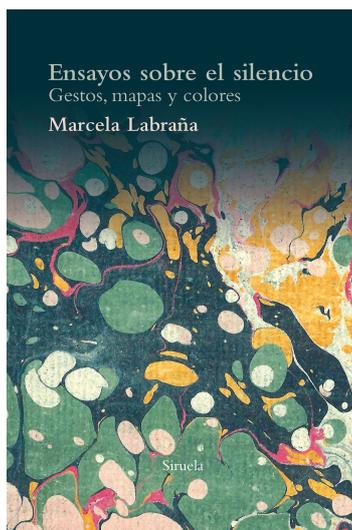


Reseña*

Marcela Labraña. *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*.
Madrid: Siruela, 2017.



Jacques Lacan, en su reflexión sobre *Antígona*, la tragedia de Sófocles, afirma que “[e]l efecto de belleza es un efecto de enceguecimiento” (337) La experiencia de la verdad tendría que ver con una superación de las formas a las que accedemos sensorialmente. No en vano, nos indica el psicoanalista francés, Homero, Edipo y Tiresias fueron ciegos.

Durante mi lectura de la obra *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores* de Marcela Labraña, esta afirmación de Lacan me resonó incesantemente como si fuese un aforismo o una sentencia de la que quería escapar. Pensé entonces como una clave para comenzar esta reflexión que la afirmación lacaniana, “el efecto de belleza es un efecto de enceguecimiento”, podría funcionar como una sustitución, al modo metafórico, de la reflexión de Marcela en torno a un corpus de obras muy diversas que son leídas y observadas como formas que contienen el silencio o en las que el silencio habita. Me dije entonces que la ceguera algo tenía que ver con ese silencio elocuente o con sus correlatos plásticos que se modulan en el vacío, en superficies blancas y negras, en cuadrados o rectángulos monocromos, en páginas marmoladas que nada figuran. La ceguera edípica supondría un encuentro con una belleza y una verdad que son invisibles, porque, al escapar de las apariencias, nos encandilan. Las obras analizadas en *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores* se presentan entonces como la precaria visibilización o

* Este texto fue leído en la presentación de *Ensayos sobre el silencio* de Marcela Labraña, en el Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile, el 11 de octubre de 2017.

modulación de un *silencio invisible*. Marcela Labraña, atrapada en su deseo de conocimiento, sucumbe en un lúcido análisis que le permite ensayar la ceguera.

Fue esta asociación la que me permitió bajar la guardia y aceptar los pactos de lectura a los que nos convidan los ensayos de Marcela: su problema de investigación bajo el cual se aglutinan obras tan disímiles como el *Tristram Shandy* de Sterne y *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez, descansa sobre una paradoja, sobre una contradicción insostenible desde un punto de vista lógico, sobre el oxímoron que resguarda el silencio elocuente. Los ensayos de Marcela, magistralmente documentados, redactados y pensados, bordean en todo momento el sinsentido y el lector también participa de esta aventura transportadora. *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores* contiene algo que tal vez podríamos pensar al modo de una aporía: Marcela ha cultivado cuidadosa y bellamente el ensayo, género de la modernidad que fue posible gracias a la razón, para dar cuenta de un silencio que, al formalizarse, nada tiene ni de lógico ni de racional. Su escritura ha construido un conocimiento sobre aquello que carece de conocimiento. Ello explicaría su inquietud por el discurso místico y justificaría la bellísima cita de algunos versos de san Juan de la Cruz en la introducción de su trabajo: “Entreme donde no supe / Y quedeme no sabiendo, / Toda ciencia trascendiendo” (citado en Labraña 26).

Desde un punto de vista investigativo, la obra de Marcela también gira en torno a otro silencio: sus ensayos carecen de una hipótesis central, fundante y aglutinadora. Su metodología más bien opta por comparar diferentes manifestaciones artísticas y establecer conexiones entre ellas más allá de sus afinidades históricas, causales o formales. En este sentido, su obra rinde tributo al trabajo de Aby Warburg, quien, según Marcela, “buscó plasmar una concepción no lineal de la historia del arte” (34) Al mismo tiempo, su enfoque comparatista encuentra modelo e inspiración en el trabajo crítico de Victoria Cirlot, quien al estudiar la mística medieval en conexión con las vanguardias del siglo XX, produce una “mutua iluminación” (citado en Labraña 34) de obras distanciadas históricamente. La hipótesis de Marcela Labraña debe ser rastreada y reconstituida a partir de una multiplicidad de referencias bibliográficas dispuestas en la introducción de su libro. Esta parte de su obra me parece clave, porque desde ahí podemos inferir una serie de premisas con las cuales la autora desarrollará su análisis. Antes de dar cuenta del contenido de los diferentes ensayos, me gustaría compartir con ustedes siete de estas que yo he llamado premisas:

Primero: el silencio tiene algo que decirnos, porque es expresión. Se trata entonces de un silencio que no solo es pasivo, sino también activo. Por lo tanto, el silencio tiene una connotación positiva. “El silencio resuena como una nostalgia, estimula el deseo de una escucha pausada del murmullo del mundo” (citado en Labraña 17), nos dice Breton en *El silencio*, ensayo frecuentemente citado por Marcela. La espiritualidad es una de las dimensiones donde el silencio se expresa y se vuelve locuaz. En la mística, por ejemplo, un suicidio semántico tendría lugar, porque el místico se expresa con “palabras del silencio” (citado en Labraña 19) en términos de Massimo Baldini.

Segunda premisa: la imposibilidad de un silencio absoluto. Por lo tanto, el silencio debe ser estudiado en su interacción con el lenguaje. Ramón Xirau establece diferentes tipos de silencio: la pausa, el callar, el silencio del escéptico que piensa que nada es del todo expresable y, por último, el silencio esencial que es aquel que otorga sentido a las palabras. Se trata entonces de un silencio que habita en la misma palabra y que logra sentido en la palabra

Tercero: el carácter cultural del silencio. Este no tiene los mismos sentidos en todas las culturas tal como lo afirma la lingüista Muriel Saville-Troike. A veces es signo de duelo; en otras, un silencio prolongado es cortesía.

Cuarta premisa: el silencio nos habla de aquello que no puede decirse, de lo ininteligible, de lo no representable. “El silencio que muestra los secretos” (citado en Labraña 19) afirma Dionisio Areopagita, fundador de la teología negativa o apofática en el cristianismo. De este modo, el silencio es un recurso que forma parte de una retórica de lo irrepresentable.

Quinto. Marcela Labraña nos indica que el silencio tuvo un lugar periférico a lo largo de la historia de la filosofía, pero que a partir de finales del siglo XIX pensadores como Nietzsche, Jaspers, Heidegger y Merleau-Ponty, entre otros, rescatan el silencio “en pos de una palabra fragmentaria, aforística, nómada, opuesta a la palabra filosófica dialéctica y totalizante” (Labraña 21), dando lugar, en términos de Baldini y Zucal, a “una filosofía de descubrimiento del límite” (citado en Labraña 21) Esta valoración del silencio tiene un lugar privilegiado en la obra de Ludwig Wittgenstein. En su obra titulada *Tractatus lógico-philosophicus*, el pensador nos advierte lo siguiente: “De lo que no se puede hablar, hay que callar la boca” (citado en Labraña 21) Lo anterior vincula nuevamente al silencio con el misterio y con una experiencia no cuantificable ni descriptible bajo un paradigma racional.

Sexto: el lenguaje silente conlleva en muchos casos estudiados un desdibujamiento del sujeto. Se trata de “modelos de renuncia” (23), en términos de Labraña, quien al revisar el ensayo de Susan Sontag, se detiene en casos como los de Wittgenstein, Marcel Duchamp, Rimbaud, pensadores, artistas y poetas que interrumpieron tempranamente su trabajo, volcándose al silencio. Creo que el silencio se presenta, por ende, como una posibilidad para pensar la subjetividad y como lugar de encuentro con la teoría postestructuralista que ha descrito al sujeto bajo un desalojo metafísico en el cual la esencia se vuelve una escasez.

Séptima y última premisa: el silencio como lenguaje político. Las atrocidades de la historia no pueden ser representadas. Solo queda el silencio como discurso testimonial del horror. Por ende, el silencio también podría ser pensado como trauma, ese conocimiento incommunicable de lo catastrófico y que, sin embargo, puede estar atravesado por el placer.

El primer ensayo del libro se titula “Lo que pueden decir las manos”. En su primera parte, “La mano de Dios y las filacterias vacías”, la autora presenta una serie de imágenes visuales: *La donna velata*, *La coronación de la Virgen* y *La Anunciación* de Fra Angelico, *Mano de Dios* del Maestro de Taüll, las miniaturas compuestas a la luz de las visiones de Hildegard von Bingen, entre otras. En ellas, Marcela Labraña estudiará el gesto de las manos de los fieles orantes, la mano de Dios “en tanto sinécdoque de un todo irrepresentable” (44) y la nube que cubre y a su vez representa a Dios, destacando el problema de lo “irrepresentable por escasez de visualidad” (43). También se destaca el doble rol de Hildegard von Bingen como receptora de un mensaje trascendental y, al mismo tiempo, como emisora del mensaje recibido. Otros aspectos de gran interés son la naturaleza performática de las filacterias de Fra Angelico y las filacterias vacías del *Liber divinatorum operum*, “cintas vacías que surgen de la mano de Dios... un dictado aparentemente inaudible e intranscribible” (64) que “nos recuerda que el mundo es un libro cifrado, es decir, vacío” (66-7), si, como advierte Marcela Labraña, le atribuimos etimológicamente al término “cifra” el significado de vacío.

La segunda parte del primer capítulo lleva por nombre “Tras la huella de Harpócrates”. Tomando en consideración una serie de imágenes que van desde el célebre *Retrato de don Miguel de Mañara con su libro el Discurso de la verdad* de Juan de Valdés Leal a emblemas de Alciato, Marcela Labraña diseña “una coreografía del gesto que insta a callar” (67) La iconografía analizada de san Pedro Mártir se presentará como símbolo de la virtud monástica del silencio necesario para la contemplación y la oración, una imagen que nos recuerda el necesario valor del silencio para apartarnos de la región de la desemejanza, región alejada de Dios quien nos creó a su imagen y semejanza. A partir de esculturas de valor arqueológico y del primer diccionario renacentista de símbolos y jeroglíficos atribuido a Piero Valeriano Bolzani, Marcela analiza las representaciones y referencias a Harpócrates, deidad pagana que corrige nuestras necias palabras acerca de los dioses, exhortándonos a callar. Llama también la atención sus referencias a los llamados emblemas silentes, la iconología de Cesare Ripa, el emblema 29 de Alciato “citado” o reproducido en una imagen de Otto van Veen y la divagación, muy ensayística por lo demás, del *studiolo* o gabinete de estudio del sabio o del santo. Muy rescatable es el trabajo de Marcela en el que compara diferentes versiones pictóricas del *studiolo* de San Jerónimo tales como la de Antonella da Messina y la de Dürero. La destreza ensayística de Marcela Labraña se hace notar también en su recorrido no lineal por esta infinidad de imágenes y textos. Toma a Alciato, lo abandono por momentos para observar los gabinetes de Dürero y luego vuelve otra vez a aquellos representados por la emblemática para así poder observar al sabio con el dedo índice puesto sobre sus labios.

El segundo ensayo, “Señales de ruta para recorrer el silencio”, inicialmente devela las relaciones entre cartografía y pintura. Recogiendo los aportes de Svetlana Alpers, Marcela Labraña analiza la presencia de los mapas en la pintura de interiores de Vermeer. A continuación, indaga acerca de los imaginarios espaciales de Borges y Georges Perec. Ambos autores han desarrollado el discurso del inventario o lo que la autora identifica como poéticas de la enumeración: “nombres de lugares, de espacios, se vuelven trazos, bosquejos de un sentido que tiene por saturación al silencio” (124) Ante la imposibilidad de representar todo el infinito universo y el mundo, los autores cultivan una enumeración y trazan mapas imposibles que representan finalmente lo inexistente. Llama la atención la relación del mapa con el rostro, el mapa como un rostro desterritorializado en el cual se encontrarían Borges y Ptolomeo. Otro aspecto destacable es la conexión establecida entre la puesta en abismo tan frecuente en Perec y Borges con los llamados gabinetes de pintura, género pictórico sobre el cual Marcela advierte dos particularidades que llamaron mi atención: en ellos, la pared, elemento esencial, desaparece para dar lugar a una segunda pared saturada de cuadros y, en segundo lugar, la pared o las paredes del gabinete son lo contrario de la pared de un fresco.

El segundo ensayo continúa con los mapas de Lewis Carroll: El *Mapa del Océano* extraído de *La caza del Snark*, “Ocean-Chart”, cuarta imagen del mismo libro de Carroll citada por Perec para dar inicio a *Especie de espacios* y, por último, la descripción de un mapa presente en la obra *Silvia y Bruno*, una mapa que nos recuerda la cartografía borgeana, porque, si llegara a desplegarse, cubriría todos los campos, impidiendo a los agricultores realizar su trabajo. Esta descripción cartográfica/verbal, si me permiten la paradoja, es la inversión del primer mapa de Carroll presentado por Marcela. Si el blanco absoluto del primero representa claridad y perfección para la tripulación, el último es inutilizable por su sinsentido.

La exploración por los mapas del extravío finaliza con el análisis lúcido y el más académico de todos de la obra del poeta Juan Luis Martínez. Esta vez no se trata de mapas propiamente tales, sino de planos y dibujos de casas. Este ensayo presenta tres ideas fundamentales: el silencio que supone “la disolución absoluta de la autoría” (citado en Labraña 163) en palabras de Martínez, la desaparición como efecto de los reflejos inexactos que *La Nueva Novela* contiene y la imposibilidad de rutas de escape que convierten a la casa en inhóspito laberinto. El silencio se instaure en la visualidad: tanto el plano de la contraportada como el del interior permanecerán vacíos o en blancos dada la inviabilidad de las escalas indicadas para el dibujo por hacer (2 cm / 2 km) Magistral es la relación de inversión entre la liebre de Durero, artista consciente de su genialidad autorial autorretratada al modo de Dios, y la desaparición del *yo* poético de Juan Luis Martínez. Al mismo tiempo, la cita intertextual Martínez/Carroll interrumpe nuevamente la linealidad ensayística de Marcela, haciéndonos retroceder al acápite anterior. El análisis sobre la obra de Juan Luis Martínez pone en tensión el capítulo que lo contiene: las frustradas rutas de escape son una derivación polarizante de las “señales de ruta”, expresión con la cual Marcela ha titulado el segundo capítulo.

En el tercer ensayo “Colores en silencio”, Marcela Labraña analiza la obra de Klein publicada en 1954 y que se modula en el formato de catálogo, la curiosas páginas del *Tristram Shandy* de Sterne y el poema *Blanco* de Octavio Paz. El catálogo de Klein anuncia una prefacio inexistente: sus páginas sin escritura y con líneas horizontales “hacen visible un texto ausente, transformando lo legible en pura visualidad” (Labraña 192); el catálogo de Klein documenta una retrospectiva inexistente. El catálogo de Klein reemplaza una obra inexistente. Los monocromos de este creyente artista podrían estar emparentados con aquellos que se presentaron originalmente como burlas contra un arte que pretendió trascender lo figurativo. Sin embargo, Marcela los conecta con la obra de Málevich en la cual el arte abstracto es un camino revolucionario hacia la eliminación del objeto. Destaco la reflexión de Marcela en torno al azul, color que ocupó un lugar protagónico en una etapa creativa de Klein y la conexión del monocromo con la obra de Cornelius Norbertus Gijsbrechts *Reverso de un cuadro*, “un cuadro que, precisamente, representa nada” (216). La observación de Marcela es fiel al pensamiento de Klein: no lo presenta, pese a todo, como un artista abstracto, sino como un pintor del espacio para quien “el mérito del cuadro es lo indefinible” (citado en Labraña 225).

El penúltimo objeto de estudio es la novela de Sterne, *Tristram Shandy*. Definida por Voogd como “una unidad verbo-visual” (citado en Labraña 241), la obra contiene páginas blancas que deben ser ocupadas por un lector que se convierte en escritor, páginas negras que se inscriben en la tradición de las páginas de luto y las páginas marmoladas que son descritas como “bromas sin palabras” (citado en Labraña 265) en términos de Patterson. Llama la atención la vinculación de ellas con la tabla rasa, “esa representación previa a toda representación” (Labraña 248), el contenido simbólico del blanco y del negro como la nada inaugural y el infinito clausurante de la muerte, respectivamente y, por último, la significación que el color logra esta vez no en conexión con un objeto, sino con la misma novela de Sterne.

Desentrañando la familiaridad del Octavio Paz con la mística oriental, el ensayo cierra con un lúcido análisis del poema *Blanco* de poeta mexicano en el que el color ausente podría pensarse como la unión del principio y del fin.

Para finalizar, quisiera indicar también que la voz de Marcela se presenta de manera personal a lo largo de su escritura. Son ensayos en los que el *yo* no se

esconde y recuerda su emoción y entusiasmo ante experiencias tales como la visita a Laurence Sterne Trust en Yorkshire.

Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores es también una extensa perifrasis que gira alrededor de lo innombrable, de lo no formulado, del misterio callado. La escritura está atravesada por el silencio para volverse expresión de éste. Por ende, los ensayos de Marcela son una especulación sobre el corpus estudiado, pero en el sentido de ser reflejo o una proyección de las obras puestas sobre el tapete. No es entonces casualidad que la obra esté dedicada a Santa Rita de Cascia, patrona de los imposibles. La dedicatoria podría explicarse desde el análisis del exvoto que Klein ofrece a la Santa y que, de pesada, Marcela lo compara con una cajita de polvos para la cara. Sin embargo, la dedicatoria creo que guarda relación con la imposibilidad de cumplir con éxito la tarea que Marcela se impuso: representar el silencio es una imposibilidad. Marcela asume su fracaso de antemano para arriesgarse en esta empresa generosa y que nos ha dejado como regalo un nuevo proverbio: “a pinturas no figurativas, palabras mudas” (192). Y desde la mudez, retorno a otra discapacidad sensorial, la ceguera que pone en jaque a la representación.

Creo no tener una amistad en la que se ha hablado tanto y de tanto como es la que atesoro con la Marcela. Sin embargo, nuestra amistad ha sido también un vínculo que ha dejado mucho sin decir. Creo que ese silencio es también nuestra gran intimidad, intimidad que ahora está también custodiada por *Ensayos sobre el silencio. Gestos, colores y mapas*.

Sebastián Schoennenbeck
Pontificia Universidad Católica de Chile

Obra citada

Lacan, Jacques. *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*. Trad. Diana S. Rabinovich. Buenos Aires: Paidós, 1990.