



El silencio como lengua para la contemplación: acercamiento sensorial a Edmond Jabès y James Turrell

*Silence as a language for contemplation: sensory approach to
Edmond Jabès and James Turrell*

Mariana Arbeláez-Cataño 

Universidad Nacional de Colombia, Medellín, Colombia.

✉ maarbelaezca@unal.edu.co

Fecha de recepción del manuscrito: 01/05/2024

Fecha de aceptación del manuscrito: 18/07/2024

Fecha de publicación: 30/09/2024

Resumen — Con el propósito de abordar reflexivamente la obra literaria de Edmond Jabès y la artística de James Turrell, el artículo analiza el concepto de silencio contemplativo e introspectivo en relación con los sentidos de la vista, el oído y el tacto. Se asume una concepción del silencio que no es sólo ausencia, donde la introspección y la contemplación profunda de los propios estados interiores une a ambos personajes. Interesa la manera en que el escritor y el artista acuden a experiencias sensoriales para evocar emociones y conducir al lector/observador a nuevos mundos. Así, se examinan las técnicas específicas empleadas por cada uno, como el uso del lenguaje de Jabès y la manipulación de la luz y el espacio de Turrell.

Palabras clave — Edmond Jabès, James Turrell, silencio, literatura, estética.

Abstract — In order to reflect on the literary work of Edmond Jabès and the artistic work of James Turrell, this article explores the concept of contemplative and introspective silence through the senses of sight, hearing, and touch. It presents a notion of silence that goes beyond mere absence, emphasizing how deep introspection and contemplation of inner states connect both creators. The focus is on how the writer and the artist draw on sensory experiences to evoke emotions and lead the reader or observer into new realms of understanding. To this end, the article examines the specific techniques employed by each, such as Jabès' use of language and Turrell's manipulation of light and space.

Keywords — Edmond Jabès, James Turrell, silence, literature, aesthetics.

Para Citar: Arbeláez-Cataño, M. (2024). El silencio como lengua para la contemplación: acercamiento sensorial a Edmond Jabès y James Turrell. *Dialektika: Revista De Investigación Filosófica y Teoría Social*, 6(17), 29–44. <https://doi.org/10.51528/dk.vol6.id158>

INTRODUCCIÓN

Para concebir el silencio, el desierto y los sentidos como tres elementos yuxtapuestos, debe cumplirse tanto con el requisito de descifrar la contemplación como el del encuentro con el sí mismo. No obstante, lo silencioso, lo desértico y lo sensorialmente percibido no pueden evitar estar siempre ante la posibilidad de enriquecer las vivencias o, en ciertas ocasiones, de saturarlas hasta llegar a la angustia. Es por esto que el dominio de una lengua para la contemplación demanda un aprendizaje que sólo puede encontrarse en las simplicidades supremas de la vida ascética.

Con la intención de alcanzar los rastros demarcados por estas ideas, lo que propongo a partir de estas líneas es reflexionar en torno a las poéticas del desierto a través de la vida y obra de dos personajes del siglo XX. De este modo, el silencio, el desierto y los sentidos aparecen para trazar un nuevo recorrido guiado por un escritor y un artista que, pese a jamás haberse conocido, llegan juntos a este destino. Quizás sus orígenes, sus proyectos, sus preocupaciones existenciales y sus experiencias estéticas sean abismalmente distintas, pero hay algo que los une, y eso es la espiritualidad del desierto y lo desértico. Lo interesante, entonces, al analizar esta dimensión poética de la literatura y el arte, es su capacidad para desafiar y confundir los sentidos. En otras palabras, todo esto apunta a mostrar la destreza de ambos para suscitar experiencias donde el lector/observador se enfrenta a maneras de percibir totalmente distintas.

Dichos personajes son Edmond Jabès y James Turrell. El primero, un judío, egipcio y errante, cuya producción literaria fue toda una poesía; el segundo, un geómetra de la luz que materializa la idea del desierto mediante su creación artística (Didi-Huberman, 2014). El título de «figura indescifrable» le aplica tan bien a ambos, así como la denominación del desierto poetizado le da una personalidad a sus obras. Pero, a sabiendas de que ellos mismos han acudido a voces ajenas para validar sus manifestaciones más particulares, me permito pensarlos al compás de otros escritores y artistas, al igual que de filósofos, historiadores y antropólogos, con el propósito de rehabilitar sus propios entornos desertificados.

En lo que respecta a Jabès, tal vez el estudio más relevante sobre aquello que subyace su producción literaria sea el de Valente (2004) —poeta que, además de traducir su obra al español, escribió en torno a ella. Sin embargo, su relación literaria con Derrida, Blanchot o Lévinas —que se alcanza a intuir en algunos apartados de la entrevista que le hace Cohen (Jabès, 2000)—, remite a una existencia de Jabès como gran emisario del lugar y, también, de la palabra eternizada en la memoria. Estos mismos interlocutores de Jabès hacen eco de sus inquietudes por el silencio desde la perspectiva de la radicalidad (Ploeg, 2012). Sobre todo, dado que para Jabès (2005) lo que deviene en escritura es el ejercicio incesante de hacerle preguntas a la nada, pues “la pregunta por la palabra, la pregunta por el escrito, la pregunta por el libro, son preguntas a la blancura, al vacío, a la nada” (p. 297). Así, una manera adecuada de describir su práctica literaria sería decir que esta logra ser, en su gesto estético, bella y conmovedora, y, en su profundidad solemne, poética y paradójica (Ploeg, 2012).

Por otra parte, para comprender las construcciones de Turrell, resulta fundamental la mediación realizada por Didi-Huberman (2014) —historiador que dedicó un libro completo a analizar la



creación artística de este primero en tanto fábula. La potencia visual de las obras de Turrell, y la minuciosa descomposición arquitectónica implícita en ellas las hace, ante todo, inmersivas y auráticas. Empero, lo que hace a Turrell un personaje posible de equiparar con Jabès son esas mismas paradojas poéticas a través de las cuales piensa la espacialidad de los lugares trascendiendo sus formas visibles (Didi-Huberman, 2014). Es por esto que sus vínculos conceptuales con artistas del silencio como John Cage o con el anti-arte de Duchamp (Gibson, 2000), así como con la inquietud por el color de Mark Rothko o la de Walter Benjamin por lo aurático, le otorgan una destacable singularidad a Turrell. Entonces, para el desarrollo de este texto el nexos con otro artista del silencio como Cage es especial, pues su destacada irreverencia es un factor ineludible a la hora de reflexionar en torno a las prácticas del silencio. Ahora bien, para volver sobre la noción inicial de las poéticas del desierto, hay que partir de que lo poético no es más que una manera de situar a la literatura y al arte bajo una misma categoría. Por consiguiente, la elección de la escritura de Jabès y el arte de Turrell son adecuadas. De hecho, Jabès (1993) acudió a la poesía como estilística a la vez que como justificación de su escritura al establecer que el poema es la palabra del silencio, pues es una señal de la ausencia e, igualmente, una puesta en acto del desierto abierto, y esto lo describió así: “[La poesía es un] campo inmenso de exploración del universo, del hombre y de las cosas, donde lo maravilloso bordea lo pálido diario; donde la presencia se mide por la ausencia y el dolor por la alegría” (p. 127). Respecto a esto último, vale la pena destacar la forma en la cual Valente (2004) planteó que la poesía es siempre un arte de la memoria, mientras que para Derrida (1989) esta fue la libertad encarnada de las palabras. Con la unión de estas dos versiones, es posible decir que Jabès fue la imagen clara de un esfuerzo por rescatar el lenguaje y depurar su sentido, haciendo de esto su sabiduría.

Del mismo modo, podría afirmarse que, así como para Jabès (1993) “escribir sería, en esta hipótesis, despertar” (p. 124), para Turrell (2022) este paso entre el sueño y la vigilia lo representaba la luz crepuscular (Didi-Huberman, 2014). Pero hay un sujeto en especial al cual ambos convocan, pues no puede ser un lector ni un observador cualquiera quien se enfrente al silencio, al desierto y a los sentidos, por lo que comprender esa dimensión es uno de los retos que me propongo afrontar en este texto. Es así como Jabès y Turrell dirigen su mirada a lo onírico, y esa es una de las condiciones que le da valor al desierto como un lugar que, en medio de reclamos, bordea simultáneamente a ambos. Sin embargo, lo que aquí me interesa no es tanto rebobinar la cinta de sus biografías, sino considerar sus exploraciones espirituales —o, más bien, la apertura silenciosa de sus existencias.

Probablemente aquello que les dio fama a Jabès y a Turrell en sus respectivos campos fue el aura mística que les envolvía —y que aún está presente en el segundo, pues es un artista activo. De manera que, si pudiera enmarcarse la procedencia de ello en un sitio igualmente común, tendría que ser justo en el desierto, ese rincón del mundo tan reconocido por su dimensión alucinatoria y alteradora de los sentidos. Con todo esto, las descripciones sobre el desierto empiezan a reconstruir palabras e imágenes que, al tiempo, se entrecruzan con lo religioso, el exilio, las ausencias, los límites y, entre tantas otras cosas, también con el vacío y el silencio. Pero, principalmente, con este último, dado que es a través del desierto que se avanza siempre en silencio, con la mirada fija, la escucha atenta y los sentidos dispuestos (Corbin, 2019).

Sin duda, en la aparente aridez del desierto está contenida una experiencia inigualable y perturbadora, algo complejo de asimilar tanto para Jabès como para Turrell. Por eso, antes de proceder con otro tipo de interpretaciones, es importante considerar la manera en la cual Turrell presenta sus instalaciones, pues como artista vigente y de alcance mundial, suele hablar de su arquitectura mística como una oportunidad de donarle al espectador una experiencia que, a fin de cuentas, proviene de su interior (Gibson, 2000; Turrell, 2022). Para Turrell, cada visitante tiene una mirada distinta, por eso da igual desde dónde se mire estando dentro de la obra, pues lo que sus lugares requieren es someterse a la contemplación (figura 1). Entonces, lo que esto sugiere es una exigencia adicional para reconocer qué es lo que matiza la idea de contemplación, pues la luminosidad silenciosa de sus obras lleva a concentrarse en la luz propia, o, al menos, así es como el artista lo describe (Turrell, 2022).

Figura 1. *Knight Rise*



Nota: James Turrell. (2001). *Knight Rise*. Nancy and Art Schwalm Sculpture Garden, Scottsdale Museum of Contemporary Art, Arizona, Estados Unidos.

Teniendo en cuenta lo esbozado líneas atrás, lo que aquí planteo es una reflexión sobre estos dos casos de poéticas del desierto acudiendo al silencio como punto de encuentro. Así, con el fin de llevar la literatura de uno y el arte del otro a los intersticios de los sentidos que trastocan sus poéticas, empleo la discursividad de la obra más popular de Cage como una suerte de escenario para situar esta narración a partir de tres actos. Primero, el silencio óptico que juega con la luz y sobreviene con la necesidad de fijar la vista, de modo que para desarrollarlo me enfoco en Turrell.



Segundo, el silencio acústico cuyo ruido resuena en la ausencia de palabras, por lo que tiene que ver más con el lenguaje y, por tanto, con la literatura de Jabès. Y, tercero, el silencio háptico de percepciones corporizadas que no son visuales ni auditivas, sino una sustancia tangible que congrega paralelamente a Turrell y a Jabès (Le Breton, 2006).

Al Corbin (2019) señalar como un error “creer que el silencio representa la ausencia de ruido como la oscuridad representa la ausencia de luz” (p. 26), hace referencia a las contraposiciones no tan opuestas entre el silencio y el ruido, así como entre la oscuridad y la luz. Agrega Corbin (2019) a esto que “si puedo comparar las sensaciones del oído con las de la vista, el silencio extendido por los grandes espacios es más bien una suerte de ‘transparencia aérea’, que vuelve las percepciones más claras” (p. 26), por lo que son estas posibilidades antagónicas las que dan pie a este texto, y es por esto mismo que la luz y el ruido resultan ser factores importantes para el análisis de ambos personajes. De acuerdo con lo planteado por este autor en relación con la historicidad del silencio y sus implicaciones, el silencio es un concepto que puede tener una consideración tanto negativa como positiva que es comparable a la teoría construida también por Le Breton (2006), quien ocupa un lugar central en la reelaboración del silencio trazada aquí al explorar las poéticas de Jabès y Turrell.

De modo que, teniendo en cuenta la diversidad de significados a partir de los cuales podría presentarse el silencio, esta pretensión por describirlo como valor agregado de lo percibido por los sentidos requiere un prelude. Por tanto, con el motivo de preparar el terreno que enmarca a Jabès y Turrell —que son quienes realmente me convocan a escribir este texto—, tomo al sueño como enlace con el silencio. Bajo esta idea de introducir los movimientos sucesivos con los cuales ahondo en el silencio como lengua para la contemplación y la introspección, reflexiono sobre lo que las palabras y la luz de los sueños implican para la escritura de Jabès y el arte de Turrell en sus espiritualidades desertizadas. Al terminar de exponer estas interpretaciones que van desde el sueño hasta la sugerencia del silencio háptico, esbozo algunas consideraciones finales que, a modo de postludio, contrastan y dan cierre a estas ficciones con las cuales hago expresa una manera diferente de leer entre líneas la vida y obra de los ya mencionados Jabès y Turrell. Lo que todo esto evoca son los trastocamientos de la experiencia perceptiva sin los cuales no se puede llegar a hablar nunca de un pensamiento estético. Por ende, el gran logro sería, más que incitar a comprar los libros de Jabès o a agendarse para visitar una instalación de Turrell, que lo que esto consiga sea legitimar la esencia de la introspección.

PRELUDIO. EL SUEÑO QUE PREPARA PARA EL SILENCIO

Si hay algo que suele caracterizar a un prelude es su brevedad y, en este caso, más que como una segunda introducción, aparece como una puerta para acceder al silencio y a la espiritualidad del desierto. El objetivo de esta reflexión previa se debe a la evidente motivación por el sueño que, de modos cercanos, movilizó a Jabès tanto como continúa inquietando a Turrell en su producción artística. Tal vez, así como suscitan dos experiencias estéticas distintas, tienen también dos variables del sueño a partir de las cuales se construyen sus conceptos poéticos.

Para entrar en materia, una buena manera de definir el soñar sería hablar de una sucesión de imágenes oníricas, y el hecho de situarlo de este modo permite interpretar los llamados de atención que, por ejemplo, hace Turrell (2022) al enunciar que sus obras son un modo de recuperar la luz de los sueños trayendo esos instantes a un receptáculo real que se habita con los ojos abiertos y en silencio, donando así la experiencia de lo ya otorgado antes por el sueño mismo (Didi-Huberman, 2014). Evidentemente, este argumento no va tanto por la vía de los simbolismos trascendentales con los cuales el psicoanálisis situó el fenómeno del sueño, sino que se aproxima hacia el camino de las percepciones alteradas o, si se quiere, de las experiencias fronterizas entre el dormir y el despertar.

A los estados hipnagógicos —entre estar despierto y dormido— e hipnopómpicos —entre estar dormido y despierto— les caracteriza un flujo más libre de pensamientos, pero lo que verdaderamente trastocan son los niveles perceptivos, por lo que sus efectos bien podrían pensarse a la manera de espejismos del desierto. Desde este contexto donde es evidente que las barreras son difusas, es posible entender lo onírico como un estado crepuscular. Igualmente, en la ensoñación se entreteje un insuperable poder de despersonalización, pues frecuentemente produce sensaciones de extrañeza, por lo que toda su aparición es una interpelación concisa a los sentidos humanos. Sobre estos límites entre la vigilia y el sueño, la preocupación de Jabès por las rupturas y la de Turrell por la luz y el tiempo, toman nuevas formas (Didi-Huberman, 2014).

El hecho de que el psicoanálisis encontrara en la introspección el método predilecto para estudiar al sujeto explica la relevancia que tuvo el sueño para estas teorías. Asimismo, traer a colación esta referencia es una manera de acercarse directamente a las influencias de Turrell, quien además de ser artista estudió psicología (Gibson, 2000). Es bien sabido que Freud (1900) descubrió en esta faceta humana la estrategia indicada para verse frente a frente con lo inconsciente, pero entrar de lleno en su propuesta está de más en esta ocasión, pues no es el inconsciente psicológico lo que interesa, sino las relaciones estéticas con el sueño. También, la terapia psicoanalítica se caracterizó por encontrar en los silencios del paciente un mundo de palabras y significados, dando a entender que el silencio estaba repleto de narraciones del inconsciente a la espera de ser traducidas (Le Breton, 2006). No obstante, lo que posibilita esta alusión es darle paso al interés por la materia somática que Didi-Huberman (2014) reconoció en Turrell, aun cuando él enunciara el campo psicológico solamente para hablar de los principios de la Gestalt en el juego con las percepciones del espectador.

De cualquier manera, vale la pena destacar que fue el propio Derrida (1989) quien se inquietó por las relaciones entre escritura y memoria que caracterizaron a las teorías freudianas. Por eso, la convergencia de Freud con él es otro de los lugares indicados para volver sobre los dilemas de Jabès, justamente por la posibilidad de enfocar su producción literaria como una escritura de arena que lleva consigo la impronta del desierto. Desde la perspectiva apegada al psicoanálisis, las huellas psíquicas se diluyen poco a poco a través de la escritura, y es así como el sueño se inserta en ese paisaje que, sin ser lingüístico como tal, verbaliza ausencias (Derrida, 1989). De manera que la idea de tener el desierto como experiencia a la vez que como estado interior, es lo que atestigua la introspección que le hizo a Jabès ser lo que fue.



Si, tal cual lo afirmó Le Breton (2006), la medida de conexión con el desierto interior está soportada por la entrada que brinda el desierto exterior, Jabès y Turrell bien podrían encontrarse en la indagación por esos límites entre el afuera y el adentro, así como sucede con esta idea de la vigilia y el sueño. De todos modos, las prácticas poetizadas de ambos no son una simple representación de pensamientos místicos, sino toda una experiencia que, por su traslape con los sentidos —la vista, la escucha y el tacto—, brota de la sensibilidad estética. Es así como a través de los previamente mencionados instantes transitorios entre la vigilia y el sueño —es decir, los estados hipnagógicos e hipnopómpicos— pueden vislumbrarse los libros de Jabès y los receptáculos de Turrell como experiencias estéticas. Pero, asimismo, en medio de las relaciones entre vacío y silencio, o las dualidades entre lo ausente y lo presente, también se pueden ubicar sus nombres.

UN SILENCIO EN TRES MOVIMIENTOS A LA MANERA DE JOHN CAGE

Antonio no encuentra a nadie durante veinte años: «El que permanece en el desierto, y vive allí en el recogimiento, se evita tres peligros: el oído, la palabrería y la vista».

(Le Breton, 2006, p. 139)

A mediados del siglo XX, cuando Jabès tenía cuarenta años y Turrell estaba apenas en su primera década de vida, Cage (1952) presentó una obra musical en tres movimientos muy propia de su arte vanguardista. Esta propuesta, titulada 4'33", fue todo un hito dentro del medio artístico de la época, pues mientras muchos la consideraron absurda y sin sentido, otros la tomaron como una gran oda al silencio (Pritchett, 2009). Aunque fuese ejecutada con una partitura vaciada de las notas que suelen inundar los pentagramas, para su compositor fue siempre una pieza musical y, pese a que esto no pareciera más que un gesto irreverente, fue el mejor indicio de la existencia de unas prácticas del silencio.

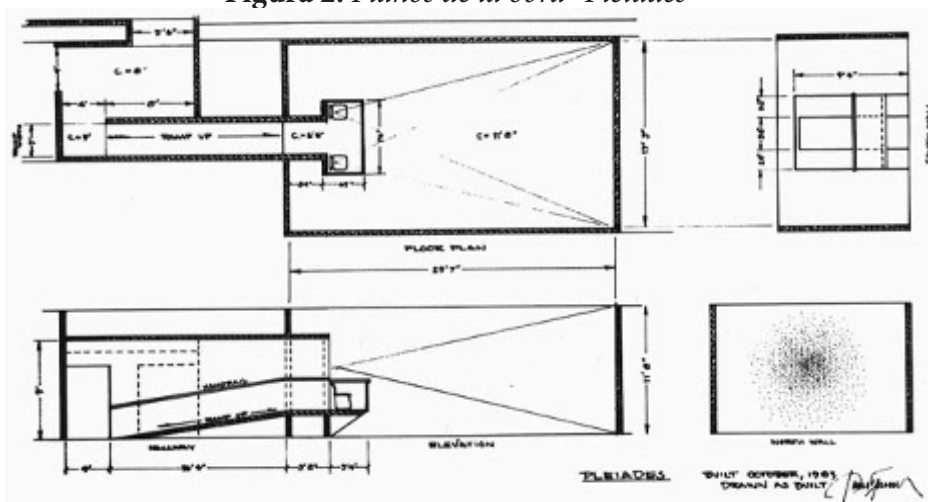
Los silencios son una parte ineludible de toda obra musical, así como sucede con cualquier discurso oral, en el cual algunos periodos cortos de silencio —o pausas— separan las frases y las palabras, ligando oraciones y dotando de sentido lo que se dice. A toda palabra le precede el silencio que bordea los límites del lenguaje (Le Breton, 2006). En este sentido, cabe apuntar que la escritura de Jabès y los receptáculos de Turrell, son siempre un asunto de bordes y abismos (Didi-Huberman, 2004; Jabès, 2005). Así, las imágenes de los dos personajes se mezclan con el silencio como sustancia que los diluye. Por una parte, puesto que Jabès fue judío tanto como escritor compulsivo y, como tal, no logró nunca escapar de los dilemas del silencio (Ploeg, 2012). Conjuntamente, porque Turrell, quien es el artista de la obnubilación y de los sentidos sobreexpuestos por la luz, es casi un ilusionista con deseos de encontrar el lugar trivial perfecto para deconstruirlo al desertificarlo.

Según Didi-Huberman (2014), a pesar de que la errancia del desierto sea el argumento que lo envuelve todo en la obra de Turrell, no es esencial acudir a él para poner a prueba sus fuerzas. Es por esto por lo que, aunque él no lo propusiera así, 4'33" logró ser la representación misma de la veracidad de esa sentencia. En efecto, la sala de conciertos fue el desierto puro cuando Cage presentó por primera vez esta obra ante el público, con David Tudor como el virtuoso pianista intérprete (Pritchett, 2009). Para Tudor, quien performó el acto, ese mencionado gesto de irreverencia implicó sentarse frente al instrumento y no hacer nada más que permanecer inmóvil, con la vista fijada sobre la partitura y cumpliendo con el tiempo marcado por el compositor.

En el primer movimiento, treinta segundos; luego, dos minutos y veintitrés segundos; y, por último, un minuto y cuarenta segundos (Pritchett, 2009). La seriedad con la cual asumió este acto supuestamente tan básico fue determinante, pero la simplicidad del concepto inscrito por Cage (1952) en aquel momento fue la demostración de una exigencia por la escucha extrema y la vista atenta, asunto aparentemente carente en la sociedad. Entonces, al igual que sucede con las obras lumínicas de Turrell, lo que hizo Cage (1952) fue ofrecerle una experiencia al espectador confrontado por el silencio.

Según como es descrito 4'33" en la multiplicidad de análisis que ha originado, la dificultad fue para las audiencias, a quienes descolocó con cierta gracia ante el descaro vanguardista de su autor. Fue, probablemente, el mismo desgarramiento referido por Didi-Huberman (2014) al hablar de quienes han pasado por una obra de Turrell como los *Skyspace* —como, por ejemplo, el de la figura 1—, confundidos por la intensidad luminosa con sus bordes vivos y fantasmales, o por la siniestra oscuridad silenciosa de sus *Dark Spaces* (figura 2) (Gibson, 2000). Irónicamente, las tres variantes del silencio que postulo en esta reflexión son elocuentes en sus respectivas explicaciones. A través de ellas rescato la posibilidad de pensar la luz impuesta por el silencio de los templos de Turrell a modo de un trastocamiento óptico, así como la inmersión del ser en la serenidad dibujada por la figura permanentemente ausente de Jabès, la cual reconstruyo en tanto silencio auditivo.

Figura 2. Planos de la obra "Pleiades"



Nota: James Turrell. (1983). Pleiades. Mattress Factory, Pittsburgh, Estados Unidos.

I. Silencio óptico

Como lo he descrito hasta este punto, lo interesante al considerar estos análisis poéticos es su dimensión difusa para los sentidos, es decir, la manera en la cual Jabès y Turrell crean *algo* que remite a alteraciones perceptivas. Esto es, justamente, lo que el silencio crea dentro de un sujeto cualquiera acostumbrado a la vida ruidosa. Para el caso, tanto el lector objetivo de Jabès como el espectador a quien Turrell dice donarle una experiencia, quedan englobados bajo una misma categoría: *observadores*.

Desde una condición tan indescifrable como la de Jabès y Turrell, Sontag (1969) fue una de las autoras que se propuso teorizar sobre la espiritualidad silenciosa, creadora de un lenguaje artístico alternativo. Al parecer, tras su inquietud por el rol otorgado al silencio dentro del arte modernista, se escondió una afinidad con el silenciamiento del sentido de la vista que ella misma puso en palabras. Para Sontag (1969), había una diferencia sustancial entre el mirar y el fijar la vista, y en lo que se refiere a la estética del silencio, esta sólo podía avizorarse a través de la fijación atenta en lo que tenemos frente a nosotros.

Una vez que este silencio óptico se centra en la vista fija, la idea de que el silencio es una consecuencia y una ambición más que un refugio, se aclara también. Esto permite entender la cuestión de la renuncia a la contaminación sensorial en su relación estrecha con el sentido de la vista, pues la posibilidad de existencia del silencio en medio de la resistencia que supone ser, se ajusta además a una afirmación por un modo ascético de la experiencia (Sontag, 1969). El ascetismo implica una liberación del espíritu de todo deseo mundano; ciertamente, es una desertificación. A la vez, es un reto corporal tal como dicen que es el observar una obra de Turrell, puesto que más que estar *ante* sus instalaciones, se está en ellas.

Las obras de Turrell son espacios ópticos que se habitan al fijar la vista, y es por eso que el silencio que a él le inquieta es fundamentalmente un silencio del ascetismo de la mirada. Para Didi-Huberman (2010) la vista tiene una capacidad poderosa de partir en dos y escindir al sujeto hasta ponerlo en situaciones límite, debido a que el ver supone inmediatamente ser mirado. Su trabajo es algo así como un ejercicio de captura compleja de la luz en el espacio. Sobre todo, lo que hace Turrell es crear silencios visuales a través del vaciamiento del lugar, y el amarillo ocre intenso que implica andar en el desierto se traslada con recurrentes cambios de color al instante en el cual un caminante/observador entra en la obra de Turrell (Didi-Huberman, 2014).

Estos espacios ópticos son, además, lugares saturados de color atmosférico, porque el juego entre el interior y el exterior es una de sus más grandes pautas. Es evidente que lo que a este artista le interesa es la proyección de la luz, y en ese proceso se modifican los lugares así como se envuelve y transforma al observador que llega a habitarlos. La combinación entre la luz artificial de la arquitectura y la luz natural que entra por las oquedades dejadas intencionalmente por él, da como resultado una progresiva confrontación con el ojo que, al mirar, lo que ve es un vacío contradictoriamente lleno (Didi-Huberman, 2014). Por eso la expresión del arte de Turrell está situada sobre la invocación de un deseo de ver, y la luz que entra a través de los ojos es tan potente que llega a ser lugar en sí misma. En efecto, evoca silencios invasores, que pueblan sus espacios y se imponen ante los observadores (Le Breton, 2006).

II. Silencio acústico

Tal cual lo dije antes, las conversaciones están hechas de palabras y silencios, así como sucede con la estructura musical, pero entre un instante y el otro muchas cosas pasan. Siguiendo a Le Breton (2006), el silencio no es tampoco sinónimo de vacío, sino que está lleno de algo. Acaso, es más bien una preparación para lo que sigue después de su aparición, y es por esto que la poética de Jabès se debate justamente entre la presencia y la ausencia de palabras, dándole una importancia inigualable al silencio. En él, lo silencioso implica una búsqueda, donde el lenguaje toma el lugar de la memoria, y lo que intenta reencontrar es su propio espíritu, aquello que parece habersele perdido con el exilio.

Pero el silencio acústico, en tanto acallamiento de los ruidos sonoros, no es un simple medio para Jabès, sino que es una consecuencia del seguir intuiciones. En este sentido, el silencio es una suerte de confrontación primaria, pero Jabès cumplió con entregarse a él espiritualmente y eso le hizo presentarse ante el mundo como una especie de anacoreta moderno, o al menos así es como lo vio Valente (2004). Tal cual lo dijo Jabès (2000), los anacoretas “están más muertos que vivos, literalmente consumidos por el silencio” (p. 33), por lo que es esto mismo lo que les permite subsistir. De modo que, en el caso de este escritor, fue una consagración silenciosa a la escritura la que lo llevó de los desiertos del Egipto en el cual nació hacia las páginas en blanco donde dio rienda suelta a su obra literaria. Es por esto que sus libros son una dimensión agregada a su propia vida, a su cuerpo; son, ante todo, una cadena de representaciones del libro dentro del libro (Jabès, 2000), así como la obra de Turrell puede ser pensada en tanto lugar hecho de lugares.

En la tradición judía que Jabès (2005) redescubrió tras exiliarse en Europa, el silencio tiene una significancia profunda que no puede hacerse a un lado cuando se habla sobre él. En su escritura, uno de los ejes centrales primordiales fue el poder del silencio y, junto a este, emergió la inquietud por los límites del lenguaje. Tal vez, gran parte de estos motivos recayeron también en el hecho de que el destierro le hizo un hombre negado a cualquier tipo de arraigo; en sus palabras: “Quizás haya algo más profundo aun y que está constantemente abordado en mis libros: es mi repugnancia visceral a todo arraigo” (Jabès, 2000, pp. 51-52). Pero, de por sí, el pensamiento judío carga con unas búsquedas similares por el silencio como estrategia de encuentro del ser interior. Además, en esta versión más mística que dicha religión recrea, aparece recurrentemente la analogía del errante que camina por el desierto. Es así como los paisajes cambiados por la arena y el viento trazan unos caminos interpretativos fundamentales para comprender la esencia sagrada de esta tradición en la cual Jabès se vio envuelto al hacerse escritor.

Entre dichas características del desierto y sus personajes se dibuja el lenguaje poético del autor, pues si sirve para hablar del silencio acústico que le compete a este apartado, es debido a su habilidad para el vaciamiento. Desde este punto de vista —o de escucha— pueden reconocerse las improntas de la experiencia que le constituyen; es decir, tanto del desierto, como del judaísmo y del exilio que reivindica. Su escritura, involucrada en restaurar para el tiempo las huellas de la memoria, estuvo hecha también de palabras y de silencios como cualquier conversación mundana (Jabès, 2005). No obstante, su producción literaria, en tanto bella, solemne, poética y paradójica, es



casi delirante en su gestualidad, y es por esto que su vida y su obra estuvieron más cerca de la vida ascética que de cualquier otro tipo de literatura ordinaria.

Asimismo, es posible que lo que Jabès haya logrado sea romper los límites de esos dos instantes que hacen a la conversación y, por tanto, haya convertido la memoria viviente de sus textos en un juego donde los silencios se hacen palabra escrita. El «desierto» como palabra en sí, como la experiencia que suscita, o como puro estado interior, es a su vez silencio, pero su potencia está igualmente ubicada en la conquista de la simplicidad. De esta manera, lo que puede aplacar y sosegar cuando se habla del desierto en tanto despertar interior, puede situarse también en el limbo destructor de la angustia que, por ejemplo, representa un estado de locura de alguien que no estuvo preparado para su estancia en el desierto —geográfico—, pero aun así se enfrentó a él.

La poética del desierto de Jabès supone no poder discernir dónde acaba la arena, el amarillo ocre y los espejismos, y dónde empieza el libro. Ambos se conjugan en la escucha extrema y es por esto que, a diferencia de Turrell, su lugar no es un espacio físico minuciosamente elegido y rediseñado, sino que se sitúa en la palabra. Si algo caracteriza también a la manera de escribir de Jabès es la ausencia de un sujeto de la enunciación, una pregunta por las voces, y un tono y una distancia particulares que cargan con la ritmicidad de la espiritualidad oriental. Por tanto, su poesía desglosa todo un universo de sentidos, donde la posición disruptiva de la soledad que constituye su existencia hace del silencio una parte ineludible de su propio ser desarraigado.

III. Silencio háptico

Según Didi-Huberman (2014), la conjugación de la alteridad que caracteriza la producción artística de Turrell desde sus inicios, es una constante creación ilusoria puesto que hace táctil la luz al estar en —y no *ante*— sus receptáculos. En él, tanto como en Jabès, la motivación con el desierto refiere entonces a una experiencia simultánea donde, en realidad, no hay lugar ni pensamientos discernibles, pero sí hay una apertura a lo sensible.

De este modo, aquello que se le reconoce a los antiguos padres del desierto como una sabiduría práctica, sencilla, primitiva, y más o menos atemporal —o intemporal, porque deviene en un tiempo *otro*—, es lo que simboliza el reencuentro con lo interior exigido por las propuestas de estos dos personajes. Si Jabès logra relativizar su propia vida, sus pérdidas y ganancias, es para inscribir estos acontecimientos en su escritura. Sin embargo, podría decirse que esto se da mediante transformaciones silenciosas que sólo se aproxima a nombrar en la entrevista con Cohen, la cual sucedió en su vejez y le permitió mirarse, escucharse y sentirse, pero en retrospectiva (Jabès, 2000). A propósito de eso, relató cómo sus viajes al desierto lo llevaban a enfrentarse de lleno con el silencio:

Con frecuencia solía quedarme cuarenta y ocho horas en el desierto, solo. ... Solo los nómadas, por haber nacido en el desierto, son capaces de soportar la presión de tal mordaza. ... Solo los nómadas, una vez más, saben transformar este silencio aplastante en fuerza de vida. (Jabès, 2000, p. 33)

Adicionalmente, la dialéctica que pone a Jabès (2005) entre los modos de ser indescifrables de la escritura y la corporalidad del gesto identitario, es comparable con las experiencias de revelación de la luz interior que pretende producir Turrell (2022). De modo que, tal cual sucede con los paisajes del desierto, lo que se hace identidad en ellos dos es también un proceso al cual lo distingue lo cambiante. Es por esto que sus vidas y obras, por lejanas que parezcan más allá de la cercanía que les concede el simbolismo del desierto, reflejan una sensibilidad tan confrontable a través del silencio. De acuerdo con esto, esta última reflexión sobre el silencio háptico rescata las afirmaciones de Le Breton (2006), para quien la interioridad del sujeto es un lugar que no tiene espacio ni tiempo, pero sí tiene ciertos límites, y es eso lo que bordean con gran habilidad Jabès y Turrell.

Si el silencio háptico alude a su sinestesia, esta yuxtaposición de experiencias sensoriales es además una práctica inducida, casi como lo que Sontag (1969) entendió en tanto decisión por el silencio. Lo que provoca en su ascetismo es una transgresión que evoca muy bien la radicalidad de los dos personajes alrededor de los cuales se desarrolla este texto. No obstante, dado que el fundamento háptico es el tacto, la opción por el silenciamiento de la mirada y de los ruidos sonoros del ambiente no es suficiente para abordar la noción del silencio como sensación.

De manera que para alcanzar dicha noción y, asimismo, asimilar lo que reconfiguro mediante esta última variante, la clave está en las alteraciones sensoriales de lo óptico y lo acústico. Es por esto que los silencios de las poéticas del desierto de Jabès y Turrell se concentran en un mismo ideal: la reinterpretación de los sentidos. De manera similar, sus intentos apuntan a recuperar el valor del discurso interior, pero, en tanto sus producciones literarias y artísticas son manifestaciones estéticas, su aparición lleva a juicios de parte de sus lectores y espectadores que son imposibles de ignorar, pues es dentro de estos sujetos que contemplan su obra que se da el trastocamiento sensorial.

Contrario a lo que comúnmente se podría creer, la condición del silencio como supuesta ausencia, tiene una dimensión propia que, según Le Breton (2006) es un recurso propicio para el recogimiento personal. Dicho recogimiento le convierte en contemplación y, a su vez, en introspección, por lo que la percepción del silencio abre nuevas posibilidades. Al respecto, algo más que aseveró este autor es que el silencio deja al mundo en suspenso y restringe la escisión constitutiva entre el sujeto y las cosas, precisamente porque se repliega sobre sí y da forma a los estados interiores (Le Breton, 2006).

POSTLUDIO. CONSIDERACIONES FINALES

Sin lugar a dudas, adentrarse en el discurso de Jabès supone toparse con el conflicto suscitado por la descendencia judía con la cual se reencontró en su adultez. Y, pese a que este simple suceso dé mucho para rumiar, sobre todo por la recurrente asociación del judaísmo con la vida contemplativa que le es propia a esta espiritualidad oriental, lo interesante no se queda allí. Por poner sólo un ejemplo, la conversación sostenida entre Jabès (2000) y Cohen, señala a la escritura como fruto de una necesidad por reconstituir la memoria antecesora, pero es ya un hecho que su



vida estuvo atravesada por el desarraigo y el exilio. De ahí que ese asunto de la historia que circula por sus dolores de infancia, por la fatalidad de su adolescencia y por los descubrimientos de sus estancias pasajeras en el desierto, sean los insumos que den rienda suelta al impulso de Jabès por llenar páginas en blanco. Así, el arraigo de su discurso poético está en las heridas originarias que resignifica (Jabès, 2005; Ploeg, 2012).

El desierto y el libro son una misma cosa, de modo que la apelación de Jabès (1993) por abrirse a la poesía mediante las facultades insospechadas del ver y el oír transfigurados, es también mi argumento para haber escrito este texto con una lógica que va en contra de la misma medida del silencio en el cual me enfoqué, pues quizás terminé excediéndome en el uso de las palabras. Sin embargo, este marco es, en sí, ilimitado, en una manera similar a aquella en la cual los bordes de las arquitecturas de Turrell se hacen insólitos para el espectador, pues cree poderlos alcanzar y tocarlos, pero en realidad terminan por ser imposibles de descifrar (Didi-Huberman, 2014).

Entonces, si para Jabès (2000, 2005) la palabra era como la arena y ésta, inundando el desierto, se pulverizaba en el aire, también resultaba ser el motivo de la construcción de un tiempo y un espacio otros donde quedan comprometidas la corporalidad y la subjetividad. De ahí la importancia del silencio como confrontación (Le Breton, 2006). Es por todo esto que el desierto y la escritura tienen la infinitud de la arena, así como las mutaciones silenciosas del gesto poético. En este sentido, tanto Jabès como Turrell participaron de un pensar meditativo que nadie más que ellos podría haber conquistado tan grácilmente.

Consecuentemente, las derivas del silencio, en tanto estados extraños de turbación, son cruciales e interrogan las experiencias radicales del lenguaje centradas en el callar o en reducir las palabras a su máxima expresión. Por ejemplo, la puesta en relación directa con Jabès permitiría decir que las palabras vagan como entes exiliados sobre la página en blanco y es por esto que, recordando de nuevo el pensamiento freudiano, los límites se vuelven condiciones de posibilidad. La metáfora del vacío extraída por Jabès (2000) de sus viajes solitarios al desierto, intuye su existencia como profundo creyente en el silencio y eso, junto con lo dicho aquí, es muy dicente.

Es así como en la producción literaria de Jabès el peso de las palabras erosionadas va ligado a un modo de ser de la escritura que suscita nuevas corporalidades, y el cuerpo lo es todo en el trastocamiento de los sentidos. Al respecto, lo que explicó cuando Cohen le entrevistó fue que los efectos de la travesía por el desierto sólo eran soportables para los nómadas, quienes han podido hallar en el silencio la fuerza de vida que nadie más que ellos logra tener; para los demás —incluso para él—, la inminencia de la muerte arrasa con toda posibilidad de contemplación salvadora (Jabès, 2000). Una vía muy similar de reflexiones es la tomada por Le Breton (2006) en su pesquisa sobre el silencio, donde defendió la moralidad de los ermitaños como condición necesaria para sobrevivir a la espiritualidad del desierto.

En contrapartida, Turrell descubrió en el vaciamiento el método más puro para acceder a lo sagrado, por eso todas sus obras inician por *reficción* los lugares desertificándolos (Didi-Huberman, 2014). Para él la elección del espacio es esencial y, desde luego, convierte la premisa del desierto en un auténtico principio, pues hasta las instalaciones más urbanas e, incluso, las que son llevadas a elegantes galerías de grandes ciudades, transportan la carga espiritual del desierto

que habita en el artista. En efecto, son siempre inmersivas y se pueblan con la vista. Pero, así como le pasó a Jabès con sus raíces judías, a Turrell también lo sobrecogió una religiosidad vinculada al desierto, que en su caso devino de su formación en la espiritualidad cuáquera (Gibson, 2000). En este sentido, las formas sensoriales que se hacen manifiestas en las instalaciones que él presenta al público, experimentan también con la sacralidad que caracteriza los rituales cuáqueros, los cuales son contemplativos y silenciosos en sus modos de adorar.

Principalmente, es por la manera en que los propios sentidos juegan con la situación creando una suerte de espejismos —tal cual le sucede a quienes se adentran en zonas desérticas— que se derrumban todas las certezas. En todo caso, esto aplica tanto para Jabès como para Turrell, pese a que en ambos se intuya mediante formas distintas. Lo que en Jabès emergió como una exploración de la nada a través del vocablo, en Turrell puede considerarse a través de esos lugares vacíos para el pensamiento sin palabras (Didi-Huberman, 2014; Jabès, 2000). A ellos los constituye un profundo contraste con la realidad y las incertidumbres que, pese a que tenga desenlaces desemejantes en ambos, es *algo* tremendamente corporal.

Obviamente, lo que importa tampoco es intentar clasificar estas poéticas del desierto de manera que pueda encontrarse un nombre más preciso a sus categorizaciones. Sin embargo, la idea de la fábula propuesta por Didi-Huberman (2014) sería la elección indicada si ese fuera el caso. Pero, tal cual lo planteó Gibson (2000), da igual si el arte de Turrell es conceptual, minimalista o, simplemente, *land art*, pues las fibras que remueve inducen a toda una nueva constelación de pensamientos. Del mismo modo, lo que ofreció Jabès (2005) con su obra literaria fue una recuperación de la propiedad de extrañamiento y es por esto que su escritura en prosa fue también poesía, pero tampoco fue otro más del montón, y lo realmente atractivo fue su potencial para escribir libros dentro de sus libros.

Estas tres variantes del silencio, pese a haber estado presentando por separado los vínculos con la vista, el oído y el tacto, señalaron todo el tiempo una gran conclusión y es lo sinestésico del silencio. La sinestesia es un revoltijo de sensaciones que, más que por asociación, constituyen una activa extrañeza de la percepción. Por tanto, si las poéticas del desierto de Jabès y Turrell tienen algún rastro de coherencia en su posición indescifrable, es bajo el hecho de que alejan cualquier posibilidad de vivir anestesiado, es decir, convocan a la sinestesia en sus prácticas del silencio. De manera que ponen las percepciones a flor de piel, cruzadas y confusas, y lo que mejor puede justificar esto es la figura retórica del silencio rastreable en Sontag (1969).

El silencio óptico acerca a una espacialidad lumínica que figura unas distancias impersonales; el silencio auditivo es un actuar meditativo y llega cuando las palabras no son suficientes para comprender las interrogaciones que incomodan la existencia. Lo anterior, en el orden del silencio háptico, indica que la ruptura con el murmullo visual y sonoro del mundo hace inútiles a los sentidos desde su uso común. Los silencios dejan espacio a la experiencia y demandan un cambio perceptivo o, quizás, convocan simplemente al relajamiento de los sentidos ratificado por Le Breton (2006). Con el silencio podrá ser victorioso el rescate de lo interior dependiendo de la capacidad de apertura y de los recursos simbólicos de los cuales se disponga para asimilarlo.



Sean cuales sean las interpretaciones que puedan hacerse, es cierto que Jabès y Turrell han explorado el concepto del silencio en su obra. Como procuré dejarlo claro en este texto, para la producción literaria del primero, el silencio estuvo representado por la página en blanco, y por eso recurrió a la escritura como método para enfrentarse a dicho silencio y darle sentido. Por el otro lado, para la creación artística del segundo, la luz y el espacio ocuparon el lugar que Jabès le dio a la escritura en sus indagaciones por el silencio. Turrell crea obras que incitan a la contemplación prolongada y silenciosa, pero Jabès no se queda atrás porque fue un hombre ejemplar para el ejercicio del contemplar y de la soledad.

Finalmente, analizar sus vidas y obras desde una perspectiva más sensorial y desde las formas que le son propias a la sensibilidad estética, permite comprender que si ambos inducen al silencio meditativo del observador, es debido a que asumen una concepción del silencio que trasciende la idea de este como una ausencia de sonidos, de objetos o de significados. Desde prácticas muy particulares, ambos personajes evocan sensaciones y conducen a nuevos mundos. Además, refieren al silencio como una especie de lugar, pero dicho lugar no es un espacio físico, sino un sitio intangible, creado con el objetivo de alcanzar la introspección y, seguidamente, lograr la contemplación pura y profunda de los estados interiores.

REFERENCIAS

- Cage, J. (1952). 4'33" [Obra musical]. Woodstock, Nueva York.
- Corbin, A. (2019). Historia del silencio (J. Bayod, Trad.). Acantilado.
- Derrida, J. (1989). La escritura y la diferencia (P. Peñalver, Trad.). Anthropos.
- Didi-Huberman, G. (2010). Lo que vemos, lo que nos mira. Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2014). El hombre que andaba en el color. Abada Editores.
- Freud, S. (1900). La interpretación de los sueños (primera parte) (Vol. 4). Amorrortu.
- Gibson, M. (20 de mayo del 2000). James Turrell's Games With Light. New York Times. <https://www.nytimes.com/2000/05/20/style/IHT-james-turrells-games-with-light.html>
- Jabès, E. (1993). La poesía: palabra del silencio. Nombres, 3(3), 123-127.
- Jabès, E. (2000). Del desierto al libro: Entrevista con Marcel Cohen. Trotta.
- Jabès, E. (2005). Sólo hay huella en el desierto. En El libro de los márgenes II. Bajo la doble dependencia de lo dicho (pp. 65-70). Arena Libros.
- Le Breton, D. (2006). El silencio (A. Temes, Trad.). Ediciones sequitur.
- Ploeg, A. J. (2012). "I Will Remain Silence and Scream": Edmond Jabès and the Wound and Witness of Language. Shofar, 30(2), 91-118.
- Pritchett, J. (2009). What silence taught John Cage: The story of 4'33". En Y. Bois, B. W. Joseph, R. Y. Kim, L. Kotz, J. Pritchett, & J. Robinson, The anarchy of silence: John Cage and experimental art (pp. 166-177). MACBA.
- Sontag, S. (1969). The aesthetics of silence. Styles of Radical Will, 334.
- Turrell, J. [distribotoc] (23 de marzo de 2022). Entrevista a James Turrell [Video]. Youtube. https://youtu.be/5OSU_RBKVAI
- Valente, J. A. (2004). La experiencia abisal. Galaxia Gutenberg.