



Marcela Labraña, *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*, Ediciones Siruela, Madrid, 2017. 309 páginas. ISBN: 9788417041533.

Un grupo de mimos, de presencias sin voz, aparece como un *coro mudo*¹ que recorre la ciudad de Londres que Michelangelo Antonioni (1912-2007) dibuja en su cinta *Blow Up* de 1966. Este coro abre y cierra el film, escenificando el silencio de lo inefable dentro del caos y la incomprensión de las ciudades modernas. Estas presencias estrambóticas irrumpen en la ciudad, alteran el orden, bloquean el tráfico ante unos transeúntes impávidos a su coreografía.

La mirada fotográfica, racional y científica del personaje principal que interpreta David Hemmings (1941-2003), parece ignorar y pasar por alto esas presencias que le causan simpatía, pero, que para alguien que busca la representación más fiable de la ciudad, parecen carecer de interés. En los instantes finales de *Blow up*, los acontecimientos desarman el ojo más empírico y tecnificado del hombre moderno que representa su protagonista. En ese escenario de vulnerabilidad receptiva y supresión de las fronteras perceptivas se abre una puerta a los silencios, a las partes mudas de la ciudad. Y la escena final, en la que el director mantiene un silencio próximo a los diez minutos y en la que Hemmings se ve participe de un partido de tenis con los mimos, significa la entrada en una nueva realidad sensitiva², más allá de la agresiva y sonora tiranía *objetiva* de las imágenes y los discursos.

Esta parece ser una buena metáfora para introducir y acompañar la lectura de *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*, pues nos sugiere, tal vez de forma intuitiva y arriesgada, que su lectura puede ser los primeros pasos de una terapia de *shock* ante la primacía del *logos*. El cual es síntoma y representación de libertad y de la verdadera acción humana. En definitiva, se trata de intentar abrir al lector a las partes mudas de la identidad humana.

Marcela Labraña, autora del ensayo que aquí se presenta, es profesora de las universidades Pontificia Católica de Chile y Finis Terrae. En este trabajo pretende abordar el estudio del silencio desde la relación que mantiene con la literatura y otras disciplinas como las artes visuales (p. 33). En la introducción a su obra establece que los principios sobre los que construye esta investigación, que tiene comienzo en su tesis doctoral dirigida por la profesora Victoria Cirlot y que fue presentada en el año 2014 en la Universitat Pompeu Fabra, son:

La valoración positiva del silencio, la necesidad de estudiar su interacción con las palabras y los contextos que determinan su sentido. Mi foco, sin embargo, se sitúa en obras específicas que se arriesgan a representar el silencio en la encrucijada

¹ Véase Javier Roiz, *El mundo interno y la política*, Plaza y Valdés, Madrid, 2014, cap. 2.

² Véase Javier Mateos Hidalgo, "Aparición y apariencia (Blow up antes de Cortázar)". Disponible en: http://nosoydali.blogspot.com.es/2009/12/blow-up-de-antonioni_06.html (10-8-2017).

entre texto e imagen, desde una plena conciencia de las insuficiencias y potencias de ambos modos de expresión (p. 33).

En una primera mirada a su índice de contenidos puede parecer forzado recomendar esta obra a los investigadores de la ciencia política. Debido sobre todo a que, como explica la autora, su trabajo se circunscribe a la literatura comparada (ibidem). Sin embargo, es precisamente por su escritura, “abierta más a los puntos de fuga que a las conclusiones categóricas” (ibidem), por lo que resulta de interés sugerir este trabajo a los investigadores de nuestra disciplina.

El silencio es una forma transversal de abordar todos los aspectos de la comunicación dentro de los escenarios corpóreos de la vida. En el que el propio silencio es matriz de las democracias y una posible entrada al *mundo interno*³ de los ciudadanos.

La obra queda estructurada en tres tiempos: gestos, mapas, y colores. Esta división no sigue las líneas rectas del historicismo. Aquí, las voces de la Antigüedad, del Romanticismo, las Vanguardias o el Renacimiento se van alternando en una composición común.

En la primera parte, “Gestos” (pp. 37 y ss.), la autora empieza a esbozar el problema de la representación del silencio a través del simbolismo de las manos, tanto de la propia mano de Dios, como del gesto Harpocrático, así como de las filacterias vacías en la mística medieval y el Renacimiento. En estas representaciones el silencio es comprendido tanto en su dimensión pasiva —*silere*— como activa —*tacere*—.

En el *hipersignificado* cosmos medieval aparece la figura de la mística alemana Hildegard von Bingen (1098-1179). En sus miniaturas se pueden ver las simbologías de la mano de dios y las filacterias vacías que la autora analiza. Imágenes o partituras en las que la mística traduce sus revelaciones visuales y auditivas, y en las que el silencio tiene su tiempo⁴.

En esta época, el arte del silencio se presenta como el arte de buen gobierno de la lengua (p. 105), a través del cual se puede intervenir en el otro (p. 104). El silencio es el lenguaje de Dios, que además contiene todas formas de expresión posibles.

Si en las miniaturas de Hildegard se armoniza un lenguaje *alógico* en el que el silencio adquiere connotaciones musicales; en el gesto harpocrático se revela o traduce el silencio en su carácter más impositivo, que va directamente a la voluntad, y que ha permanecido como el ordenamiento a la acción de callar en las sociedades occidentales. Harpócrates es una deidad egipcia cuya función es la de corregir las nociones equivocadas que los hombres puedan tener sobre los dioses (p. 73).

En Grecia y Roma también “adoraron a Harpócrates como dios del inframundo, del lugar en el que las almas de los muertos vagan silentes” (p. 74). El silencio envolvía los ritos místéricos, el secreto protegía la vida religiosa de posibles violencias sacrílegas (ibidem). Esta idea del silencio como protección se puede encontrar en Roma, cuya diosa del silencio —Angirona o Angerona— protegía a los ejércitos romanos en la batalla (p. 77).

Es precisamente en el seno del cristianismo donde parece que el silencio queda *logotizado*, y adquiere rasgos más modernos de los que se podían encontrar en la Antigüedad o en autores propios de la mística como Hildegard. Esta es una de las interesan-

³ Véase Roiz, *El mundo interno y la política*, p. 33.

⁴ “Si pensamos en los rollos de este libro como el receptáculo de la palabra, estas cintas vacías que surgen de la mano de Dios corresponderían a un dictado aparentemente inaudible e intrascrible, que contrasta con el increíble despliegue de sonidos e imágenes que se exhibe ante sus sentidos” (p. 64).

tes vías abiertas a la investigación que deja el ensayo y de las que, a partir de la toma de conciencia de que el silencio tiene una naturaleza escurridiza, surge una importante cuestión. La cultura occidental asentada en el racionalismo griego⁵ —y por tanto en el sentido de la vista— puede plantear multitud de inconvenientes en el momento de intentar abordar este fenómeno auditivo desde la representación. En este sentido, no reconocer los resortes de la tradición puede convertirse en una trampa del logocentrismo occidental. Aquí, el lector se puede encontrar con una de las tensiones más importantes de la obra pues, aunque la autora presenta algunas rutas alternativas para evitar caer en ella, se pueden apreciar algunas de éstas tiranteces en el pensamiento cristiano.

Tal y como expone Labraña: “el cristiano debe de erigir un silencio exterior, colocando una custodia a la lengua y evitando cualquier fuente de perturbación: así encontrará el silencio interior que le permitirá contemplar la matriz divina y escuchar a Dios” (p. 75). El vínculo entre los espacios internos y el silencio volitivo en la habitación silenciosa constituyen al ciudadano moderno (p. 87)⁶.

De esta forma, el silencio queda cartografiado dentro de los muros de la habitación, en la que los “cartógrafos e historiadores custodian la frontera que se ha establecido ‘entre mapas y arte, o entre conocimiento y decoración’” (p. 128).

El silencio queda inventariado, cartografiado por las ciencias empíricas del monasterio. La ansiedad que genera su naturaleza inaprehensible queda por fin capturada, *logotizada*.

Pero también hay “señales de ruta para recorrer el silencio”, un silencio libre y democrático, que va a ser tratado en el segundo de los tiempos de este ensayo (pp. 113 y ss.). Los mapas son proyecciones que pretenden racionalizar el espacio, pero, tal y como muestra Labraña a través del relato de Jorge Luis Borges (1899-1986), *El hacedor* (1960), esos mapas que representan naciones, ciudades o límites son laberintos que dibujan la identidad del propio cartógrafo.

La cartografía científica que surge en el interior de la celda del monasterio, se encuentra saturada de datos recolectados por los medios técnicos de la Era Moderna. La obsesión de la ciencia por nombrar, ordenar y clasificar supone una pérdida de información, de conocimiento (p. 125). Esas cartografías para Jorge Luis Borges y George Perec (1936-1982) generan una pérdida de realidad, de lo cotidiano y de lo contingente que acontece en la ciudad. Estos dos autores van a recorrer una ciudad sin contorno, que carece de límites, donde aparece una topografía de la *indecibilidad*. Este *topos* es analizado seguidamente en los mapas de Lewis Carroll (1832-1898) en *La caza del Snark* (1874) que, al igual que en las cartas de navegación, suponen una armonización entre el lenguaje y el silencio de lo desconocido y articulan una composición de lo veraz.

La autora establece un interesante diálogo entre las cartografías del silencio de estos autores con los mapas portulanos del Renacimiento. Estas cartas de navegación suponen una hoja de ruta para salir del laberinto racional de los límites. “Debido a estas características, los mapas marinos son elaborados con el único objetivo de ayudar al viajero y no de perdurar una vez completado el trayecto” (p. 154). Las dos principales escuelas cartográficas del siglo quince: Venecia y Ámsterdam, se

⁵ Véase Roiz, *El mundo interno y la política*, p. 52.

⁶ Se puede ver el libro el libro recientemente publicado: Victoria Cirlot y Blanca Garí (eds.), *El monasterio interior*, Fragmenta editorial, Barcelona, 2017. En la que se plantea la conexión de la interioridad y la representación artística a través del concepto “monasterio interior”.

caracterizaban porque su concepción espacial se fundamentaba en la incertidumbre y variabilidad de los límites entre la tierra y el mar (p. 125).

El último de los puntos de este segundo apartado nos aleja del mar para entrar en el hogar a través de la poesía de Juan Luis Martínez (1942-1993). Con la intención de trazar nuevos planos entre los espacios de la casa y la identidad del autor. Pero al igual que ocurre con la autoría efímera en las cartas marinas, las huellas aquí buscan ser borradas por el propio poeta chileno:

Una vez borrado el yo, y conseguida una escritura totalmente ajena, hecha de retazos de otros, logra la apertura a un espacio habitado por la plenitud del silencio, en el que ya no son necesarias las palabras (p. 186).

De esta forma, en la tachadura de una identidad definida y en su diseminación coral, se llega al tercero de los bloques: “colores en silencio” (pp. 189 y ss.), que es la parte más extensa del ensayo, y en la que la autora pretende abordar la propia idea de representación desde la propia representación, apoyándose en el color.

Es interesante destacar el epígrafe dedicado al *realismo monocromático* de Yves Klein (1928-1968) que pone el acento en la inmaterialidad de la representación. Ésta es concebida como una sinfonía monotonal (pp. 189-216) que pretende ser un replanteamiento a la metafísica occidental. El color se presenta como la oposición a la línea⁷ (p. 208), favoreciendo la entrada a las partes silenciosas de la interioridad humana.

Las partituras de Klein son acompañadas acertadamente por las composiciones de Laurence Sterne (1713-1768) y Octavio Paz (1914-1998), cuyos silencios corales pueden ayudar a desmontar el aristotelismo inherente a las teorías modernas de la representación. El primero de ellos, utiliza las páginas en blanco como receptáculos de intercambio con el lector, concibiéndolas como el espacio vacío y un tiempo de creación e imaginación. En cambio, el poeta mejicano sitúa su poesía en un pentagrama en forma de espiral y silencia sus versos con la omisión del verbo ser, es decir, eliminado el acto de la presencia (p. 278).

Los silencios introducen el componente retórico en el lenguaje, desmontando las rigideces de la comunicación y la indagación racional. El mundo actual, al igual que el Medioevo, se encuentra en pugna por la saturación simbólica y, por tanto, *hipersignificado*. Este libro estimula a pensar como un ensayo abierto de laboratorio en el que no hay respuestas definidas a la necesidad de introducir el *mutus* en la *probeta*.

Y es que los excéntricos personajes, que desfilan coreográficamente por este ensayo y a los que Labraña imagina conversando animadamente mientras toman té en un tren que cruza el tiempo y el espacio (p. 296), se presentan como el coro de mimos, que Antonioni imaginó, y nos invitan a seguirles pertrechados de un mapa portulano recorriendo las ciudades y nuestras existencias cotidianas sin arribar a un espacio definido. De esta forma descubriremos esos barrios silenciosos desde los cuales podremos construir una democracia más representativa y realista. Pues eso, silencio.

Gonzalo Laborda
Universidad Complutense de Madrid (España)
glabordam@gmail.com

⁷ “Mientras que la línea solo registra estados del alma, el color registra sensibilidad materializada” (p. 212).