

## Capítulo 11

### Una respuesta a la creatividad: la crisis

Sebastián Nabón Hernández

Universidad de la República, Uruguay

*La hoja en blanco. El vacío.  
La necesidad de resolver o aliviar tensiones estructurales de  
lo humano, contradicciones inherentes, el final de la con-  
ciencia, la trascendencia.  
Una metáfora.  
Silencio.*

#### Resumen

¿No supone todo acto creativo —en algún punto y en distintos niveles— enfrentarse a una crisis?

Asistimos a distintos relatos de lo que vivimos en esta coyuntura crítica, en los cuales vienen a la superficie de las percepciones más distraídas, distintas figuras metafóricas del silencio. Desde los escritos de los pensadores actuales a las noticias de los medios de comunicación, pasando por comunicaciones informales en las calles y a través de las redes sociales, las distintas percepciones del silencio se hacen presentes en este tiempo no solo como un hecho referido a lo sonoro, sino en metáforas más crípticas o ambiguas referidas al mismo hecho.

Este texto reflexivo, por momentos poético, busca ampliar el concepto del silencio como una modalidad de la escucha cargada de sentido, y propone una incorporación de los silencios y actos silentes a partir de una escucha y aptitud de alerta estética.

**Palabras clave:** *crisis sanitaria, creatividad, arte, silencio, música.*

Según las ideas de Susan Sontag (1967), el arte y con él la creatividad asumen esta función metafórica que ayuda a dar sentido y, por lo tanto, un lugar de manifiesto de estos dolores estructurales.

De acuerdo con el discurso hegemónico, que tiene su mayor exponente en los medios masivos de comunicación y la agenda política, estamos transitando

tiempos críticos como humanidad. Una crisis sanitaria ha detonado otras rupturas —de distintos niveles e impactos según el contexto— en cada comunidad: crisis sociales, económicas, educativas, humanitarias; y es hasta una tarea difícil establecer separaciones con estas categorías de por sí diluidas.

Nos encontramos en el inmenso, heterogéneo, acogedor e indefinido espacio del arte y la creación desde distintos lugares y con distintos intereses, en una suerte de sanatorio de emergencia ante nuestras crisis emocionales, queriendo encontrar la vacuna ante las tensiones espirituales<sup>1</sup> a las que nos enfrentan las demás situaciones críticas en otros aspectos de nuestra vida. Algunos nunca estuvimos tan conscientes de todo lo que depositamos y esperamos de este espacio metafórico.

Ante todo esto, me pregunto: ¿este espacio está libre de la crisis, de la crítica, de la toma de decisiones, de la separación, del cuestionamiento, por desarrollarse desde un ámbito estético?, ¿no supone todo acto creativo —en algún punto y en distintos niveles— enfrentarse a una crisis?

Estas preguntas se conectan con otras y adquieren distintas dimensiones y posibles respuestas según cada lector. En este sentido, quiero aclarar que no están destinadas solo a quienes participamos como creadores o creadoras en este espacio metafórico, sino también a quienes participan del mismo desde otros lugares. Desde el lugar del espectador debemos dejar de percibir nuestra tarea como la contemplación pasiva y asumir nuestra responsabilidad en el acto mismo de espectar, ya que toda manifestación de texto artístico —no importa su soporte— requiere del otro para conformarse, de su lectura interpretativa y crítica para existir. A quienes lean: siéntanse responsables de estas preguntas y posibles respuestas, aunque no sean creadoras/es de textos artísticos desde lo poético.

Al relacionar estas preguntas y reflexionar sobre sus posibles respuestas, no puedo evitar ir hacia el ámbito de la etimología y su función social, ya que nos aporta el origen de las palabras y sus distintos sentidos a lo largo del tiempo. Me permite pensar en las palabras como puntos de intersecciones de sentido que iluminan por lo menos con una luz muy tenue significaciones ocultas, que aportan a la reflexión y que se develan en sus contextos actuales de uso.

La palabra “crisis” viene del griego *krisis* del verbo *krinein*, que significa “separar” o “decidir”. De allí el término “crítica” que significa análisis o estudio de algo para emitir un juicio, y de allí también “criterio”. La crisis supone entonces un momento de toma de decisiones, que nos lleva a la reflexión, al análisis para

1 Teniendo el concepto de Sontag de espiritualidad como planes, terminologías, ideas de comportamiento hacia la resolución del dolor de contradicciones estructurales inherentes en la situación humana, en el término de la consciencia humana, en la trascendencia.

establecer criterios a partir de los cuales emitiremos determinados juicios o emprenderemos determinadas acciones y comportamientos.

No es distinto de lo que ocurre en un proceso creativo; un proceso que se lleva a cabo siguiendo determinados niveles de toma de decisiones. La palabra “crisis” no se utiliza dentro de este ámbito, y es más relacionada con la figura de la muerte. Desde que nacemos nos vinculamos con la muerte y muchos aspectos de nuestra vida se configuran de acuerdo con esta relación. El espacio metafórico no tiene la capacidad de alterar tan directa o bruscamente nuestras vidas como lo puede hacer la situación actual de crisis sanitaria y las decisiones que los grupos de poder puedan tomar al respecto, bajo la consigna del “cuidado de la vida”; pero sí nos afecta de manera más sutil, cubierto por la protección a la crítica/separación, cuestionamiento ético-moral que nos aporta el “lenguaje estético”.

[...] la hipótesis de un accidente de los valores estéticos (o de los conocimientos científicos), en la era de la revolución de la información, no es más extravagante que la del accidente de los valores éticos que habían sacudido a Europa en la época de la revolución de la producción... La política, como el arte, tiene límites, y la libertad de expresión democrática se detiene, también ella, en el borde del precipicio, en el umbral del llamado al asesinato, límites que franquean alegremente los que ya se denominan medios de comunicación del odio. (Virilio, 2001, p. 41)

Con respecto a esta observación, defiendo, promuevo y fundamento la crisis en este espacio metafórico que llamamos arte.

Este proceso crítico en la creación no es promovido necesariamente como consecuencia de un tipo de crisis en otro aspecto de la vida (aunque también podría suceder), como si fuera una relación de causa-efecto. Es una forma de habitar el espacio metafórico, una forma de actuar en él, de forjar comunidad y sobre todo de expandir los límites de la consciencia y enriquecer nuestra sensibilidad.

Asistimos a distintos relatos de lo que vivimos en esta coyuntura crítica, en los cuales vienen a la superficie de las percepciones más distraídas distintas figuras metafóricas del silencio. Desde los escritos de los pensadores actuales a las noticias de los medios de comunicación, pasando por comunicaciones informales en las calles y a través de las redes sociales, las distintas percepciones del silencio se hacen presente en este tiempo no solo como un hecho referido a lo sonoro (que en sí mismo llamaría de figuras del silencio), sino en metáforas más crípticas o ambiguas referidas al mismo hecho (que llamaría de figuras silentes).

El 20 de mayo del 2020 se conmemoró en Montevideo, Uruguay, la XXV Marcha del Silencio, convocada por madres y familiares de uruguayos detenidos

desaparecidos<sup>2</sup>, acto silente que engloba otras acciones hacia la búsqueda de las personas detenidas desaparecidas durante la dictadura cívico-militar de nuestro país. Debido a las actuales circunstancias, la marcha adquirió una nueva forma, otra manifestación silente sin alterar su fuerza e impacto, que incluyó un gran trabajo fotográfico<sup>3</sup> de Annabella Balduvino, Elena Boffetta, Ricardo Gómez, Federico Panizza y Pablo Porciúncula, el cual tomó la forma de una intervención callejera y se difundió a través de las redes sociales. Con el proyecto “Imágenes del silencio”, referentes de distintos sectores de la sociedad abrazaron cada uno de los retratos de los 196 desaparecidos que los 20 de mayo encabezan la Marcha del Silencio, con el objetivo de aportar a la memoria colectiva, la defensa de los derechos humanos y el reclamo de verdad, justicia y nunca más terrorismo de Estado.

Días previos a la marcha, una revista eligió la metáfora “Otros silencios” para anunciar algo que no se estaba dando a conocer a través de los medios oficiales de comunicación ni de los grandes noticieros radiales y televisivos.

Luego de la Marcha del Silencio, el semanario Brecha tituló “Una polifonía del silencio” a una columna referida a la movilización (Bravo, 2020).

Nuestras ciudades se perciben más silenciosas por la baja circulación y nuestros cuerpos se sienten silenciados en sus movimientos y contactos físicos. Los distintos niveles de encierro y cuarentena nos enfrentan sobre todo a nosotros mismos, y el silencio se establece como una relación que nos lleva a la introspección. Esta relación no la percibimos siempre como agradable y puede llevarnos a distintos estados de angustia y ansiedad. “Si algunos individuos se asientan en el silencio como en un refugio, y encuentran allí un lugar propicio para la introspección, otros lo temen y hacen todos los esfuerzos posibles para alejarlo” (Le Breton, 2001, p. 116).

Según mi modo de habitar este espacio metafórico a través de la creación de textos artísticos musicales, he sostenido durante tiempo una investigación sobre las figuras estéticas del silencio, impulsada por la referencia que establece Coriún Aharonián (2012) como un símbolo cultural observado en distintas composiciones musicales. Lo que va de mi trabajo me ha llevado a asentir el silencio como un refugio y lugar de introspección. Como punto de partida no solo de ideas referidas a la creación, sino también a vivir lo creado como algo propio que nace de un camino difícil de enfrentamientos y crisis con uno mismo, que la misma metáfora del silencio tomada en su mayor aplicación promueve.

2 Recuperado de: <https://desaparecidos.org.uy/>

3 La exposición *Imágenes del silencio. 196 abrazos contra el olvido* fue reseñada por el Centro de Fotografía de Montevideo (s.f.).

## Silencio/acto silente como acto de habla

Voy a poner en diálogo algunas ideas de autores de los últimos sesenta años que considero importantes y así arribar a una aproximación de la noción de silencio. Construcción desde la cual pretendo sustentar mi discurso creativo, al que llamo estética silente.

Cuando hablo de “discurso creativo” no me estoy refiriendo a una elección previa estética sobre la composición en sí. No estoy tomando la decisión de que la composición musical sea discursiva (y quedaría en discusión si es posible tomar ese tipo de decisión), sino que estoy posicionándome en un lugar más ideológico y considerando que todo acto de manifestación de sentido constituye un discurso. Por lo tanto, la composición musical no es ajena a ello: se formaliza, toma forma, como un acto discursivo.

A partir de una concepción integradora de la pragmática de la comunicación, según la teoría de Saville-Troike, el acto discursivo se compone de una secuencia de actos de conducta; teniendo en cuenta este contexto a su vez todo acto de conducta es en algún punto un acto de habla, de ahí que se considere al silencio además de una forma de actuación, un acto de habla (Marco Furrasola, 1999, p. 171).

A lo largo del siglo XX y hasta nuestros días se ha mantenido en los distintos discursos estéticos de compositores latinoamericanos una preocupación especial por el silencio. No es un punto de interés solo para ellos, sino que ha sido una conquista del artista del siglo pasado.

[...] cuando el músico trabaja en un aspecto particular del sonido, o suspende su emisión en un instrumento o en todos para proponer la escucha de momentos de silencio, como hace Anton Webern o, de otra manera, John Cage... cuando el escritor deja en blanco una página ahí donde el lector espera una respuesta; si abandona a sus personajes en el secreto de sus deliberaciones interiores, olvidando por un momento el complejo dominio que tiene sobre ellos; o si usa con frecuencia puntos suspensivos o elipsis, como en la literatura japonesa; o también, si usa una escritura velada como Camus en *El extranjero*. Las figuras estéticas del silencio son numerosas. La pintura también aporta lo suyo con los equivalentes simbólicos de la monocromía (Klein), del vacío en el que flota la forma, o de la creación de un ambiente evocador de silencio propio de la situación descrita o como añadido para conferirle una resonancia metafísica (De Chirico, Hopper, etc.). (Le Breton, 2009, p. 56)

Diversas figuras estéticas referidas al silencio fueron observadas por Coriún Aharonián en numerosas piezas musicales de compositores latinoamericanos en su artículo “Aproximación a una estimación de tendencias compositivas

en Latinoamérica” (2012) publicado en su volumen *Hacer música en América Latina*, en el que señala al silencio como una tendencia común entre ellos. Según Aharonián, el compositor contemporáneo ha perdido el miedo al vacío, y “ha logrado entender el proceso expresivo musical no como una masa sonora que de tanto en tanto respira, sino como un amplio espacio donde el silencio deja de ser negación para transformarse en afirmación, en un espacio sonoro cargado de expresividad” (Aharonián, 2012, p. 100).

Esta conquista tiene una significación importante como símbolo cultural.

El silencio es un acto discursivo positivo en tanto que expresa una negativa al suspender la palabra como medio habitual de comunicación; “deja de ser negación para transformarse en afirmación”, en un acto positivo en contra de las convenciones sociales, produce una carencia en lo enunciado y se dirige “bien contra el discurso social del que se rechaza su uso estereotipado, bien contra el interlocutor, al declinar su invitación a comunicar”. (Van Den Heuvel, 1985, p. 67)

Sugiero entender la “suspensión de la palabra como medio habitual de comunicación” desde un punto más general y considerar dentro de cualquier contexto de comunicación, sea verbal o no verbal, la ruptura con el orden de expectativas y probabilidades que proporciona el código en el que nos estemos comunicando, así se aumenta la ambigüedad y el número de significados posibles.

## Silencio y ruido, modalidades de la escucha

Comenzamos relacionando la noción de silencio con la ausencia de palabra, con lo verbal, con lo no dicho. Saviile-Troiike (como se citó en Marco Furrasola, 1999) distingue entre silencios que tienen significado, pero no contenido proposicional, esto es que no pueden ser traducidos a palabras; y actos silentes que tienen significado proposicional, por lo que pueden tener un correlato verbal. El significado de un acto silente, tenga o no un correlato verbal, depende del contexto, no siendo en sí mismo un signo o símbolo con un significado absoluto. Estamos hablando de un signo con un mínimo nivel informativo, pero con un grado máximo de ambigüedad. Su significante puede en primera instancia estar estrechamente asociado a la ausencia de material sonoro.

La ausencia absoluta de material sonoro no existe, como lo pudo constatar John Cage al ingresar a la cámara anecoica de la Universidad de Harvard en 1951, por lo que siempre estamos hablando de una particular atribución de

sentido, es un tipo de relación con el fenómeno que no tiene que ver solo con el sonido en sí.

El sonido en sí mismo no cambia, pero sí su significado y sus consecuencias.

El silencio nunca es una realidad en sí misma, sino una relación: siempre se manifiesta, en la esfera del ser humano, como elemento de relación con el mundo.

El silencio no es solo una cierta modalidad del sonido; es, antes que nada, una cierta modalidad del significado. (Le Breton, 2009, p. 111)

Por lo tanto, y parafraseando a Cage (1961), no existe una diferencia esencial entre un silencio lleno de ruidos y un silencio silencioso.

Es en este punto que podemos hacer una conexión entre las nociones de silencio y ruido como nos plantea Jorge Antunes (1999) en su artículo *O Silêncio*.

Debido a los grandes avances científicos y tecnológicos a lo largo del siglo pasado, nuevos conocimientos han influenciado el lenguaje musical y han hecho posible el desarrollo de nuevos lenguajes como la música electroacústica. Esto ha permitido construir nuevos sentidos con respecto a los fenómenos del ruido y el silencio, que son, cada vez más, objetos de análisis científico y filosófico. Existe una cierta familiaridad entre estos dos conceptos.

La teoría de la información introdujo una nueva noción de ruido que revolucionó no solo el ámbito de las ciencias de la comunicación, sino el sentido de la percepción. Según la teoría de la información, el ruido es un concepto más abierto que el definido por la acústica, como un sonido indeseable producido por la mezcla de ondas sonoras de distintas frecuencias y amplitudes (un sonido con espectro inarmónico); se trata de cualquier perturbación presente en el proceso de comunicación. Si extrapolamos esta noción a otros ámbitos podemos considerar como ruidos “una mancha de tinta sobre un diario, la página rota de un libro o la sombra de un espectador sobre la pantalla del cine” (Antunes, 1999, p. 1).

Este concepto de ruido presenta una relatividad aparentemente paradójica. Comparte con lo que venimos hablando del silencio, la atribución de sentido. Podríamos decir lo mismo que dice Le Breton (2009) con respecto al silencio: “el *ruido* no es solo una cierta modalidad del sonido; es, antes que nada, una cierta modalidad del significado” (p. 111).

En cierta medida parecería que ambos conceptos podrían funcionar como opuestos, no le atribuimos el sentido de “ruido” a lo mismo que le atribuimos el sentido de “silencio” y viceversa, pero existe una conexión conceptual entre

ellos debido a que no nos estamos refiriendo a una cualidad ontológica del fenómeno sonoro, sino a una relación que establecemos con el mismo.

La sensación de ruido aparece cuando el sonido circundante pierde sentido, y se impone a la manera de una agresión que deja al individuo indefenso. Su experiencia depende entonces de las actividades de la persona... Una relación simbólica preside la percepción de los sonidos que proceden del exterior. En última instancia, el ruido permanente de la calle no se toma en cuenta si el individuo considera que no depende de su radio de influencia. (Le Breton, 2009, p. 128)

Por lo que hemos visto hasta ahora, si sustituimos la palabra “silencio” por “ruido” seguimos aportando a la noción de un mismo concepto, pero con usos y significantes distintos.

“La percepción del silencio en un lugar no es cuestión de sonido sino de sentido” (Le Breton, 2009, p. 114).

“La percepción del *ruido* en un lugar no es cuestión de sonido sino de sentido”

Parecería haber una conexión, por decirlo de alguna manera, gradual entre un conjunto de interpretantes que en el contexto de un proceso comunicacional podríamos asociarlos a “ruido” con otro conjunto que de la misma manera llamaríamos “silencio/acto silente” y que en la jerga o en su uso más habitual se encuentran ambos términos en zonas antagónicas. No llegan a constituirse como opuestos, pero no se manejan como nociones cercanas.

Para Cage (1961), esto tiene que ver con la intención. Decimos que hay “silencio” cuando no se encuentra una conexión directa con las intenciones que producen los sonidos, y decimos que hay “ruido” cuando a causa de nuestra intención nos parece que hay muchos sonidos. Lo que diferencia un sentido u otro del mismo fenómeno es el paso de un estado de no-intención intención.

Podríamos esquematizar de la siguiente manera:

“Silencio” \_\_\_\_\_ “Ruido”  
“No-intención” \_\_\_\_\_ “intención”

La exploración de este estado de no-intención fue lo que llevó a Cage en 1952 hacia la composición más emblemática con respecto al silencio. Me refiero a *4'33"*, donde la figura estética del silencio toma una posición ideológica e interviene en el aspecto poético de la composición en sí. El silencio, el estado de no-intención toma el lugar poético desde el compositor hacia la no intención de la organización de los sonidos en el tiempo, despertando así mediante la *performance* la intención en el oyente de hacer conexiones entre los sonidos existentes en el contexto del concierto.

A mi entender es un claro ejemplo de una pieza enteramente silente, a diferencia de lo que piensa Andrew Kania (2010) en su artículo *Silent Music*. En este, el autor investiga el silencio musical partiendo de la discusión de cómo integrar dicho concepto dentro de una teoría general o definición del hecho musical; sin establecer de antemano qué considera por “silencio”. Plantea varios acercamientos a una definición de música, y termina definiendo el silencio como “cualquier evento que traiga consigo la intención de ser escuchado de tal o cual manera” (Kania, 2010, p. 4).

Con base en esta definición concluye que la de Cage, *4'33"*, no es una pieza musical silente, sino una simple pieza de teatro. Considero que hay dos equívocos que hacen llegar a Kania a esta conclusión. El primero de ellos es no establecer en la discusión qué considera por “silencio” y dejar entrever una concepción del mismo poco profunda: el silencio simplemente como algún tipo de ausencia sonora.

Y el segundo equívoco es confundir conceptualmente la palabra “intención” como la usa Cage a como la utiliza él mismo en su definición de hecho musical. Si se toma por lo mismo el estado de no-intención/intención (de organización de los sonidos en el tiempo) con la intención o no de hacer escuchar la composición de tal o cual manera (pensando en el proceso compositivo, en el momento en que se piensa en un oyente potencial) se puede arribar a la conclusión de que no es una pieza musical silente. Si bien se está utilizando la misma palabra, no estamos hablando de lo mismo.

La intención o no de organizar los sonidos en el tiempo, que bajo mi visión es una posibilidad de figura estética poética silente, no descarta la intención de que la pieza pueda ser escuchada de tal o cual manera por un oyente potencial. Todo esto suponiendo que hago acuerdo con la definición a la que llega Kenia, que requeriría a mi entender una mayor discusión que no corresponde hacerla aquí.

Volvamos al silencio; lo silente. Al igual que la palabra, el lenguaje, se constituye como un elemento cultural pautado.

No hay “silenciosos” o “locuaces” más que en función del estatuto cultural del discurso. Las reglas sociales de participación implican un régimen de palabras específico para un grupo y para las diversas situaciones de la vida en común, y exigen del individuo que se someta sin trabas a las reglas implícitas del intercambio. La distribución del silencio y de la palabra en la conversación responde a un estatuto social y cultural que cambia de un lugar a otro y de un tiempo a otro; y también varía según las situaciones y sus protagonistas. (Le Breton, 2009, p. 33)

Con esto, volvemos entonces a lo planteado antes sobre la observación de Aharonián sobre el silencio como símbolo cultural presente como tendencia compositiva bajo distintas figuras estéticas.

Al profundizar en la comprensión del modo de significar del silencio, observamos que no hay un sujeto tan visible y ni un sentido tan cierto, por causa de los varios posiciones-sujetos y la migración de sentidos: el cambio de dirección<sup>4</sup>.

El sujeto y el sentido se constituyen al mismo tiempo.

El cambio de sentido, su capacidad de migración corresponde al cambio del sujeto que muda de posición, que falla. Entonces, “todo sentido es efecto de una refracción, todo discurso se funda en el equívoco” (Orlandi, 2001). El sentido se produce en las relaciones, el sujeto y el sentido se constituyen mutuamente por su implicancia en el juego de las múltiples formaciones discursivas.

Comprender lo que es efecto de sentidos es comprender la necesidad de la ideología en la construcción de los sentidos y de los sujetos. Es de la relación regulada históricamente entre las muchas formaciones discursivas (con sus múltiples sentidos posibles que se regulan recíprocamente) que se constituyen los diferentes efectos de sentido entre locutores, y también de sus posiciones-sujetos.

Ahí se sitúa el trabajo del silencio. (Ribeiro, 2018, p. 3)

Ante lo expuesto hasta aquí, y habiendo extendido la noción del silencio hacia una modalidad de la escucha, la estética silente como respuesta a la creatividad en estos tiempos críticos supone la incorporación de los silencios o actos silentes vividos o impuestos a partir de una actitud de alerta estética.

Según Garriga (2012), este tipo de escucha supone lo que ella denomina “escucha asombrada”, que cuando pasamos a la puesta en marcha, adquiere para la autora la denominación de “escucha generativa”.

Vivimos en distintas modalidades silentes en este espacio metafórico, algunas de ellas elegidas y otras impuestas. Es una oportunidad de potenciar y crear nuestras distintas modalidades de escucha para intentar expandir las fronteras de sentido, expandir nuestras sensibilidades, forjar sentidos de comunidad, modos de habitar el espacio de una manera más abarcada y sobre todo ser más conscientes de nuestras actitudes estéticas y sus consecuencias discursivas.

.....  
4 Agregaría a esto que puede ser asociado con el paso de la intención a la no-intención o viceversa.

## Referencias

- Aharonián, C. (2012). Aproximación a una estimación de tendencias compositivas en Latinoamérica. En C. Aharonián, *Hacer música en América Latina* (pp. 95-104). Ediciones Tacuabé.
- Antunes, J. (1999). O Silêncio. *OPUS Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*, 6, 1-9.
- Bravo, L. (29 de mayo del 2020). Una polifonía del silencio. *Brecha*. <https://brecha.com.uy/una-polifonia-del-silencio/>
- Cage, J. (1961). *Silence*. Wesleyan University Press.
- Centro de Fotografía de Montevideo. (s.f). *Imágenes del silencio. 196 abrazos contra el olvido*. [CDF]. <https://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/imagenes-del-silencio-196-abrazos-contra-el-olvido>
- Garriga, R. (2012). *El silencio audible. De la escucha asombrada a la escucha generativa* (Tesis doctoral, Universidad de Murcia). <https://revistas.um.es/reapi/article/view/173961>
- Ribeiro, A. C. (2018). A Migração dos Sentidos entre *Les Bienfaits de la Lune* de C. Baudelaire e *Sortilégios da Lua* de Oiliam Lanna". *Musica Theorica*, 3, (1), 238-266. <https://doi.org/10.52930/mt.v3i1.75>
- Kania, A. (2010). Silent Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68, 343-353. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2010.01429.x>
- Le Breton, D. (2001). *El silencio*. Ediciones Sequitur.
- Marco Furrasola, Á. (1999). *Una aproximación a la semiótica del silencio* (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona). <https://www.tdx.cat/handle/10803/403397?locale-attribute=es>
- Sontag, S. (1967). The aesthetics of silence. Three Essays. *Aspen* (5 y 6). <http://www.ubu.com/aspens/aspens5and6/threeEssays.html>
- Van Den Heuvel, P. (1987). Parole, Mot, Silence: Pour une poétique de l'énonciation (Book Review). *Revue de Littérature Comparée*, 61(4), 496.
- Virilio, P. (2001). *El procedimiento silencio*. Paidós.