

Marcela Labraña

Ensayos sobre el silencio
Gestos, mapas y colores

 Siruela

El Árbol del Paraíso

*A santa Rita de Cascia,
patrona de los imposibles*

Índice

Introducción	15
Lo que pueden decir las manos	37
La mano de Dios y las filacterias vacías	37
Tras la huella de Harpócrates	67
Señales de ruta para recorrer el silencio	113
Las cartografías del exceso de Jorge Luis Borges y Georges Perec	113
<i>Georges Perec y los mapas portulanos: inventarios imposibles</i>	118
<i>El Aleph y el tópico de la indecibilidad</i>	133
<i>Borges y Perec: puestas en abismo</i>	142
Lewis Carroll: un mapa en blanco	149
Juan Luis Martínez: apuntes para un plano improbable	163
Colores en silencio	189
Yves Klein: su salto en el color	189
<i>Álbumes monocromos</i>	189
Something blue	207
<i>Un devoto de las causas perdidas</i>	217
«L'IMMATÉRIEL. Le VIDE»	224
Las curiosas páginas coloreadas de Laurence Sterne	235
<i>Páginas blancas</i>	242
<i>Páginas negras</i>	249
<i>Páginas marmoladas</i>	261
<i>Blanco</i> : el silencio en espiral de Octavio Paz	268
Blanco- <i>mandala</i>	282
Blanco <i>sobre blanco</i>	289
Bibliografía	297

Agradezco profundamente a Victoria Cirlot por haberme motivado a escribir este libro. Agradezco también a Felipe Cussen, Andrea Palet, Camila Valdés, Alejandra León, Laia Colell, Megumi Andrade, Christian Anwandter, Josefina Schenke, Constanza Ramírez, Cristian Salgado Poehlmann, Manuela Salinas, Javiera Barrientos, Jimena Castro, Martín Gubbins, Matías Correa, Claudio Rolle, Pablo Chiuminatto, Sebastián Schoennenbeck, Antonio Cussen, Amador Vega, Aurelio Major, Jon Etxeberria, Josep Barcons, Irene de Mendoza, Macarena García Moggia, José Miguel Corrales, Roberto Cabrera y al Foro de Escritores por sus comentarios, sugerencias bibliográficas y ayuda en la traducción de los textos. Agradezco igualmente a Pedro Montes y Alita Martínez, de la Fundación Juan Luis Martínez y a Yves Klein Archives, por las facilidades para contar con sus imágenes.

Este libro está basado en mi tesis doctoral, dirigida por Victoria Cirlot y presentada en 2014 en la Universitat Pompeu Fabra, Barcelona. Pude editar y finalizar esta versión gracias a dos Becas de Creación, categoría Ensayo, del Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura del Gobierno de Chile, en 2014 y 2016, y a una estancia de investigación en la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois M. Haas en la misma Universitat Pompeu Fabra, en 2015. Ese año también consulté la biblioteca del Warburg Institute en Londres, y fui invitada como escritora residente por The Laurence Sterne Trust at Shandy Hall, dirigido por Patrick Wildgust. Gran parte de las ideas que aquí exploro surgieron mientras preparaba y dictaba clases de materias muy diversas en varias universidades de Santiago de Chile. Gran parte de los días que dediqué a la escritura de estas páginas transcurrieron en una casa del Cerro Alegre de Valparaíso.

Introducción

El silencio, habría confesado Pedro a Judas Iscariote, era lo único que añoraba de su antiguo oficio de pescador: «El silencio de los peces cuando mueren. El silencio durante el día. El silencio al atardecer. El silencio en el curso de la pesca nocturna. El silencio del alba, cuando la barca regresa a la orilla y la noche se disipa poco a poco en el cielo junto con el frescor, los astros y el miedo».¹ La experiencia nos dice, sin embargo, que esos sugerentes silencios están lejos de ser absolutos: constituyen, más bien, una invitación a escuchar con atención. Si caminamos por el campo, por ejemplo, podremos percibir, como Horacio hizo hace mucho tiempo, que «el silencio, incluso a mediodía, hasta en el momento del torpor más grande, el verano, “zumba” en las riberas inmóviles de los ríos».² El acallamiento total del interior de nuestros cuerpos es igualmente inalcanzable. En una conocida anécdota, el compositor John Cage cuenta que se introdujo en una cámara anecoica con la esperanza de escuchar ese silencio, pero pronto escuchó dos sonidos, uno agudo y otro grave. El ingeniero encargado de la cámara le explicó que el agudo era el ruido de su sistema nervioso, y el grave, el de su sangre circulando. «En realidad», concluyó Cage, «por mucho que intentemos hacer un silencio, no podemos».³

El silencio, no obstante, es una de las experiencias humanas más intensas. Ana María Ochoa plantea, desde la perspectiva de los estudios sonoros, que representa un rango de emociones que van desde la quietud hasta el miedo a lo desconocido.⁴ Quienes han analizado su función musical también reconocen la diversidad de significados que puede cumplir tanto para el auditor como en la estructura de una obra.⁵ En *La música y lo inefable* Vladimir

¹ Quignard, *El odio a la música*, pág. 83.

² *Op. cit.*, pág. 25.

³ *Silencio*, pág. 8.

⁴ En Novak y Sakakeeny (eds.), *Keywords in Sound*, pág. 183.

⁵ Lissa, «Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music», pág. 443. Complementar con «The Aesthetics of Silence in Live Musical Performance» de Jennifer Judkins (*Journal of Aesthetic Education*, vol. 31, n.º 3, 1997: 39-53).

Jankélévitch señala que «se puede distinguir un silencio antecedente y uno consecuente; son, uno respecto del otro, como alfa y omega. El silencio-antes y el silencio-después no son más “simétricos” entre ellos que el comienzo y el fin o el nacimiento y la muerte». ⁶ Asimismo, muchos compositores han intentado expresar sus contemplaciones silenciosas a través de los sonidos. Un ejemplo muy significativo son las piezas para piano de Frederic Mompou, inspiradas en san Juan de la Cruz y su «música callada». ⁷

El silencio tiene tanto o más que decir en la comunicación verbal. En la mayoría de los diccionarios observamos que las primeras acepciones suelen referirse tanto a la falta de ruido como a la abstención del habla o de la escritura, es decir, lo definen como una carencia, «como algo opuesto a toda actividad sea en el ámbito auditivo o en el visual». ⁸ Si buscamos en sus raíces etimológicas, encontraremos esta misma alusión a la ausencia de sonidos y palabras, y, además, la distinción entre un silencio pasivo y otro activo. Tal como plantea David Le Breton en *El silencio. Aproximaciones* (1997), en latín antiguo se distinguían *silere*: «Un verbo intransitivo, que no solo se aplica al hombre sino también a la naturaleza, a los objetos o a los animales, y que expresa la tranquilidad, una presencia apacible que ningún ruido interrumpe», y *tacere*: «Un verbo activo, cuyo sujeto es una persona, que significa interrupción o ausencia de palabra». ⁹ Ramón Andrés, en su prólogo a *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio (siglos XVI y XVII)*, explica que *silere* «significaba la expresión de serenidad, de no movimiento, un silenciarse sin aparente objeto, impersonal. *Tacere* indicaba, en cambio, un callar “activo”, una voluntad que pretendía antes bien la disciplina del no hablar con el propósito de ajustar o, por así decir, de anular las disonancias producidas por todo aquello que rodea al ser humano». ¹⁰ Esta diferenciación se hace presente en otras lenguas: *tacere* es el *siôpan* griego; *silere*, el *sigân* que señala «el reposo necesario para la lectura o atender más despiertamente la voz ajena», al igual que «el *jamoosh* (callar) y el *sukood* (silencio) persas, o el *shaqat* y el *sheqet* hebreos. Mientras que en sánscrito “silencio” se refiere como *mauná*, cumplirlo con rigor se conoce con el término *maunavratta*».

⁶ Pág. 201.

⁷ Nicky Losseff y Jenny Doctor, editoras de *Silence, Music, Silent Music*, págs. 4-5.

⁸ Marco Furrasola, *Una antropología del silencio. Un estudio sobre el silencio en la actividad humana*, pág. 65. Para un análisis lexicográfico detallado, ver *El lugar del silencio en el proceso de la comunicación* de Mateu Serra, págs. 100-126.

⁹ Pág. 13. Patricia Apostol estudia los vocablos franceses utilizados a partir de la Edad Media (*silence, scilene* y *silence*; en *Alkemie*, págs. 253-254). Ver además *Sotto il «manto» del silenzio. Storia e forme del tacere (Secoli XVI-XVII)* de Linda Bisello, pág. 8.

¹⁰ Pág. 14, esta cita y las dos siguientes.

El fenómeno del silencio, como ya puede avizorarse, es un campo susceptible de ser visitado desde perspectivas disciplinarias muy distintas. A pesar de esta disparidad es posible establecer al menos dos criterios coincidentes. El primero se refiere a un cuestionamiento de su condición negativa o de carencia. Max Picard declara al inicio de *The World of Silence*, su clásico texto de 1948: «El silencio es un fenómeno autónomo y no es simplemente lo que ocurre cuando dejamos de hablar».¹¹ En esta misma línea, Ramón Andrés lo considera un acontecimiento pleno y positivo que no puede ser concebido como una oposición a la palabra o al ruido, ni como sinónimo de estaticidad: «Es, antes que otra cosa, un estado mental, un mirador que permite captar toda la amplitud de nuestro límite y, sin embargo, no padecerlo como línea última».¹² Otro de los libros fundamentales sobre el tema, el ya citado *El silencio* de Le Breton, enfatiza además su valor en oposición al ruido y exceso de palabrería: «El silencio resuena como una nostalgia, estimula el deseo de una escucha pausada del murmullo del mundo».¹³

El segundo criterio común se deriva de la imposibilidad de un silencio absoluto, e implica la necesidad de investigar el silencio no como un hecho aislado o encapsulado sino en su interacción, su relación de mutua necesidad con los sonidos, las palabras y los contextos en que surge. A partir de este principio, Ramón Xirau, en *Palabra y silencio*, establece una clasificación entre la «pausa» (el silencio intercalado entre las notas musicales o las palabras), el «callar» (desde el balbuceo y la timidez hasta el golpe sobre una mesa para pedir silencio), el «silencio del escéptico» (que piensa que nada es del todo expresable y que hay que callarse) y lo que denomina como «silencio esencial», el único «que da sentido a las palabras y que, a su vez, adquiere sentido gracias a las palabras y en ellas, es el que nace y vive con las palabras. [...] es el que está en la palabra misma como en su residencia, como en su morada; es el silencio que expresa: el silencio que, dicho, entredicho, visto, entrevisto, constituye nuestro hablar esencial».¹⁴ En esta misma línea Le Breton indica: «Ninguna significación preexiste al silencio, no encarna ninguna verdad absoluta capaz por sí mismo de imponer una realidad incontestable. [...] Su polisemia le hace destinatario de múltiples usos, y comprenderlo exige apercibirse de la situación en la que participa».¹⁵ Las indagaciones desde los estudios de la comunicación y la lingüística¹⁶ se han

¹¹ Pág. 15.

¹² *Op. cit.*, pág. 11. Salvo que se indique lo contrario en la bibliografía, las traducciones son responsabilidad mía.

¹³ Pág. 1.

¹⁴ Págs. 144–146.

¹⁵ *Op. cit.*, pág. 57.

¹⁶ Ver la compilación *El silencio* editada por Carlos Castilla del Pino; *The Power of Silence: Social and Pragmatic Perspectives* (Sage, Newbury Park 1993) de Adam Jaworski; *Silence: Interdisciplinary Perspectives*

enfocado en analizar esta multiplicad de usos. Tal como plantea J.V. Jensen en «Communicative Functions of Silence» (1973),¹⁷ el silencio puede unir o separar a las personas; servir para indicar respeto, aceptación o indiferencia e incluso odio; revelar o esconder información; manifestar acuerdo o desaprobación y, por último, denotar actividad mental o ausencia de esta. Para la lingüista Muriel Saville-Troike las diferencias culturales son particularmente decisivas. Así, en los Estados Unidos, mientras los navajos acostumbran esperar varios minutos antes de responder una pregunta o dar inicio a un turno de habla, los nativos de habla inglesa suelen tardar muy poco tiempo tanto en contestar como en tomar la palabra. Para los miembros de la primera de estas comunidades un silencio breve podría interpretarse como descortesía o señal de escaso interés por el tema en discusión. Para los nativos de habla inglesa, en tanto, un largo silencio podría considerarse como una poco amigable señal de timidez o de falta de dominio del tópico abordado.¹⁸ Por eso, como explica Shudong Chen, el silencio solo puede ser elocuente en la medida en que responde a un determinado contexto a partir del cual podamos determinar sus grados e intensidades.¹⁹ Un ejemplo particularmente interesante es el que comenta Esperanza López Parada en su ensayo «Reductores del lenguaje»: en cierta tribu de la Polinesia «silenciar algunas palabras es un signo de duelo. Cuando uno de los miembros muere, su ajuar fúnebre se nutre con los nombres por alguna razón vinculados con él, que no volverán a ser pronunciados en la comunidad de luto».²⁰

La espiritualidad es una de las dimensiones en las que el silencio se expresa con mayor potencia. Es una condición típica de las prácticas de oración, recogimiento y meditación en diversas religiones, en las que, como Giovanna della Croce destaca, no debe considerarse como un elemento negativo sino positivo.²¹ Contamos con testimonios contemporáneos significativos, como los de Thomas Merton: «El mundo de los hombres ha olvidado las alegrías del silencio, la paz de la soledad que es necesaria, hasta cierto punto, para la plenitud de la vida humana»,²² y Pablo d'Ors: «El silencio es solo el

(Mouton de Gruyter, Berlín 1997), editado por el mismo autor; *Discourse of Silence* de Dennis Kurzon (John Benjamins, Ámsterdam 1997); y *Perspectives on Silence*, editado por Deborah Tannen y Muriel Saville-Troike (Ablex, Norwood 1985).

¹⁷ Págs. 249-256.

¹⁸ «Silence: Cultural Aspects», en Brown (ed.), *Encyclopedia of Language and Linguistics*, pág. 381.

¹⁹ «Searching for a Voice of Silence Across Cultures: Does Silence Speak?», pág. 38.

²⁰ En Hofmannsthal, *Una carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*, pág. 215.

²¹ En Ancilli, *Diccionario de espiritualidad*, tomo III, pág. 390. Complementar con *The Religious Uses of Silence* de Alice Borcharde Greene (Columbia University, Nueva York 1938).

²² *La vida silenciosa*, pág. 178. Revisar el capítulo «El silencio», en *Los hombres no son islas*, del mismo autor. Para un estudio detallado del silencio en Thomas Merton y de sus influencias (entre ellas Picard),

marco o el contexto que posibilita todo lo demás. ¿Y qué es todo lo demás? Lo sorprendente es que no es nada, nada en absoluto: la vida misma transcurre, nada en especial. Claro que digo “nada”, pero muy bien podría también decir “todo”». ²³

El rol del silencio es aún más agudo en las experiencias místicas. Alois Maria Haas plantea, en el capítulo dedicado al silencio de su reciente *Mystische Denkbilder*, que este tipo de experiencias demandan su comunicación. ²⁴ Por ello se refiere a un «silencio locuaz», cuya paradoja básica es «el conocimiento a través del desconocimiento, el hablar a través del no-hablar, del silencio», y recuerda que «el silencio y la palabra son interdependientes en un sentido fundamental». ²⁵ Massimo Baldini, otro destacado estudioso del silencio a nivel religioso y filosófico, ²⁶ es el encargado de la entrada dedicada al silencio en el *Diccionario de mística* de Ermanno Ancilli. Allí resalta la turbulenta relación entre silencio y lenguaje: «El hablar místico es un hablar contra las palabras; cuanto más habla más se da cuenta de que tiene a disposición una lengua muerta, hecha de palabras gastadas; cuanto más trata de comunicarse menos se explica». ²⁷ El silencio del místico, en definitiva, realiza «un suicidio semántico para servirse únicamente de las palabras del silencio, [...] es un silencio que nos habla de lo que no puede decirse». Tanto Haas como Baldini citan el dístico 68 del Libro II de *El peregrino querúbico* del místico alemán del siglo XVII Angelus Silesius para ejemplificar cómo la «oración tácita» ²⁸ es la mejor forma de evocar la divinidad: «*Se habla con el silencio./ Hombre, si quieres expresar el ser de la eternidad,/ Primero has de privarte del lenguaje.*» ²⁹ Pero esta privación, como vale la pena indicar una vez más, no significa una mudez total, sino el horizonte hacia el que tienden las palabras del místico.

«[E]l silencio que muestra los secretos» ³⁰ fue la expresión utilizada en el siglo V d. C. por Dionisio Areopagita, fundador de la teología negativa o apofática en el cristianismo. Para Le Breton, el silencio «es un hilo conductor en el mundo de la mística, aunque tenga distintos significados en función

ver «The Place of Silence in Thomas Merton's Life and Thought» de John F. Teahan (*The Journal of Religion*, vol. 61, n.º 4, octubre de 1981: 364-383).

²³ *Biografía del silencio*, pág. 20.

²⁴ Pág. 351.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Publicó *Le parole del silenzio*, y coeditó junto a Silvano Zucal las actas de un congreso interdisciplinario de 1987 en dos volúmenes: *Le forme del silenzio e della parola e Il silenzio e la parola da Eckart a Jabès*.

²⁷ Pág. 1.604, esta cita y la siguiente.

²⁸ Haas, *op. cit.*, pág. 397.

²⁹ Edición de Lluís Duch, pág. 104.

³⁰ *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, pág. 371.

de las tradiciones religiosas», y así lo demuestra en las páginas dedicadas al cristianismo, el islam, el judaísmo, el hasidismo, el budismo, el zen y el hinduismo.³¹ Podemos percibir el despliegue de esta idea con mayor profundidad en la compilación de ensayos editada por Óscar Pujol y Amador Vega en 2006, *La palabra del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, donde se pone en práctica la necesidad de conocer los marcos culturales que determinan las manifestaciones del silencio. Solo así es factible establecer diálogos realmente fructíferos, como el que realiza Shizuteru Ueda entre el zen y la teología negativa, a partir de un punto preciso en común: «Una negación, radicalmente llevada a cabo, como realización lingüística de la nada absoluta».³² Vega destaca que en la mística las únicas formas posibles de expresión son «la paradoja, el “oxymoron” y la negación. Todas ellas, como ha dicho Alois M. Haas, formas de lenguaje de una cierta impotencia, que finalmente resultan una potencia de lenguaje».³³ En efecto, el carácter extremo de la tensión ejercida sobre estas palabras aparentemente pobres e insuficientes libera una enorme cantidad de energía. La experiencia indecible, nos dice José Ángel Valente respecto de san Juan de la Cruz, «se aloja de algún modo en un lenguaje cuya eficacia acaso esté en la tensión máxima a que lo obliga su propia cortedad. En el punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido, se produce la gran poesía, donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho».³⁴ Esa enorme fuerza, a juicio de Haas, está vigente: las voces de los místicos aún tienen algo que decir en este mundo saturado de lenguaje e imágenes pues «nos presentan una forma de comunicación que parece paradójica pero que precisamente por ello se corresponde con la situación histórica: los textos presentan “formas de hablar del silencio”».³⁵

En contraste con este rol preponderante en la mística, Baldini y Silvano Zucal plantean que a lo largo de la historia la mayoría de los filósofos occidentales habría dedicado al silencio una atención periférica y marginal.³⁶ Con la excepción de corrientes como la teología apofática, y autores puntuales como Kierkegaard a través de su seudónimo Johannes di Silentio en

³¹ Págs. 154-176. Le Breton revisa la relación mística-silencio en el islam (págs. 164-165), el judaísmo (pág. 166), el hasidismo (pág. 167), el budismo (pág. 168), el zen (págs. 169-171) y el hinduismo (págs. 173-176) y el silencio místico en la tradición cristiana (págs. 154-164). También Ramón Andrés, en el prólogo a su antología *No sufrir compañía*, hace un repaso de distintas tradiciones religiosas.

³² En Pujol y Vega (eds.), pág. 26.

³³ *Ramon Llull y el secreto de la vida*, pág. 94.

³⁴ *Obras completas II*, pág. 87.

³⁵ «¿Por qué y para qué estudiamos la mística?», pág. 7.

³⁶ *Il silenzio e la parola da Eckhart a Jabés*, pág. 7.

Temor y temblor, a finales del siglo XIX emergerá un interés más decidido por parte de autores como Nietzsche, Jaspers, Heidegger, Gadamer, Lavelle y Merleau-Ponty, entre otros. En los dos tomos de su compilación *On What Cannot Be Said*, William Franke amplía este registro con la inclusión de los filósofos neoplatónicos, así como otras fuentes del gnosticismo, la cábala y el sufismo. Incluye, además, una muestra mucho mayor de pensadores contemporáneos.³⁷ Baldini y Zucal explican que estos discursos filosóficos rescatan el silencio en pos de una palabra fragmentaria, aforística, nómada, opuesta a la palabra filosófica dialéctica y totalizante propia de autores como Hegel, Marx o Comte. Esta palabra fragmentaria posibilita, entonces, la aparición de «una filosofía de descubrimiento del límite», una frontera que, sin embargo, no es vista «como un muro, sino como una ventana».³⁸

El ejemplo que caracteriza de manera más vívida esta valoración del silencio es la proposición final del *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein: «De lo que no se puede hablar, hay que callar la boca».³⁹ En la introducción a su edición de este libro, Luis Manuel Valdés plantea que la moraleja de esta proposición es que los problemas filosóficos «no son otra cosa que trampas que nos tiende el lenguaje, y las proposiciones que expresan nuestro esfuerzo reflexivo para liberarnos de ellas son solo absurdos. [...] Sobre los problemas que realmente son importantes: el sentido de la vida, la muerte, los valores, etc., solo cabe el silencio».⁴⁰ Como bien plantea George Steiner, en su ensayo «El abandono de la palabra» (1961), al asomarnos al lenguaje a través del libro de Wittgenstein «atisbamos, no la oscuridad, sino la luz. Cualquiera que lea el *Tractatus* sentirá su raro, mudo resplandor».⁴¹

Otro caso particularmente sugerente es «Cómo no hablar. Denegaciones» de Jacques Derrida, una conferencia leída en 1986 en Jerusalén para la apertura de un coloquio sobre ausencia y negatividad. La estructura misma de su texto expresa un cuestionamiento continuo sobre la posibilidad de no hablar. Frente al desafío de referirse a la *khora* citada en el *Timeo* de Platón («lugar, espaciamento, receptáculo» que aunque «no es ni sensible

³⁷ Ver también *Silencio, palabra y acción*, editado por Giuseppinna Grammatico et al. (Centro de Estudios Clásicos de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago 1999), con estudios sobre el silencio en filósofos de la Antigüedad griega, como Heráclito o Platón.

³⁸ *Op. cit.*, pág. 12.

³⁹ Pág. 277. Para una revisión del contexto cultural de Wittgenstein, ver *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis* de Franco Rella (Paidós, Barcelona 1992), quien lo vincula a contemporáneos como Benjamin, Freud y Hofmannsthal, entre otros.

⁴⁰ Esta cita y la siguiente en Wittgenstein, págs. 27-28.

⁴¹ *Lenguaje y silencio*, pág. 38.

ni inteligible parece *participar* de lo inteligible de forma enigmática»),⁴² se pregunta: «¿Cómo hablar de ella? ¿Cómo no hablar de ella? [...] esta imposibilidad de hablar de ella y de darle un nombre propio, lejos de reducir al silencio, sujeta todavía, a causa o a pesar de la imposibilidad, un deber: hay que hablar de ella».⁴³ Podría pensarse que se trata de una formulación exactamente opuesta a la de Wittgenstein, quien llama a callar. Sin embargo, si volvemos al carácter abierto con que puede ser leída su sentencia, es posible establecer una íntima conexión. Así lo proponen Sanford Budick y Wolfgang Iser en el prólogo de la recopilación *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory* (que se inicia precisamente con la conferencia de Derrida): Wittgenstein no pretende liberarnos del peso de lo indecible, sino que nos carga con una responsabilidad, que es la que intenta asumir Derrida, esto es, dar cuenta de su existencia mediante un lenguaje silente.⁴⁴

Estas reflexiones están íntimamente entrelazadas con algunos de los cuestionamientos más profundos a la condición del arte en el siglo xx, muy bien reflejados en uno de los ensayos clave en este ámbito, «La estética del silencio» (1967) de Susan Sontag, quien propone que así como «la actividad del místico debe concluir en una *vía negativa*, [...] así también el arte debe orientarse hacia el antiarte, hacia la eliminación del “sujeto” (el “objeto”, la “imagen”), hacia la sustitución de la intención por el azar, y hacia la búsqueda del silencio».⁴⁵ Sontag recalca que no es posible concebir el silencio sin la presencia de los sonidos y las palabras, necesariamente interrelacionados: el artista que crea «el silencio o el vacío debe producir algo dialéctico: un vacío colmado, una vacuidad enriquecedora, un silencio resonante o elocuente. El silencio continúa siendo, inevitablemente, una forma del lenguaje (en muchos casos, de protesta o acusación) y un elemento del diálogo»,⁴⁶ y propone dos estilos de silencio: el estentóreo, más frenético y apocalíptico, y el suave, entendido como una forma de discreción elevada a su máxima potencia y que además abre espacio al humor y la ironía.⁴⁷

Sontag dedica un apartado de su ensayo a algunos ejemplos paradigmáticos, no de obras artísticas propiamente tales, sino de pensadores y creadores que interrumpieron abruptamente su trabajo. Habla del propio Wittgenstein, quien luego de desempeñarse como profesor de escuela fue enfermero en

⁴² Pág. 37.

⁴³ *Op. cit.*, pág. 39.

⁴⁴ Págs. xi-xii.

⁴⁵ Pág. 15.

⁴⁶ *Op. cit.*, pág. 25.

⁴⁷ *Op. cit.*, págs. 57-58.

un hospital; de Marcel Duchamp, que optó por dedicarse al ajedrez, y del caso de Arthur Rimbaud, quien abandonó su prometedora actividad poética para irse a Abisinia como tratante de esclavos. Cada uno de estos hombres «[a]l mismo tiempo que renunciaba de manera ejemplar a su vocación, [...] proclamaba que sus logros anteriores en el campo de la poesía, la filosofía o el arte habían sido triviales, habían carecido de importancia».⁴⁸ Steiner, en su fundamental ensayo «El silencio y el poeta» (1966), considera que Hölderlin —aquejado por la locura— y Rimbaud son «presencias heráldicas», «metáforas vivas de la condición literaria moderna» ya que en ambos casos «[m]ás allá de los poemas, casi más vigoroso que estos, está el hecho de la renuncia, el silencio elegido».⁴⁹

Estos modelos de renuncia han dado pie no solo a delirios estériles de jóvenes poetas malditos; nuevas obras literarias, como *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas, exploran estos territorios. El narrador de esta novela dedica sus días al rastreo de los *bartlebys* (basados en el incompetente pero entrañable oficinista del relato de Herman Melville), quienes sufren el «mal endémico de las letras contemporáneas» y que «aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizá precisamente por eso), no llegan a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre».⁵⁰ Uno de sus escogidos es Hugo von Hofmannsthal, quien renunció a la poesía luego de escribir su célebre *Una carta*, de 1902. En esta obra, un autor apócrifo (Lord Philipp Chandos) y extemporáneo (la epístola está fechada en 1603) resume a Francis Bacon, el destinatario de la misiva, el mal que lo aqueja: «He perdido del todo la facultad de pensar o de hablar coherentemente de cualquier cosa».⁵¹ Lord Chandos cuenta que primero experimentó un malestar inexplicable ante palabras abstractas como *espíritu*, *alma* o *cuero*: al pronunciarlas se le desmigaban «en la boca al igual que hongos podridos». Paulatinamente, esa dificultad se fue extendiendo a ámbitos más concretos como el hecho de emitir un juicio sobre la corte o el parlamento para, finalmente, someter también a las palabras simples y cotidianas. Esa tribulación, entonces, se expandió en él

como una herrumbre que devora cuanto queda a su alcance. [...] Todo se me fraccionaba en partes, y cada parte se dividía a su vez en más partes y nada

⁴⁸ *Op. cit.*, pág. 16.

⁴⁹ *Op. cit.*, págs. 64-65.

⁵⁰ Pág. 12.

⁵¹ *Op. cit.*, págs. 126-128, esta cita y las dos siguientes.

se dejaba ya sujetar en un concepto. Las palabras flotaban a mi alrededor: se coagulaban en ojos que me miraban fijamente y a los que yo debo devolver la misma mirada fija: son torbellinos que giran sin cesar y a través de los cuales se arriba al vacío.

Claudio Magris considera que Lord Chandos se percata de la íntima precariedad de las palabras: «*Sommer, Summer* o *été* indican claramente verano, pero no su sentido secreto, su significado no racionalizable [...], que se dilata y difumina en una amplia irradiación».⁵² A través de *Una carta* Hofmannsthal «persigue la esencia indecible, el sentido inhallable y oculto, aun a sabiendas de la vanidad de la búsqueda», comprendiendo profundamente «la feliz contradicción de la gran vanguardia de fin de siglo, que mientras vive y expresa de forma coherente el exilio de lo esencial *expresa* su desaparición, evoca por contraste y por negación el sentido ausente». Samuel Beckett emprendió un proyecto similar al de Hofmannsthal. La última de las conversaciones que tuvo con Charles Juliet termina precisamente con una pregunta sobre los místicos. Juliet menciona a san Juan de la Cruz, al Maestro Eckhart, a Ruysbroeck, y le pregunta si se le ha ocurrido releerlos, si le gusta lo que emana de esos escritos. Beckett le responde: «Sí... me gusta... me gusta... su ilogismo... su ardiente ilogismo... esa llama... esa llama... que consume a toda esa porquería lógica».⁵³

A diferencia de Hofmannsthal y el resto de la comunidad *bartleby*, Stéphane Mallarmé descubrió en el abismo, en la nada, una nueva manera de concebir su poesía. En una carta de 1865, no ficticia sino real, a su amigo Henri Cazalis, le explica que «profundizar en el verso» lo ha conducido hasta el puesto de frontera que marca el inicio del imperio de «la Nada, a la cual he llegado sin conocer el Budismo, y sigo aún muy desolado como para poder creer incluso en mi poesía y ponerme de nuevo a trabajar, que este pensamiento aplastante me ha hecho abandonar».⁵⁴ A pesar de esta crisis, Mallarmé no claudica y se aboca, como plantea Andrés Sánchez Robayna, a la realización de su proyecto suicida: hacer hablar la nada.⁵⁵

El silencio, por otra parte, suele ser entendido como manifestación de un compromiso moral. Así, cuando el lenguaje se ve forzado a hablar de las atrocidades de la historia, descubre que no posee las palabras adecuadas para dar un testimonio. Se ve proyectado, entonces, «a los límites más lejanos de

⁵² *El anillo de Clarisse*, págs. 45-46, esta cita y las dos siguientes.

⁵³ *Encuentros con Samuel Beckett*, pág. 82. Juliet lo entrevistó en cuatro ocasiones entre 1968 y 1977.

⁵⁴ *Divagaciones seguido de Prosa diversa. Correspondencia*, pág. 470.

⁵⁵ «Mallarmé y el saber de la nada», pág. 59. Ver además *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)* de Juan Carlos Rodríguez (Renacimiento, Sevilla 1994).

lo pensable. Se necesitarían unas palabras portadoras de todo el horror del mundo, que tuvieran tal virulencia expresiva que no dejaran a nadie indiferente. Ni siquiera las palabras más duras alcanzan esos límites»,⁵⁶ explica Le Breton. De este modo, «la voluntad de dar testimonio del horror suele ir paralela al mutismo, por la impotencia del lenguaje para dar cuenta de una monstruosidad que ha asolado la existencia y desbordado la capacidad expresiva de las palabras». Steiner (quien al igual que Baldini y Sánchez Robayna se refiere a una «retórica suicida»)⁵⁷ plantea que estas «no son fantasías macabras ni paradojas para lógicos». “Ninguna poesía después de Auschwitz”, dijo Adorno, y Sylvia Plath plasmó el significado latente en esta afirmación de una manera al mismo tiempo histriónica y profundamente sincera».⁵⁸ El silencio «es una alternativa. Cuando en la *polis* las palabras están llenas de salvajismo y de mentira, nada más resonante que el poema no escrito».⁵⁹

También muchas experiencias comunes y corrientes carecen de correspondencia o correlato lingüístico directo. Steiner nos recuerda que, pese a que vivimos inmersos en el acto del discurso, no podemos asumir que la matriz verbal sea la única en la que se concibe «la articulación y conducta del intelecto. Hay modalidades de la realidad intelectual y sensual que no se fundamentan en el lenguaje, sino en otras fuentes comunicativas, como la imagen o la nota musical. Y hay acciones del espíritu enraizadas en el silencio».⁶⁰ Al respecto, Peter Sloterdijk plantea en *El sol y la muerte* que la idea o más bien la ilusión de que la percepción queda absorbida en los usos lingüísticos que nos son familiares es un tipo de mecanismo de «protección ante el éxtasis, pues si uno meditase por su cuenta la radical idiosincrasia y el carácter extraverbal de la percepción, sería constantemente catapultado fuera de sí mismo, incluso, podría decirse, sería expulsado continuamente hacia las cosas en tanto cualquier cosa es una invitación a la excentricidad».⁶¹

Regresemos a la carta de Lord Chandos: «[u]na regadera, un rastrillo abandonado en el campo, un perro al sol, un cementerio pobre, un tullido, una pequeña granja, todo esto puede llegar a convertirse en el recipiente de mi revelación».⁶² Instantes, objetos insignificantes pueden dar paso a epifa-

⁵⁶ *Op. cit.*, pág. 83, esta cita y la siguiente.

⁵⁷ *Op. cit.*, pág. 68.

⁵⁸ *Op. cit.*, pág. 71.

⁵⁹ *Op. cit.*, pág. 72. Ver también *El silencio de los poetas: Pessoa, Pizarnik, Celan, Michaux* de Sara Cohen (Biblos, Buenos Aires 2002).

⁶⁰ «El abandono de la palabra», en *Lenguaje y silencio*, pág. 28.

⁶¹ Pág. 92.

⁶² Hofmannsthal, *op. cit.*, pág. 129.

nías, cuestión que nos lleva a dirigir la mirada nuevamente hacia la mística, territorio en el que, como se ha señalado, el problema de la inexpresabilidad se vuelve particularmente crítico y definitorio. Para Aurora Egido, mística y silencio «son inseparables y los podemos encontrar en los tratados y poemas místicos de las culturas más diversas».⁶³ En el budismo y el taoísmo, señala Steiner, «se contempla el alma como si ascendiera desde las toscas trabas de lo material, a lo largo de ámbitos perceptivos que pueden expresarse en un lenguaje noble y preciso, hacia un silencio cada vez más profundo».⁶⁴ La tradición occidental, en tanto, también sabe «de trascendencia del lenguaje hacia el silencio. El ideal trapense se remonta a abandonos del habla tan antiguos como los de los estilitas o los Padres del Desierto. San Juan de la Cruz expresa la austera exaltación del alma contemplativa al romper las ataduras del entendimiento verbal común: “Entreme donde no supe,/ Y quedeme no sabiendo,/ Toda ciencia trascendiendo”». El acto contemplativo en su más alto y puro alcance deja tras de sí al lenguaje: «Lo inefable está más allá de las fronteras de la palabra. Solo al derribar las murallas de la palabra, la observación visionaria puede entrar en el mundo del entendimiento total e inmediato».

La mística carece de forma, es «experiencia de lo amorfo, indeterminada, inarticulada», explica José Ángel Valente en «La hermenéutica y la cortedad del decir».⁶⁵ Cuando se accede a este tipo de entendimiento, entonces, «la verdad ya no necesita sufrir las impurezas y fragmentaciones que el lenguaje acarrea necesariamente. No tiene por qué adecuarse a la concepción ingenua, lógica y lineal del tiempo, implícita en la sintaxis. En la verdad última, pasado, presente y futuro se abarcan simultáneamente. La estructura temporal del lenguaje los distingue artificialmente».⁶⁶ Sin embargo, lo indecible, lo amorfo, busca alojarse en un decir, en una forma. Al respecto, Valente señala que la experiencia mística en su propia sobreabundancia conlleva el decir. Así lo explica el propio san Juan de la Cruz en este fragmento del prólogo al *Cántico espiritual*: «El alma que de él [de la sabiduría y amor de Dios] es informada y movida, en alguna manera esa misma abundancia e ímpetu lleva en él su decir».⁶⁷ De este modo, «la experiencia de lo que no tiene forma busca el decir, se aloja de algún modo en un lenguaje cuya eficacia acaso esté en la tensión máxima a que lo obliga su propia cortedad. En el punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido, se produce la gran poesía, donde lo indecible como

⁶³ «El silencio místico y san Juan de la Cruz», págs. 161-162.

⁶⁴ Steiner, *op. cit.*, págs. 28-29, esta cita y las dos siguientes.

⁶⁵ En *Obras completas II*, pág. 87.

⁶⁶ Steiner, *op. cit.*, pág. 29.

⁶⁷ En *Obras completas*, pág. 693.

tal queda infinitamente dicho». ⁶⁸ Esta definición de la tarea del místico coincide plenamente con la del poeta explicitada por Octavio Paz: «Enamorado del silencio, el poeta no tiene más remedio que hablar». ⁶⁹ Y allí surge, como explica Sloterdijk, la energía disruptiva de lo inefable: «Los sentimientos ante situaciones que abarcan aspectos totales van más allá de toda posibilidad de expresión. Por esta razón, los sistemas sociales se organizan normalmente de tal modo que puedan subyugar la disposición lujosa de la percepción en busca de explicitud en sus miembros, pues de lo contrario surgirían más místicos de los que una sociedad puede integrar». ⁷⁰

La inexpresabilidad, la radical inadecuación entre palabra y sentido, tal como plantea Shira Wolosky en *Language Mysticism. The Negative Way of Language in Eliot, Beckett, and Celan* (1995), ha sido uno de los tópicos preponderantes en la literatura occidental. ⁷¹ Wolosky establece una comparación entre esos poetas contemporáneos y figuras como san Agustín, el Maestro Eckhart y san Juan de la Cruz. Del mismo modo, hay recopilaciones sobre la presencia de este tópico en periodos específicos, entre los que se puede destacar el dossier especial de *Cahiers Charles V* «“Silent Rhetoric”, “Dumb Eloquence”: The Rhetoric of Silence in Early Modern English», editado por Laetitia Coussement-Boillot y Christine Sukic. Pero los estudios en torno a la literatura y el silencio no se han limitado a detectar las menciones explícitas o implícitas a esta problemática, sino además han analizado las operaciones del silencio en la escritura. Túa Blesa analiza una modalidad de renuncia a la escritura, pero no aquella renuncia definitiva (como las de Rimbaud o Lord Chandos), sino de «una cierta escritura, una en la que la renuncia ha quedado incorporada», cuya consecuencia es «la incorporación del silencio al texto», pero «ya no como materia de reflexión, ya no como tema, sino de una manera en que la textualidad se devora, se consume a sí misma, en un gesto de autoinmolación, trance al que, por lo demás, sobrevive. Este gesto es al que denomino *logofagia*». ⁷² Es un silencio «que debe ser escrito, que se caligrafía para ser leído, que no es si no encuentra algún modo de hacerse presente en el texto, pero ya no por medio de ser nombrado, [...] sino que ha de producirse la presentación de sí mismo». ⁷³ La introducción de *La morada del silencio* (1998) de Eduardo Chirinos nos ofrece una visión muy completa de otros acercamientos teóricos. Propone distinguir los diferentes

⁶⁸ Valente, «La hermenéutica y la cortedad del decir», en *Obras completas II*, pág. 87.

⁶⁹ «Recapitulaciones», en *Obras completas I*, pág. 297.

⁷⁰ *Op. cit.*, pág. 92.

⁷¹ Pág. 1.

⁷² *Logofagias. Los trazos del silencio*, pág. 15.

⁷³ *Op. cit.*, pág. 25.

tipos de silencio de la experiencia poética: «Los silencios que preceden y acompañan los actos de escritura y lectura, los silencios del autor y del lector, los silencios del hablante y del interlocutor, los silencios del texto mismo».⁷⁴ En ese repaso da cuenta de dos textos muy importantes que detallan los recursos expresivos disponibles. El primero es «La retórica del silencio» (1982) de Amparo Amorós, quien menciona la supresión de ornamentos retóricos, la eliminación de nexos innecesarios, el uso de técnicas cinematográficas, así como del espacio tipográfico de la página, y el fragmentarismo.⁷⁵ Y el segundo es «Poetic Silence» (1985) de la norteamericana Rae Armantrout, quien indica: para que un autor dé lugar al silencio en su obra puede optar por los cortes de verso abruptos e inesperados, por conexiones extremadamente tenues entre las distintas partes de un poema, por efectos deliberados de inconsecuencia, por autocontradicciones o elipsis obvias, y por «usar algo que coloque lo existente en una relación perceptible con algo no-existente, ausente o externo».⁷⁶ En las conclusiones de este volumen dedicado a la obra de poetas hispanoamericanos como Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik, Chirinos establece otra distinción entre aquellos cuyos silencios «se valen con más frecuencia de los interludios de lectura que refuerzan el carácter escrito del poema» y quienes lo representan utilizando estrategias más cercanas a la oralidad como el balbuceo y «el ritmo esfinteriano que tiende a la retención que crea silencio mediante la calculada retención de la palabra».⁷⁷

Marc Bonnant, en su presentación del dossier sobre el silencio publicado en la revista *Alkemie* en 2014, se refiere a su necesaria coexistencia con la palabra en términos parecidos: así como la ausencia de sonido permite que podamos escuchar el habla, también el espacio tipográfico le confiere a la escritura su respiración.⁷⁸ En efecto, hay casos en donde los blancos de la página son más que un telón de fondo y juegan un rol protagónico, como en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé. Tal como plantea Jesús Camarero, esta condición exige «una lectura diferente, no lineal sino dispersa, no caótica, sino espacial, porque ya no hay un orden lector único

⁷⁴ Págs. 28–29.

⁷⁵ En Chirinos, *op. cit.*, págs. 46–47.

⁷⁶ *Op. cit.*, pág. 33; el ensayo fue publicado en Rae Armantrout, *Writing/Talks* (edición de Bob Perelman, Southern Illinois University Press, Carbondale 1985).

⁷⁷ *Op. cit.*, pág. 233.

⁷⁸ Pág. 13. Un volumen colectivo similar es *Limites du langage: indicible ou silence*, editado por Aline Mura-Brunel y Karl Cogard. (L'Harmattan, París 2002). Compila estudios sobre diversos autores, como Balzac, Proust y Duras.

que vaya instituyendo el sentido, sino una lluvia de sentidos múltiples que se entrecruzan». ⁷⁹ Esta obra ejemplifica de modo paradigmático la relación que existe entre el silencio y la apertura de sentido que se activa mediante el uso de la espacialidad. Recursos textuales como las contradicciones, los quiebres o las omisiones suscitan un rol más activo por parte del lector ante significados errantes, que no acaban nunca de consolidarse. En esa línea podemos considerar la propuesta de Otto Lorenz en *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin-Rilke-Celan* (1996), quien plantea que este tipo de obras requieren de «exégesis que intenten interpretar los textos vacíos desde sus condiciones poéticas, sus referencias intertextuales a otras tradiciones e instrucciones específicas para la lectura», ⁸⁰ es decir, que presten atención a los elementos externos que enmarcan el silencio. Lisa Block de Behar, en *Una retórica del silencio*, también propone enfocarse en el «silencio de la lectura, la suspensión de la voz por una palabra que no se articula, que no se dice pero que está presente». ⁸¹ Por otra parte, resulta pertinente recordar la concepción de «obra abierta» de Umberto Eco, quien remarca que, aunque esta es una condición inherente a toda obra de arte, constituye una de las finalidades explícitas de las poéticas contemporáneas. ⁸² Al respecto, conviene revisar los planteamientos de Roman Jakobson, quien en «Lingüística y poética» plantea que la función poética (no exclusiva del género lírico sino latente en cualquier texto) emerge cuando el lenguaje se presenta de modo autorreflexivo, es decir, que atrae la atención a su propia forma, ⁸³ y de este modo acentúa su intrínseca ambigüedad. ⁸⁴ Eco reconoce esta confluencia con los planteamientos de los formalistas rusos: «[e]l fin de la poesía consiste en hacer perceptible la textura de una palabra en todos sus aspectos. [...] Dicho en otras palabras, para ellos la esencia del discurso poético no consistía en la ausencia de sentido, sino en la multiplicidad del mismo». ⁸⁵ Por todo lo anterior, no es gratuito afirmar que el silencio cumple —en la poesía y en la literatura en general— un rol eminentemente fértil. Así lo subraya Maurice Blanchot, desde una perspectiva más cercana a la filosofía que a la lingüística o la semiótica, cuando se refiere precisamente a Mallarmé como un autor que vuelve siempre al punto «en el cual la realización del lenguaje coincide con su desaparición [...] donde la palabra misma no es sino la apariencia

⁷⁹ «La página de Mallarmé o el signo material», pág. 21.

⁸⁰ Pág. 244.

⁸¹ Pág. 11.

⁸² *Obra abierta*, pág. 34.

⁸³ *Ensayos de lingüística general*, pág. 358.

⁸⁴ *Op. cit.*, pág. 382.

⁸⁵ *Op. cit.*, pág. 134.

de lo que desapareció, es lo imaginario, lo incesante y lo interminable. Ese punto es la ambigüedad misma».⁸⁶

Aunque el silencio es una categoría que corresponde directamente al plano sonoro y verbal, habitualmente se utiliza más allá de estos límites. Amorós propone, en *La palabra del silencio*, que así como la música emplea el silencio de un modo real, la pintura o la arquitectura, por ejemplo, pueden sugerirlo de un modo sinestésico: la desnudez, los espacios vacíos, la ausencia de decoración, los fondos blancos o los monocromos equivaldrían a los silencios acústicos.⁸⁷ De todos modos, contamos con un contingente menor de bibliografía especializada sobre el silencio en estos ámbitos. En algunos estudios de carácter general suele haber algún apartado dedicado a las artes visuales: Picard, por ejemplo, dedica su capítulo «The Plastic Arts and Silence» a comentar obras arquitectónicas griegas y egipcias, algunos cuadros renacentistas y la pintura china, al igual que Luis Gruss, quien en *El silencio. Lo invisible en la vida y el arte* (2010) incluye un capítulo sobre la pintura y la caligrafía china, y analiza el cine de Andréi Tarkovski y Wim Wenders. Santiago Kovadloff, por su parte, en la sección «El silencio en la luz: la pintura» de *El silencio primordial* (1993), se enfoca en Paul Klee y Pablo Picasso. Lisa Block de Behar considera que el cuadrado negro de Malévich y las telas negras de Frank Stella entablan una clara correspondencia visual con el silencio,⁸⁸ mientras que para Carmen Boves «la escultura ha descubierto el “vacío” como elemento estructural de sus creaciones» y «la pintura ha potenciado el “blanco” (el muro, dirá Tàpies) como el fondo expectante que acogerá las unidades formales de la pintura».⁸⁹ Un aporte crítico más directo es el de Steiner en «El abandono de la palabra», quien indica que así como la pintura de los siglos XVIII y XIX parecía «solo una ilustración de conceptos verbales»,⁹⁰ a partir del postimpresionismo se produce una ruptura con la palabra. La pintura hallará su expresión «únicamente en el idioma específico del color y de la organización espacial. El arte abstracto y el no objetivo rechazan la mera posibilidad de un equivalente lingüístico». Sontag, en su ensayo ya citado, desarrolla la categoría de «arte silencioso», como aquel arte que no invita simplemente a mirar sino que «engendra la necesidad de fijar la vista», es decir, una forma de percepción que no se agota sino que resulta compulsiva.⁹¹

⁸⁶ *El espacio literario*, pág. 38.

⁸⁷ Pág. 135.

⁸⁸ *Op. cit.*, pág. 24.

⁸⁹ En Castilla del Pino (ed.), *op. cit.*, pág. 100.

⁹⁰ *Op. cit.*, pág. 39, esta cita y la siguiente.

⁹¹ *Op. cit.*, pág. 32.

En cuanto a perspectivas críticas dentro de la historia del arte, destaca el examen iconográfico del gesto de callar realizado por André Chastel (publicado como artículo en 1984 e incluido posteriormente en *El gesto en el arte*),⁹² quien asume la necesidad de restituir la trayectoria histórica de su significado mediante la combinación de fuentes textuales y visuales, y se preocupa por demostrar su inicial motivación religiosa.⁹³ Karen Pinkus sigue esta impronta en el capítulo «The Contours of Silence», en su libro dedicado a la emblemática del siglo xvi *Picturing Silence. Emblem, Language, Counter-Reformation Materiality*. En cuanto al arte moderno, es posible encontrar diversos modos de considerar este concepto a nivel visual. En su ensayo «Vilhelm Hammershøi: The Poetry of Silence»,⁹⁴ Felix Krämer lo utiliza a propósito de los interiores con figuras de espaldas del pintor danés. Los protagonistas de estas oscuras escenas, cuyas emociones nos resultan obviamente difíciles de dilucidar, nos permiten identificar un tipo de silencio que podríamos llamar elíptico o «narrativo».

La abstracción de comienzos del siglo xx es, sin duda, otro de los dominios favoritos del silencio. Al igual que Steiner, John Golding, en *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still* (2000), relaciona el alejamiento de la figuración y la narración con la tendencia al silencio. Entre los pintores que analiza destaca a Kandinsky, quien luego de buscar la confluencia entre música y pintura «reconoció la importancia del silencio en el arte» y declaró: «Sucede que, a veces, el silencio habla más fuerte que el ruido, que la mudez adquiere una abrupta elocuencia».⁹⁵ Este mismo pintor, de hecho, establece un interesante paralelo entre dos tipos de silencios visuales: «El blanco actúa sobre nuestra alma como un gran sonido absoluto. Interiormente suena como un “no-sonido”. [...] Es un silencio que no está muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades. El blanco suena como un silencio que de pronto puede comprenderse», mientras que «[e]l negro suena interiormente como la nada sin posibilidades, como la nada muerta después de apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza».⁹⁶ En otros estudios, dedicados al minimalismo y el conceptualismo, se recurre a la analogía del silencio

⁹² Este tipo de análisis también se ha realizado en el ámbito de la literatura. Raymond Waddington, por ejemplo, en «The Iconography of Silence and Chapman's Hercules» (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 30, 1970: 248-263) estudia la evolución histórica del concepto de silencio en los ámbitos religioso, filosófico y retórico.

⁹³ Pág. 67.

⁹⁴ Krämer *et al.*, *Hammershøi*, págs. 12-27.

⁹⁵ En Golding, *op. cit.*, pág. 140.

⁹⁶ Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, pág. 86.

con términos como «blanco» o «vacío». Entre ellos resalta el catálogo *Voids*, editado por Mathieu Copeland para una muestra de exposiciones vacías realizada en 2009. Su definición de la experiencia del vacío es muy cercana a nuestras disquisiciones: «No es sobre nada, ni tampoco sobre la ausencia. Al contrario, se trata de la plenitud».⁹⁷ Asimismo, destaca que las exhibiciones vacías nos invitan a «contemplar la naturaleza del vacío, cómo su contenido y su forma se alteran de acuerdo a nuestra comprensión». Su compilado comienza con Yves Klein y reúne una serie de obras de arte conceptual del grupo Art & Language, Robert Barry, Michael Asher y Roman Ondák, entre otras, así como trabajos de Malévich, Duchamp, Marcel Broodthaers, Joseph Beuys, Alfredo Jaar, el músico John Cage, e incluso de escritores como Lewis Carroll y Laurence Sterne. Lo mismo ocurre en *No Medium* (2013), donde Craig Dworkin estudia de manera conjunta obras visuales mudas, como las *White Paintings* y el *Erased De Kooning Drawing* de Robert Rauschenberg, junto a otros trabajos musicales, cinematográficos y literarios, y las reflexiones de Derrida y Blanchot.

El silencio, por cierto, se encuentra en el centro de las comparaciones entre literatura y artes visuales desde la conocida sentencia *ut pictura poesis*, atribuida por Plutarco a Simónides de Ceos: la pintura es poesía muda y la poesía es pintura que habla.⁹⁸ Dicha complementariedad está presente en numerosas formas antiguas y contemporáneas. Así, tanto en los emblemas como en las ilustraciones que acompañan a una narración, o incluso en un cómic, solemos asumir que ambas dimensiones se nutren mutuamente y consiguen llenar sus respectivos vacíos. Pero no siempre es así. A veces esta suma da un resultado negativo. Platón, en el *Fedro*, ya presenta la comparación entre escritura y pintura a partir de sus carencias: «Es impresionante, Fedro, lo que pasa con la escritura, y por lo que tanto se parece a la pintura. Sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida; pero, si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios. Lo mismo pasa con las palabras».⁹⁹ Marc Fumaroli, en *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, actualiza esta discusión a propósito del cuadro de Nicolas Poussin, y destaca la valoración en tal contexto del cuadro como un arte del silencio,

⁹⁷ Pág. 167, esta cita y la siguiente.

⁹⁸ Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, pág. 9. Ver, en ese mismo volumen, el ensayo de Henryk Markiewicz «“Ut pictura poesis”. Historia del topos y del problema» y *Ut poesis pictura. Poética del arte visual* de Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández (Tecnos, Madrid 1988). Para una mirada general sobre la relación entre texto e imagen ver *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* de W. J. T. Mitchell (University of Chicago Press, Chicago 1994).

⁹⁹ *Diálogos*, III, 275d.

inscrito en el ámbito de la oración interior y el recogimiento.¹⁰⁰ Aunque este tópico quizá ya no sea tan reconocible posteriormente, es interesante observar cómo algunos pintores continúan reflexionando sobre el poder comunicativo del lenguaje y las imágenes. Bram van Velde, por ejemplo, señala: «El pintor es alguien que no puede servirse de las palabras»,¹⁰¹ y luego va aún más lejos: «Pinto para matar la palabra».¹⁰²

Este libro se sitúa de una manera particular en la tradición de los estudios del silencio que he mostrado en las páginas precedentes. Adhiero a sus postulados principales: 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 entre texto e imagen, desde una plena conciencia de las insuficiencias y potencias de ambos modos de expresión. Estos ejemplos, tan atractivos como excéntricos, corresponden a épocas y culturas muy distintas y han sido escasamente considerados dentro de la bibliografía referida; por su naturaleza híbrida, además, se resisten a un estudio estrictamente disciplinario. La selección me ha obligado a optar por un modo de lectura que haga visibles los matices de la ambigua elocuencia de estas obras silenciosas. Mi escritura, en consecuencia, ha adoptado la forma del ensayo, abierta más a los puntos de fuga que a las conclusiones categóricas.

Mi recorrido se sitúa, pues, en el campo de la literatura comparada, entendida no solo como el estudio de obras pertenecientes a épocas y/o tradiciones culturales diversas, sino además como la investigación de las relaciones que puedan establecerse entre la literatura y otras disciplinas, en este caso, las artes visuales. Asumo las prevenciones ante los peligros de una aproximación de carácter comparativo indiscriminada, antojadiza y falta de rigor; no obstante, persisto en el intento por abrir las ventanas y las puertas, por cruzar los puentes que construye esta metodología arriesgada pero apasionante. No puedo dejar de sentirme motivada por la vigorosa arenga de uno de sus principales defensores, el crítico René Wellek:

Todo el mundo tiene derecho a estudiar cualquier cuestión aun si se limita a una sola obra en un solo idioma, y todo el mundo tiene derecho a estudiar la historia o la filosofía o cualquier tópico. Corre el riesgo de ser criticado por los especialistas, pero ese es un riesgo que tiene que correr. [...] Toda la

¹⁰⁰ Pág. 217.

¹⁰¹ En Juliet, *Encuentros con Bram van Velde*, pág. 26.

¹⁰² *Op. cit.*, pág. 88.

concepción de predios con carteles de «no pase» debe ser desagradable para un espíritu libre.¹⁰³

Un modelo de este enfoque comparatista se encuentra en *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo* de Victoria Cirlot. Los ensayos de este libro proponen diversos acercamientos a la mística medieval mediante su confrontación con artistas y escritores del Renacimiento, el Romanticismo y especialmente las vanguardias del siglo xx. Su método, desarrollado previamente en libros como *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, propone el estudio conjunto de las experiencias visionarias con los testimonios del proceso creativo en el siglo xx, para producir una «mutua iluminación» que «ensancha el horizonte del conocimiento y de la comprensión».¹⁰⁴ Como antecedentes cita el afán coleccionista de André Breton en *L'art magique* y los vínculos que establece Juan Eduardo Cirlot entre una figura bizantina del siglo ix y Theo van Doesburg, o Alois Maria Haas entre un poema de Hans Arp y Evagrio Póntico. Incluso relaciona este método de trabajo con el *collage*:

La aproximación de dos realidades distantes, como por ejemplo puede apreciarse en el *collage*, responde tanto a la necesidad de encender «la chispa» como a la de ensayar otra ordenación posible de las cosas y de los seres. Aunque varíen los estilos, algunas imágenes distantes en el tiempo parecen unidas por una misma cadena, como si respondieran a las mismas preguntas, como si plantearan la misma problemática en sus diferentes lenguajes.¹⁰⁵

Sabemos que Aby Warburg buscó plasmar una concepción no lineal de la historia del arte. La obra que mejor representa su personal plan de trabajo es el *Atlas Mnemosyne*, que consistió en la exposición en paneles de su archivo de imágenes (fotografías, reproducciones de pinturas, etc.). Tal como indica Georges Didi-Huberman, este formato le permitía evitar las convenciones propias de una conferencia para «exponer el archivo entero: desplegar, por así decirlo, la profundidad estratificada de los ficheros».¹⁰⁶ De este modo, pretendía mantener activo el dinamismo entre los distintos componentes de estas series: «Warburg había comprendido que debía renunciar a fijar las imágenes como un filósofo debe renunciar a fijar sus opiniones. El pensamiento es

¹⁰³ En Llovet *et al.*, *Teoría literaria y literatura comparada*, págs. 365-366.

¹⁰⁴ *La visión abierta*, pág. 15.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, pág. 28.

¹⁰⁶ Pág. 415.

un asunto de plasticidad, de movilidad, de metamorfosis». ¹⁰⁷ Adriana Valdés confronta su labor con la de Walter Benjamin: «Coleccionan, observan detenidamente, archivan, combinan elementos muy dispares entre sí, aparentemente inconexos. Sin embargo, el trabajo de ambos consiste justamente en crear conexiones, por efímeras que sean». ¹⁰⁸ Valdés ancla esta comparación en *Atlas Mnemosyne* de Warburg y *Passagenwerk* de Benjamin. Ambos proyectos funcionan sobre la base del montaje, de la yuxtaposición, pero mientras Warburg trabaja solo con imágenes, en el *Passagenwerk* de Benjamin hay más bien «imágenes de pensamiento, de una forma de pensamiento “imaginístico” que se construye sobre la base de operaciones que Adorno describe como “instantáneas fotográficas”». ¹⁰⁹

Cuando inicié mi propia recopilación de materiales, una de las primeras dificultades que advertí fue su heterogeneidad, pues fui encontrando ejemplos en distintas tradiciones y periodos. Comencé a jugar con las posiciones de estos textos e imágenes, y pude comenzar a percibir esas chispas. Pero no se trataba, tampoco, de diluir sus diferencias en pos de un simbolismo universal, como advierte Victoria Cirlot. ¹¹⁰ Para comprender de la manera más precisa posible el sentido de las obras estudiadas intenté reconstruir sus contextos, los códigos y sobrentendidos bajo los que operaban y los desafíos que imponían a sus contemporáneos. Solo de esta manera me fue posible distinguir las modulaciones que experimentaron a lo largo del tiempo y que permiten que mantengan viva su expresividad y radicalidad.

Para poder conseguir una selección que fuera a la vez suficientemente diversa y concentrada, me basé en dos criterios principales. El primero, como ya indiqué, fue privilegiar aquellas obras en las que pudiera observarse un intento por activar la dinámica del silencio mediante estrategias formales. Algunas de ellas actúan apelativamente, como una invitación a callar, mientras otras desarrollan una puesta en escena de la dificultad de expresión, ya sea por el exceso o por la carencia. La segunda pauta fue escoger aquellos casos en los que existiera de manera evidente una interacción entre el lenguaje escrito y el visual. La gama de posibilidades resultó muy amplia: desde écfrasis, poemas visuales, emblemas, ilustraciones en libros hasta catálogos, mapas y cuadros que incluyen texto.

De tal modo se configuraron las tres grandes series que constituyen los ensayos de este libro. El primero, «Lo que pueden decir las manos», se centra en la representación de la inefabilidad del lenguaje divino y en el largo

¹⁰⁷ *Op. cit.*, pág. 417.

¹⁰⁸ *De ángeles y ninfas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin*, pág. 55.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, pág. 42.

¹¹⁰ *Op. cit.*, pág. 124.

trayecto del gesto harpocrático, desde su origen esotérico y variaciones en la emblemática barroca hasta su uso puramente funcional en nuestros días. El segundo, «Señales de ruta para recorrer el silencio», se inicia con las saturadas descripciones de los mapas portulanos del Renacimiento en diálogo con los inventarios excesivos de Jorge Luis Borges y Georges Perec. Luego da paso a su reverso: un mapa vacío de Lewis Carroll y un plano imposible de Juan Luis Martínez. Finalmente, «Colores en silencio» muestra la indagación de Yves Klein en el monocromo en pos del vacío y la inmaterialidad. Posteriormente inspecciona las páginas blancas, negras y marmoladas del *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, y finaliza con el poema *Blanco* de Octavio Paz, que celebra la potencia de la nada convertida en cuerpo erótico.

A lo largo de la escritura de estos ensayos, y ahora que anoto los nombres de estos escritores y artistas, tuve la sensación de que entre ellos habían surgido lazos de amistad. Por eso, he concebido estos grupos de manera provisional, para que sus elementos vuelvan a ser combinados. Espero, asimismo, que al final de este libro sea posible vislumbrar un espectro más amplio de las representaciones del silencio, como reconocimiento de la inefabilidad de los misterios divinos, como manifestación de sabiduría o estrategia política, como muestra de respeto y solemnidad, como signo de ironía o burla, como expresión del absurdo existencial o de la epifanía y la plenitud, como una renuncia o un salto al vacío, un salto que ojalá recuerde estos versos de Roberto Juarroz: «En el centro de la fiesta está el vacío./ Pero en el centro del vacío hay otra fiesta».¹¹¹

¹¹¹ Pág. 350.