

La exuberancia del silencio.
Aproximaciones a *La pasión según G.H.* (1964)
de Clarice Lispector

The exuberance of silence.
Approaches to *The passion according to G.H.* (1964)
by Clarice Lispector

NIELS RIVAS NIELSEN^a

^a Universidad Adolfo Ibáñez, Facultad de Artes Liberales, Chile.
Correo electrónico: niels.rivas@uai.cl

La conciencia crítica del/a escritor/a hacia el lenguaje de que dispone no atenta contra la escritura, por el contrario, la impulsa hacia su límite. La literatura moderna nos muestra que ese proceso puede seguir rutas muy diversas. Una de ellas es la negatividad -la sostenida negación de los atributos del lenguaje discursivo-, que según propone el presente trabajo es el camino seguido por Clarice Lispector en *La pasión según G.H.* La primera parte del estudio inquiriere sobre este punto: ¿cómo se materializa la negatividad en el texto?, ¿qué estrategias de lenguaje se identifican con ella? Ciertamente, las estrategias negativas tienen un destino claro en esta obra. Lispector lo indica explícitamente: el silencio. De aquí surge la segunda dimensión de este trabajo, que se articula en torno a las siguientes preguntas: ¿de qué naturaleza es el silencio al que aspira la escritura de Lispector?, ¿qué significados alberga?, ¿qué ámbitos de la experiencia se asocian con él?

Palabras clave: crítica del lenguaje, negatividad, silencio, Lispector.

The critical conscience of the writer towards the language at his disposal does not threaten writing, on the contrary, it drives it towards its limit. Modern literature shows us that this process can follow very different paths. One of them is negativity -the sustained denial of the attributes of discursive language-, which, as this article proposes, is the path followed by Clarice Lispector in *The Passion According to G.H.* The first part of the study inquires about this point: how is negativity materialized in the text? What language strategies are identified with it? Certainly, negative strategies have a clear destiny in this work. Lispector explicitly indicates it: silence. From here arises the second dimension of this article, which is articulated around the following questions: what is the nature of the silence to which Lispector's writing aspires?, what meanings does it contain?, what dimensions of experience are associated with it?

Keywords: critique of language, negativity, silence, Lispector.

PALABRAS NACIDAS DEL DESPRECIO

“¿Cómo podré hablar sin que la palabra mienta por mí?” (154), se pregunta la protagonista de *La pasión según G.H.*¹, la obra de Clarice Lispector que constituye el objeto de estudio de este trabajo. Lo anterior no sucede en cualquier parte de la novela sino al final, en las últimas líneas. Podría pensarse, a primera vista, que el texto desemboca en una suerte de refutación de sí mismo: las palabras mienten; lo escrito es un engaño, un elaborado espejismo. Pero, ¿de qué naturaleza es la mentira que advierte Lispector?, ¿se deduce de ella una deslegitimación de lo escrito? Lispector desconfía del lenguaje, qué duda cabe. Nuestras manos, dice G.H., “son groseras y están llenas de palabras” (134). Pero lo cierto es que a lo largo de la novela esta desconfianza no se traduce en una censura ni en una imposibilidad sino, por el contrario, en una potencia que la autora despliega en cada una de sus páginas. Lo que en apariencia podría indicar resignación y desencanto frente al lenguaje se convierte, más bien, en una aserción en la que Lispector denota al mismo tiempo la cortedad y el esplendor de las palabras. Sobre la cortedad no es necesario escarbar; para G.H. “el nombre es una añadidura e impide el contacto con la cosa” (120), ocultando lo que debería mostrar. El esplendor, por el contrario, adquiere sentidos más resbaladizos: palabra frontera, puente, vaso comunicante... Las siguientes líneas ejemplifican estas asociaciones: “el lenguaje es mi esfuerzo humano. Por destino tengo que ir a buscar y por destino regreso con las manos vacías. Mas regreso con lo indecible. Lo indecible me será dado solamente a través del lenguaje. Solo cuando falla la construcción, obtengo lo que ella no logró” (151). Como se puede ver, la cortedad de la palabra no atenta contra la escritura. Por el contrario, actúa como una fuerza que la impulsa hacia un ámbito de sentido más fecundo que cualquier enunciación.

Mi interés por *La pasión* se centra en esta concepción particular del lenguaje, en la que asoma una radical paradoja: la de una escritura que fracasa y triunfa en un mismo movimiento. La contradicción es un terreno especialmente fértil para Lispector. No en vano, en pleno recorrido, G.H. le advierte al lector: “solo resulto elocuente cuando yerro” (122). Por cierto, este rasgo de la escritura de Lispector se vincula directamente con una corriente fundamental de la literatura moderna. La conciencia crítica del escritor hacia el lenguaje

¹ El contenido de esta novela se podría describir de muchas maneras. Elijo una: en estas páginas Lispector narra la historia de una revelación y de sus impensadas consecuencias sobre la protagonista, de quien solo conocemos sus iniciales: G.H. La revelación es clasificable: ¿psicológica?, ¿metafísica?, ¿lingüística? Posiblemente todas a la vez. Lo que sí está claro es que ella es detonada por la visión que la protagonista tiene de una cucaracha -del cuerpo mutilado de una cucaracha recién aplastada- y por el impulso que siente de devorar “aquella cosa horrible y cruda” (51). A partir de ese momento, la mujer experimentará un proceso de conocimiento -por nombrar de algún modo lo que vendría a ser una sucesión de intuiciones, percepciones e inciertos esfuerzos verbales- que la llevará a inquirir radicalmente acerca de su identidad y de los límites del yo, y en último término acerca de la naturaleza del lenguaje y de la que resulta ser su manifestación más elocuente: el silencio. La tensión narrativa viene dada en gran medida por la tenacidad con que la protagonista intenta nombrar sus hallazgos y su paulatina disolución como entidad individual, en el entendido, claro, de que nombrar es inseparable de callar, de que es precisamente en el mutismo donde la palabra encuentra una perfecta caja de resonancia.

de que dispone -junto con una voluntad de redención a través del mismo lenguaje- es ya plenamente visible en los simbolistas franceses, en Dadá, en los surrealistas, en el teatro del absurdo, en William Burroughs... y si se gira la vista hacia Latinoamérica los nombres no son menos. Basta pensar en una obra emblemática como *En la masmédula*, en cuyas páginas Gironde ofrece estas líneas: “recansadísimo / de tanta tanta estancia remetéfora de la náusea [...] archicansado de la lengua / y de sus regastados páramos vocablos y reconjugaciones y recópulas / y sus remuertas reglas y necrópolis de reputrefactas palabras” (460). En una dirección parecida, Paz insta al escritor a “azotar” las palabras, “sórbeles sangre y tuétanos / sécalas / cápalas / písalas, gallo galante / tuérceles el gazzate, cocinero / desplúmalas / destrípalas, toro / buey arrástralas / hazlas, poeta / haz que se traguen todas sus palabras” (1990: 74). Pizarnik, a su vez, declara que el “lenguaje es vacuo” (52), que sus poemas sufren un “zozobrar lingüístico” (Id.) y que solo por amor al silencio está dispuesta a pronunciar “miserables palabras” (26). Estos breves ejemplos ilustran lo señalado anteriormente: la sospecha acerca de la fiabilidad del lenguaje moviliza la escritura, impulsándola hacia su límite y posibilitando, con ello, nuevas formas de intelección². La conciencia de la precariedad de los medios de expresión no enmudece a estos autores, por el contrario, los empuja a explorar aquello que esos mismos medios falsean o esconden. La paradoja que habita en el lenguaje se resume en esta línea fundamental de Lispector: “ahora, por desprecio a la palabra, tal vez pueda por fin empezar a hablar” (20).

Dado este marco, me interesa analizar el recorrido particular que sigue la escritura en *La pasión*. ¿Cuáles son las palabras nacidas del desprecio?, ¿qué estrategias de lenguaje se identifican con él? Por cierto, estas preguntas son inseparables de la interrogación acerca del destino de la escritura: ¿adónde conducen, pues, las palabras del desprecio? Lispector no tiene dudas al respecto: “ah, para llegar al mutismo, qué gran esfuerzo de la voz” (151). Lejos de ser antítesis o negación, el silencio emerge como horizonte de la trayectoria verbal; dicho de otro modo: como horizonte del desprecio.

Lispector escribe para que resuene lo que no cabe en su escritura. A esa fina operación se refiere G.H. cuando afirma que es a través del “fracaso de la voz como por primera vez se va a oír el propio mutismo y el de los demás y el de las cosas” (150). La zozobra lingüística -usando la expresión de Pizarnik- es consustancial a la elocuencia del silencio. De aquí surge por lo tanto la segunda cuestión central de mi estudio: ¿de qué naturaleza es el silencio al que aspira Lispector?, ¿qué significados alberga?, ¿qué dimensiones de la experiencia se asocian con él?

² Sontag tenía plena conciencia de esta función del arte. “Como algunas personas ya saben -plantea la autora, en “La estética del silencio”-, hay maneras de pensar que aún no conocemos. Nada podría ser más importante o precioso que dicho conocimiento todavía nonato. Este engendra una ansiedad y un desasosiego espiritual que no se pueden apaciguar y que continúan alimentando el arte radical de este siglo” (35).

2. RUTAS DE LA NEGATIVIDAD³

La conciencia de la precariedad del lenguaje abre espacio a múltiples rutas expresivas. Ella impulsa, por ejemplo, a un autor como Girondo a desplegar una radical manipulación de los medios verbales: invención de palabras, alteración de la sintaxis, énfasis en la sonoridad y visualidad de lo escrito... se trata de un camino experimental en que el material lingüístico es sometido a sucesivas detonaciones y transformaciones. En las antípodas vemos a un escritor como Beckett, cuya conciencia crítica frente a la palabra se manifiesta en una escritura escueta, que prescinde de todo artificio y cuyo principio fundamental parece ser la contracción del discurso, como si la palabra aspirara constantemente a retraerse o anularse. Dentro de esos dos polos es posible identificar los métodos subversivos y lúdicos de Dadá, la aspiración a la forma musical de Huidobro, la palabra oblicua y tensada hasta el límite del sentido que caracteriza la obra de Kafka, por mencionar algunos ejemplos. Lispector introduce su visión particular en el heterogéneo terreno de la crítica del lenguaje, elaborando en *La pasión* una trama verbal que alberga diversas estrategias expresivas, cuyo denominador común, como me interesa mostrar a continuación, es el concepto de negatividad.

Dicho concepto remite a la llamada “teología negativa” que surge con Dionisio Aeropagita en el siglo V. Según esta tradición, la naturaleza divina es incognoscible y por lo tanto solo podemos aspirar a tener un conocimiento “negativo” de Dios, vale decir, solo podemos llegar a saber lo que Dios no es: “ni Uno, ni Unidad, ni Divinidad, ni Bondad” (Marion, 147). De este modo, la “vía negativa” tiene como objetivo despojar lo divino de todos los atributos que podrían asignársele, descartando en primer lugar “lo que evidentemente no puede ser afirmado de Dios, es decir, los nombres extraídos de lo sensible, infinitamente alejados e inconvenientes” (Id.), y en segundo lugar “lo que se puede, aparentemente de modo legítimo, afirmar de él; los nombres extraídos de lo inteligible” (Id.). Ese sucesivo despojamiento permitiría una aproximación menos insuficiente -menos falsa- a Dios. Una estrategia similar es la que, volviendo al plano de la literatura, aplica Lispector al lenguaje discursivo. De forma análoga, la “vía negativa” le permite depurar la escritura y conducirla hacia su meta última: el silencio.

Pero, ¿cómo se materializa la negatividad en *La pasión*?, ¿de qué manera Lispector niega, uno tras otro, los atributos del lenguaje? Iser y Budick, en el prólogo a *Languages of the unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, subrayan el carácter multiforme de la negatividad, definiéndola más como una suma de procedimientos diversos que como una técnica o estrategia particular. De acuerdo a estos autores, “in order to evoke the multifairiousness of negativity and to suggest how it can allow the unsayable to speak, negativity can only be described in terms of its operations and not by any means in terms of graspable entity” (xiii). Por otra parte, Jonathan Culler, uno de los colaboradores

³ El concepto de negatividad alude al uso sistemático de contradicciones, incongruencias, paradojas y otros recursos verbales cuyo denominador común consiste en que todos ellos, en las manos adecuadas, resultan especialmente propicios para poner en cuestión el alcance y efectividad del lenguaje discursivo. Como se verá, este es solo el esbozo de una definición que irá cobrando más nitidez y profundidad en el desarrollo de este apartado.

de este libro, menciona las que a su juicio serían algunas de las categorías negativas más importantes que recorren la literatura moderna, o al menos una parte fundamental de ella: “deformation, depersonalisation, obscurity, dehumanization, incongruency, dissonance” (189), enfatizando de igual modo la condición heterogénea de la negatividad. El objetivo del análisis que desarrollaré se alinea del todo con esta visión: examinar la pluralidad de estrategias con que Lispector intenta denegar -refutar, desarticular, subvertir...- las propiedades del lenguaje discursivo.

2.1. Estatuto de la negación

Antes de empezar, son necesarias algunas precisiones. Si lo que persigue la escritura de Lispector es el silencio, ¿deberíamos suponer, entonces, que la “vía negativa” se desarrollará como una enunciación -una sucesiva y heterogénea enunciación- de lo que el silencio *no es*? A saber, el silencio *no* está sujeto a la linealidad de la sintaxis lingüística; el silencio *no* admite las exigencias racionales que impone el orden discursivo; el silencio *no* reconoce las formas individuales que traza el concepto... ¿de esta naturaleza será el resultado que cabe esperar de la negación?

De ninguna manera.

Si la negatividad fuera entendida en estos términos, seguiría siendo tan restrictiva como aquello que pretende, precisamente, negar. Lo que propone Jean Luc Marion en su imprescindible estudio *El ídolo y la distancia*, resulta útil para ahondar en este punto. De acuerdo al filósofo francés, mientras la negatividad “fuera tomada solamente como una afirmación invertida, persistiría en su pretensión categórica” (146) y en consecuencia “acabaría por ser tan vana como la positividad” (148). La dimensión más relevante de la negación aparece, por lo tanto, cuando ella impulsa la escritura “más allá de los dos valores de verdad de la predicación categórica” (Id.), es decir, para efectos de este análisis, más allá de lo que el silencio es o no es.

Continuando con el planteamiento de Marion, cabe precisar que el sucesivo despojamiento que conlleva la negación no desemboca en un mero abismo desnudo de toda entidad, por el contrario, “en lugar de abrir sobre el vacío” (148) la negación “descubre y subraya una silueta” (Id.), es decir, una forma en la que lo visible y lo invisible establecen una fecunda tensión. “Conocer el no-conocimiento disimulado por nuestros conocimientos -agrega Marion- no es lo mismo que ignorar o hundirse en el vacío de la cosa o del saber. Se trata más bien de utilizar la denegación para así conocer mejor” (Id.). La negación, por lo tanto, adquiere un sentido depurativo: paso a paso se la utiliza para desechar rutas erróneas y abrir espacio así a una intelección inédita o más penetrante.

La pregunta que surge inmediatamente inquiere acerca de ese “no-conocimiento” que menciona Marion y que, en el contexto de este trabajo, impulsa la mirada hacia los recintos del silencio: ¿qué aparece en la medida en que la escritura de Lispector renuncia o cuestiona los atributos del lenguaje discursivo?, ¿qué deja, paulatinamente, de estar “disimulado” por la palabra? En suma, ¿qué develan las operaciones negativas?

Considero muy apropiado el término que usa Marion: silueta. La posibilidad de superar la pretensión categórica no podría resolverse en un objeto, al modo de lo que ofrece un concepto. Como apuntan Iser y Budick, “the modes of negativity refuse the consolidation of negativity into something that can be appropriated” (xiv). La silueta, en consecuencia, resulta acertada para representar un contenido que se revela y oculta en un mismo gesto, que se anuncia y a la vez se retrae, rasgo que como se verá posteriormente resulta fundamental en la configuración del silencio lispectoriano.

2.2. *Negar la estabilidad*

La escritura de Lispector atenta contra aquello que el lenguaje discursivo garantiza (o al menos promete). En ocasiones, su relato formula una definición que acto seguido es puesta en entredicho; o bien, tras un elaborado “esfuerzo de la voz”, llega a una expresión sobre la cual de inmediato arroja un gesto de sorpresa o de extrañeza. Observemos la siguiente cita: “¡qué abismo entre la palabra y lo que ella pretendía!, ¡qué abismo entre la palabra amor y el amor que no tiene siquiera sentido humano!; porque... porque el amor es la materia viva. El amor, ¿es la materia viva?” (59). Estas líneas muestran una estrategia recurrente en *La pasión*: en un mismo movimiento, el discurso afirma y relativiza, construye y erosiona -mediante la interrogación, mediante un golpe de perplejidad- lo construido. Se trata, por cierto, de una operación que asume diferentes matices a lo largo de la novela. En el fragmento anterior, la pregunta final introduce vacilación y auto cuestionamiento; G.H. duda de su propia formulación. En otros momentos, este recurso indica más bien el gesto incierto y resbaladizo que subyace al acto de nombrar: “en el infierno, el cuerpo no me delimita, ¿y a eso llamo alma? Vivir la vida que no es ya la de mi cuerpo, ¿a esto llamo alma impersonal?” (106); o bien, expresa la sorpresa y desconcierto de la protagonista frente a sus intuiciones:

La hora de vivir es un ininterrumpido y lento ruido de puertas que se abren continuamente de par en par. Dos portones se abrían y nunca habían dejado de abrirse. Pero se abrían continuamente hacia... ¿hacia la nada? La hora de vivir es tan infernalmente inexpresiva que es la nada. Aquello que yo llamaba ‘nada’ estaba, no obstante, tan pegado a mí que era... ¿yo? (68).

Los ejemplos citados desarticulan un atributo fundamental del lenguaje discursivo: ahí donde este debiera garantizar una relación estable entre la palabra y lo nombrado, con el objeto de facilitar la comunicación, la escritura de Lispector introduce vacilación y sospecha. “¿Nada?”, “¿alma?”, “¿yo?”, ninguna de estas palabras remite a un referente estable; más bien lo contrario, cada una de ellas conduce el discurso hacia un ámbito exento de coordenadas o límites precisos, impulsándolo en una dirección opuesta a la que se esperaría de él. Como apunta Luis Villoro en su ensayo *La significación del silencio*, el lenguaje discursivo, para cumplir su propósito, “debería estar constituido de significaciones invariables y objetivas; de tal modo que el interlocutor pueda en todo momento proyectar

con exactitud la misma realidad que ese lenguaje haya figurado. Ninguna lengua existente cumple por supuesto con ese ideal; pero todas, en la medida en que son instrumentos para figurar y comunicar la realidad, tienden a él” (55). Lispector, como se ha visto, va minando gradualmente esos atributos del discurso. Las preguntas con que su escritura se interroga a sí misma desarticulan -niegan- la invariabilidad y objetividad a que alude la cita de Villoro. La pretendida estabilidad de la verbalización da paso, en consecuencia, a representaciones inexactas y abiertas.

Otro recurso que puede ser interpretado en esta dirección consiste en la refutación de un requisito central del lenguaje discursivo: la comprensión. Lispector, en efecto, sistemáticamente prescinde de ella. No en vano en la última línea de *La pasión* encontramos una frase como esta: “la vida me es, y no entiendo lo que digo” (154). No se trata, sin embargo, de un corolario lastimoso, del mero reconocimiento de una impotencia. Todo lo contrario. Acto seguido tras esta declaración, G.H. dice: “y entonces adoro...” (Id.), sugiriendo una equivalencia entre la no comprensión y una voluptuosidad cuya indeterminación solo contribuye a intensificarla. A lo largo de la novela son varios los momentos en que la protagonista va de algún modo anunciando este final, desechando el entendimiento -el raciocinio, la organización discursiva- y asociando esta destitución con experiencias de valor positivo como el arrojo, la autenticidad o la comunión con una realidad trascendente, como se advierte respectivamente en estos fragmentos: “Durante las horas de perdición tuve el valor de no comprender ni organizar” (16); “La verdad tiene que estar exactamente en lo que jamás podré comprender” (94); “¡Lo que hablo con Dios no debe tener sentido! Si tiene sentido es porque me equivoco” (137).

Siguiendo la lógica de la “vía negativa”, los ejemplos anteriores subrayan el contorno de una experiencia a la cual solo se puede aludir descartando lo que el lenguaje proporciona. La precisión de las sílabas correctamente articuladas, la organización de la sintaxis, la disponibilidad intelectual que ofrece el concepto, son elementos, todos, que contribuyen a garantizar la estabilidad y solidez de la comunicación, sin embargo, vemos que estos son denegados sucesivamente en el texto mediante el elogio de aquello que constituye su antítesis: la ausencia de toda comprensión.

Situada en ese territorio inestable, la comunicación no encuentra referentes ni orillas, se extravía -la “alegría de perderse” (87), dice G.H.- en la ilegibilidad de lo abierto, antesala del silencio.

2.3. Negar las exigencias racionales

Las contradicciones y formulaciones aporéticas que aparecen reiteradamente en *La pasión* configuran un modo particular de negatividad. Expresiones como “He vuelto a ser una persona que nunca fui. He vuelto a tener lo que nunca tuve” (11) o “Por no ser, yo era. Hasta el fin de aquello que no era, era. Lo que no soy, soy” (153), ilustran la intención de trastornar la articulación lógica del discurso y promover, con ello, la expresión de un ámbito de sentido que excede las vías convencionales de representación. La negatividad exhibe

el valor depurativo antes mencionado: es necesario suprimir las exigencias racionales del lenguaje para acceder a aquello que esas mismas exigencias ocultan o distorsionan.

Una finalidad análoga se advierte en el uso del oxímoron. La trasgresión que este recurso conlleva es un ejemplo de cómo Lispector usa el lenguaje discursivo para desarticular, precisamente, su naturaleza discursiva, elaborando choques de sentido que contrarían las asociaciones lógicas que esta presupone. Ejemplos de ello son habituales en la novela: “sentir ese sabor de la nada era mi alegre terror” (88), “me hallaba en el seno mismo de una indiferencia alerta” (109), “solo puedo amar la evidencia desconocida de las cosas” (153). Como se puede apreciar, las exigencias racionales del discurso son denegadas mediante una operación en la que se materializa un escándalo: la identificación de lo antitético. El texto, por medio del oxímoron, expresa un contenido que altera rotundamente la organización semántica, subvirtiendo el mecanismo articulador del lenguaje discursivo, según el cual el terror y la alegría, la indiferencia y la alerta, lo evidente y lo desconocido han de permanecer en esferas distintas, respetuosas de su diferencia objetiva. Dicho de otra manera, por medio del oxímoron el texto dice lo indecible, lo que no cabe o no es concebible en el ámbito del lenguaje discursivo. Como apuntan Iser y Budick, “what allows the unsayable to speak is the undoing of the spoken through negativity” (xvii).

La agramaticalidad es también un modo de trastornar o “deshacer” el discurso, en el sentido en que Iser y Budick entienden esta última acción. Frases como “yo que es Cosa y Tú” (119) o “quiero lo que Te amo” (Id.) atentan directamente contra la pretensión de inteligibilidad del orden discursivo. El uso impertinente de mayúsculas no hace otra cosa sino acentuar esa subversión.

Expresiones como las aquí señaladas, que inicialmente podrían ser entendidas como fallos del lenguaje, resultan en definitiva ser exactamente lo contrario. En lugar de socavar la expresión, la movilizan fuera del campo de lo posible, instándonos a recordar que el paradigma lógico-racional “permanece, ante lo inagotable del mundo, atrapado en unos límites estrechos y a la zaga de la complejidad de las cosas” (Le Breton, 8). Se trata, por cierto, de operaciones que introducen en el texto un indicio del silencio. Las alteraciones sintácticas, las incongruencias, las disonancias que ofrece la escritura de Lispector anticipan una seductora promesa del mutismo: la suspensión definitiva de las formas racionales de representación.

2.4. Negar la lógica lineal

La naturaleza aparece como un todo sin fisuras ante nuestros sentidos: al tiempo en que vemos a lo lejos una hilera de árboles, escuchamos, también, el revoloteo de un pájaro, atisbamos un reflejo vibrante en el cielo, sentimos el olor familiar de la tierra. Todo esto coincide. Todo esto acontece a la vez, en una misma ráfaga. Sin embargo, desde el momento en que queremos expresar esta experiencia -esta pluralidad de significaciones-, la lógica lineal del lenguaje discursivo nos obliga a fragmentarla y a comunicarla secuencialmente, distorsionando su condición unitaria y su inmediatez.

Este rasgo estructural de la lengua encuentra una certera forma de negación en la escritura de Lispector. Ella se manifiesta en la ambición, explícita en varios momentos de *La pasión*, de “encontrar la redención en el hoy, en el ahora, en la realidad que está siendo” (72). En consecuencia, como señala Elena Losada, los esfuerzos de la autora brasileña se orientarán a “crear una escritura que pueda fundir en palabras la iluminación del instante” (4), propósito que la impulsará a denegar sistemáticamente las condiciones impuestas por los “límites lineales, denotativos, determinados lógicamente, de la sintaxis lingüística” (Steiner, 61).

Esa voluntad de alcanzar una expresión total del presente se advierte en la elaboración de imágenes o asociaciones insólitas, cuya radical singularidad refleja la intención -me valgo aquí de expresiones que pertenecen a *Agua viva*- de “usar palabras hechas de los instantes-ya” (14), de escribir como si fuera posible “coger con la mano la palabra” (Id.) y dar cuenta, por medio de una formulación irrepetible y cargada de vitalidad, del contenido igualmente irrepetible y vital del presente, aquello que la protagonista de *La pasión* llama “actualidad”, esa suerte de condensación absoluta de la experiencia en el vértigo de un instante: sin futuro, sin pasado, sin secuencialidad, todo vivo y vibrante en un indecible ahora.

La predilección por lo que Losada llama la “imagen virgen” es un rasgo que se aprecia de forma transversal en la novela. Sin ir más lejos, cualquiera de los recursos analizados en los apartados anteriores podría ejemplificarlo; basta recordar el uso del oxímoron para advertir la intención de representar la conjunción momentánea y singularísima de dos ámbitos opuestos de la experiencia: “evidencia desconocida”, “indiferencia alerta”⁴... En la misma dirección apuntan las descripciones de G.H. cuando trata de dar cuenta de su acceso a las cosas, a la presencia directa de estas, lo que en varios momentos ella nombra como *la realidad que está siendo*: “tengo miedo de tanta materia. La materia vibra de atención, vibra de proceso, vibra de actualidad inherente. Lo que existe golpea en olas fuertes contra el grano inquebrantable que soy, y este grano rueda entre abismos de oleadas tranquilas de existencia” (119). Se puede ver en la cita que Lispector descarta las analogías racionales y privilegia, en cambio, la asociación flexible de significados y la inmediatez de sensaciones, en consonancia con el afán de contrariar la linealidad y la articulación lógica propias del lenguaje discursivo.

Otro ejemplo orientado a “alcanzar la consagración del instante” (Losada) lo vemos en el siguiente fragmento: “no quería morir -dice G.H.-, sino permanecer perpetuamente muriendo como gozo de dolor supremo. Estaba en el infierno traspasada de placer como un zumbido sordo de los nervios del placer” (104). Imágenes como estas ejemplifican de igual modo la elección de una escritura volcada hacia la captación de la “actualidad”, con todas las simultaneidades que le son propias: gozo y dolor, sobrevivir y morir, zumbido, infierno, nervios, placer... Se trata, en suma, de refutar el acontecer cronológico mediante el “encuentro con el llamado *ahora*” (68), lo que en *Agua viva* es descrito por la narradora

⁴ “Vivificadora muerte” (23); “tranquila ferocidad” (74); “insípido néctar” (88); “majestuosa monotonía” (90). La predilección por el oxímoron es manifiesta a lo largo de la novela.

como el deseo de “sentir en mis manos indagadoras el nervio vivo y trémulo del hoy” (83), y que G.H. -es evidente- comparte con idéntica intensidad. Exento de toda determinación temporal, de toda linealidad, el silencio se erige como el espacio en que ese deseo podría alcanzar una exuberante realización.

2.5. *Negar las formas individuales*

La organización conceptual inherente al lenguaje discursivo nos instala en el ámbito de la fragmentación: es preciso parcelar el flujo indiferenciado de la realidad en unidades individuales y cerradas, con el objeto de asegurar su disponibilidad intelectual. En virtud de esta operación, lo real se vuelve asequible y comunicable, pero al mismo tiempo en que se lo reduce a un discurso perdemos su presencia viva: la voluptuosa continuidad de sus formas.

No en vano, en su clásico ensayo “El abandono de la palabra” Steiner asocia la experiencia de lo absoluto con la superación de los medios verbales, señalando, precisamente, que la liberación de “las fragmentaciones que el lenguaje necesariamente acarrea” (29) constituye un paso fundamental para “entrar en el mundo del entendimiento total e inmediato” (Id.). En la misma dirección se orienta el argumento de Le Breton, para quien la captación de lo trascendente exige al individuo “implantar el silencio en sí mismo, sustraerse a las condiciones habituales de la conversación, para oír un discurso que no pasa por la fragmentación de las palabras” (137). Lispector no es ajena a estas consideraciones y, por lo mismo, es posible identificar en la protagonista de *La pasión* una constante voluntad de suprimir las marcas de lo individual y, en consecuencia, desprenderse de “todos los restos del mundo nombrable” (64), rico en formas organizadas y comprensibles, con el objeto de encaminarse a la experiencia de integración -esa muda alegría- que constituye el horizonte de la novela.

La negación de lo individual se manifiesta de diversas maneras en el texto. Quizás la más patente se encuentra en las constantes alusiones de G.H. a la disolución de la identidad: “avanzo hacia la enorme ausencia de forma que es el sueño” (16); “necesito tener el campo libre de mí para poder avanzar” (24); “camino hacia la despersonalización” (149). De lo que se trata aquí es de abolir esa poderosa organización lingüística que es el yo, la más sobresaliente de las formas individuales, la que mayor resistencia ofrece a la integración, operación que implica “extirpar de uno, con un esfuerzo tan atento que no se siente dolor, extirpar de uno, como quien se libra de la propia piel, las características” (149).

También es una forma de negatividad el rechazo hacia el “montaje humano” y la “organización”, recintos privilegiados del lenguaje discursivo y, por lo tanto, de la individuación. La protagonista de la novela quiere demoler esas arquitecturas; la universalidad que persigue así se lo exige. Como podemos ver en la siguiente cita, para G.H. “la humanidad está impregnada de humanización, como si fuese necesario; y esa falsa humanización estorba al hombre y a su humanidad. Existe algo que es más ancho, más sordo, más profundo, menos bueno, menos ruín, menos bello [...] Quiero lo inhumano en la persona” (134). De igual modo, el deseo de unión con la “materia viva” exige prescindir de la capacidad de “organizar”, esa manipulación que pretende convertir lo real en un territorio cartografiado, suavizado

por la familiaridad que otorgan las formas mensurables y objetivamente delimitadas. “Lo que he visto no es organizable” (59), sentencia G.H., poniendo de manifiesto que el camino a seguir requiere la supresión del ordenamiento verbal. El abandono de la realidad lingüística traza en el horizonte del texto la gozosa catástrofe que presupone el silencio, vía privilegiada “para entrar en esa cosa monstruosa que es mi neutralidad viva” (84). Monstruosa por su fastuosidad, ciertamente; por la inconcebible expansión que supone.

En una dirección similar se orientan las alusiones a lo vasto y lo incierto: “sin tu mano me sentiría abandonada en la inmensidad que he descubierto. ¿En la desmesura de la verdad?” (17). Estas alusiones muchas veces remiten a una experiencia, podría decirse, de dilatación de la identidad hacia una condición de total apertura: la anhelada -temida- universalidad. La representación de esta metamorfosis es lo que se desprende de la siguiente cita: “por fin mi envoltura se había roto realmente, y yo era ilimitado [...] Yo era ahora tan grande que ya no me veía” (153). La misma idea está presente cuando la protagonista intenta describir lo que ella denomina la “grandeza infernal” de la vida, ese ámbito de la experiencia en la que “soy tanto mayor que mi yo” (107), hasta el punto que “ni mi cuerpo me delimita” (Id.).

Lo individual también se ve refutado mediante el deseo de anular todo lo que remita a formas particulares, a rasgos concretos, a una idiosincrasia determinada. De ahí la búsqueda de lo “neutro”, entendido como un ámbito exento de toda cualidad o atributo reconocible. Hacia ese lugar se dirigen los pasos de G.H: “no era utilizando como instrumento ninguno de mis atributos como yo estaba en trance de alcanzar el misterioso fuego tranquilo [...] Fue despojándome de todos los atributos, y continuando con mis entrañas vivas solamente” (84). Lo “neutro”, como puede verse, conlleva la negación de todo cuanto pertenece al mundo de las formas individuales -formas humanas, verbales-, lo que por cierto no significa destrucción sino integración: la gota que se disuelve para ser parte del mar. De ahí que G.H. aspire a lo “neutro” como quien desea entregarse a una insuperable voluptuosidad. Así lo evidencia esta cita: “ahora lo que me llama y me atrae es lo neutro. Solo tengo ese éxtasis, que tampoco es ya lo que denominábamos éxtasis, pues no es culminación. Mas ese éxtasis sin culminación expresa lo neutro de que hablo” (136).

Como señala Ana Hidalgo, “la despersonalización del sujeto, la formación de la cosa, neutralidad de la palabra, tenía como fin en *Lispector* no la negación de la vida sino justamente su obtención, un instante de plenitud y revelación” (Id.) que coindice, en su punto más decisivo, con la radical destitución que supone el mutismo.

3. ESBOZO DEL SILENCIO

“Encarnar la ausencia, dar nombre a la vacuidad, decir el silencio” (1994: 265), en estos términos se refiere Octavio Paz a la ambición que anima la escritura de Mallarmé. Llegado este punto, no podría encontrar palabras más acertadas para referirme a la obra de *Lispector*. Por cierto, el mismo Paz subraya el influjo de Mallarmé sobre la literatura del siglo XX, calificándolo “como nuestro precursor, nuestro maestro y nuestro contemporáneo”

(Id.), en alusión a que su escritura hace posible la equivalencia entre destrucción del significado y búsqueda de la significación, rasgo característico de una parte fundamental del arte moderno y, sobra decirlo, de la obra de Lispector. La paradoja que destaca Paz es precisamente lo que sustenta las operaciones negativas que encontramos en *La pasión*: destruir para buscar; rechazar para profundizar; negar el lenguaje discursivo para oír, en la escritura, en las entrelíneas, el parlamento del silencio.

3.1. *La respiración del mundo*

Pero ¿qué clase de parlamento es ese?, ¿qué nombra?, ¿qué encarna? Ciertamente, no nombra ni encarna ningún objeto. Más bien, si ese parlamento nombrara algo, diríase que se trata de un no-objeto, una no-forma. La siguiente reflexión de G.H. permite ahondar en esta cuestión:

Entre dos notas musicales existe una nota, entre dos granos de arena, por cercanos que estén uno del otro, existe un intervalo de espacio, existe un sentir que está entre el sentir, en los intersticios de la materia primordial está la línea de misterio y fuego que es la respiración del mundo, y la respiración continua del mundo es aquello que oímos y denominamos silencio (84).

Estas líneas resumen un aspecto central del mutismo al que aspira Lispector: su vacuidad poderosa, generadora. Si la ambición de la autora consiste en decir el silencio, esta es sin duda una certera pronunciación. Se advierte en ella que el silencio es representado (si cabe usar esta palabra) como una suerte de impalpable matriz, una ausencia que articula y vivifica la presencia, siendo inseparable de ella.

En su ensayo sobre la significación del silencio, Luis Villoro desarrolla una interesante digresión sobre el hinduismo. Empieza por destacar que “los sabios de las *Upanishads* preguntan por la naturaleza de todas las cosas: buscan, para usar sus mismas palabras, la ‘urdimbre’ y la ‘trama’ en que todo está tejido, ‘la raíz y el origen’, la ‘vida’ universal, la ‘morada’ en que todo reposa” (75). Todas estas denominaciones, agrega, desembocan finalmente en otro vocablo que las engloba -y excede- a todas: “Brahma. Brahma viene de la raíz *brh* que significa crecer, brotar, desarrollarse. Brahma designa pues, en su origen, el principio de desarrollo que sostiene el mundo en movimiento” (Id.). Estas ideas de la filosofía hinduista le permiten a Villoro precisar su conceptualización del silencio, por cuanto “es propio de Brahma carecer de forma y rebasar los límites de cualquier categoría [...] El fundamento de toda forma no puede ser, él mismo, forma; ha de ser informe. El fundamento de toda determinación no puede ser, él mismo, determinado; ha de estar vacío [...] Vacío que encierra la plenitud de todo” (78). El principio originario al que alude Villoro, la “morada” en la que se arraigan todas las formas pormenorizadas, no es concebible en términos verbales. Su representación lleva al silencio. O más aún: su representación coincide con el silencio, es idéntica a él. Así lo expresan estas líneas: “detrás de del mundo

manifiesto de la forma, detrás del cosmos racional que la palabra determina, quiso el indio alcanzar el fondo oscuro sobre el cual toda forma se dibuja y toda palabra se destaca, y ese fondo es quietud, vacío, silencio” (82).

He citado estos fragmentos porque advierto en ellos algunas claves que permiten comprender de mejor manera el mutismo de Lispector. Como podemos ver en *La pasión*, la trayectoria de la protagonista está determinada por la intuición de ese inasible principio generador que el hinduismo denomina Brahma y que en la novela es nombrado -evocado- como “respiración del mundo”, “tejido de la vida”, “origen de los tiempos”, “plano primario”, por mencionar algunos ejemplos. Se trata, como advierte Ana Hidalgo, de un recorrido en el que G.H. “abandona su yo, su individualidad y biografía, para situarse frente a la sustancia neutra del mundo, sustancia de la creación que es sustancia última” (54) y que “por no tener nombre solo el mutismo la enuncia” (Lispector 2018: 150). En este sentido, las estrategias negativas analizadas en las páginas anteriores no son otra cosa sino un esfuerzo -una serie de heterogéneos y sucesivos esfuerzos- por tensar al máximo el lenguaje discursivo, es decir, desestabilizarlo, subvertir sus mecanismos tanto como sea posible, para orientarlo hacia esa realidad no verbal que menciona la cita y que se encuentra velada, precisamente, por las formas discursivas. Se trata en último término de una operación similar a la que Villoro advierte en el corazón de la filosofía india, cuya búsqueda de conocimiento “consiste en abolir, negándola, la diversidad aparente, hasta llegar a lo encubierto por ella” (81).

Lejos de identificarse con un contenido preciso, el mutismo en el cual se abisma G.H. exhibe una rica versatilidad. Como señala Benjamin Moser, en las páginas de su novela Lispector ofrece, una tras otra, nuevas expresiones para referir esa sustancia última y fecunda que reposaría bajo todas las formas aparentes, “pero no importa cuántas palabras utilice para descubrirla. Permanece insondable” (290).

3.2. *Una polisemia abrumadora*

Concuerdo del todo con Holguín cuando en su ensayo *Las formas del silencio* afirma que “así como hay variedades de voces y de acentos y de cantos, o de músicas, hay también una multiplicidad de silencios. Cada silencio tiene su densidad, su luz o su opacidad, su significado” (33). La “respiración del mundo” a que alude G.H. asume, en efecto, múltiples sentidos a lo largo de la narración. Uno de ellos se vincula con la noción de origen, como si a través del mutismo fuera posible la restauración de un estado elemental de lo humano, anterior a toda fractura o pérdida. Bajo esta perspectiva, callar significa recuperar, oír es volver a oír, sentir es volver a sentir, hacerlo de un modo ya olvidado, pero aún posible. La siguiente cita ejemplifica esta dimensión del silencio: “como después de una catástrofe -dice G.H.- mi civilización había desaparecido. Todo en mí había sido recuperado por el origen de los tiempos, y por mi propio origen. Había pasado a un primer plano primario, estaba en el silencio de los vientos y en la era de estaño y cobre: en la primera era de la vida” (61). El silencio, como se aprecia en la cita, constituye no una tierra prometida sino una raíz, un lugar a la vez remoto y conocido en el que se advierte una forma de

redención, la restauración de una condición más preciada o auténtica. “A veces -dice G.H.-, la vida regresa” (Id.), en alusión a esas instancias privilegiadas en las que de pronto “se había reconstruido en mí el silencio original” (Id.). Esta noción del silencio, que ya bosquejaban las operaciones negativas relacionadas con el rechazo al “montaje humano” y la “organización” que presupone la realidad verbal, reaparece de diversas maneras a lo largo de la novela, bajo las formas de una “primaria vida divina” (53); un pasaje hacia “la ruda y cruda gloria de la Naturaleza” (56); un “amor prehumano” (99), por nombrar algunas imágenes, todas las cuales evocan el carácter primordial del mutismo, a la vez que su identificación con una condición plerórica de la experiencia.

Pero el silencio se manifiesta también como voluptuosidad: una espiral de superlativo placer. En la supresión de las formas individuales -en la supresión de los nombres- se materializa la máxima aspiración erótica. Como señala Bataille, “lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas” (23), y eso es precisamente lo que G.H. avizora en el silencio: la posibilidad de llegar “orgiásticamente a sentir el sabor de la identidad de las cosas” (88). Tal es la promesa más intensa del silencio lispectoriano: la absoluta integración, la anulación de toda mediación entre realidad interior y exterior, cuya inminencia hace vibrar a G.H. “como una campana muda” (48) y preguntarse si “había enloquecido de placer” (Id.). En efecto, cuando G.H. destaca el atractivo del silencio lo hace, precisamente, en alusión a esta perspectiva de reconocerse íntegramente en lo otro: “cuán lujoso es este silencio -dice la mujer-. Tiene el cúmulo de siglos. El mundo se mira en mí. Todo mira a todo, todo vive lo otro” (58). Diversas operaciones negativas prefiguraban esta dimensión del mutismo. La negación de la identidad, el deseo de abolir la idiosincrasia particular, pueden considerarse como pasos inequívocos en dirección a la experiencia de continuidad referida en la cita. Lo mismo se puede decir de la negación del entendimiento: la absorción directa de lo real que acontece en la no-comprensión es también una vía de acceso a la unidad que Lispector avizora en el silencio. Cabe destacar que la voluptuosidad de la integración es objeto de múltiples asociaciones a lo largo de la novela. En ocasiones asume la forma de una inconcebible alegría, capaz de remover todos los cimientos de la organización humana. “La alegría bárbara de la magia negra” (87), dirá G.H., refiriéndose al silencio que reposa en lo profundo de la noche, en la “oscuridad de las montañas” (Id.) donde se “gozan las cosas. Se goza la cosa de la que están hechas las cosas” (Id.). A su vez, la perspectiva de retornar a la vida pura y feroz de la naturaleza, cuyo epítome es la cucaracha que G.H. contempla, repulsa y devora, provoca en ella una “alegría inmunda” (64) que sacude y desarticula -maravillosamente- el mundo comprensible, la vida apaciguada por la civilización y por las palabras. Esta conmoción es también una “alegría infernal” (62), una vivencia en la que acontece la “destrucción de estratos y estratos arqueológicos humanos” (Id.), en cuya espiral G.H. dice estar “vendiendo ya mi alma humana, porque ya había comenzado a consumirme de placer” (67).

Otra variante del silencio, opuesta y a la vez análoga a la voluptuosidad del infierno: el Dios. “Para hablar con el Dios debo juntar sílabas inconexas” (136), dice G.H., poniendo de manifiesto la relación entre la superación del discurso y la experiencia de lo absoluto.

Operaciones negativas como la agramaticalidad y la contradicción señalaban ya un esfuerzo por desarticular el lenguaje, en pos de movilizar la intelección hacia campos de sentido que exceden las vías convencionales de representación. Ahora bien, la versatilidad del mutismo también se hace notar en este ámbito, por cuanto el Dios y su silencio concomitante son referidos de manera muy diversa por G.H. Hay momentos en que lo absoluto se vincula, por ejemplo, con la voluntad de negar el acontecer cronológico y la escisión que este supone. La concepción de un tiempo que se despliega linealmente hacia el futuro instaura una distancia respecto de lo real: recorta su presencia inmediata, fragmenta su rica indistinción. Pero “el Dios es hoy -dice G.H.- su reino ya ha comenzado” (126). No cabe esperar entonces, no cabe aplazar nada porque el Dios “no promete. Él es y nunca deja de ser. Somos nosotros quienes no soportamos esta luz siempre actual” (126). El presente, concluye G.H., “es el rostro inmanente del Dios” (127). Las prácticas negativas tendientes a subvertir los “límites lineales, determinados cronológicamente” (Steiner) del lenguaje discursivo, contribuyen precisamente a la consecución del propósito trazado por G.H: bosquejan los contornos de un presente indecible. En otras ocasiones, en cambio, lo absoluto se identifica con la realidad orgánica, lo que G.H. suele llamar “materia viva” y que en el juego semántico que teje el texto adquiere el sentido de una máxima realización. En ese plano, en el seno de la Naturaleza -en el vientre de la cucaracha⁵- G.H. avizora la integración con el flujo universal, con el Dios, esa “locura promisoria” (53) hacia la cual G.H. marcha como quien “marcha hacia una verdad” (Id.) y que, en su grandeza, requiere la supresión de la realidad verbal. G.H. parece no tener dudas sobre este último punto: “hablar con el Dios -dice- es lo más mudo que existe” (136).

Una experiencia de radical expansión, como si el limitado yo pudiera abrirse y proyectarse en todas las direcciones posibles, es otra de las dimensiones que exhibe el silencio en *La pasión*: “se abría en mí -dice la protagonista-, con una lentitud de puertas de piedra, se abría en mí la amplia vida del silencio” (52). Nuestra irreparable condición de individuos, seres atados a un tiempo, a una biografía, a un nombre, hace imposible la entrega a la que aspira G.H. Sin embargo, en la “amplia vida” del silencio aquellas categorías sobre las que se sostiene la identidad muestran una cara acaso irreal; en ese terreno abierto, tienden a desaparecer, a revelarse ligeras e ilusorias, tal como lo sugieren estas líneas de G.H: “aquello de que se vive y que por no tener nombre solo el mutismo lo enuncia, es a lo que me aproximo a través de la gran magnanimidad de dejar de ser yo” (150). Esta destitución juega un rol fundamental en el recorrido de la protagonista. De hecho, ya el epígrafe de la novela anuncia su importancia: “a complete life may be one ending in so full identification with the non-self that there is no self to die”⁶. Todas las operaciones negativas vinculadas a la negación de lo individual dan cuenta de esta radical aspiración: renunciar al yo para redimirlo, perderlo para expandirlo hasta el paroxismo... G.H. termina adquiriendo plena conciencia de la paradoja que su deseo le impone. Por lo mismo, en los momentos finales, en la antesala del mutismo, declara resueltamente: “a través de mi más difícil espanto, estoy

⁵ “Quiero la redención -dice G.H.- Quiero a Dios en aquello que sale del vientre de la cucaracha” (72).

⁶ Bernard Berenson.

por fin caminando en sentido inverso. Camino en dirección a la destrucción de lo que he construido, camino hacia la despersonalización” (149).

El desierto, otro nombre para decir el silencio. Un desierto vibrante. Un desierto que llama y seduce a G.H. con la intensidad de “un cántico monótono y remoto” (53). Un desierto que se identifica con la raíz creadora, donde reside “el silencio con el que la vida se hace” (79). Un desierto que es, también, escenario de la integración, un espacio de fusión y de quieto gozo donde las “cosas conocen las cosas” (58) y que G.H., inmersa en esa espiral, experimenta como “una gran dilatación” (53). Un desierto prehumano, colmado por la “tranquila ferocidad neutra” (74) de las formas orgánicas, como la cucaracha y su vientre abierto. Se trata, como puede verse, de una categoría particularmente versátil, que se entrelaza con diferentes dimensiones del silencio. Llegado este punto, cabe hacer un inciso para destacar que las variaciones del silencio en *La pasión* no constituyen compartimentos estancos, por el contrario, se superponen y nutren sus respectivos sentidos: el desierto se identifica ya sea con la despersonalización, ya sea con el aliento creador del origen; la voluptuosidad orgiástica mezcla sus aguas con el Dios; la actualidad, la presencia pura del presente se vincula con la Naturaleza, mientras en otro momento asume la forma de una alegría inmunda o de una energía abrasadora, por nombrar algunos ejemplos de estos entrelazamientos, cuyas sucesivas uniones no hacen otra cosa sino intensificar -como quien intensifica un placer- la abrumadora polisemia del silencio. Volviendo a la versatilidad del desierto, cabe agregar que este, además, se identifica con distintos nombres a lo largo de la novela: lo “inexpresivo”, lo “insípido”, la “indiferencia”... El hilo conductor es la destitución fecunda de todas las formas o caracteres: la ausencia de atributos que anuncia el paso de lo individual a lo universal, de la forma particular y delimitada al fundamento o raíz de toda forma. Todas estas denominaciones adquieren un sentido pletórico que reproduce, una vez más, la paradoja de una nada-plena, una ausencia-viva que alberga en sí todas las posibilidades de la presencia. “No quiero el amor bello. No quiero la media luz, no quiero el rostro bien formado, no quiero lo expresivo. Quiero lo inexpresivo” (134), dice G.H. poniendo de manifiesto su total adhesión a la seducción del desierto⁷.

3.3. *Designar lo impalpable como impalpable*

Más que una descripción exhaustiva de los significados del silencio en *La pasión*, me ha interesado desplegar algunas de sus manifestaciones más relevantes y con ello destacar no solo su riqueza de significados sino, sobre todo, su naturaleza polivalente y abierta, que la autora brasileña por cierto no descuida en ningún momento, por el contrario, resulta evidente su intención de preservarla.

De hecho, uno de los rasgos que me ha parecido más interesante de la escritura de Lispector consiste en que lo insondable -la realidad última, la muda respiración del mundo...-

⁷ En la misma dirección, dice G.H: “estar vivo es una gran indiferencia irradiante” (147). El adjetivo exhibe el sentido pletórico al que he aludido. Mención aparte para el impecable oxímoron que ofrece la cita.

se deja ver en cada una de las tentativas verbales analizadas, pero al mismo tiempo se retrae para afirmar su indecible magnitud. El relato de G.H., con toda su tenacidad, despliega múltiples dimensiones de lo insondable, como se pudo apreciar en el apartado anterior, pero esa multiplicidad expresa en sí misma la insuficiencia de cada aproximación. Muy conveniente me parece la forma en que lo plantea Antonio Maura, para quien las palabras de G.H. en rigor no describen ni definen nada, “sino que apuntan a lo lejano y distante” (39).

Palabras que apuntan a lo distante. Palabras que pronuncian lo distante.

Pero, ¿qué significa pronunciar lo distante? Ensayaré una respuesta: significa desplegar una dimensión de lo insondable, traducirla, decirla, intensificar el lenguaje para que bosqueje -¿invente?- esa alteridad, preservando al mismo tiempo el carácter inconcluso de ese esfuerzo verbal. Al pronunciar lo distante, la escritura de Lispector se cuida, en efecto, de mantenerlo en suspenso. Esto es precisamente lo que expresa G.H. cuando declara que su intención, al aproximarse a “aquello de lo que se vive” (150), no es la de encontrar un nombre que “vuelva concreto lo impalpable” (Id.), por el contrario, si dicha aproximación ha sido posible, agrega, es “porque designo lo impalpable como impalpable” (Id.).

Preservar la distancia: exhibir la extrañeza que provocan las palabras, quitarle el soporte a lo dicho, celebrar la falta de comprensión, oponer resistencia a toda formulación categórica... Las operaciones negativas analizadas en el capítulo anterior cumplen precisamente la función de evitar que el discurso cristalice en un hecho, en una entidad intelectualmente familiar. Al decir G.H. “¿cómo hablarte, si hay un silencio cuando acierto? ¿Cómo hablarte de lo inexpresivo?” (122), pone de manifiesto la voluntad de referir una realidad última -*Brahma*, respiración, urdimbre...- pero sin violentar su naturaleza indecible. El silencio, como se aprecia en la cita, es el territorio donde ese propósito podría finalmente materializarse.

4. EPÍLOGO

Un conocido ensayo de la crítica y traductora Elena Losada lleva como título “Clarice Lispector: la palabra rigurosa”. En una primera aproximación, este término podría resultar contradictorio: ¿cómo podría ser rigurosa una escritura que nombra de diez, veinte maneras distintas -y en ocasiones, opuestas- aquello a lo que se dirige? Origen, placer, gloria, actualidad, orgía, amplitud, neutralidad, nada, todo, núcleo, insípido, materia viva, infierno, el Dios... cada una de estas expresiones constituye un nombre particular del silencio en *La pasión*. ¿Qué clase de exactitud o precisión, entonces, es aquella a la que se refiere Losada? Se trata sin duda de una rigurosidad paradójica, aunque no por eso menos estricta: ella consiste en eludir con ahínco la certidumbre, rehuir prolijamente lo unívoco, alimentar línea a línea una ambigüedad -una riqueza⁸- sin fisuras.

⁸ La posibilidad de considerar como equivalentes la ambigüedad y la riqueza de un texto la estableció Borges, de una vez y para siempre, en “Pierre Menard, autor del Quijote”.

Pero como propone la misma Losada, la palabra de Lispector es rigurosa, también, porque “debe traducir con un medio limitado algo que es mucho más grande que el lenguaje. Debe traducir el misterio y lo que carece de nombre” (1). La magnitud del propósito impone de antemano una alta exigencia de intensidad y cuidado. Sin ir más lejos, impone la exigencia de escribir sobre la base de contradicciones: decir el silencio; conocer el no-conocimiento; plasmar, en una imagen, en una expresión, lo proteico y huidizo... Difícil trazar caminos más arduos para la escritura. Losada es clara al respecto: “para llegar a esto es imprescindible un rigor extremo” (4).

Otra dimensión central de la rigurosidad: la capacidad de la escritura de Lispector para establecer las leyes de su propia arquitectura. Con esto me refiero a que en *La pasión* el lenguaje va creando un contexto semántico que produce un desplazamiento en el sentido de las palabras, de forma tal que estas adquieren una significación distinta de la usualmente aceptada, la que, sin embargo, se sostiene sólidamente en el territorio verbal que instaura la obra. En efecto, la escritura de Lispector exhibe características que recuerdan la noción de “juegos del lenguaje” establecida por Wittgenstein, por cuanto vemos que en el transcurso de *La pasión* “la significación no se determina mediante una relación simple del concepto con el objeto, sino por el conjunto regulado de las otras significaciones, de los valores semánticos y de los efectos de sentido” (Marion, 182) que el lenguaje de la obra es capaz de erigir. Esto es, precisamente, lo que posibilita que en sus páginas palabras como “Dios” e “Infierno” lleguen a identificarse, sin que exista contradicción alguna en ello.

La extensa elaboración de Lispector no es verdadera, no es falsa, ya que el lenguaje de la novela “desarrolla su propio juego, que tiene que ser comprendido a partir de sí mismo” (Marion, 183). Su palabra rigurosa no produce en consecuencia ningún objeto, ningún hecho que pueda ser atestiguado, por el contrario, lo que muestra solo podría calificarse como un esbozo, una silueta; la exuberancia del silencio se aviene con esas representaciones prolijamente inacabadas.

Obras citadas

- Bataille, Georges. 2009. *El erotismo*. Traducción de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. Buenos Aires: Tusquets.
- Budick, Sanford & Iser, Wolfgang. 1996. “Introduction”. En Budick, Sanford & Iser, Wolfgang (Eds.), *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Stanford University Press, xi-xxi.
- Culler, Jonathan. 1996. “On the negativity of modern poetry: Friedrich, Baudelaire, and the critical tradition”. En Budick, Sanford & Iser, Wolfgang (Eds.), *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Stanford University Press, 189-208.
- Girondo, Oliverio. 2002. *En la masmédula. Obras: Poesía I*. Buenos Aires: Losada.
- Hidalgo, Ana. 2013. “El núcleo de la palabra: el retorno a la lengua del origen en la obra de Clarice Lispector”. *Espéculo: Revista de estudios literarios*. 51: 45-57.
- Holguín, Andrés. 1969. *Las formas del silencio y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Le Breton, David. 2009. *El silencio. Aproximaciones*. Traducción de Agustín Temes. Madrid: Sequitur.

- Lispector, Clarice. [1964] 2018. *La pasión según GH*. Traducción: Alberto Villalba. Madrid: Siruela.
- _____. 2020. *Agua viva*. Traducción: Elena Losada. Madrid: Siruela.
- Losada, Elena. 1996-97. "Clarice Lispector: la palabra rigurosa". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 4.
- Marion, Jean Luc. 1999. *El ídolo y la distancia*. Traducción de Sebastián Pascual y Nadia Latrille. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Maura, Antonio. 1997. "Presentación". *Revista Anthropos. Clarice Lispector: la escritura del cuerpo y del silencio*. Vol. Extraordinario 2: 36-40.
- Moser, Benjamin. 2020. *Por qué este mundo: una biografía de Clarice Lispector*. Traducción de Cristina Sánchez. Madrid: Siruela.
- Paz, Octavio. 1990. *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*. Madrid: FCE.
- _____. 1994. *Excursiones/IncurSIONes. Dominio extranjero. Obras Completas I*. México D.F.: FCE.
- Pizarnik, Alejandra. 2002. *Prosa completa*. Barcelona: Lumen.
- Sontag, Susan. 2005. "La estética del silencio". *Estilos radicales*. Traducción de Eduardo Goligorsky. Buenos Aires: Suma de Letras, 13-60.
- Steiner, George. 2003. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Traducción de Miguel Ultorio. Barcelona: Gedisa.
- Villoro, Luis. 2020. *La significación del silencio*. México D. F.: FCE.

