos en la duración de las cuñas publicitarias. La duración máxima de las mismas es de 1' (SER, COPE, RNE); la mínima , según emisoras, de 10 o de 15 s., que es lo que duran la mayoría de las cuñas que se emiten. El oyente radiofónico tiene interiorizado este tiempo; una cuña de 1' no es habitual. La interiorización de ese tiempo, que se basa en la experiencia -exposición al medio-, le hace prever la sucesión de mensajes. De lo que se trataría sería de aprovechar esa experiencia perceptiva para no romper la percepción de sucesión.

Si sostenemos que el silencio dura más que la pausa, ¿cuánto debería durar éste? JAMAIQUE (1984: 418) nos asegura que en la producción radiofónica debería oscilar ente los 3 y los 5 segundos.

Revisemos esta propuesta. Si su límite inferior es de 3 s. seremos capaces de percibirlos más largos que las pausas. Para JAMAIQUE excederse de los 5 s. presupone que se confunda con un error; a más exceso mayor confirmación de que el silencio no es tal sino un error/fallo técnico.

JAMAIQUE nos propone una duración indicativa, lo que no hace es categorizar esa duración. Pensamos que establecer los 5 s. como tiempo máximo es correcto, y que sólo en casos excepcionales debería propasarse esa duración. En cuanto al límite inferior, los 3 s. podrían llegar a ser algo menos, pues la mayoría de las pausas no llegan a durar 2 s. Pero, teniendo en cuenta que, salvo si se edita el programa, difícilmente podemos trabajar con

décimas de segundo, los 3 s. nos parecen una buena cifra indicativa.

ASPINALL también diferencia las pausas (breves o largas) de los silencios, dándoles tiempos distintos:

> *"Avant de lire un texte au micro, il est bon d'y marquer les pauses au crayon: un trait (/) pour les pauses brèves, 2 ou 3 traits (//, ///) puer les pauses plues longues, trois points (...) pour les silences".* (ASPINALL, 1972: 86)

En la propuesta de ASPINALL se aprecia una clara jerarquización de tiempos. Lo que no realiza es dar a cada "marca" un tiempo objetivo. El lector dosificará la duración basándose en su experiencia, las indicaciones que se le puedan dar (por ejemplo, el realizador) y el contexto en el que aparezcan las pausas o silencios.

7.3.- **Capacidad de significación:**

Decíamos que las pausas significativas, con su presencia o ausencia, modificaban la significación de un enunciado.

Hemos escrito que las pausas pueden servir para marcar límites a los grupos fónicos, para respirar, para modificar la entonación y para crear ritmos.

Las pausas de cambio de turno ordenan la interacción. Debemos añadir que estas pausas pueden utilizarse como remolcadores:

> *"Si estas señales no bastan para que la otra persona comience a hablar, posiblemente añadamos un <remolcador> final. Ese <remolcador> puede ser simplemente el silencio o puede adoptar una forma de pausa rellena (...)".*

KNAPP (1982: 310) se está refiriendo a las pausas de cambio de turno, aunque él las denomina silencio.

Las pausas formarían parte de la expresión fonoestética; de la expresión autoacústica en tanto que se usan en el habla, y pueden dar una información sobre el emisor; de la expresión ectoacústica en tanto que ayudan a construir ritmos.

El silencio precisa del contexto para significar. La pausa contribuye a la significación del discurso.

A/ A continuación vais a escuchar un superventas --- sensacional/ Julito tan sensacional como siempre/ la vida sigue igual.

B/ A continuación vais a escuchar un superventas/ disco/ sensacional/ Julito tan sensacional como siempre/ la vida sigue igual.

En el caso (A) escucharíamos pausas y un silencio. En el caso (B) sólo pausas.En el caso (A) el disco es sustituido por un silencio. Al no sonar puede ser entendido como un error; pero con las frases posteriores la interpretación de error cambia: que el silencio aparezca entre "superventas" y "sensacional", llenando el espacio de una canción, especificado el cantoautor y enunciado "la vida sigue igual" (que todos relacionarán con el título de una canción), que el silencio sea la supresión de la canción del cantoautor da a entender que el cantoautor, sus canciones, equivalen a nada.

De detenernos en "la vida sigue igual" notaremos que mientras en el segundo caso es el título de una canción, en el primero es una figura retórica.

Silencio y pausas cumplen funciones diferentes.

7.4.- **Pausa y titubeo:**

En el comienzo del apartado hemos dicho que también había que distinguir entre pausa y titubeo.

CHAFE (1985) pone énfasis en la necesidad de tener en cuenta los titubeos en los análisis de la producción del habla. Desde una perspectiva cognitiva, demuestra que los titubeos pueden reflejar procesos mentales de búsqueda y de organización del discurso. Titubeos que incluye en los turnos.

El titubeo puede tener su origen, también, en una patología.

Nos podemos encontrar con titubeos silenciosos y titubeos llenos. Cuando son silenciosos se manifiestan en forma de pausas. Pero no hemos de olvidar que un titubeo es una vacilación, una duda. Sólo tiene en común con la pausa su manifestación silenciosa. Titubeo procede del latín, *titubare*: oscilar, trastabillar (tropezar, tartamudear); en un discurso suele darse en una sucesión de llenos y silenciosos. En el caso de que fueran sólo silenciosos, el contexto los diferenciaría de las pausa. Un titubeo es siempre de menor duración que un silencio reflexivo. De hecho, muchos titubeos tienen su origen en no usar el silencio reflexivo.

CONCLUSIONES:

1/ La eficacia de la comunicación de masas ha de ser estudiada teniendo en cuenta el contexto de relaciones sociales en el que operan los medios.

2/ El contexto aclara ambigüedades, convencionaliza el código, posibilita la comunicación de una expresión y descalifica la inserción de una expresión incorrecta en un discurso.

3/ La utilización intencionada y adecuada de una expresión en un contexto tiene capacidad de significar; el contexto puede establecer el significado.

4/ El discurso y el contexto son partes interrelacionadas de un todo.

5/ El significado es el uso contextualizado.

6/ El silencio significa algo por estar contextualizado.

7/ Las estrategias de uso harán que usemos un silencio con una funcionalidad determinada.

8/ Los códigos y las convenciones, en su institucionalización, pueden trocarse en barreras para la renovación o la aceptación de códigos nuevos.

9/ El silencio se ve sometido a los imperativos de la comunicación de masas, suprimiéndose o reduciéndose a una funcionalidad primaria.

10/ Preguntarse por el uso del silencio en la producción radiofónica es tener en cuenta: el grado de tolerancia al silencio del medio y de la cultura en que opera la emisora, la forma en que se manifiesta la comunicación de masas y los determinantes que encorsetan a la producción.

11/ En una misma cultura cada sociolecto puede ser más o menos tolerante al silencio.

12/ La ambigüedad puede hacer que la interpretación sea imposible o incorrecta; puede actuar como un ruido en el canal comunicativo.

13/ La verdad es posicional; local y transitoria.

14/ La ambigüedad es un universal que forma parte, ineludiblemente, del lenguaje verbal. Su uso no tiene por qué constreñirse a la expresión estética.

15/ La ambigüedad del silencio desaparece con el contexto. En ocasiones lo que se pretende es un discurso ambiguo; habrá una coherencia entre intención y contexto.

16/ Los límites entre expresión y comunicación son imprecisos. Los silencios, respetando esta dicotomía convencionalizada, pueden expresar y comunicar.

17/ Un silencio intencionado es una información

18/ Se puede, y en ocasiones se debe, romper la causalidad entendimiento-emoción.

19/ El silencio puede cumplir las distintas funciones del lenguaje, también dentro del mensaje radiofónico. El silencio como prueba de que el canal funciona (emisora) es un contrasentido en la radio. El silencio sólo puede actuar en dos supuestos en relación a la función metalingüística: cuando el destinador lo guarda para saber si es correctamente interpretado (lo cual lo convierte en un pausa de cambio de turno) o cuando el destinatario lo emplea para dar a entender al destinador que no comprende o que debe aclarar su código (de nuevo, pausa de cambio de turno).

20/ La relación entre silencio y significado, si no hay ninguna patología, está convencionalizada. Hay una relación arbitraria.

21/ Los silencios no intencionados pueden considerarse como vestigios (indicios).

22/ De seguir la clasificación de SCHAFF, el silencio podría ser un signo verbal o un símbolo.

23/ Para numerosos autores el silencio es un símbolo, noción que compartimos.

24/ El silencio es capaz de despertar imágenes auditivas radiofónicas.

25/ El silencio puede ser una función-signo.

26/ En el silencio hay significado, significante e intérprete.

27/ De basarnos en SAUSSURE el silencio sería un signo.

28/ La entonación no es el único elemento que distingue pausas de silencios.

29/ Fundamentamos la distinción entre pausa y silencio utilizando tres parámetros: función, duración y capacidad de significación. La taxonomía que incluimos enmarca las funciones de las pausas.

30/ Las pausas en el turno deberían durar entre 50 y 200 cs. Pero esta duración no es un universal. Las pausas llenas en la radio no deberían sobrepasar los 15 s.

31/ El silencio dura más que la pausa; entre 3 y 5 s.

32/ Las pausas forman parte de la expresión fonoestésica. El silencio precisa del contexto para significar. La pausa contribuye a la significación del discurso.