

Universidad Nacional Autónoma de México

UNAM

El dilema de Clarice: decir o no decir.
Antirretórica y silencio

TESIS PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS MODERNAS PORTUGUESAS

PRESENTA:

Anayansi Zozaya Corona

México, D.F.

2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

No quiero dejar de reconocer el apoyo que de una manera u otra ciertas personas mostraron para la realización de este trabajo. Gracias a la maestra Valquiria Wey, mi directora de tesis, por Clarice Lispector. Gracias a los maestros Romeo Tello, Eduardo Casar, Consuelo Rodríguez y a la doctora Nair Anaya, mis sinodales, por sus valiosas opiniones. Agradezco también al maestro Jorge Islas y al licenciado Gerardo Reza sus muestras de solidaridad. Gracias a María López Cou y a Juan Antonio López por su colaboración valiosísima. Y, por supuesto, agradezco la ayuda incondicional del licenciado Alejandro Ríos Camarena.

Para mi Pablo, a sus 8 años...

*Hablo como en mí se habla. No
mi voz obstinada en parecer
una voz humana sino la otra
que atestigua que no he cesado
de morar en el bosque.*

Alejandra Pizarnik

**El dilema de Clarice: decir o no decir.
Antirretórica y silencio**

ÍNDICE

	Páginas
Introducción	1
Capítulo I. La retórica	8
Breve historia de la retórica	9
Nuevas retóricas	15
Importancia de la retórica	19
Una retórica cansada	21
La retórica hoy	23
Capítulo II. La antirretórica	27
<i>La manzana en la oscuridad: una teoría antirretórica</i>	31
El misticismo como propuesta antirretórica	35
¿O alquimia?	42
Utopía antirretórica	50
Retórica y antirretórica	58
Capítulo III. El silencio como principal pronunciamiento de la antirretórica “clariceana”	60
La palabra	61
El silencio de Clarice	62
Los títulos	64
Silencio y misticismo	69
Silencio y naturaleza	78
Los animales	79
Las personas	82
El lenguaje del silencio	82
Niveles de silencio	86
Capítulo IV. Otros recursos antirretóricos	90
La narración	91
El narrador	96
El monólogo	101
La repetición	104
El tiempo	108

El espacio	112
Los elementos primordiales	115
Capítulo V. Antirretórica y sociedad	120
Antirretórica y totalitarismo	121
El imperio de la razón	121
“Por una literatura menor”	125
Deconstrucción	128
A modo de conclusión...	135
Bibliografía	139

Introducción

Una de las cuestiones fundamentales que trata Clarice Lispector en su obra es, precisamente, aquella en la que el lenguaje y la realidad están estrechamente vinculados. Incluso, sugiere ella, es nuestro lenguaje particular el que no describe, sino crea, lo que conocemos como nuestro mundo. Éste es tan grande y llega tan lejos como nuestras palabras, nuestro mundo está a la altura de nuestras palabras.

Siendo esto así, la pertinencia de revisar el legado que la tradición retórica nos exige es esencial. Al tratar el tema de la retórica, tratamos el cómo nos vemos y nos explicamos nuestro propio mundo, y más aún, cómo nos explicamos a nosotros mismos.

En el paso de la modernidad a la posmodernidad el tema de la retórica ha cobrado una enorme importancia básicamente por la desconfianza en torno a la razón lógica y a la recepción no crítica de todos los grandes discursos, derivados de esa fe ciega en la razón misma.

Desde su nacimiento, el tema de la retórica –considerada como una función creativa del hombre en relación con su capacidad de contar y de reflexionar sobre eso que dice– ha sido causa de debates. Comenzando por Platón –quien la descalifica como medio probable para descubrir la verdad–, y llegando hasta los

deconstruccionistas –para quienes la verdad es contingente y depende de su formulación discursiva–, la historia de la retórica, y su definición misma, nunca han sido estables o uniformes.

En términos generales siempre ha habido dos maneras de entender la retórica: la de aquellos que están a favor y los que no, los antirretóricos. Estar a favor de la retórica significa aceptar el *corpus* retórico como una realidad histórica, como una disciplina que, aunque compleja, es coherente y adaptable a los nuevos contextos sociales y a las demandas culturales y estéticas. Los que aceptan esto, admiten también el apego a un canon dominante que ha excluido a las minorías. Algunos, incluso, sacralizan esa retórica antigua y están de acuerdo en que todas las retóricas posteriores funcionen con base en ese modelo.

Los antirretóricos, por el contrario, se oponen –para empezar– a cualquier gran relato, como el de la Retórica, el de la Verdad, o el de la Razón, porque reconocen que sus presupuestos y pretensiones metodológicas sólo toman en cuenta una pequeña parte de lo que implica ser humano. Estar en contra de la retórica significa desacralizar la tradición retórica, considerarla como un fenómeno cultural más y reconocer que no se ha adaptado a las necesidades posmodernas. En esta época La Retórica se ha convertido en las retóricas, se ha vuelto interdisciplinaria y sus problemas se entrecruzan con los lingüísticos, los filosóficos, los estéticos. La rehabilitación de la retórica implica su exploración en una pluralidad de métodos, de criterios y de valores.

Dentro de este marco, de esta oposición retórica/antirretórica, Clarice Lispector toma partido por la segunda. Este trabajo pretende probar este punto de vista. Clarice se coloca deliberadamente del lado de la construcción gramatical mal hecha, de la torpeza para contar, de la ambigüedad. Huye del equilibrio clásico, de la composición segura, del molde consagrado. Ella se embarca en la aventura de las posibilidades de narrar cometiendo errores, como para exponer la regla y para provocar.

El “error” más obvio, el más antirretórico es, desde luego, el silencio. Ella utiliza el no-decir para decir. Ese silencio permea toda su obra y en él se encuentran sus postulados más importantes, sus mayores críticas y su total desacuerdo con un mundo que se apoya en las palabras y los significados heredados. Contra un mundo retórico, otro antirretórico. Así como hay una tradición retórica, hay una tradición del silencio. Porque hay modalidades de la realidad sensual e incluso de la intelectual que no pueden fundamentarse en el lenguaje. Éste no puede transmitir lo inefable, lo transracional.

No sólo usa Lispector el silencio para expresar su fastidio ante un lenguaje desgastado. Me parece que el silencio es el elemento antirretórico más importante; pero ella utiliza otros que constituyen faltas o errores formales en la construcción discursiva y que alcanzan también un plano filosófico. La aplicación de la deconstrucción o el inclinarse siempre por lo “menor”, lo poca cosa, son ejemplos de esa alternativa antirretórica.

En este sentido de rebeldía Clarice ejecuta el acto más subversivo de todos, el acto que permite y abarca todos los elementos antirretóricos: volverse esotérica, alquimista, bruja.

El adjetivo esotérico se aplica a todo lo que es misterioso o incomprendible para la mayoría de las personas. El término insinúa que sólo se puede acceder a la comprensión de lo real mediante un esfuerzo personal de elucidación progresiva. Se basa en estructuras simbólicas cuyo entendimiento está restringido a los adeptos. El secreto, lo oculto, lo que se transmite silenciosamente, son los elementos característicos del esoterismo. Su aplicación es práctica ya que comprende conocimientos y rituales con un lenguaje críptico, pero también es teórica o filosófica ya que el esoterismo consiste asimismo en una experiencia de vida. Pero lo más importante al hablar de lo esotérico es reconocer que existen rasgos fundamentales del “pensar” esotérico. “Pensar” esotéricamente implica considerar que todo, absolutamente todo lo que existe en el universo, está relacionado entre sí mediante un nexo de correspondencias. Esta relación no debe entenderse de forma causal sino simbólica. El universo así concebido se convierte en algo vivo en donde cada elemento contiene referencias a otra cosa.

Aquí intento localizar en la obra de la autora esas manifestaciones ubicadas en la región de lo esotérico, derivadas de su necesidad de un conocimiento diferente, más verdadero. Para encontrarlas es necesario colocarse en las grietas, ahí donde se rompe el mundo, donde está resquebrajado, donde lo lógico y lo racional son apenas un punto de vista más.

En ese ámbito de lo menor (hechos banales, silencio, personajes insignificantes, literatura esotérica, etcétera) es donde se encuentra la antirretórica. La osadía de escribir desde ahí subvirtiendo toda lógica racional hace de Clarice, de su obra, una de las aventuras más arriesgadas en la historia de la literatura.

En el presente trabajo se tratará, entonces, ese vínculo de lo antirretórico con un mundo aparentemente oculto y que los valores pregonados por el pensamiento progresista y racional consideran (si es que lo consideran) menor.

La esencia antirretórica de la autora se encuentra en toda su obra, incluso en la periodística y en los libros infantiles (*El misterio del conejo que sabía pensar*, es un buen ejemplo); sin embargo, me abocaré principalmente a las novelas que me parece que ilustran mi hipótesis de manera más clara: *La manzana en la oscuridad*, *Agua viva*, *La araña*, *La hora de la estrella* y *La pasión según G.H.* Ocasionalmente me referiré a alguno de sus cuentos o a alguna otra novela como *Aprendizaje o el libro...* o *La ciudad sitiada*, pero mi trabajo se centra en las que primero mencioné. *La manzana en la oscuridad* me parece la más diáfana en cuanto a la teoría que pretendo investigar. Detrás de toda la supuesta trama es posible leer un tratado retórico (antirretórico). Podría decirse, entonces, que en esta obra se encuentran los principios teóricos propuestos por Lispector, y que en sus demás novelas se da la aplicación de dichos principios. Por eso abundaré un poco más en ella.

La tesis está dividida en cinco capítulos. He decidido incluir una muy breve historia de la retórica que funciona más que nada para ayudar a definirla. El tema de la historia de la retórica es sumamente complejo y aquí no pretendo, desde luego, agotarlo. El capítulo I sirve, entonces, el propósito de la ubicación, el saber de dónde se parte y qué se critica. El capítulo II pretende ir teorizando sobre lo que se entiende por antirretórica. La comprensión más cabal del concepto intenta irse dando a lo largo del trabajo y no me parece posible determinarla en un solo capítulo. Es aquí, donde comienzo a hablar de antirretórica, cuando propongo su vínculo con el esoterismo, específicamente el hermetismo y la alquimia. En el tercer capítulo trato el silencio como principal elemento antirretórico y su relación, tanto del silencio, como de la antirretórica, con otras disciplinas. Intentaré probar cómo sin el lenguaje del silencio no hay antirretórica y cómo Clarice Lispector lo domina.

Los demás recursos antirretóricos se tratan en el capítulo cuarto y tienen que ver con la alteración de los recursos retóricos clásicos, lo cual tiene que ver con el último capítulo ya que si, como dije al principio, el lenguaje crea nuestro mundo, si nuestro mundo está a la altura de nuestras palabras, ¿qué sucede con este mundo al trastornarse ese lenguaje? Así, en el quinto capítulo intento demostrar cómo la teoría antirretórica va más allá de la literatura y se conecta con todo, que, de hecho, es a lo que me refería, también, cuando hablaba de ese principio de correspondencias, propio del “pensar” esotérico.

Es importantísimo tener en cuenta que toda la “teoría antirretórica” proviene de la obra de Lispector. Todas las ideas surgieron de ahí. Todo está contenido en

su obra. La antirretórica (incluso como modo de vida) es una propuesta lispectoriana.

Capítulo I. La retórica

Breve historia de la retórica

Afirma Nietzsche en sus *Escritos sobre retórica* que una de las principales diferencias entre los antiguos y los modernos es el extraordinario valor que concedían los primeros a la retórica. Ésta sólo pudo desarrollarse de “esa” manera en un pueblo en el que los asuntos del entendimiento, de la seriedad de la vida, de las necesidades, incluso del peligro se toman como un juego. “La retórica se enraiza en un pueblo que vive de imágenes místicas y que no conoce aún la necesidad absoluta de la fe histórica; ellos prefieren más bien ser persuadidos que instruidos.”¹

La normativa, pero sobre todo la reflexión griega en torno a la palabra jamás ha sido igualada por ninguna otra sociedad. Al contrario, la historia de la retórica es la historia de su decadencia. Y aunque no puede minimizarse el trabajo de muchos retóricos en todos los tiempos desde la antigüedad, la importancia que como sociedad se atribuía al tema nunca ha sido equiparada a la del pueblo griego. “La formación del hombre antiguo culmina(ba) habitualmente en la retórica: es la suprema actividad espiritual del hombre (político) bien formado.”²

Las recomendaciones más importantes de la retórica clásica estaban encaminadas a garantizar la mayor fuerza de persuasión posible. Para ello se utilizaba una clasificación como medio para construir un texto que sería expuesto

¹ Friederich Nietzsche, *Escritos sobre retórica*, Madrid, Trotta, 2000, p. 81.

² *Idem.*

de manera oral. Las cinco etapas imprescindibles para formar un discurso eran: la *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, memoria y *pronuntiatio*. Así, la preparación exigía una elección adecuada del material, planificándolo y acomodándolo de tal manera que causara un impacto en el público. La memoria como parte esencial de la retórica constituía el soporte del orador, y más aún, de todo el arte retórico.

Las ideas y normas helenas constituyen una referencia permanente a lo largo de toda la tradición del pensamiento occidental. Su importancia no se debe, únicamente, a su extenso periodo de vigencia (del siglo VI a.C. al VI d.C.) sino a la intensidad de su influencia, y sobre todo a su dimensión interdisciplinaria; esto es, su relación con la filosofía, con la política, con la educación, incluso con la formación integral de un ciudadano.

Roma aprovechó estos principios retóricos griegos y vertió los contenidos esenciales en moldes latinos pero los utilizó en un sentido mucho más pragmático. Es entonces a partir de este reacomodo que ésta va abandonando paulatinamente ese carácter interdisciplinario y se va enfocando hacia la ornamentación. Esta tendencia a reducir la retórica a una de sus partes, la *elocutio*, en el inicio del Medioevo está ya muy generalizada.

Así, durante este largo periodo la retórica se concibe como una estructura que se divide esquemáticamente en la propia retórica y la gramática. Pero las materias que se asignaban a una y a otra solían variar. La poesía, por ejemplo, se asignaba algunas veces a la retórica y otras a la gramática. Más que una práctica

consuetudinaria, la retórica consistía en puros ejercicios escolásticos. Además, en ese tiempo, la retórica también sufre una “cristianización” (sobre todo a partir de San Agustín quien sienta las bases de la oratoria sagrada y marca un hito en la transmisión de la retórica a la etapa renacentista). Coincidiendo con algunos aspectos del pensamiento platónico, se plantea el “poder engañoso” de las palabras y se advierte contra un culto excesivo a todo lo que no fuera “palabra divina”. La Iglesia prescribe la claridad, la sencillez expresiva y rechaza el uso de figuras retóricas.

En el siglo XVI Erasmo de Rotterdam es, sin duda, una de las figuras más importantes del humanismo renacentista y está particularmente ligado a la retórica. Su labor es muy amplia ya que hace las ediciones corregidas de Cicerón, Quintiliano, Horacio, Virgilio y Ovidio, entre otros. Tiene también diversos escritos sobre cuestiones literarias, pedagógicas, morales, religiosas y numerosos textos apologéticos así como un especial interés por desentrañar el sentido de los pasajes bíblicos más controvertidos.

En esta nueva época renacentista Roma y España representaban las posturas retóricas más conservadoras y ortodoxas. Hay una vuelta a los padres de la Iglesia y a la teología medieval. En cambio, los humanistas de Florencia y Venecia se dedicaron a estudiar, comentar, traducir y publicar las obras clásicas de la antigüedad. En este periodo se percibe, entonces, una tendencia ecléctica entre la oratoria sagrada (cristianismo) y el paganismo (ciceronianismo).

En España, Luis Vives demuestra una preocupación por la enseñanza de la retórica, la cual considera en decadencia ya que, dice, hasta entonces sólo se había limitado a repetir las teorías clásicas sin aportar nada nuevo, como correspondía a una época distinta. Propone también estudiar la retórica desde la dialéctica y no, como se hacía, desde la gramática. Otro teórico, también español, Francisco Sánchez de las Brozas, habla en sus obras de la literaturización de la retórica. Los límites entre retórica y poética comienzan, entonces, a confundirse. Sin embargo, hacia finales del siglo XVI la oratoria civil (todavía con mucha influencia religiosa) adquirió un nuevo auge con un innovador tipo de orador que respondía a la figura del sabio erudito.

El siglo XVII, heredero del Renacimiento, es considerado por muchos estudiosos como la Era de la Elocuencia. Sin embargo, se percibe en esta etapa una calidad menor de la enseñanza retórica y una falta de originalidad. La materia retórica se va reduciendo a unas pocas definiciones normativas y a largas listas de figuras. También se observa que la práctica retórica en este periodo está muy vinculada al Barroco, lo que da como resultado un estilo recargado, tanto por la densidad conceptual como por el exceso del *ornatus*. La oratoria de este siglo se centra mucho más en el deleite del conocimiento que en la fuerza persuasiva. La finalidad es impresionar deleitando, la “decoración” del lenguaje y no tanto la persuasión.

A pesar de este deterioro (en general) de la disciplina retórica, se dan ciertos brotes muy importantes en algunas partes de Europa. En Francia, por

ejemplo, se da la cuna de un movimiento “antirretórico” humanista. Su punto de partida se encuentra en la publicación del *Discurso del Método* de Descartes en 1637. La obra de Pascal conocida como *El Arte de Persuadir* también destaca en este movimiento, ya que defiende que es el pensamiento y no la palabra el que debe de determinar el desarrollo del discurso. Esta nueva lógica defendía como único método sensato de investigación el de la geometría porque parte de axiomas evidentes. Se pretendía establecer un nuevo método de comunicación mucho más racional e incluso científico que tendía a desterrar los tópicos dialécticos y los propiamente retóricos.

En Inglaterra cobró importancia un estilo sencillo, caracterizado por la brevedad, concisión y sobriedad. Existe, también, una preocupación por la ciencia y el estilo científico especialmente alentado por Bacon. Aunque a éste no puede considerársele retórico, sí constituye una de las claves para la retórica inglesa del siglo XVII. Bacon conocía bien el mundo clásico, especialmente el griego y se apoya a menudo en Aristóteles, Demóstenes y Cicerón. Para él la retórica ocupa un lugar propio en la estructura del conocimiento y su importancia es equiparable a la de la lógica. Consideraba que el objetivo de la retórica era aplicar la razón a la imaginación, por lo tanto concebía su función como pragmática y no ornamental. Hobbes también se mostró partidario de un estilo más sencillo y afirmaba que éste debía basarse en dos cualidades: saber bien y saber mucho. John Locke, al igual que Bacon y Hobbes trata cuestiones retóricas y se inclina por una retórica filosófica a la que asigna tres funciones: dar a conocer pensamientos, hacerlo con soltura y penetración y transmitir el conocimiento sobre materias. Pero, como

Platón, piensa que la retórica puede inducir al engaño y al error, por lo que, dice, deben excluirse de los discursos las figuras y otros artificios.

Durante el siglo XVIII, aunque con distintos nombres, la retórica se sigue enseñando en las principales escuelas y universidades. Y aunque la mayoría de los retóricos siguen los preceptos clásicos, algunos empiezan a cuestionar los cánones de Aristóteles y Horacio. Así, la polémica entre los defensores de lo antiguo y los propugnadores de lo moderno, persiste. Hay un resurgimiento de la retórica filosófica y la oratoria sagrada alcanza gran popularidad. En este periodo se sigue borrando la línea que separa poética y retórica. Algunos autores afirman que es precisamente esta confusión la causa y el efecto de la decadencia de la retórica. Otros, en cambio, la atribuyen a que su enseñanza se encontraba en manos de los Jesuitas.

La retórica decimonónica, como las demás disciplinas de aquel siglo, es parte de un laboratorio crítico. Además, la retórica sirve de fundamento a uno de los descubrimientos teóricos y metodológicos más decisivos en este periodo: el historicismo. El método historicista concuerda, en gran medida, con el relativismo del “rétor”, quien procura adaptarse a las circunstancias y situaciones concretas con notable flexibilidad. En este siglo se generaliza el fenómeno de la literaturización de la retórica. Gracias a la imprenta la palabra escrita logra mayor eficacia que la palabra hablada. Otro de los caracteres de la retórica del siglo XIX es su fundamentación en la estética. Las nociones básicas del discurso, entonces, debían partir de los principios formulados en la nueva ciencia de la belleza.

Nuevas retóricas

Finalmente, en el siglo XX, después de haber sufrido la retórica diversas transformaciones, podemos distinguir dos etapas teóricas principales. La primera, que se prolonga hasta mediados de siglo, se aleja de la concepción clásica, reduciéndose a una lista de figuras. La retórica es comprendida como puro ornamento, como el arte de la expresión, formalista e inútil. Frente a esta retórica, en los años cincuenta empieza a surgir una “Nueva Retórica”, que pretende una validez científica y académica.

Las propuestas más importantes siguen tres orientaciones diferentes:

Retórica filosófica: Parte de los trabajos de Perelman y Olbrechts–Tyteca, quienes iniciaron la corriente de la “Nueva Retórica”. Ésta pretende superar el empobrecimiento derivado de la aplicación estricta de la teoría cartesiana del pensamiento. Perelman luchó contra la tendencia a sobrevalorar la formalización y resaltó el valor práctico de la argumentación. Apuesta por “otra” manera de ser razonables, una manera que no se reduce a la evidencia sino que comprende lo que es probable, posible, verosímil. Sus seguidores argumentan que la retórica es una materia interdisciplinar que necesariamente se relaciona con el lenguaje, la lógica, la filosofía y el conocimiento en general. Además, afirman, la retórica ha sido una pieza fundamental en la historia de la filosofía.

Retórica lingüística: Son varios los teóricos que proponen una renovación de la retórica a partir de la lingüística:

- Jakobson escribe dos artículos (1960 y 1963) en los que reformula el significado de metáfora y metonimia y que esbozan un programa para la renovación de poética y retórica.
- Roland Barthes en los años de 1964 y 1967 propuso un replanteamiento de la retórica en términos de lingüística estructural. Barthes se remite a los orígenes más remotos de la práctica retórica, analiza su evolución y se interroga sobre su supuesta muerte. Concluye que la retórica es un “metalenguaje” que tiene por objeto el discurso. Este discurso se desarrolla en diferentes ámbitos: técnica o arte, una enseñanza, una ciencia, una práctica social y una práctica lúdica.³ Además Barthes reconoce una imbricación entre el sistema retórico de la antigüedad y los problemas lingüístico–sociales de nuestra época (la retórica, entonces, sería significante de la ideología).
- Gerard Genette proponía una serie de estudios sobre las figuras e inició la discusión sobre la relación entre la retórica y la lengua (1964).
- Todorov en 1967 y 1974 compara las relaciones fundamentales que se establecen entre texto literario (sintagmáticas, paradigmáticas y aspecto verbal del texto) con la división tripartita de la retórica (*inventio, dispositio, elocutio*). También establece su propia clasificación basándose en criterios

³ José Antonio Hernández Guerrero, *et al.*, *Historia breve de la retórica*, Madrid, Síntesis, 1994, p. 185.

lingüísticos y distingue entre anomalía (cuando se infringe una norma lingüística) y figura (cuando se cumple la norma).

- El Grupo M, como toda escuela estructural, propone replantear los fundamentos de la retórica apoyándose en conceptos lingüísticos. Vinculan, por lo tanto a la retórica con la lingüística, la semiótica y la poética. Quieren la revitalización de la antigua retórica pero prescindiendo de la *inventio* y la *dispositio*. No comparten las propuestas de Todorov de respetar y adoptar las clasificaciones tradicionales ya que la literatura actual excede esas categorías, aunque por otro lado, y siguiendo a Perelman, puede ser posible unir las dos tendencias que en la historia de la retórica han luchado entre sí: la tendencia lógica y la estética. Pero para poder llevar esto a cabo, el tratamiento de la retórica ya no puede ser como instrumento de la dialéctica, sino como medio de la poética.

Una Retórica General: En los años setenta varios autores propugnaron por una retórica que superara el marco de la *elocutio*:

- García Berrio en 1984 publica *Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica General)* donde propone una nueva retórica apoyada en la reinterpretación lingüística de las nociones tradicionales. Para esto se ayuda de la psico y sociolingüística y de la antropología social. También considera que la retórica debe relacionarse y apoyarse con la dialéctica, la lógica, la teoría de la comunicación, la lingüística y la teoría de la literatura. Afirma que deben replantearse los fines del discurso y su vinculación con el mundo de la imaginación. La

propuesta de García Berrio se considera sumamente valiosa por el aprovechamiento óptimo de la retórica debido a su intertextualidad con otras disciplinas.

- El *New Criticism* consiste en una retórica moderna que está conectada con la doctrina clásica pero también destaca la naturaleza didáctica y el sentido práctico de la misma.
- La *New Rhetoric* aprovechó la herencia de la retórica para analizar problemas relativos a la comunicación de masas y para describir técnicas de propaganda política.

Otros investigadores de diferentes latitudes: belgas (Michel Meyer), canadienses (Bernard Dupriez), franceses (Marc Angenot, Guilles Declerq, Alan Boissinot),⁴ etcétera, han recobrado el interés por la retórica.

Esta Nueva Retórica pretende ser descriptiva, inductiva y científica y está relacionada con teorías filosóficas, jurídicas, lingüísticas, literarias, semióticas y hasta con teorías sobre técnicas de información y de comunicación de masas. Esta Nueva Retórica se distancia de la tradicional principalmente por la extensión de su objeto ya que excede la dimensión literaria y puede hablarse de una retórica del cine, de la publicidad, de la imagen, de la política. Además, esta retórica moderna tiene relaciones claramente interdisciplinarias y extiende sus objetivos a muchos ámbitos de la sociedad. Tanto, que pueden escucharse lamentos de que

⁴ Albert W. Halsall, "La interdisciplinariedad de la retórica: un nuevo renacimiento para el nuevo milenio", en Helena Beristáin (comp.), *El horizonte interdisciplinario de la retórica*, México, UNAM, 2001, pp. 306 y 307.

todo es pura retórica y que la verdad y la razón ya no se encuentran en ninguna parte (aun cuando la retórica poco tiene que ver con la verdad y la razón, lo cual, como veremos más adelante, le da valor a la retórica, no se lo quita). O, por el contrario, se ha llegado a hablar de una muerte de la retórica.

Importancia de la retórica

Pero, como dice Gadamer:

Puesto que no somos dioses nos ha sido deparada otra racionalidad que sólo puede entenderse y practicarse encarnada retóricamente. No se puede pensar en un mundo sin retórica porque el mundo está constituido completamente de un modo retórico. El mundo, al menos tal y como es accesible para los hombres, les muestra sólo el reflejo de su opinión sobre el mundo.⁵

Es decir, la retórica no es sólo una manera de relacionarnos con el mundo, es con lo que establecemos ese mundo. "La elocuencia es la facultad de hacer participar a los otros de nuestras opiniones y de nuestra manera de pensar en las cosas, de comunicarles nuestros propios sentimientos, por consiguiente de ponerlos en sintonía con nosotros."⁶ El mundo de cada uno de nosotros está poblado con nuestra particular retórica. Nuestras palabras, nuestra forma de unir esas palabras y el mundo que creamos con ellas muestran nuestra manera de estar en el mundo.

⁵ Jean Grondin, *Introducción a Gadamer*, Barcelona, Herder, 2003, p. 216.

⁶ Schopenhauer citado por Nietzsche en *Escritos sobre...* p. 82.

Y la concepción del mundo que hemos creado hasta ahora está hecha de una retórica que hace de la razón la reina de todas nuestras facultades. La razón, postula esta retórica, puede explicar cualquier cosa. Es una retórica que carece de ingredientes de irrealidad, de fantasía, de magia. Las palabras que conforman nuestro mundo, nuestra retórica, lo que para nosotros significa ser humanos, gira en torno a una rigidez que nos confina al territorio estrecho de la razón.

Si el lenguaje es generativo, si modelamos nuestra identidad y el mundo en que vivimos a través de las palabras, si la retórica genera realidades; ¿qué está pasando con nuestra humanidad?, ¿qué palabras estamos utilizando?, ¿en qué está fallando nuestra retórica?

La “realidad” dice mucho (o más bien todo) de quien la pronuncia. El individuo no puede ser separado de su relato. Somos el relato que contamos de nosotros mismos. Si se modificara este relato, modificamos lo que somos. Lo que se pone en juego, entonces, con lo que decimos, es nuestra identidad misma, nuestro mundo, nuestra realidad. Por eso es la retórica tan importante y por eso debería alarmar la decadencia que ha sufrido.

Se le critica por ser mero adorno, por poseer un poder engañoso; se le convierte en disciplina reiterativa, vieja; se literaturaliza; se hace propia tan sólo de sabios y eruditos; se matematiza volviéndola científica, comprobable, racional; es influída por filósofos, cristianos, matemáticos, críticos, historiadores, lingüistas, estetas. Se le objetiviza, globaliza, generaliza. Y de tan manipulada, desgastada y

agotada se le considera desecho. La retórica, hoy, ha perdido su reserva de irrealidad, de fantasía. Está impregnada del lenguaje científico, rígido, empresarial. La retórica se ha vuelto objetiva, uniforme. La complejidad, la contradicción del mundo de la fantasía, de la noche, son aplastadas por palabras claras, precisas, construcciones sencillas, oposiciones inconfundibles, fronteras infranqueables.

Debemos tener muy claro que no se trata sólo de un problema artístico. “En rigor, lo que se juega aquí es nada menos que la existencia de la noche.”⁷ La noche como aquello que nos da la posibilidad de ser, también, todo lo que no somos, como el principio que precede la formación de todas las cosas, la promesa, los sueños, la imaginación. Y, por más que nos esforcemos en olvidarlo, los objetos imaginarios son imprescindibles a la sobrevivencia. “Un ser privado de la función de lo irreal es un ser tan neurótico como el hombre privado de la función de lo real. Puede decirse que un desorden en la función de lo irreal repercute en la función de lo real.”⁸

Una retórica cansada

Es vano seguirse aferrando a esta retórica vieja, y cansada. Una retórica que ya no permite a los hombres seguir sus propios pensamientos porque éstos ya están siendo guiados con sentencias, frases hechas, citas, máximas: los “ready-made del discurso”.⁹ El ocaso de esa retórica se debe, dice Ricoeur,¹⁰ básicamente a tres razones: 1. La reducción progresiva del campo de la retórica, primero a una

⁷ *Ibidem*, pp. 29 y 30.

⁸ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, México, FCE., 1997, p. 16.

⁹ Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1994, p. 111.

¹⁰ Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Madrid, Trotta, 2001, pp. 67-77.

teoría del estilo y luego a la teoría de los tropos. 2. La dictadura de la palabra y 3. La teoría puramente ornamental de los tropos.

Uno de los motivos que menciona Ricoeur para este caso me parece de suma importancia: la primacía de la palabra. Efectivamente, su exceso ha desgastado, más que cualquier otra cosa, a la retórica. Sucede que las palabras, repetidas de manera indiscriminada, ya no nos dicen nada o nos dicen siempre lo mismo, nos anestesian. ¿Cómo decir algo sin que sea trillado? Sólo el rompimiento total, el desaprender, puede llevarnos a una retórica tan novedosa que pueda constituir una antirretórica.

Yo añadiría a estas tres razones las siguientes:

Primero, el detrimento de la memoria en los sujetos. El mundo antiguo que carecía de imprenta, de papel para tomar notas, exigía de una educación mnemotécnica que para nosotros es ya inconcebible. La memoria para los antiguos se equiparaba a un espacioso edificio o palacio donde habitaban en cuartos, pasillos, patios y jardines todas las palabras que era necesario recordar.¹¹ Ahora, en cambio, la dependencia a la palabra escrita, el privar a la retórica de su soporte ha ocasionado que toda la “estructura” se venga abajo. La memoria (paradójicamente) es el gran cimiento olvidado al analizar las razones para la caída de la retórica. Hay, además, un vaciamiento de la memoria histórica, pública, colectiva. Y si individualidad es memoria: recordar quiénes somos, cuál es nuestra genealogía, qué sucesos constituyen nuestro pasado, es indudable que al

¹¹ Véase Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2005.

olvidar todo esto nos homogeneizamos. Los individuos olvidan incluso su pertenencia a la naturaleza desatendiendo su propia corporalidad. La memoria se reduce tan sólo a citas respetuosas e indoloras. También el uso de significados heredados y asumidos, sin que sean cuestionados, y que condenan a las palabras a un solo significado, o a la inversa, se utilizan para decirlo todo y cualquier cosa. Forman parte de este grupo de palabras: cultura, solidaridad, comunicación, etcétera. La rigidez con la que se suelen utilizar las reglas retóricas se da en un mundo de seres que han perdido su horizonte imaginario y que han dejado de procurar su faceta lúdica. Los hombres han apostado por la formalidad, la precisión, la especialización, la demostración, la instrucción y esto los ha vuelto apáticos, severos. El papel de los medios, en cuanto a la perversión del objeto de la retórica, del que se han valido la publicidad, la televisión, el periódico y hasta especialistas en imagen personal, han hecho de la retórica un conjunto de fórmulas prefabricadas e intercambiables al gusto del consumidor.

La retórica hoy

¿Qué es retórica hoy y contra qué se opone la antirretórica? La retórica hoy es hija de aquella que nace de la oratoria y aunque su estatus se modifica dependiendo del periodo histórico, se sigue centrando en las reglas para la composición de discursos.

La retórica hoy es, efectivamente, ese instrumento, esa ciencia de la persuasión, cuyas reglas resultan imprescindibles para lograr un efecto en el público. Es decir, la tradición retórica como una preceptiva general. Pero no debería ser esto únicamente. La retórica es muchísimo más, porque está conectada con la construcción de los discursos, pero todo es discurso, incluso la “verdad” es un discurso.

Derrida siente una tremenda inquietud respecto al papel de la retórica “que garantiza toda actividad social”:

Quisiera señalar el hecho de que la retórica está convirtiéndose en la actividad epistémica, paradigmática, central... Ciertamente, no hay política, no hay sociedad sin retórica... por eso estoy muy interesado en la retórica, pero desconfío mucho de los retóricos.¹²

La posibilidad de reactivar un sistema retórico tan completo que se vuelve universal, totalitario, absoluto, es combatido por Derrida. Esta retórica, y más aún, este pensamiento retórico que aparentemente tiene un sentido flexible es en el fondo otra forma de totalitarismo.

El discurso retórico se basa (se sigue basando) en el poder de la razón. Este poder favorece, supuestamente, la comunicación social e incluso más, gracias a él existe la sociedad, pero continúa preservando reglas tomadas de discursos “viejos” y favorece las relaciones subalternas, verticales. Incluso, varios retóricos se refieren a la “facultad” de la retórica como vía para proporcionar lo que

¹² Derrida citado por Albert W. Halsall, “La interdisciplinariedad de la retórica: Un nuevo renacimiento para el nuevo milenio” en Helena Beristáin (comp.), *El horizonte...*, p. 320.

llaman “palabras con poder” (Northrop Frye) o “el poder retórico” (Steven Mailloux).

La antirretórica, Clarice Lispector específicamente, no estaría en contra de la retórica como opción al conocimiento positivista, demostrable. Hasta ahí todo está bien. Incluso muchos teóricos se refieren a la retórica como otra forma de racionalidad (racionalidad retórica) en oposición a esa otra medular, irreductible. Califican a la “racionalidad retórica” como dialógica, práctica, concreta, contextual, plural, reflexiva y de mayor alcance.¹³ Esto pudiera “sonar” bien, si no fuera por dos persistencias: aquella a que se refiere Derrida como “generalización de la retórica” y la hegemonía de la racionalidad, de lo que es práctico, lo útil, lo metodológico, lo de mayor alcance.

El dominio de la retórica, efectivamente, otorga un poder -el poder retórico-, y quien no cae bajo el dominio y estructura de éste, quien no lo acepta, se convierte en el otro, el desadaptado, el irracional. El que detenta el poder retórico se convierte así en el poderoso, el que lo acepta en el subyugado y quien lo rechaza, en el excluido.

Así, la retórica se vuelve un instrumento de persuasión totalitario. Lanham¹⁴ habla de dos tipos de hombre: el *homo seriosus* y el *homo rhetoricus*. Al primero lo define como el que posee un yo irreductible que se combina con otros yo irreductibles dando como resultado una sociedad homogénea con una realidad independiente y que sirve como referencia. Este hombre, dice Lanham, ha

¹³ Ambrosio Velasco Gómez, “Retórica y racionalidad de las tradiciones políticas y científicas” en Helena Beristáin, (comp.), *El horizonte interdisciplinario...*, p. 270.

¹⁴ Lanham citado por Albert W. Halsall en *La interdiscipliniedad...*, pp. 317 y 318.

inventado el lenguaje para comunicarse. El *homo rhetoricus*, en cambio, tiene un sentido de la identidad que depende de su diaria reafirmación. Es un hombre que no está comprometido con una sola estructura de valores sino con varias. El hombre retórico, continúa Lanham, es un actor, su realidad es pública, dramática. “No está entrenado para descubrir la realidad sino para manipularla. Su realidad es lo que es aceptado como realidad.”¹⁵

Sin embargo, lo que se ha clasificado como *homo seriusus* y *rheticus* no son dos tipos distintos. La organización estructurada hace que parezca así. Pero no hay fronteras claras. Esta insistencia por definir, acomodar, resumir, distinguir es propia de la retórica racional.

¹⁵ *Ibidem*, p. 318.

Capítulo II. La antirretórica

La antirretórica, por principio, ignora lo racional. Le interesa lo sensitivo, lo espontáneo, lo intuitivo, lo imaginativo, lo animal, lo vegetal, lo nocturno, lo inexplicable, lo imposible. No se ayuda de los antiguos discursos. Detesta esas “verdades” constituidas por la “reinterpretación última de la reinterpretación que nuestros predecesores hicieron de la reinterpretación de sus predecesores”.¹ Su punto de partida lo inventa a cada momento.

Los hombres aprenden nombres y reglas sin conocer sus significados y emplean las palabras para denotar las vacilantes y confusas nociones que tienen. Todo lo quieren llenar con palabras pero estas palabras están vacías, como meros sonidos que la mayoría de las veces sirven en lugar de razones. Esta retórica ya sólo incita al ruido monótono, ininteligible y omnipresente.

Sólo el rompimiento total, el desaprender, puede llevarnos a descubrir, ahora sí, una nueva retórica. Debemos: “perder, pero perder verdaderamente, para dejar la oportunidad al hallazgo”.²

Antirretórica como una nueva forma de antidiscurso que rechaza esa arenga estancada del hombre instruido y objetivo que vive bajo la luz de la verdad comprobable, racionalizada. La antirretórica propone iniciar un viaje arriesgado hacia la región del gran rechazo. Descender a nuestras propias tinieblas y recuperar nuestras contradicciones, nuestras identidades aleatorias, nuestras pertenencias inciertas, nuestras personalidades improbables. Regresaremos del

¹ *Ibidem*, p. 319.

² Apollinaire citado por Annie Le Brun en *Del exceso de realidad*, México, FCE, 2004, p. 246.

viaje con un lenguaje recuperado porque el lenguaje es una entidad viva que se nutre de lo que absorbe.

Esta es una labor para los “trabajadores de la noche” quienes tienen que ir a recuperar sus palabras “salvajemente”. Porque, como dijo André Breton en 1924: “la mediocridad de nuestro universo, ¿no depende esencialmente de nuestro poder de enunciación?”

Es una forma de antidiscurso que desafía las expectativas, subvierte las configuraciones, adopta la silueta de un enigma. Tiene el *pathos* de lo que está oculto. Es oblicuo, errático. Rehuye lo que reconoce. Detesta la razón, lo meditado, lo explicativo. No se presta a la decodificación sino que se vincula con el mundo de la sensación y la experiencia. Recupera el fragmento a partir del cual puede recomponer cierto sentido.

Los temas inevitables de este nuevo discurso son los mundos del subsuelo, las crisis del significado, la complejidad psicológica, la mediocridad burocrática, la locura, la soledad, la incomunicabilidad, la mutilación, la otredad, la identidad, la irrealidad, etcétera. Se trata de una retórica del fracaso.

No es exactamente la antítesis de la retórica pero se desprende de los valores constitutivos de ésta. Si la retórica se refiere al arte de construir pensamientos de manera clara, emotiva, interesante, convincente y pública, la antirretórica no. Sus ideas de “claridad”, de lo que es “interesante” o “emotivo” son

muy distintas a aquellas que tienen su origen en la concepción de la razón y del razonamiento. La primera ruptura de la antirretórica se da con respecto a esa razón que ha marcado con su sello la filosofía occidental. La antirretórica opta por elementos más “irracionales” tales como la imaginación, la pasión, la sensación, la sugestión, el olvido, entre otros.

Se desprende, también, de esa preocupación por la “adhesión” y de las personas a quienes va dirigido el antiargumento; aunque busca una identificación, pero no racional, ni lógica. Es una identificación a nivel sensorial y sentimental, que existe desde el momento en el que narrador y lector van tomados de la mano por lugares nocturnos.

El público de la antirretórica es privado. Suele ser el individuo mismo. Su contraargumentación la dirige hacia sí, hacia dentro. Deliberación para uno mismo. Y esta deliberación apunta a un des-aprendizaje, a un olvido de todo lo aprehendido por la razón. Su técnica es carecer de técnica. Su regla es la falta de reglas. Se trata de un dejarse llevar por las propias palabras, por las propias contradicciones, por los actos propios. Romper las estructuras para liberarse y poder por fin ver el mundo con nuestros propios ojos y explicárnoslo con nuestras propias palabras.

Así, obviamente esta antirretórica carece de un elemento principal que constituye la retórica: el ser social. Es autoconsciente, se fija sólo en sí misma. No favorece la comunicación ni las relaciones. Es torpe. El tono que suele utilizar es

de desaliento, melancolía, tristeza; pero también recurre al sarcasmo y la burla. Esta antirretórica oscila entre la nostalgia y contradictoriamente la esperanza.

La manzana en la oscuridad, una teoría antirretórica

La novela de Clarice Lispector *La manzana en la oscuridad* contiene de manera diáfana esta propuesta de la teoría de una antirretórica. La novela trata (aparentemente) de un hombre -Martín- que cree haber cometido un homicidio.

Por este motivo huye y se refugia en la finca de una mujer que vive con su prima. Esta “trama” es un “falso motor”, un pretexto, un apoyo que le permite a la escritora hablar de otra cosa. Y esa otra cosa es la “teoría” antirretórica. Es decir, poniendo gran atención a lo que subyace detrás de la “trama” se pueden encontrar los presupuestos antirretóricos. La trama está llena de símbolos que refieren a teoría literaria. En realidad, puede decirse que la obra es un tratado revolucionario de teoría retórica.

En el primer capítulo llamado, “Cómo se hace un hombre”, no es casual que este hombre comience la “historia” con un acto de transgresión. Un crimen que simboliza un acto de ruptura, de libertad. Martín da el primer paso para convertirse en hombre y en individuo transgrediendo un código normativo. Este código bien puede abarcar, y de hecho abarca, un código lingüístico. La palabra “crimen” para Martín significa libertad, la oportunidad de empezar de nuevo, la ocasión de buscar sus propias palabras. Benedito Nunes habla de una “errancia

para afuera del lenguaje común”. “El itinerario del personaje es también un camino por entre las palabras, el silencio, la percepción.”³

Al iniciar su fuga Martín dice “*Perdi a linguagem dos outros*”. Este perder el lenguaje de los otros, este desaprender, es el primer acto contra la retórica. (Los signos elementales, el lenguaje común, indispensable, que permite alguna comunicación no sólo no basta sino que ya no sirve). Martín tendrá que recurrir a un código que si bien no es nuevo, ha sido relegado, y empieza a comunicarse a través del silencio, de la oscuridad. El tacto, las miradas y las percepciones en general se vuelven su nuevo código. Un código que hace a un lado lo racional. Y cuando la razón se desplaza todo comienza a trastocarse: la luz ciega, la oscuridad ilumina, el silencio habla y las palabras confunden: “*Embora estivesse cego pela luz. ...ali nenhum de seus sentidos lhe valia, e aquela claridade o desnorteava mais do que escuridão da noite.*”⁴

Este nuevo mundo es entendido a través de nuevos “intermediarios”, es decir, el hombre en su estado más primitivo, aquel que puede comunicarse y vivir al ritmo de la naturaleza. Ese hombre prerretórico despojado de la inteligencia discursiva. Al principio parece extraño y Martín anda a tientas, le es difícil deshacerse por completo de ciertas necesidades, como la de ser comprendido. Las estructuras han estallado en mil pedazos. El mundo jerarquizado, ordenado, con reglas implícitas, por ejemplo, sobre cómo debe entablarse una conversación, se pierden:

³ Benedito Nunes, *Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, Edições Quíron, 1973, p. 39. (Traducción mía.)

⁴ Clarice Lispector, *A maçã no escuro*, Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 23.

Então as coisas passaram a se reorganizar a partir dele próprio.⁵

Ninguém ensinara ao homem essa convivência com o que se passa de noite, mas um corpo sabe.⁶

Manteve-se pois em espreita, tendo sob um perfeito controle os meios de comunicação da noite...⁷

...Ele aparentemente achou mais prudente comunicar-se com a situação através do tato.⁸

En este mundo “primitivo” para iniciar una charla se necesita de una roca, o de un pájaro muerto, o de una cucaracha, pero no de una persona. Y la conversación se puede iniciar con un punto final y terminar con un inicio. Las jerarquías, que implican reglas sobre como dirigirse a cada quién, qué vocabulario usar, cuándo preguntar o cuándo responder, cómo mantener la atención del público, etcétera, se han trastocado. Lo que interesa ahora es expresarse con nuestras reglas individuales, no las heredadas. La comunicación basada en el rellenado de fórmulas preconcebidas no permite un verdadero intercambio y el individuo se siente cada vez más solo.

Y en el caso de Martín (como en cualquier otro que busque la originalidad) este olvido (consciente) del lenguaje de los otros le es reprochado.

E com ele, ... los milhões de homens que copiavam com enorme esforço a idéia que se fazia de um homem, ao lado de milhares de mulheres que copiavam atentas a idéia que se fazia de mulher e milhares de pessoas de boa vontade copiavam com esforço sobre-humano a própria cara e a idéia de existir; sem falar na concentração angustiada com que se imitavam atos de

⁵ *Ibidem*, p. 16.

⁶ *Ibidem*, p. 18.

⁷ *Ibidem*, p. 20.

⁸ *Ibidem*, p. 21.

bondade ou de maldade – com uma cautela diária em não escorregar para um ato verdadeiro, e por tanto incomparável, e portanto inimitável, e portanto desconcertante.⁹

Escribir, contar, hablar se han tornado actividades mecánicas en donde quien escribe, cuenta o habla ya no dice nada. El público, así, en plural, como masa amorfa, se ha erigido en el principal receptor de esos murmullos. En la antirretórica el individuo debe aprender a escuchar uno por uno, empezando por sí mismo. La deliberación íntima es el primer paso para la liberación. La argumentación nunca, por ningún motivo, (en un proceso de auténtica comunicación) debe estar en función del auditorio. Si el objetivo de la argumentación retórica es provocar la adhesión de su público, el de la argumentación antirretórica es provocar nuestra adhesión (si de adhesiones vamos a hablar) a nosotros mismos.

Martín, por lo pronto, “había depuesto sus armas de hombre”¹⁰ y se entregaba, indefenso, puro y sin sentido al mundo. Y gracias a este silencio, a esta pureza, empezaba a escuchar cada gesto suyo.

El problema del ser y del decir están de tal manera entrelazados en la obra de Lispector que se reducen a uno mismo. El fracaso o la victoria de la existencia personal del protagonista suponen el fracaso o la victoria de la narrativa.

⁹ *Ibidem*, p. 34.

¹⁰ *Ibidem*, p. 53

Por eso Martín al ir en búsqueda de nuevas palabras (se) va también en la búsqueda de sí (uno) mismo. Narrar y narrar-se es entonces una tentativa por llegar al verdadero yo.

La rehabilitación del lenguaje y su uso se inicia, en la propuesta de Lispector con un acto violento: un asesinato. Su planteamiento implica la desintegración del lenguaje institucional y el rechazo a todo lo pasivamente recibido. Tal retórica, como ya se ha dicho no se dirige al otro con el fin de convencerlo. Se trata más bien de un gesto solitario, como el de un niño que habla consigo en la oscuridad. “La infantilidad no perdida del habla nocturna...”¹¹ Es en la noche, en la oscuridad y el silencio donde realmente podremos encontrar nuestras palabras extraviadas. Esto implica, también, una renuncia al requisito de inteligibilidad; o es quizá una nueva forma de entender: para escuchar al otro debemos guardar silencio. Esto posiblemente pueda parecer una reconciliación de lo irreconciliable, pero es algo común en la experiencia mística. Y en la antirretórica de Clarice hay mucho de misticismo.

El misticismo como propuesta antirretórica

Martín, y, en general los personajes de la escritora suelen entregarse al mutismo y a un viaje hacia su interior. No para encontrar la Verdad (que no existe, es otro concepto inventado), sino fragmentos, pedazos de sí mismos. Este viaje, hay que hacerlo desprendiéndose no sólo de las palabras sino de la inteligencia, de la

¹¹ Theodor Adorno, Notas sobre literatura en Obra completa, tomo 11, Madrid, Akal, 2003, p. 526.

razón, de la experiencia y hasta de lo que se es en un determinado momento para convertirse en aquello que todavía no se es. Este viaje implica un rechazo a todo lo externo, a todo lo impuesto. Quizás no se entienda hacia dónde se va, pero sí se sabe que ya no se quiere estar ahí. Al final de este proceso oscuro y silencioso puede vislumbrarse “algo”, “una clarividencia que puede ser vista mas no comprendida”.¹² Desde esta perspectiva mística el lenguaje tradicional es un estorbo, nos distancia de ese pedazo de verdad. Las palabras heredadas nos amortajan.

Cuando hablo de misticismo no me refiero al término en estricto sentido religioso y considerado como un fenómeno extraordinario que sólo pueden vivir algunos “escogidos”. “La verdadera mística es laica.”¹³ Me refiero al misticismo como una experiencia antropológica. “La definición más breve de la mística podría ser: la experiencia de vida.”¹⁴ Porque “la auténtica mística no deshumaniza. Nos hace ver que nuestra humanidad es más que pura racionalidad”.¹⁵ Esta experiencia de vida se entiende como, y parece muy sencillo, vivir la vida, no sentirla, no pensarla, no hacerla, vivirla. Porque “la vida se vive”.¹⁶ “La experiencia de la vida (podría decir Clarice) es la experiencia del misterio, es la conciencia de que se está experimentando algo que no se puede pensar.”¹⁷ Por lo tanto la experiencia mística es resultado del ser antes que del hacer.

¹² Nunes, *op. cit.*, p. 27.

¹³ Raimon Panikkar, *De la mística, Experiencia plena de la vida*, Barcelona, Herder, 2005, p. 36.

¹⁴ *Ibidem*, p. 19.

¹⁵ *Ibidem*, p. 21.

¹⁶ *Ibidem*, p. 25.

¹⁷ *Ibidem*, p. 26.

Lo místico aflora cuando el hombre se percata de que la palabra no sólo revela lo que la palabra dice, sino que el mismo decir viene recubierto de un último velo que la misma palabra no puede desvelar, puesto que ella misma es el velo que re-vela la realidad precisamente velándola. Se dice lo que se esconde en el decir.¹⁸

La visión mística se da cuenta de que la realidad no se reduce a lo que se dice. La experiencia intelectual es sólo un tipo de experiencia, a diferencia de la mística en la que se da una vivencia completa: Dios está en todas las cosas y todas las cosas están en Dios (sin definir lo que Dios pueda ser).

La mística devuelve a las palabras su sentido pleno, y por eso la utiliza Clarice. Cada palabra se convierte en una experiencia. “<<Mis palabras son espíritu>>, dice Cristo.”¹⁹

La mística apela a la experiencia y no a las razones. De ahí que el no saber, la nada y el vacío (en tanto experiencias) no le sean símbolos extraños.

La mística no está relegada (no debe estarlo) a los asuntos del “otro mundo”, sino que debe permanecer en los de éste. Su campo de interés es este mundo. La “conciencia” mística está abierta a todos. El misticismo de Clarice comparte (también) la idea de viaje, de movimiento que se desprende de todo lo aprendido para facilitar el poder experimentar aquello que también somos y que no se nos devela racionalmente. Como si viéramos, sintiéramos, tocáramos, probáramos, escucháramos por primera vez. Sin razonar, sin explicar, sin

¹⁸ *Ibidem*, p. 42.

¹⁹ *Ibidem*, p. 111.

prejuiciar. “<<La rosa no tiene porqué, florece porque florece>>, canta Ángelus Silesius...”²⁰

Y Clarice escribe:

(...) Também outras idéias tinham ficado gradualmente para trás como se, (...) o homem fosse se despojando do que pesa. E sobretudo do que ainda pudesse mantê-lo preso ao mundo anterior.²¹

(...) –há duas semanas ele se arriscara a não ter nenhuma garantia, e passara a não compreender.²² (...) E não compreender estava de súbito lhe dando o mundo inteiro.²³

Benedito Nunes explica que las peripecias que vive Martín son las mismas de una peregrinación mística. En el territorio de la mística (que es un territorio, finalmente, humano) no hay caminos trazados. De hecho, para Eckhart,²⁴ por ejemplo, el problema de cual sea el camino por el que uno llega a Dios, carece de importancia. Lo importante es que se llegue a Dios. “No todos los hombres pueden seguir por un solo camino. El camino es en realidad un no-camino.”²⁵

Sin embargo, suele hablarse de traspaso, significando éste abrirse paso a través de todas las estructuras de nuestra existencia. Estas estructuras son simbolizadas por los místicos como Santa Teresa o San Juan mediante una naturaleza agreste que al principio no cede, pero que poco a poco, a base de fe y tenacidad permite alcanzar esa experiencia de vida:

²⁰ *Ibidem*, p. 191.

²¹ Lispector, *A maçã ...*, p. 26.

²² *Ibidem*, p. 34.

²³ *Idem*.

²⁴ Eckhart von Hochheim nació en Turingia en torno a 1260. Teólogo erudito, pensador crítico y uno de los místicos más influyentes de Occidente. Su concepto de lo espiritual es esencial y se opone a lo corporal, lo temporal, lo carnal.

²⁵ Alois María Haas, *Maestro Eckhart*, Barcelona, Herder, 2002, pp. 33 y 37.

Mi Amado, las montañas,
 los valles solitarios nemorosos,
 las ínsulas extrañas,
 los ríos sonorosos,
 el silbo de los aires amorosos.
 La noche sosegada
 en par de los levantes de la aurora,
 la música callada,
 la soledad sonora,
 la cena, que recrea y enamora.²⁶

El protagonista de *La manzana en la oscuridad*, también, camina a través de tinieblas, de la aridez del desierto con un aislamiento afectivo e intelectual. Los elementos exteriores del paisaje forman el contorno alegórico de los estados del alma. Martín cumple con un ciclo de disciplina ascética: cumple religiosamente con todas sus tareas, jamás se queja, permanece en silencio, en vez de pensar percibe, se acerca a la naturaleza, su voluntad es sustituida por el no desear y no entender:

O homem não antecipou nada: viu o que viu. Como se olhos não fossem feitos para concluir mas apenas para olhar.

Até que, mais um segundo dessa própria isenção, e também sua cabeça foi atingida com graça pela incompreensão do que ele via. E num engano de que certamente precisou, um engano tão certo quanto a queda certa de uma maçã, ele teve um sentimento de encontro: pareceu-lhe que no grande silêncio ele estava sendo saudado por um terreno da era terciária, quando o mundo com suas madrugadas nada tinha a ver com uma pessoa; e quando, o que uma pessoa poderia fazer, era olhar.

O que ele fez.

²⁶ San Juan de la Cruz, "Canciones entre el alma y el esposo" (fragmento) en *Poesía completa*, Barcelona, Fontana, 1994, p. 27.

É verdade que seus olhos custaram a entender aquela coisa que nada mais do que: acontecia. Que mal acontecia. Apenas acontecia. O homem estava “descortinando”.²⁷

Así, el hombre “virgen” despojándose de significados heredados, de pensamientos encauzados mira por primera vez el mundo de manera simple. Y lo mira con sus propios ojos, no con los de los otros y como hombre primitivo que es inaugura su entendimiento con el mundo. Empieza a aprender. Es un momento místico, de repentina clarividencia que presupone un momento de intimidad, de verdadero contacto silencioso del individuo con lo que le rodea, de auténtica experiencia de vida. *“Só que antes de ser admitido na primeira lei um homem teria que perder humildemente o próprio nome.”*²⁸

Por lo tanto, para convertirse en hombre no basta con mirar lo que existe alrededor. Se necesita también de la propia palabra, de la palabra renovada.

Este lenguaje propio sólo se obtiene a través de la experiencia mística que necesita de un lenguaje verdadero: *“Sua reconstrução tinha de começar pelas próprias palavras, pois palavras eran a voz de um homem.”*²⁹

Martín se va transformando gracias a las nuevas palabras con las que él mismo se va interpretando. Las palabras que “pide” la experiencia inefable de lo místico.

²⁷ Lispector, *A maçã...*, p. 81.

²⁸ Clarice Lispector citada por Nunes, *op. cit.*, p. 30.

²⁹ *Ibidem*, p. 31.

Hablamos, pues, de una nueva forma de retórica que podríamos considerar en un principio “monológica” porque el cambio verdadero sólo puede surgir a partir del individuo y de sus descubrimientos, de su plática consigo mismo. Y es también una retórica mística que propone que sólo “en la quietud del silencio la palabra de Dios puede ser oída”.³⁰ “La palabra de Dios” puede interpretarse de diversas maneras. Me parece que “palabra de Dios” es “la palabra”. Aquella voz verdadera que no imita a ninguna otra. La que se emite desde nuestro fondo. No la que surge después de mucho elucubrar sino, al contrario, la más espontánea, la más libre, la más inocente. La que más se parece a nosotros mismos.

Uno de los errores más frecuentes de esta racionalidad moderna o uno de los más absurdos ha sido concebir al hombre como si fuera un ser compuesto por facultades completamente separadas. Dividirlo en estructuras ordenadas jerárquicamente de entre las cuales la razón y su inseparable compañera, la verdad, están en el pedestal.

Sin embargo, es la imaginación, aquello que puede encontrarse junto a lo pensado pero que no puede ser explicado puesto que no tiene palabras. Es lo que sólo puede ser visto, oído, palpado, sentido, experimentado. La imagen creada por la imaginación es el equivalente a “palabra de Dios”, es aquello que de alguna manera sabemos y comprendemos pero que es difícil de explicar. Esta imagen, producto de nuestra imaginación, es lo más cercano a nosotros mismos.

³⁰ Eckhart, citado por Nunes, *op. cit.*, p. 55.

¿O alquimia?

En los primeros siglos del cristianismo empezó a difundirse una forma de pensamiento “extraña” que provenía de Alejandría. Sus postulados apuntaban a posturas universales expresadas casi en clave, dirigidas a aquellos que se sintieran capaces de llevar a cabo un esfuerzo especial para entender la realidad. Sus escritos recibieron el nombre de *Libros herméticos* porque la Tradición adjudicó su autoría a Hermes–Toth o Hermes Trimegisto. El paradigma hermético y en particular el pensamiento alquímico dista mucho de ser tan sólo un resto arqueológico y oscuro más o menos digno de estudiarse, porque en su naturaleza misma existe algo de lo que necesitamos: lanzarnos a la empresa de transformar el mundo y a nosotros mismos en muchos aspectos. La aventura de la alquimia es un canto místico a la intuición y a la devoción por la libertad. Su aparición tanto en Oriente como en Occidente surgió por actitudes espirituales estrechamente ligadas a movimientos místicos. Pero la alquimia nunca fue la búsqueda de algo nuevo que pudiera cambiar el concepto de la naturaleza o de las ideas religiosas, sino la corroboración de la idea de unidad esencial del universo. La búsqueda del oro alquímico es sinónimo de la búsqueda de la pureza en el individuo, con consecuencias metafísicas. Se quiere llegar a la recuperación de algo que ya está ahí, desde siempre, y que se ha perdido.

Lo que importa al alquimista es enfrentar supuestos contrarios (lo masculino con lo femenino, lo húmedo con lo seco, lo frío con lo caliente, lo pasivo con lo

activo, etcétera) para ir reunificando cualidades, haciendo pasar a la materia por estados de vida y muerte.

El alquimista vive esta experiencia de trabajo, disolución, destilación, sublimación, etcétera, como un constante proceso de purificación que lo acerca cada vez más al ideal de unidad, la pureza originaria, que puede llamarse Oro o Piedra Filosofal. Su búsqueda tiene que ver con el liberarse de las impurezas que minan al cuerpo. Ahora bien, esta vivencia, más que científica, consiste en un ritual propiciador de la experiencia trascendente que busca encontrar una verdad que el alquimista debe desvelar por sí mismo en un acto que contiene mucho de inspiración artística.

Así, la alquimia es, en realidad, “una técnica simbólica que busca la realización de verdades espirituales. Es una experiencia espiritual materializada, personal e intransferible”.³¹ “Nada queda más lejos de lo que consideramos científico que la alquimia. No en vano muchos la llaman el Arte Real, en su más amplio sentido, y otros Filosofía.”³² Llegar al magisterio era alcanzar la cima del Arte.

Es posible hablar de pintura³³, música, arquitectura³⁴ y literatura alquímicas. La influencia hermética llega incluso a científicos como el propio Newton³⁵ y a místicos como el mismo San Juan de la Cruz.³⁶

³¹ Juan G. Atienza, *Diccionario Espasa de Alquimia*, Madrid, Espasa, 2001, p. 93.

³² *Ibidem*, p. 95.

³³ Por ejemplo: *La melancolía* de Durero o *El jardín de las delicias* de El Bosco.

³⁴ Para mayor abundamiento véase Fulcanelli, *El misterio de las catedrales*, Barcelona, Debolsillo, 1967.

³⁵ A quien Clarice hace alusión (tácita, desde luego) en *La manzana en la oscuridad* y quien era también un hermetista.

³⁶ Entre las obras de alquimia que se le atribuyen se encuentran: *Tratado del arte de la alquimia*, *Tratado de la piedra filosofal*, *Tratado Aurora Consurgens*. Véase Juan G. Atienza, *Diccionario...*, p. 393.

La materia con la que trabaja Lispector, su mercurio, su azufre, su atamor son las palabras y, desde luego, los silencios. Los somete a diferentes temperaturas, los combina con diferentes dosis, los enfrenta, los diluye.

El lenguaje hermético aconseja callar en cuanto se pueda. A veces, incluso, ordena terminantemente guardar el secreto, no decir, ni mediante símbolos para que los iniciados puedan vivir su propia experiencia: “Los labios de la sabiduría permanecen cerrados, excepto para el oído capaz de comprender.”³⁷ Clarice hace lo mismo. En *La hora de la estrella*, por ejemplo, establece: “(...) esta historia estará hecha de palabras que se agrupan en frases, y de ellas emana un sentido secreto que va más allá de las palabras y las frases.”³⁸

Ese sentido secreto, o el secreto alquímico está presente en toda su obra y sólo lo conocerán:

Pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o aposto daquilo de que se vai aproximar.³⁹

Este lenguaje silencioso en el que se percibe de alguna manera que hay un secreto y en el que incluso, de manera literal, se alude a ese secreto, es también recurrente. Ciertas palabras se repiten una y otra vez, como si no hubiese otras: “El universo y *todo* lo que él contiene en una creación mental de El *todo*. *Todo* es mente.”⁴⁰

³⁷ *El Kybalion*, Barcelona, Fapa ediciones, 2001, p. 5.

³⁸ Lispector, *La hora de la estrella*, Barcelona, Siruela, 2000, p. 16.

³⁹ Lispector, *A paixão segundo G.H.*, São Paulo, Allca XX, Coleção Archivos, 1996, p. 5.

⁴⁰ *El Kybalion*, *op.cit.*, p. 20.

Y Clarice escribe en *Aprendizaje o el libro de los placeres*:

Hay un gran *silencio* dentro de mí. Y ese *silencio* ha sido la fuente de mis palabras. Y del *silencio* ha venido lo que es más precioso que todo: el propio *silencio*,⁴¹

Así, para explicar el *todo* se usa *todo* y para explicar el *silencio* se usa *silencio*. Y es tan reiterado el mismo término que se siente como que se mete en uno. El término se va sufriendo.

Una de las metas alquímicas consiste en la conjunción de opuestos para alcanzar la Unidad:

Tesis y antítesis son iguales...

Los opuestos son iguales...

Los extremos se encuentran...

Todo es y no es al mismo tiempo...

Toda verdad es medio falsa...⁴²

Clarice también une opuestos todo el tiempo: “Embora estivesse cego pela luz...”, “aquela claridade o desnorteava mais do que escuridão da noite”,⁴³ “O que nela é exposto é o que em mim eu escondo : de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado...”⁴⁴

Y más allá de lo textual, en el plano semántico, Clarice coloca en el mismo nivel a Dios y a una cucaracha, a una piedra y un hombre, el sueño y la vigilia, la

⁴¹ Lispector, *Aprendizaje o el libro de los placeres*, Madrid, Siruela, 1989, p. 63.

⁴² *El Kybalion*, op. cit., p. 11.

⁴³ Lispector, *A maçã...*, p. 23.

⁴⁴ Lispector, *A paixão...*, p. 50.

magia y la razón, la ceguera y la clarividencia. Es sólo con estos encuentros de extremos que se obtienen “sustancias”, verdaderas, esencias, una revelación.

En la estructura plagada de antítesis de la alquimia el fin es sólo el principio, la muerte es motivo de vida y comienzo del fin. La antiestructura de Lispector es similar. Los textos de Clarice no terminan, o cuando parece que lo hacen inmediatamente, vuelven a comenzar con puntos suspensivos, con un “sí” (con lo que todo comienza, a decir de uno de los personajes Clarice), con dos puntos, con un titubeo, con un nacimiento, etcétera. Esta estructura sería el *ourobouros* de los herméticos. Este arcano que suele representarse con una serpiente o un dragón devorando su propia cola. Un camino circular en donde el fin es el principio y viceversa.

Además del silencio, los términos recurrentes, el secreto latente, las paradojas, la estructura que no comienza ni termina, o, que por el contrario, siempre termina y empieza es, en el lenguaje simbólico y los símbolos mismos, en lo que más coinciden la literatura hermética y la de Clarice. Hay varios símbolos imprescindibles de la alquimia que son también imprescindibles en Lispector. Éstos son el agua, el jardín, el árbol, los frutos, o las plantas, las piedras, los animales, la estrella, la letra H, la oscuridad, los cuatro elementos o lo húmedo, lo seco, lo frío y lo caliente.

El agua y los demás elementos aparecen en toda la obra de Lispector constantemente. Aquella representa, por lo general, la purificación y evita que la

materia con la que se trabaja se seque. En *Agua viva y Aprendizaje o el libro...* la alusión al agua y a esta purificación es explícita. Con el agua se simboliza un renacimiento y una culminación exitosa. En otras novelas no es tan obvia pero Clarice la deja caer sutilmente: "... experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e "gran finale" seguido de silêncio e de chuva caindo".

45

El resto de los elementos o los otros tres estados a través de los cuales puede manifestarse la materia se encuentran también en todas las novelas. Por ejemplo, en *La hora de la estrella* dice el mismo narrador que es un relato que quiere frío.⁴⁵ Lo cual contrasta con el intenso calor que siente Martín en *La manzana en la oscuridad*. Cada relato se da bajo una temperatura diferente dependiendo de las necesidades en una determinada fase de la Obra. En algunos impera una cualidad de la materia y en otros otra, como resultado de los experimentos que Lispector lleva a cabo.

La naturaleza suele estar íntimamente relacionada con los personajes al grado de alcanzar una unión (que es lo que la alquimia busca: recuperar la Unión originaria). Así, llega un momento en el que Martín puede comunicarse con una piedra o comprender algo con sólo mirar una hierba o una abeja:

... o cheiro de certas ervas secretas que o calor fazia exalar, as ervas confusas que davam no seu entrelaçamento sombra para algum reino mais obscuro que o visível (...) Um galho na sombra de súbito se despregou de outro galho, sobressaltou a abelha, fazendo-a voar até se perder na distância

⁴⁵ Lispector, *A hora da estrela*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1978, p. 17.

⁴⁶ Lispector, *La hora...*, p. 15.

da claridade... seu vôo deixou presentir um mundo feito de lonjuras e repercussões, aquele mundo profundo que parecia bastar ao claro-escuro de uma vaca e que basta a um homem que levanta e abaixa uma enxada.⁴⁷

Por supuesto, ese algo que se comprende tiene que ver con ese reino más oscuro y profundo del que muy calladamente habla Clarice. Pero además ese algo que se encuentra oculto, se conoce a partir de lo que es muy simple, de lo cotidiano: una rama que se desprende de otra nos cuenta acerca de un mundo que no se ve a través de los ojos sino de la imaginación, de la magia.

Y es la naturaleza la que “enseña” al hombre; el mundo mineral, vegetal, animal; raras veces es el hombre quien enseña al hombre.

En *La manzana en la oscuridad* es muy evidente la metáfora del jardín alquímico, ese lugar simbólico por el que vaga el alquimista y en donde encuentra, como resultado de su trabajo, lo que busca.

Es justamente Martín (y Clarice) ese alquimista, que siente moverse en círculo, el que con su experiencia solitaria y espiritual encuentra la “piedra filosofal”. El hallar esa piedra representa la unidad divina, el Hogar.

Hay dos símbolos alquímicos que en especial llaman la atención por su utilización y simbología en la obra de la autora. Me refiero a la estrella y a la letra H. Éstos aparecen en diccionarios herméticos y alquímicos como parte de su

⁴⁷ Lispector, *A maçã...*, p. 110.

nomenclatura esencial. Lispector se refiere a ellos explícitamente e incluso para nombrar dos de sus narraciones: *La hora de la estrella* y *La pasión según G.H.*

Estudiando el simbolismo hermético de la estrella entendemos que ésta es:

La imagen de la iluminación mística que se produce cuando el alquimista comprende súbitamente que ha alcanzado el estado de supraconciencia al que deseaba llegar. La estrella es el gran signo de la Obra; el que sella la materia filosofal; el que le dice al alquimista que no ha encontrado la luz de los locos, sino la de los sabios.⁴⁸

Por lo tanto, ese momento en el que Macabea es atropellada por el Mercedes Benz amarillo, con su estrella adelante, que Macabea logra ver, es una alegoría del instante en el que se comprende.

Pois há momentos em que a pessoa está precisando de uma pequena mortezinha e sem nem ao menos saber.

(...) Eu que simbolicamente morro várias vezes só para experimentar a ressurreição.⁴⁹

Utilizando un lenguaje hermético Clarice habla acerca de esa experiencia única y solitaria. El acto físico del atropellamiento por un coche cuyo emblema es una estrella, se convierte en metafísico: la comprensión, la muerte y la resurrección.

La letra H, como ninguna otra letra, ocupa su lugar en los diccionarios alquímicos. Ésta se convierte, en el pensamiento hermético, en representación

⁴⁸ Atienza, *op. cit.*, p. 223.

⁴⁹ Lispector, *A hora...*, pp. 99 y 100.

simbólica del espíritu divino que designa entre otros (Helios) a Hermes. En *La Pasión según G.H.* la H puede referirse, entonces, a este dios-profeta considerado el padre de la Hermética.

La pasión según el Gran Hermes (tres veces grande) puede consistir en la transformación radical del individuo, a partir de él mismo, pesando, midiendo, intuyendo y hasta mordiendo el producto de sus transmutaciones para alcanzar la unidad última de espíritu y materia y en consecuencia el encuentro trascendente de los contrarios.

Un hermético expresa así el motivo profundo y en verdad parece que lo dice la hermética de Clarice:

Sólo mediante estas contradicciones y estas aparentes mentiras encontraremos la verdad; sólo en medio de estas espinas encontraremos la rosa misteriosa. No sabríamos entrar en este misterioso jardín de las Hespérides para encontrar este árbol de oro y recoger sus frutos tan preciosos sin haber vencido al dragón que vela día y noche defendiendo su entrada. No podemos, en fin, ir a la conquista de este toisón de oro más que atravesando los escollos y las rompientes de este mar desconocido, pasando por acantilados que chocan entre sí y se combaten, y después de haber pasado sobre monstruos espantosos que lo guardan.⁵⁰

Utopía antirretórica

Debe prestarse especial atención al desenlace de la novela *La manzana en la oscuridad*. Éste es ambiguo, oscila entre la conversión y el “conformismo”. En el

⁵⁰ William Salmon, alquimista inglés del siglo XVIII citado por Atienza, *op. cit.*, p. 373.

momento de la sanción se desmantela el proyecto de rebeldía liberadora. Cuando los cuatro anónimos hombres van a capturar a Martín en la finca, éste siente cierto alivio. Y todo su esfuerzo por ser un hombre verdadero aparentemente fracasa. Esta vacilación no es una incoherencia de la antirretórica. Lo verdaderamente incoherente es instalarse en una trasgresión como si ésta fuera un hecho consumado, como si fuera nuestro nuevo valor absoluto. Martín es un ser humano que aún quería ser aceptado, estereotipado y considerado parte del mundo, el de los otros (aunque él sea el otro). Quería ser alguien en ese mundo (aunque eso implicara ser “prófugo”) y no estar solo (ser el otro) en un nuevo universo. Librarse por completo de la tradición metafísica occidental es prácticamente imposible. Se trabaja de a poco, día a día y en nuestro pedazo de margen.

E foi assim que, com a nova palavra de classificação Martín entrou de novo no mundo dos outros, ... o mundo velho, onde ele era enfim alguma coisa, nós que precisamos ser alguma coisa que outros vejam(...) Ele era a palavra que o investigador não ousara pronunciar diante de Vitória, e um covarde.⁵¹

Por lo tanto la peregrinación del personaje es en círculo y al final aparentemente regresa al punto de partida, aunque Martín ya nunca puede volver a ser el mismo que cuando comenzó el primer recorrido.

El final de *La manzana en la oscuridad* no debe interpretarse, como una imposibilidad de la antirretórica. Me parece, más bien, que es una denuncia. Un mostrar las cosas tal y como son.

⁵¹ Lispector, *A maçã...*, pp. 314 y 315.

Todos los intentos de renovación de la retórica han fallado y como resultado nos encontramos moviéndonos permanentemente en un círculo del que no podemos salir. La narrativa y el sujeto se encuentran enredados en un espacio agónico en el que se buscan y se reencuentran para de nuevo perderse.

En este final, por otro lado, también falta la objetividad. Los contrastes se diluyen, el discurso irreconciliable se confunde con su opuesto. Polos como acción/inacción, violencia/mansedumbre, crueldad/piedad, santidad/pecado, esperanza/desespero, sanidad/locura, pureza/impureza, humano/divino, infierno/paraíso, etcétera, se difuminan. Esto es coherente con la antirretórica. Si ésta prescribe despojarnos de los viejos significados adjudicados y aventurarnos a nuestras tinieblas, estos conceptos tan desgastados ya no pueden clasificarnos mediante oposiciones como positivo y negativo. Así, Clarice va de la propuesta a la demostración del sinsentido. La imposibilidad de reforma, la desilusión, el pesimismo se convierten en la antirretórica en un recurso. El antiguo optimismo, la fe y la lucha por convencer no aparecen por ningún lado en el nuevo discurso. Tal habla, testimonia la inutilidad de tratar de llegar al otro. Por eso se dice que es una retórica monológica de aquel que siente asco por las instituciones que han deformado a los hombres, aquel que tiene ideas contrarias a la ideología oficial y está desamparado y está buscando refugio. La retórica de Clarice es también un alegato contra la distorsión burguesa de la vida. Renuncia al requisito burgués de racionalidad y se aventura en el caos.

Otra interpretación, quizás la más importante, con respecto no sólo a este final sino en general a casi todos los finales de la escritora, tiene que ver con lo que Roland Barthes llama la *utopía del lenguaje*: Si el lenguaje en vez de ser un acto complicado e indomable alcanza el estado de una ecuación pura y perfecta, entonces la literatura está vencida. Esto implicaría tratar la problemática del Hombre de manera descubierta, sin color. Se sueña con el lenguaje perfecto, lleno de frescor, pero esto es una fantasía. Barthes afirma que la búsqueda de un no-estilo, de un grado cero, es la anticipación de un estado absolutamente homogéneo. A Clarice no le interesa ganar el juego sino jugarlo, la victoria le tiene sin cuidado, lo que le apasiona es recorrer los caminos. Sabe perfectamente que la conquista es en realidad la derrota. En el momento en el que cesa la búsqueda por el lenguaje perfecto la literatura muere. Lispector se deleita con la pesquisa. Por eso sus relatos concluyen con un reinicio. Lo fundamental es no salirse del juego, seguirse moviendo, continuar buscando pero no necesariamente para acertar, y si se acierta, uno debe volver a extraviarse. Este sería un postulado esencial de la antirretórica. Ésta sabe que no hay escritura alguna que se conserve revolucionaria y por eso la exploración debe ser interminable.

Si el lenguaje es una estructura que nos precede y nos constituye como sujetos, el lenguaje es, entonces, lo que llamamos el mundo. ¿Qué experiencia puede haber más allá del mundo, que es precisamente lo que es posible decir, puesto que es el ámbito mismo de la significación?⁵²

Se debe tener en cuenta, sin embargo, que aquello que no puede ser dicho mediante palabras quizá podría ser dicho con otra clase de signos, “lo cual reduce

⁵² Emile Benveniste citado por Juan Antonio Montiel, en el artículo *Lenguaje y pasión según Clarice Lispector*, Colegio de Filosofía de la Universidad Iberoamericana Golfo Centro, p. 76.

prácticamente al absurdo”⁵³ o quizá a una nueva retórica que trate la cuestión de lo inefable.

La retórica se basa en la soberanía de la palabra, en la organización y seguridad que brinda lo que tiene nombre, en el poder del enunciado conocido, seguro, confiable. Sus enunciados siempre son jurídicos, es decir, se hacen según reglas y embonan perfectamente en un sistema de engranajes. La producción de enunciados es semejante a la producción de objetos, a la producción de *existencias*.

Eu tenho à medida que designo(...) Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la(...) Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia... Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.⁵⁴

La antirretórica se plantea en contra de esta seguridad que radica enteramente en el poder de la palabra y se inclina más bien por la experimentación y la libertad. Repudia el discurso de los *grandes maestros*. La antirretórica primero enuncia y después concibe: “La palabra no la veo, la invento”⁵⁵, al contrario de la retórica en la que se va del contenido a la expresión. La antirretórica se debate entre lo que se puede decir y lo que no se puede decir. Su área de juego se encuentra entre estas dos posibilidades. La antirretórica sabe que el lenguaje no consigue designar y que esto es un fracaso.

⁵³ *Ibidem*, p. 77.

⁵⁴ Lispector, *A paixão...*, p. 113.

⁵⁵ Guilles Deleuze, y Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México, Era, 2001, p. 45.

Pero este fracaso, no es el fracaso de la significación, un fracaso que haya que trascender o lamentar. Porque un lenguaje *otro* -que es el lenguaje- se asienta en este fracaso y ahí encuentra su esencia: señalando hacia el misterio de la cosa (el misterio del otro y de lo otro), sin ignorarla. La cosa es misteriosa no por el lenguaje sino en sí misma, ése es su modo propio de ser: “Ela me olhava. E não era um rosto. Era uma máscara.”⁵⁶ Lo oculto, lo ido desde sí: lo enmascarado. La máscara es la peculiaridad de cada especie en el ámbito de lo neutro, es cada cosa en sí. Heidegger también habla de la cosa como lo que nos da la espalda y se hace presente en tanto oculta, sin dejar de decir que cada cosa esencia de un modo distinto. Esto enmascarado nos llama, nos atrae con la fatalidad de un destino: nos seduce, la cucaracha es pura seducción.⁵⁷

La seducción de la cosa nos hacer ir a buscar -buscar es vivir- y el lenguaje, por su parte, es esa búsqueda que camina, más allá de toda estructura y toda organización, en lo incierto. La máscara de la seducción no acontece en los signos como un área de desastre lingüístico: una estrategia frente al poder(...) El desastre, el fracaso de la búsqueda, no es una mera imposibilidad, sino la imposibilidad que funda lo que somos en tanto humanos.⁵⁸

Así, la antirretórica constituye mucho más que una forma puramente discursiva. La antirretórica es esa *estrategia* a la que se refiere Derrida en torno a la deconstrucción. Es una lectura que sospecha de cualquier texto, una lectura que no busca una verdad central (sabe que no existe) sino las verdades escondidas en las fisuras, las dispersas, las calladas. Se trata de “renunciar al ser concebido como fundamento” de todas las cosas, de eliminar ese vicio por encontrar explicaciones a todo. En la antirretórica hay ausencia de porqués, “la

⁵⁶ Lispector, *A paixão...*, p. 50.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 40.

⁵⁸ Montiel, *op. cit.*, pp. 96 y 97.

rosa carece de porqué”, tan sólo florece. Los enunciados antirretóricos adolecen de la estructura tradicional de sujeto y predicado. Los predicados no están ahí para explicar algo del sujeto sino para desviar el significado, desplazarlo.

No hay temas propiamente dichos, la verdad deja de ser un concepto porque el encuentro con un significado siempre es diferente.

El sistema jerarquizado de oposiciones que el pensamiento occidental ha utilizado siempre, primero se subvierte para después ser eliminado. Estas estructuras clasificadoras limitan, nos obligan a vivir con base en parejas de oposiciones: presencia-ausencia, inteligible-sensible, dentro-fuera, verdad-mentira, etcétera. No se trata tan sólo de invertirlas sino de transformar la estructura misma de lo jerárquico. “Leer” de otro modo y desde otro lugar. No desde aquel en el que un sujeto mira los objetos a su alrededor, sino como otro objeto más en una esquina, en un rincón, con una nueva perspectiva de lo que está ahí y luego moverse, siempre cambiando.

Derrida afirma que hay dos posibilidades para enfrentarse al pensamiento occidental. Una sería intentarlo (la deconstrucción) sin cambiar de terreno, mediante la crítica interna, y el otro, cambiando de lugar instalándose completamente fuera. El gesto derridiano combina ambas porque “no se trata tan sólo de atacar (a la metafísica) de frente” sino desde dentro, minar el campo, provocarle fisuras. Esta estrategia es la que llevan a cabo los personajes de Clarice. Todos. Aun cuando es imposible escapar por completo a la influencia de

lo que se quiere transgredir (el lenguaje, por ejemplo) uno puede colocarse en un margen (en la entrelínea) y abrir una grieta por donde ir escapando. Este acto nunca puede ser un hecho consumado, uno no se instala nunca en una trasgresión porque se convertiría en aquello de lo que procuramos alejarnos: la cárcel de lo absoluto, de un mundo determinado y limitado.

Así, los libros de Clarice se resisten a serlo, rompen con la idea tradicional de un libro como totalidad lineal, cerrada y acabada. Hacen, entonces, emerger un texto, una escritura plural, con una forma quebrada, diseminada, dispersa en donde el autor ya no domina el texto.

RETÓRICA	ANTIRRETÓRICA
Nace de la oratoria, por lo tanto está relacionada con estructuras democráticas.	Nace en una sociedad que suele ser llamada posmoderna que cuestiona reglas y estructuras heredadas.
Reglas de construcción de discursos.	Tiene que ver con la deconstrucción de discursos (algunos teóricos incluso afirman que la deconstrucción sustituye a la retórica).
Surge en una sociedad eminentemente oral.	Se da en una sociedad en la que la oralidad se da poco. Escrita.
Rige el sentido de adecuación: enunciado acertado y correcto en cuanto al sujeto del enunciado, el estatus del hablante, de los receptores y el contexto situacional.	Rechaza el aparato lógico que divide en verdaderos y falsos a los enunciados.
Su objetivo es la persuasión.	No se interesa en la persuasión.
Se centra en la composición de discursos y es relativamente indiferente a los asuntos que trata.	Descomposición.
Se compone de reglas para domesticar, civilizar, la mente.	Rebeldía.
Pretende ofrecer una alternativa a la racionalidad universal: "racionalidad retórica".	Su alternativa no tiene que ver con lo racional sino con lo prerracional, lo intuitivo o lo sensitivo.
Se va volviendo "hegemónica" porque capacita para poseer lo que Rorty llama "palabras con poder".	Detesta el poder, pertenece, más bien, a la marginalidad.
Dialógica.	Más bien monológica, implosiva.
Práctica: se aboca a situaciones concretas. Útil. Favorece la comunicación. Es social.	No es práctica, ni útil, más bien entorpece las situaciones sociales.
No puede prescindir del poder razonador y del aparato lógico.	Es muy ambigua; combina, integra, amplía, superpone, fragmenta, repite, olvida...

Basada en la mnemotécnica.

Va del contenido a la expresión.

Prescinde de la memoria.

Va de la expresión al contenido.

**Capítulo III. El silencio como principal
pronunciamento de la antirretórica “clariceana”**

La palabra

“El Apóstol nos dice que en el principio era la palabra. No nos da garantía alguna sobre el final.”¹

Este carácter esencialmente verbal lo damos por sentado. Vivimos dentro del acto del discurso. La primacía de la palabra es característica de nuestro mundo. La realidad se ordena bajo el régimen del lenguaje. La literatura, la filosofía, la teología, la historia, el derecho son testimonios fehacientes de que toda la verdad puede alojarse dentro de las paredes del lenguaje.

Se piensa que lo que no ha llegado a ser palabra no puede ser entendido. El ser sin palabras es ignorado e incomprensible. Nosotros sólo somos capaces de entender aquel pequeño fragmento de ser que balbucea. Sólo podemos entender la “realidad” bajo un régimen lingüístico.

Las alusiones, insinuaciones, elipsis, sobreentendidos, implícitos, presuposiciones; es decir, las omisiones valen menos en la lógica racional. La abundancia polisémica que genera el silencio, sus propiedades contradictorias, lo que oculta, no brinda seguridad.

Con el silencio la “verdad” se disemina, se pierde el centro, el origen. El silencio implica un juego inseguro que rechaza toda ideología, toda huella. No

¹ George Steiner, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 28.

podemos asirnos al silencio como nos asimos a una palabra: “Las sirenas tienen un arma más terrible aun que el canto y es su silencio.”²

La elección del silencio por quienes podrían hablar es un acto ético. Wittgenstein, por ejemplo, queriendo salvar la “verdad” llega ineludiblemente al silencio. Se trata de una ética donde el silencio deja de ser omisión para convertirse en un acto.

Siempre ha habido quienes desconfían del lenguaje (Cratilo, por ejemplo, concluyó que no debía decirse nada y dejó de hablar contentándose con mover el dedo, cuenta Aristóteles), pero la rebelión se ha acentuado a partir de finales del siglo XIX. La repugnancia por lo manifiesto, la voluntad de austeridad se da, en principio, como resultado de la aversión hacia los estereotipos del lenguaje. Las imposiciones del lenguaje se vuelven intolerables y existe una sensación de hablar un lenguaje ajeno. “El horror *pleni* supera al horror *vacui* de otras épocas.”³ Como revés del derroche de palabras el silencio es una alternativa.

No sólo en la literatura sino en la pintura, y hasta en la música encontramos este nuevo “género” que se resiste a esta civilización malsana hecha de puras palabras.⁴

El silencio de Clarice

² Kafka citado por Steiner, *op. cit.*, p. 78.

³ Block de Behar, *op. cit.*, p. 14.

⁴ En el caso de la música, John Cage (1952) compone el Concierto 4' 33' a base de silencios superpuestos: el silencio del compositor, el silencio del intérprete, y el silencio del oyente que duran cuatro minutos y 33 segundos. Véase Block de Behar, *op. cit.*, pp. 22-24, también para ejemplos en pintura.

Así, conciencias silenciosas, masones del silencio (como diría Clarice Lispector), hay.

Clarice es una de ellos. El silencio de Clarice no es sólo un giro estratégico, ni una pura alternativa. El silencio de Lispector no se restringe a la relación de éste con el lenguaje, tampoco es, únicamente, una estrategia contra el poder (ya que desconcierta, excluye). Su silencio es la noche, son los fantasmas, es lo sagrado, es un lugar, es la búsqueda. Su silencio “es la profunda noche secreta del mundo”.⁵ Su silencio es una parte de sí. Es también un principio. Un modo de ser y de acercarse al mundo. Si el mundo termina en donde se acaban mis palabras, entonces vivo en una estrecha prisión. Esto es lo que nos dice Lispector. No estamos hechos de puras palabras, de explicaciones, de lo que decimos. Somos también, y más que nada, lo que no se reduce a la palabra:

Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão.⁶

(...) Mas verdades não têm palavras(...) É tão difícil falar e dizer coisas que não podem ser ditas. É tão silencioso. Como traduzir o silêncio do encontro real entre nós dois?(...) Difícilimo contar(...)⁷

El silencio de Lispector es muy místico y alquímico. En la alquimia, sobre todo, el problema fundamental con el que se tropieza el investigador cuando pretende acceder a la Obra es esa atmósfera secreta, esas palabras cubiertas con un velo de silencio y contradicciones o la prohibición explícita de develar

⁵ Lispector, *Aprendizaje o el libro de los placeres*, Madrid, Siruela, 2001, p. 33.

⁶ Lispector, *Água viva*, Río de Janeiro, Rocco, 1998, p. 14.

⁷ *Ibidem*, p. 49.

significados. Incluso, se alude a una posible maldición: “Quien revele este secreto será maldito y morirá de apoplejía.”⁸ La razón es en realidad simple: la transmisión del saber alquímico es imposible porque sólo es digno de alcanzar una meta espiritual tan trascendente quien descubre el camino por sí mismo. “Sólo quien conoce cómo hacer la Piedra filosofal comprende las palabras que se refieren a su naturaleza.”⁹

Los títulos

Algunas veces su silencio es muy sutil, otras es sumamente explícito. De cualquiera de las dos maneras siempre está presente. Clarice coloca lo que dice en los lugares más inesperados, no sólo en un “clímax”, ni en una digresión evidente, sino en los recovecos: en un epígrafe, en un subtítulo, en los puntos suspensivos, en el nombre de sus personajes.

Tomemos los sugerentes títulos de sus novelas, para empezar: *Cerca del corazón salvaje*, *La araña*, *La ciudad sitiada*, *La manzana en la oscuridad*, *La pasión según G.H.*, *Un aprendizaje o el libro de los placeres*, *Agua viva*, *La hora de la estrella*.

Puede apreciarse a simple vista en estos nombres el gusto por lo que únicamente puede hacerse o disfrutarse de manera solitaria, el gusto por lo muy

⁸ Arnau de Vilanova citado por Atienza, *op. cit.*, p. 374.

⁹ *Rosarium philosophorum* citado por Atienza, *idem*.

íntimo, lo que se ubica en una región oscura (el brillo de la oscuridad) y por supuesto silenciosa, incluso en el abismo.

Pero más allá de las palabras que conforman los títulos, muy calladamente, muy sutilmente, se dice mucho más. Escuchemos: *Cerca del corazón salvaje*: Aquí la palabra a la que debemos prestar más atención es corazón. El corazón es el músculo que da vida, el músculo impulsor. Es un órgano que se encuentra en la entraña del cuerpo. Es el núcleo, el motor. El corazón era la única víscera que los egipcios dejaban en el interior de la momia, como centro necesario al cuerpo para la eternidad. Es el meollo, la semilla. Y la novela se llama *Cerca del corazón salvaje*. No en el corazón mismo, sino cerca. Un viaje, tal vez, que nos aproxima a este núcleo, a esta verdad, que no tiene nada que ver con la verdad racional o cerebral sino con el latir, con el palpar y con las corazonadas. Esta es la primera novela de Clarice Lispector, puede deberse a eso (si es que jugamos un poco) la timidez del “cerca” a diferencia, por ejemplo, de *La manzana en la oscuridad* en donde ya no se trata de acercarse a las tinieblas, a la entraña del misterio sino de estar ya, de una vez por todas, ahí. De enfrentarlo cara a cara. Y he aquí una evolución en el silencio de Clarice. Sus personajes se van volviendo más valientes para enfrentarlo y escucharlo, para sentirlo.

El siguiente paso es el de *La araña*, cuya traducción podría quedar mejor como *El destello*, *El esplendor*, incluso *El candil*. El título sintetiza el juego, tan importante en la obra de Clarice, de la luz y la oscuridad. Esta energía luminosa es una especie de aurora, un amanecer que sigue, necesariamente, de la oscuridad.

Es el fulgor de una estrella que puede apreciarse solamente contra la negrura total. Este título (y la novela) tiene gran relación con *La hora de la estrella*. Veladamente Lispector deja escapar señales de su afinidad con el mundo de la magia. Un mundo en el que las cosas, los objetos, tienen vida; en el que un candil, una luciérnaga y una estrella tienen un íntimo parentesco, por su cualidad única y esencial de brillar. Un mundo oscuro que se torna iluminado y hermoso con estos seres que prestan su fulgor. Un candil cobra vida: vacila, se inquieta, presiente, se alegra, es una esperanza, se entristece... Luces que tienen que ver con clarividencia... con superstición. Luces sumamente delicadas, sólo vistas, no con los ojos -jamás con los ojos-, sino con magia, con tacto, con cierta sensación, y bajo cierta atmósfera secreta.

La ciudad sitiada: La acrópolis, la plaza, el centro (una vez más) cercado, bloqueado. La ciudad como el cuerpo solitario que no accede al exterior debido a los muros imaginarios y silenciosos. Muros empezados a construir por los otros pero terminados y exaltados por uno mismo. Una ciudad empedregada por el sitio pero que originalmente constituía un lugar sagrado y mágico. El sitio sitiado que quiere liberarse, dismantelar sus muros y volver a formar parte de algún cosmos.

Y el ascenso (mejor el descenso) en el silencio continúa. Vemos como los puros títulos forman una historia en sí. Y vemos, también, una reiteración (tan propia de Clarice) del “centro”. En ninguno de los títulos menciona de manera

literal la palabra. Es silenciosa, pero todos aluden a un núcleo al que se pretende llegar.

El título *La manzana en la oscuridad* es muy sugerente. La manzana como fruto prohibido, como símbolo de sabiduría, de conocimiento, es difícil de ver porque está en un lugar tenebroso. Para morder la manzana hay que hallarla y para esto necesitamos la luz de la oscuridad.

El silencio y la reflexión, también el sufrimiento de ver la realidad tal cual y aceptarla y entenderla nos ayudan a ver la claridad. A esto refiere *La pasión según G.H.* G.H. que se ha empequeñecido de tal modo que de ella sólo quedan sus iniciales. El *via crucis* de G.H. El calvario que implica un silencioso y muy duro aprendizaje sobre el misterio más grande de todos: el misterio de la vida.

Pero el martirio es compensado con el *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Por primera vez un plural en un título de novela. Siempre se había utilizado puro singular: un corazón, un candil solitario, una ciudad, una manzana, una casi-persona sufriendo sola, pero ahora al fin dos títulos que se acompañan. O aprendizaje o el libro de los placeres. Y además los placeres son varios. Es un título un tanto feliz y hasta un poco festivo. Al parecer la lección ha sido comprendida y esto conlleva una remuneración.

Remuneración que tiene que ver con la vida de verdad. *Agua viva*. Una vez más, el ascenso (descenso). La profundidad transparente. El agua es elemento

mantenedor de vida que circula de manera líquida, sin forma. Sumergirse en el agua implica un renacimiento, un nuevo potencial de vida. Una renovación del lenguaje en el silencio, quizás. Encontrar nuestro silencio. Sin embargo, el agua es un elemento contradictorio. Las aguas no siempre son claras, hay aguas estancadas, aguas muertas, aguas saladas, aguas tempestuosas. Hay gotas, lágrimas, lluvias, ríos, mares, burbujas, nubes, hielo. El estado que toma el agua expresa el grado de tensión, el carácter y aspecto con que la agonía acuática se reviste.

Y en este mismo sentido del agua viva, del agua que silenciosamente nos comunica algo; el hablar callado de la naturaleza es una constante en Clarice. En su obra nos hablan las rocas, las flores, los caminos áridos, las nubes, y, por supuesto, los animales. Los reinos animal (exceptuando a los seres humanos), vegetal y mineral nos dan verdaderas lecciones de antirretórica. El meollo aquí, como en toda la antirretórica, es detenerse a escuchar lo que estos seres con su silencio nos enseñan. Porque el conflicto se halla principalmente en la actitud y disciplina del receptor, éste tiene que asumirse como un aventurero, un descubridor que verá todo por primera vez.¹⁰

Al final de todo este viaje al centro de nosotros mismos, a las entrañas, la oscuridad y el silencio podemos salir fulgurantes como una estrella, o derrotados, estrellados. *La hora de la estrella* alude, si simulamos que los títulos (y las novelas) cuentan en realidad una sola “historia”, al final de ésta. Aunque las novelas de Clarice no tienen final (propiamente dicho). Ella juega con las

¹⁰ Pero también “agua viva” aparece en una estrofa del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, en el manuscrito de Sacromonte porque en la versión de Sanlúcar no aparece. El primero dice: “Que bien sé yo la fonte que mana y corre, aunque es de noche” y el segundo: “Bien sé que tres en sola una *agua viva* residen, y una de otra se deriva, aunque es de noche. En Gerald Brenan, *San Juan de la Cruz*, Barcelona, Plaza y Janés, 2000, pp. 175, 183 y 212. El término es usado, a su vez, por los hermetistas.

posibilidades y las contradicciones. Juega con lo que dice, pero más que nada con lo que no dice. ¿A qué se refiere con estrella? Puede ser el astro que da luz en la oscuridad, puede ser un ejército de luceros que sostienen una lucha diaria con las tinieblas, puede ser una estrella gigante. Pero puede ser también una estrella fugaz, una estrella errante, un agujero negro; incluso puede ser la estrella de los herméticos a la que nos referimos en el capítulo anterior.

Así, los títulos giran en torno a un mismo punto, todos se refieren a una misma cosa. Los títulos constituyen un primer nivel de la “historia” que cuenta Clarice. Y dentro de esta historia hay otras historias. Sin decírnoslo jamás de manera explícita los libros están relacionados entre sí, son una especie de ciclos de aprendizaje. En *Cerca del corazón salvaje*, por ejemplo, Joana plantea la pregunta inicial: “¿Quién soy yo?”, y la respuesta se encuentra en el resto de las novelas.

Leer, entonces, una sola novela de Clarice, aislada, permite conocer un fragmento de lo que ella cuestiona, pero la verdadera comprensión se da únicamente siguiéndola por todas sus recapitulaciones, sus confirmaciones, sus correcciones, sus ambigüedades, y obviamente, sus silencios.

Silencio y misticismo

El silencio es una categoría mística fundamental. “Dar una callada respuesta, ya es respuesta.”¹¹ El lenguaje místico no se realiza utilizando sólo el lenguaje racional ya que la realidad excede la categoría racional. He aquí una afinidad entre la mística y el arte, en especial la poesía. Ambos son lenguajes simbólicos. Sin embargo, el lenguaje místico va más allá de la realidad subjetiva ya que aspira a cierta objetividad. Su intencionalidad es transportarnos a un nivel de realidad generalmente escondido a quien no sabe contemplar. Así, “su categoría es el conocimiento amoroso; su método es la intuición; su criterio, la libertad; su instrumento, el símbolo; su intencionalidad, la realidad”.¹²

La mística es inefable. ¿Cómo puede hablarse de lo inefable? Transgrediendo los límites de la racionalidad y añadiendo (como siempre añade Clarice) que no se ha intentado decir lo que se ha dicho.

El lenguaje de la mística es un lenguaje que se desautoriza constantemente a sí mismo (no es esto, no es esto). Pero si preguntamos, entonces, ¿qué es?, nos volverá a repetir que no es esto ni aquello. No sólo es un no-saber, una ignorancia, un silencio; es un descubrimiento de que la palabra sólo callándose puede revelar: es el silencio de la palabra lo que el místico capta en la misma palabra. Es el silencio de la verdad.¹³

Así, toda palabra que no surge del silencio, no es auténtica.

Todo el proceso por el que nos lleva Clarice se asemeja mucho a la experiencia mística, como ya se mencionó. El misticismo definido por San Juan de

¹¹ Panikkar, *op. cit.*, p. 45.

¹² *Ibidem*, p. 50.

¹³ *Ibidem*, p. 149.

la Cruz como: “ciencia secreta de Dios que llaman los espirituales contemplación”, supone un camino en donde la experiencia de la unión con Dios es la meta.

Ahora bien, Clarice suele ofrecer “definiciones” contradictorias de lo que para ella es Dios. Muchas veces es la nada, otras es a quien se dirige como si lo fuera todo. Sin embargo, el léxico de Clarice es muy místico. No sólo en su vocabulario abundan palabras puramente místicas como: Dios, gracia, beatitud, contemplación, religiosidad, alma, misterio, iniciado, oculto, secreto, dolor, verdad, oscuro, exorcismo, rito, sacrificio, solitario, belleza, tinieblas, misticismo, ceremonia, noche, etcétera, sino que está plagada de símbolos no meramente poéticos sino experienciales. Y no sólo las palabras sino el camino que suelen seguir los personajes de Clarice que culmina con una experiencia más allá de las facultades ordinarias del intelecto discursivo.

El camino que recorren los lleva a obtener un conocimiento “ilógico” que afecta al personaje de manera emotiva y con tal fuerza que éste suele morir (simbólica o realmente). El conocimiento que obtienen es inexpresable mediante recursos lingüísticos y sólo intuimos su grandeza porque provoca la muerte del protagonista o su renacimiento (como Lori que sale del mar como “rebautizada”), como un ser enteramente nuevo.

Si las vivencias místicas comunican profundidades de verdad más allá de las facultades ordinarias del intelecto discursivo, los personajes clariceanos definitivamente atraviesan esta experiencia sapiencial.

Lispector es capaz de mostrar allí donde no se puede hablar. En los títulos se percibe, pero se comprende mejor cuando aparece el tema en el desarrollo de sus novelas. Casi todas tratan de un aprendizaje solitario y doloroso, inefable. Las más diáfanos en este sentido son *La manzana en la oscuridad* y *La pasión según G.H.* La primera muestra paso a paso el proceso místico y/o el proceso antirretórico. El protagonista, Martín, realiza, para iniciar su proceso, un acto de ruptura con la sociedad.

En este caso comete (cree cometer) un crimen. Una muerte (o supuesta muerte) que simboliza un acto de rebelión, de hartazgo, de desesperación y de querer dar fin a una situación que le molesta. Entonces comienza la peregrinación de Martín por un camino cuyo destino es la unión consigo mismo. Su errancia comienza de noche, en la aridez del desierto y en un aislamiento total. “Ninguém ensinara ao homem essa convivência com o que passa de noite, mas um corpo sabe”¹⁴ y “nenhum pensamento perturbava sua marcha constante e já insensível”.

¹⁵ Martín comienza a desprenderse de aquello que lo encarcela: sus pensamientos, formados por palabras. Y va aprendiendo a comunicarse de otra manera, a través del silencio, del tacto, del destello de las piedras, de la compañía del viento. “O ouvido, tornando-se mais modesto, tentou pelo menos calcular em que terminaria o silêncio: em casas? em algum bosque?(...)”¹⁶ En el día la luz lo cegaba y la claridad lo desorientaba más que la oscuridad de la noche. Pero, “como uma pessoa que não pensa, tornara-se auto-suficiente”.¹⁷ Cuando Martín llega a la finca donde se resguarda por algún tiempo las mujeres que ahí vivían le hacen preguntas y él boquiabierto no sabe qué responder. “¿Es que ya no sabes

¹⁴ Lispector, *A maçã...*, p. 18.

¹⁵ *Ibidem*, p. 19.

¹⁶ *Ibidem*, p. 23.

¹⁷ *Idem*.

hablar?!” Por supuesto que no. Martín ha tenido que dejar atrás todas aquellas palabras que lo aprisionaban y que a través de un acto contundente había asesinado. Había perdido el lenguaje de los otros. Sí. Dice el narrador que con enorme coraje aquel hombre había dejado por fin de ser inteligente. “A beatitude começa no momento em que o ato de pensar liberou-se da necessidade de forma.”¹⁸

E de tal modo, com perverso gosto, o homem se sentía agora longe da linguagem dos outros que, por um atrevimento que lhe veio da segurança, tentou usá-la de novo(...) Assim, ao remexer agora com fascínio ainda cauteloso na linguagem morta, ele tentou por pura experiência dar o título antigamente tão familiar de “crime” a essa coisa tão sem nome que lhe sucedera.¹⁹

Ya instalado en la finca Martín continua su viaje ascético. En vez de hablar, permanece en silencio, en lugar del pensamiento utiliza la percepción, se asume como parte de la naturaleza, sustituye la voluntad por el no querer, por la contemplación:

*O homem nao antecipou nada; viu o que viu. Como se os olhos nao fossem feitos para concluir mas apenas para olhar.*²⁰ O homem estava “descortinando”.²¹

Martín tiene un conocimiento sin palabras. Son momentos de repentina clarividencia, de percepción extasiada. Encuentra nuevos significados. Su silencio no tiene que ver con la apatía sino con un acto de aproximación a lo inefable, está intentando descubrir esa palabra capaz de guardar el silencio.

¹⁸ Lispector, *Água viva...*, p. 82.

¹⁹ Lispector, *A maçã...*, p. 35.

²⁰ *Ibidem*, p. 81.

²¹ *Idem*.

Sin embargo, Martín en ciertos momentos se extravía de sus objetivos (¡tan sólo es un ser humano!) porque, “si el camino es largo, uno puede olvidar a dónde iba”.²² Y con esfuerzo se sobreponía, pero en general Martín se estaba perdiendo.

Al final de la novela, cuando la peregrinación llega a su término, Martín, o una parte de Martín, es derrotada. Una parte de él no puede escaparse a ese formar-parte-de, no puede huir de los lugares comunes, de la lógica absurda:

Oh não era coisa de que se pudesse escapar – assim já tinham sido esculpidas imagens de mulheres e de homens ajoelhados, havia um longo passado de perdão e amor e sacrifício, não era coisa de que se pudesse escapar.²³

Pero un encuentro hubo. Una experiencia hubo: “(...) depois da liberdade do estado de graça também acontece a liberdade da imaginação”.²⁴

Martín descubrió que uno puede quedarse encallado en una palabra y perder años de vida, que una persona es esporádica y que se necesita ser más de uno, Martín aprendió a callar y aprendió también que somos más estúpidos que culpables.

El recorrido vivido por Martín es ilustrativo de los cuatro tiempos en los que divide Françoise Fonteneau el silencio en la obra de San Juan de la Cruz. Uno de los tiempos se llama *El silencio de la ascesis*. Es el silencio necesario para el ascenso hacia la “perfección”. Señala el progreso hacia el monte Carmelo. Este paso, que suele ser el primero, implica liberarse de todo discurso, de todo

²² Lisspector, *La manzana...*, p. 151.

²³ Lisspector, *A maçã...*, p. 326.

²⁴ Lisspector, *Água viva...*, p. 82.

pensamiento, de todo lo aprendido. “Saber es no saber, tener es no tener, ser es idéntico a la nada. Porque para venir del todo al todo, has de negarte del todo en todo.”²⁵ En el camino el debutante podía comenzar por sentir angustia.

Esta idea de angustia es una constante en San Juan y en Clarice. La angustia se irá desprendiendo, ya que aunque el avance hacia el Carmelo supone un avance hacia la nada, es al mismo tiempo la esperanza del todo y la alianza con el otro. “Esa montaña es el fundamento silencioso de los lenguajes que coronan sus cumbres.”²⁶ En San Juan, explica Fonteneau, el silencio es una técnica destinada a oponerse a la memoria, a la voluntad, al entendimiento. Pero también el silencio se ha vuelto un signo que excede el lenguaje.

El siguiente tiempo del recorrido silencioso está constituido por la respuesta de Dios: *El Divino Silencio*. El vacío del que se ha llenado el asceta es sustituido, en esta etapa, por una soledad sonora, por un concierto silencioso. “Dios” habla al alma en silencio. El alma sale de la noche oscura, como la de Martín. El resplandor de la aurora está cerca.

Y aunque en Clarice no puede hablarse, de ninguna manera, del mismo Dios que el de Juan de la Cruz, “Dios” representaría en la obra de la autora esa ineludible necesidad, no sólo de la cultura occidental, sino del ser humano de encontrar un sentido que explique nuestra existencia, nuestra “realidad”. Lispector sabe que no hay un Dios, pero esperaría que lo hubiera.

²⁵ Françoise Fonteneau, *La ética del silencio*, Buenos Aires, Atuel-Anáfora, 1999, p. 181.

²⁶ *Ibidem*, pp. 175-195.

Así, esta “respuesta de Dios” sería para Clarice una de las respuestas que vienen de nosotros mismos. De nosotros mismos sin el peso de la razón, de lo aprendido, de los otros. Estas respuestas no se obtienen sin una “formación del alma”, sin un descenso hasta donde nos encontramos más cerca de nosotros mismos.

Y las respuestas irían a parar, muy probablemente, muy cerca de la “ausencia de razones” y fundamentos. Por esto es importante la actitud mística. Es un conocimiento que se ve pero que no se explica, no tiene fondo ni fin. La verdad deja de ser un concepto. “No quiero tener la terrible limitación de quien vive sólo de lo que puede tener un sentido.”²⁷

Es así que viene propiamente el entender sin entender. *El tiempo de lo inefable*. El alma no encuentra palabras para hablar de su experiencia. El vocabulario que se usa aquí, entonces, es el del silencio, el de la soledad, del secreto. Es por esta dificultad o incluso imposibilidad de decir esta nueva “verdad” que para San Juan hablar en símbolos será la única expresión posible. Para Clarice también: “eu queria o símbolo porque o símbolo é a verdadeira realidade!”

²⁸ El cuarto tiempo. El de la nueva posibilidad de comunicación: *El lenguaje místico*.

La influencia de Juan de la Cruz en Clarice es enorme. No sólo es temática sino formal. Por ejemplo, la reiteración que se da en Clarice de un mismo término aparece en toda la obra del místico:

²⁷ *Ibidem*, p. 181.

²⁸ Líspector, *A maçã...*, p. 305.

En *soledad* vivía,
 Y en *soledad* ha puesto ya su nido
 Y en *soledad* la guía
 A *solas* su querido,
 También en *soledad* de amor herido.²⁹

La unión de ideas contradictorias es persistente en el autor y Lispector utiliza mucho este recurso:

me hice perdidiza, y fui ganada...
 la música callada,
 la soledad sonora...³⁰

Además, el ambiente oscuro, nocturno y secreto también puede sentirse en la obra de Clarice.

En la obra de la autora el lenguaje místico se da efectivamente, como una propuesta formal. Se trata de “la palabra pescando lo que no es palabra”.³¹ La comprensión, postula la autora, es superior a toda evidencia intelectual y a toda palabra (el pensamiento está formado con palabras). Se trata de una plenitud que puede ser vista mas no comprendida: “É bém verdade que de um modo estranho, quando não se entendia, todo se tornava evidente e harmonioso.”³²

La analogía antirretórica y la analogía mística comparten un elemento vital: ambas transgreden las leyes de la deducción. Ambas postulan el no limitar un texto a puras palabras ni de comprenderlo solamente de modo intelectual.

²⁹ Tomado del Cántico Espiritual en San Juan de la Cruz, *op. cit.*, p.31.

³⁰ *Ibidem*, pp. 27 y 30.

³¹ Lispector, *Agua viva...*, p. 23.

³² Lispector, *A maçã...*, p. 82.

Se trata de recibirlo o emitirlo como algo completamente nuevo y darle relevancia a los silencios, a lo que faltó decir, de lo que no se pudo o no se quiso hablar, porque como señala Clarice, lo que no se dice es más importante que lo que se dice. Se trata de escuchar con la vista, con el tacto, de ver con el oído, de sentir con las palabras y su silencio.

Esta perspectiva mística crea una clara contradicción con la temática existencialista presente en toda la obra de Lispector. Es como unir el todo y la nada. Pero son precisamente estas contradicciones, las ambigüedades, lo que caracterizan a Clarice y lejos de confundirnos debieran proporcionarnos una libertad en la que por fin no tenemos que ajustarnos a estar del lado positivo o negativo de fórmulas arquetípicas. A partir de la reconciliación de lo irreconciliable se rompen clichés y se proyectan, tal como son, los contrastes ineludibles de la existencia.

Silencio y naturaleza

Existe también una relación entre el silencio y la naturaleza. Esta última no se vale de palabras, pero no por eso deja de decir. El hombre más primitivo tenía la facultad de escuchar lo que la naturaleza decía. En las culturas primitivas, al igual que en la obra de Lispector son muchas las evidencias de la superioridad de los animales, por ejemplo, sobre los hombres. Entre más desarrollada la civilización más abstracto se vuelve el pensamiento. En cambio, aquel hombre “de baja

cultura” es capaz de escuchar el enojo del trueno, el llanto de la montaña, la felicidad de una abeja. Cuando ese hombre intenta establecer una relación con un tigre se transforma con todo su ser en uno. Se vuelve tigre poniéndose al nivel (superior) de uno. La relación es directa. Para comprender a un tigre debo ser tigre, debo imitarlo.

El hombre primitivo no es un ser con poca inteligencia o poca espiritualidad, al contrario, su convivencia tan cercana con animales, plantas y piedras, afinan su sensibilidad. Ese hombre no necesitó de las letras ni del análisis para entender su mundo. Hay, en el hombre primitivo, una finura respecto a la “observación acústica”³³, el oído es el sentido más importante para este ser que se comunicó hasta con los dioses.

Y es el rescate de esta propiedad primitiva la que propone Clarice. Para “evolucionar” sus personajes deben aprender a ser “primitivos”: “Un día, por fin, un hombre debía olvidarse de organizar su alma en lenguaje.”³⁴ Gracias al enmudecimiento humano se podrá escuchar, al fin, lo demás.

Los animales

El reino animal en la obra de Lispector goza de un privilegio especial. Casi todos, a excepción de un búfalo salvaje son caseros o domésticos: cucarachas, perros, vacas, gallinas, etcétera. Dejando de lado el amor intenso que Clarice sentía por los animales, en su obra fungen como símbolo de contraste a la absurda

³³ Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid, Siruela, 1998, p. 43.

³⁴ Lispector, *La manzana...*, p. 45.

existencia humana. Los animales son emisarios al servicio de la naturaleza que con su sola presencia dicen tanto que pueden crear una verdadera metamorfosis. G.H. encuentra la liberación gracias a la aparición de una cucaracha que genera una ruptura con el mundo puramente humano.

Los animales participan también del misticismo latente en la obra de la autora. Ellos:

están integrados al Ser Universal del que no se separan. Guardan una esencia primitiva, ancestral e inhumana. Los animales poseen una existencia y el ser sin discontinuidad. A diferencia de nosotros, participan del núcleo de las cosas, de la vida divina: ³⁵

Uma barata é maior do que eu, confessa G.H, porque sua vida se entrega tanto a Ele que ela vem do infinito e passa para o infinito sem perceber, ela nunca se discontinua. ³⁶

“La función de animalidad se ajusta a un dislocamiento supraético, característico del misticismo en general, que sufre, en la concepción del mundo de Lispector, la búsqueda de la autenticidad humana.” ³⁷

Los animales en la obra de Lispector son como el resto de sus personajes: seres anónimos e insulsos que mediante símbolos callados y con su percepción horizontal del mundo pueden comunicarse mejor que los seres verticales, que nunca dejan de hablar (aunque no dicen nada).

³⁵ Benedito Nunes, *op. cit.*, p. 131.

³⁶ Lispector citada por Nunes, *op. cit.*, p. 131.

³⁷ Nunes, *op. cit.*, p. 132. (Traducción mía.)

Es una cucaracha quien “convence” sin una sola palabra a G.H. de realizar su viaje místico, quien con su aterradora bondad la hace ver la verdad de su vida plagiada. La cucaracha es Dios.

En el cuento *Perdonando a Dios* sucede algo similar. La narradora va por una calle de Copacabana creyendo sentirse tranquila y feliz hasta el momento en que una rata enorme y muerta cambia todo, incluso lo que se encuentra más profundo en ella.

Toda trêmula, consegui continuar a viver. Toda perplexa continuei a andar, com a boca infantilizada pela surpresa. Tentei cortar a conexão entre os dois fatos : o que eu sentira minutos antes e o rato. Mas era inútil. Pelo menos a contigüidade ligava-os. Os dois fatos tinham illogicamente um nexó. Espantava-me que um rato tivesse sido o meu contrapunto(...) De que estava Deus querendo me lembrar?³⁸

Una vez más “Dios” se encarna en animal. Y rara (rarísima) vez es un animal tierno, fácil de querer. Generalmente Dios es representado con animales que suelen aterrar o incluso dar asco: ratas, cucarachas, arañas. El mensaje no está envuelto en el estuche más exquisito, sin embargo, es sumamente seductor.

Es importante notar que los animales suelen estar colocados en un entorno de cotidianidad. La cucaracha en el cuarto de servicio abandonado, caminando por la casa, la rata en una calle transitada, etcétera. Unido al silencio de los animales está, entonces, el silencio expresivo de la cotidianidad.

³⁸ Lispector, “Perdoando Deus”, en *Os melhores contos*, São Paulo, Global Editora, 1996, p. 246.

Las personas

Además de los personajes que de manera sutil hablan del silencio y en silencio hay otros que se refieren a éste de manera explícita. En *Aprendizaje o el libro de los placeres* la protagonista, Lori, para comunicarse con Ulises, su hombre, le escribe una carta que trata del silencio. En ella dice que del silencio no se puede hablar como se habla de la nieve porque el “silencio es la profunda noche secreta del mundo”. Esta frase nos lleva a San Juan de la Cruz, lo cual nos reafirma la relación entre el silencio y la mística. Y continúa Lori:

Es un silencio insomne, sagaz, inmóvil. Hay un primer silencio que no es El Silencio. A Éste hay que esperarlo y seguramente aparecerá. Cuando lo hace, el corazón se agita al reconocerlo. El (Silencio) no espera nada de ti, ni siquiera te juzga. Sólo si hay valentía se puede entrar en Él.

Y únicamente los masones del silencio (que los hay) conocen sus secretos, saben como lidiar con Él. Saben que puede aparecer en cualquier parte, incluso donde menos se le espera: al cruzar una calle, en el ruido mismo del tráfico, entre dos carcajadas, después de una palabra dicha y a veces hasta en el corazón mismo de una palabra.

El lenguaje del silencio

La palabra silencio y otras afines son constantemente utilizadas de manera reiterada en la obra de Clarice:

Foi nesse momento que uma lua desfalecida perpassou uma nuvem em grande *silêncio*, em *silêncio* derramou-se sobre pedras calmas, desaparecendo em *silêncio* na escuridão.³⁹

A essa altura já se havia habituado à música estranha que de *noite* se ouve e que é feita da possibilidade de alguma coisa piar e da fricção delicada do *silêncio* contra o *silêncio*. Era um lamento... E o *silêncio* fruía a si mesmo. Mas se a *brandura* era o modo como se ouvia a *noite*, para a *noite* a *brandura* era a sua própria aguda espada, e na *brandura* a *noite* estava contida.⁴⁰

Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial esta a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio.⁴¹

Estas tres citas son muy representativas de la narrativa lispectoriana. El vocabulario utilizado en ellas crea el ambiente velado que Clarice quiere establecer. Hay una clara preferencia, aun en las narraciones “más diurnas” por la noche, por lo oscuro, por el sueño, la luna. Una preferencia por las entrelíneas en donde, como ha establecido, acontece lo primordial. El vocabulario utilizado es el del inconsciente, el del sueño. Clarice considera como grotesca la revelación clara y franca. Prefiere la palabra pálida y el silencio moreno y tiene gran cuidado de no ser demasiado clara y revelarse.

Todos sus personajes saben utilizar bien el silencio. No hay uno solo en sus narraciones que sea parlanchín o que domine las palabras. Al contrario, a los personajes de Clarice les cuestan mucho trabajo las palabras. No saben hablar

³⁹ Lispector, *A maça...*, p. 17.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 20.

⁴¹ Lispector, *A paixão...*, p. 64.

con el lenguaje de los hombres. Son “masones del silencio”. Prefieren, en todo caso, imitar el lenguaje de los animales:

Você queria ser assim, menino?

Assim como?

Como o vaga – lume...⁴²

Pero estos personajes que no hablan no dicen menos. Hablan poco pero dicen mucho. Es más, sus palabras están hechas de silencio, trazan la letra con el abecedario del silencio. Y de la misma manera que el discurso implica silencio, su silencio implica discurso. “La palabra silencio es, entre todas las palabras, la más perversa o la más poética, porque cuando calla el sentido, dice el sin-sentido.”⁴³

Es, precisamente, en este espacio de silencio donde es posible el encuentro. Ahora bien, este silencio queda sometido a la interpretación del receptor a quien ese silencio va dirigido como mensaje.

En la narrativa de Clarice podemos comprobar que el mensaje sigiloso es pocas veces percibido, ya no digamos descifrado, por la gente que no forma parte de “los otros”. Al respecto debemos recordar que Fulcanelli, al estudiar el significado de “gótico” llega al término *argot*: *art goth*, *argot* y explica la definición establecida por los diccionarios para esta palabra:

⁴² Lispector, *O lustre*, Río de Janeiro, Rocco, 1999, p. 38.

⁴³ Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 360.

“Lengua particular de todos los individuos que tienen interés en comunicar sus pensamientos sin ser comprendidos por los que les rodean.” Los argotiers, o sea, los que utilizan este lenguaje, son descendientes herméticos de los *argonautas*... y hablaban la lengua argótica. Todos los iniciados se expresaban en *argot*... Todavía en nuestros días, los humildes, los miserables, los despreciados, los rebeldes ávidos de libertad y de independencia, los proscritos, los vagabundos y los nómadas (los otros), hablan el *argot*. El *argot* ha quedado en lenguaje de una minoría de individuos que viven fuera de las leyes dictadas, de las convenciones, de los usos y el protocolo...⁴⁴

Así, Clarice es una “descendiente hermética” que domina el *argot*, que dice no diciendo y que es comprendida por los que conocen esta lengua poco convencional del silencio. Ella dice que deja oculto lo que necesita estar oculto, y necesita propagarse en secreto,⁴⁵ porque la verdad última nunca se dice.⁴⁶

El misterio, el sigilo, el secreto se vuelven en esta sociedad no sólo inútiles sino molestos. En la sociedad de “diga toda la verdad y nada más que la verdad” los que no quieren o no pueden decir con palabras quedan fuera, son aburridos, raros. La velocidad y escándalo con el que se suele vivir impide el detenerse a escuchar un susurro, un gesto. Así, los callados personajes de Clarice suelen ser incomprendidos incluso por el propio narrador que a veces los califica como marchitos, simples, débiles, huidizos.

Y no podría ser de otra manera. La revolución silenciosa se hace con seres anónimos quienes pueden “deslizarse” hacia otros objetos, hacia otras palabras, hacia otra manera de “decir” más auténtica. Son ellos quienes “molestan” a la

⁴⁴ Fulcanelli, *op. cit.*, pp. 48-50.

⁴⁵ Lispector, *Agua viva*, Madrid, Siruela, 2004, p. 69.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 68.

estructura, quienes la vuelven imperfecta con su callada rebeldía. Y su silencio no permite la refutación.

Ellos, en su casi totalidad, están hechos de silencio. Su fisonomía, sus pensamientos, sus fantasías, sus sueños, sus actos, los lugares a los que van son propios de quien aparentemente no dice nada, de quien quizás nunca notaríamos aunque nos pasara por enfrente. No son felices (en contra de lo que el sistema manda), no gritan, no sobresalen de ninguna manera. Son aquellos que “ensucian” la valorada armonía social. A través de ellos nunca podrá institucionalizarse la rebeldía.

Porque, además, no desobedecen juntos. No pertenecen a un conjunto. Sus diferencias no conforman una norma. Cada uno habla su propio silencio y vive en su propio rincón del mundo. Son conciencias silenciosas que se manifiestan de muy diversas maneras ya que “silencio” encubre una multiplicidad de sentidos.

Niveles de silencio

El silencio en la antirretórica de Lispector se encuentra, entonces, en diferentes niveles. Encontramos:

Silencios tipográficos: marcados por la misma Clarice: por ejemplo, *Aprendizaje o el libro de los placeres* comienza con un silencio—“ , estando tan ocupada...” —marcado por una coma, estableciendo así que todo lo que viene después de ésta le sigue a algo que existe pero que aquí no está dicho con palabras. Así, el texto está precedido por un silencio que es preciso descifrar (con el que es preciso jugar) si es que queremos “leer” la narración completa.

La pasión según G.H. se encuentra entre dos grandes silencios marcados, también, tipográficamente: “...Estoy buscando, estoy buscando”, al principio y, “y entonces adoro...”, al final. Es un texto plagado de silencios, no sólo los que lo rodean sino los que lo interrumpen a cada momento y que están marcados por signos de puntuación en donde menos se esperarían:

Estou no seu âmago.

Ainda estou.

Estou no centro vivo e mole.

Ainda.⁴⁷

Calo – me.⁴⁸

Existen otros niveles de silencio conforme nos vamos adentrando en la narración. Además de los silencios formales que se funden con el contenido, con lo que se dice, están los silencios no conceptuales. Al evitar establecer cualquier concepto, a través de contradicciones, se logra evitar la muerte de dicho concepto. Y esta es otra manera de callar o de hablar silenciosamente. Clarice huye de los conceptos rígidos y rescata las contradicciones que son, después de todo, de lo

⁴⁷ Lispector, *Água viva...*, p. 26.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 59.

que realmente estamos hechos. Ella habla de cómo surge un silencio de esas frases que chocan, así como surge el fuego de piedras que se frotan:

A harmonia secreta da desarmonia(...) ⁴⁹

(...) quero a palavra última que também é tão primeira(...) ⁵⁰

Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. ⁵¹

(...) da falta de sentido nacerá um sentido. ⁵²

(...) sua bondade não impedia sua maldade. ⁵³

En otro nivel, se encuentra el silencio expresivo de los animales, de las flores, de las piedras y los objetos que dicen mucho más de lo que creemos. Dice el maestro hermético Fulcanelli con respecto al decir silencioso de las catedrales:

La catedral aparece como una enciclopedia... El arte y la ciencia, concentrados antaño en los grandes monasterios escapan del laboratorio, corren al edificio... Nada más emotivo que estos múltiples testimonios de la existencia cotidiana... ⁵⁴

Es un mundo donde los que no hablan dicen. Es la prueba de que existe un decir sin palabras. Puede haber más comunicación entre los que no dicen:

Sei da história de uma rosa(...) Sua beleza alargava o coração em amplidões. Parecia tão orgulhosa(...) Uma relação íntima estabeleceu-se intensamente entre mim e a flor(...) Depois morreu. E nunca esqueci. ⁵⁵

Y, por fin, hay otro silencio el silencio consciente de sus mujeres y hombres que escogieron la opción del silencio porque no es la palabra lo que entonces tiene importancia. Lo mejor es lo que se calla.

⁴⁹ Lispector, *Água viva...*, p. 12

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Ibidem*, p. 20.

⁵² *Ibidem*, p. 23.

⁵³ Lispector, *O lustre...*, p. 63.

⁵⁴ Fulcanelli, *op. cit.*, pp. 45-47.

⁵⁵ Lispector, *Água viva...*, p. 47.

Es un mundo entero en donde el silencio (con su multiplicidad de sentidos)
es la única alternativa.

Capítulo IV. Otros recursos antirretóricos

La narración

Además del silencio, que en Clarice es un tema fundamental, y con el que envuelve toda su obra utilizando palabras que develan otras y que crean un ambiente nocturno; la autora utiliza otros recursos que se oponen a los modelos de la retórica.

El dominio de un lenguaje que le otorga todo el poder a la palabra, la precisión, la rigidez sintáctica, el orden, la objetividad, el perfecto control del orador/narrador quien es dueño absoluto de su discurso, la unidad, la verosimilitud, etcétera son opciones recusables para Lispector y en su lugar propone otras.

Con Clarice es muy importante tomar en cuenta aquello que Matisse alguna vez dijo: “cuando pongo un verde no quiere decir la hierba, azul no quiere decir el cielo. Me parece lícito inferir que quieren decir otra cosa”.¹

Lispector tiene que utilizar palabras para escribir, sí, son su materia prima, pero ya dijimos que con ellas trata de “pescar aquello que no es palabra”. Sus textos son lágrimas, gotas de sangre, semillas. Sus palabras no cuentan historias y si se llegara a formar alguna sería sólo a modo de pretexto, para mostrar otra cosa, algo que puede sentirse, algo que se transmite en otro plano. Son pedazos de sensaciones intensas que no pueden ser clasificados ni como puramente

¹ Matisse citado por Margarita Schultz en *El poder de la palabra*, Chile, Cuatro Vientos, 2002, pp. 93, 94.

novelísticos, o puramente ensayísticos, o poéticos. Son una mezcla de géneros, de intentos acompañados siempre por la sombra de lo no dicho.

Luz Aurora Pimentel define el relato como una representación de por lo menos dos acontecimientos o situaciones reales o ficcionales en una secuencia temporal. En el relato, dice, las palabras deben ordenarse de tal manera que a través de la lectura surjan modelos de un mundo social, de la personalidad individual, de las relaciones entre el individuo y la sociedad y del tipo de significaciones que producen esos aspectos de la sociedad.

Si lo miramos detenidamente, el relato de Clarice no puede acoplarse a esta definición. Para empezar, Clarice no pretende representar historias o hechos que ocurren, ni siquiera situaciones que por su peculiaridad deban contarse. Si Lispector recurre a una historia (*story*) es sólo como pretexto para decir algo más. En realidad sus “historias” por sí mismas no son la gran cosa: una mujer que mata una cucaracha en un cuarto de servicio, una mujer del campo que se va a vivir a la ciudad en donde no sabe qué hacer y un día muere atropellada, un hombre que huye de la justicia tras haber creído cometer un homicidio y finalmente es capturado, una mujer ingenua y sin chiste que gusta de las novelillas y un día muere también atropellada, etcétera.

Pero, lo hemos dicho antes, estos falsos motores son sólo un pretexto para construir un entramado mucho más complejo. En este entramado carente de anécdota hay una errancia de sentido. Pareciera que quien escribe busca... y en

ocasiones encuentra y a veces vuelve a perderse para otra vez buscar. La que escribe no sabe hacia dónde va porque está aprendiendo el camino en el momento mismo de escribir. La realidad de su relato es indeterminada. Su relato no es una unidad sino fragmentos yuxtapuestos que alternan momentos del pasado y del presente. Los episodios van formando como una galería de pinturas que podrían acomodarse de cualquier manera.

No hay secuencia temporal porque los acontecimientos, si los hay, son insignificantes y dispersos. Imperan, más bien, las percepciones momentáneas, los recuerdos, las ideas, las imágenes, la reflexión. No hay secuencia temporal porque en realidad no sucede nada. La verdadera acción se produce más bien en la mente de los personajes.

Así, los “relatos” de Clarice parecen acercarse un poco más a la definición de poesía que a la del relato mismo. La poesía, dice Helena Beristáin, es presidida por una actitud típica que corresponde a la enunciación que manifiesta la intimidad del sujeto de la enunciación, que es la autoexpresión de un estado de ánimo, de una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado de un “yo”, de una interioridad anímica. En principio, la poesía lírica no narra ni describe. Las narraciones o descripciones que en apariencia pueden hallarse en un poema lírico, se subordinan totalmente a la expresión de la subjetividad, y cumplen una función connotativa, de modo que se resuelven en una gran metáfora, una comparación, una alegoría, una antítesis.

Esta definición se ajusta más a la literatura que hace Clarice, en la cual, tan poca importancia tiene lo anecdótico que el relato queda generalmente dando la impresión de estar inacabado. Además, el final deja de ser preponderante.

La narrativa de Lispector suele moverse en círculo: el punto final es el punto inicial. Aparentemente no hay ningún movimiento y se termina por donde se empezó. *La Pasión según G.H.* es el ejemplo más claro. La novela comienza con puntos suspensivos y acaba con puntos suspensivos dando la sensación de circularidad. Pero además cada capítulo comienza con la misma frase con la que acabó el capítulo anterior. Esta estructura circular recuerda, quizás, los círculos del infierno descritos por Dante en donde cada rueda implica una caída más y más profunda. Personajes que se extravían cuánto más se buscan. También puede hacer referencia al proceso repetitivo de una narrativa fijada, encerrada sobre sí misma. A través de esta retórica circular y tautológica el texto queda atrapado en sí mismo, como en una cárcel. O puede enfatizar ese inacabamiento del relato la existencia inacabada de los personajes. El no alcanzar la utopía para no fallecer. O incluso este repetirse del texto puede referir a la falta de memoria que se mencionó anteriormente. Se vuelve a decir lo mismo una y otra vez porque no se recuerda lo que se ha contado. Quizás Clarice está desmontando, también, un mecanismo que funciona como las máquinas.

Como quiera que se entienda el relato es muy importante notar que Clarice funde los “defectos” formales con las propuestas narrativas y conceptuales poniendo fin a esas distinciones de forma y contenido. En Lispector la forma es el

contenido y el contenido es la forma. Lo que ella quiere decir lo encontramos no sólo en las palabras sino también en dónde las coloca, cómo las usa y cómo las intercala con el silencio y hasta en la puntuación. En Clarice el fragmento nos dice una cosa, la circularidad nos habla de otra, la repetición apunta a algo, el monólogo también. Todos estos temas son importantísimos para comprender los textos. Actúan, incluso, como personajes, son protagónicos en la obra de la autora. Así, como antes se mencionó, los recursos son el contenido.

Por otro lado, en cuanto a la manifestación del mundo social que menciona la definición de Luz Aurora Pimentel, Clarice pocas veces hace una mención directa del mundo externo de sus personajes, sin embargo, recordemos que Clarice es una experta de las sutilezas. El tema está y se presenta a través de una red de imágenes densamente entrelazadas. Los problemas individuales de los personajes no existirían si éstos no tuvieran que enfrentarse con un entorno. Lo que Lispector nos ofrece es el espejo de un mundo donde todas las fronteras (sociales, personales, culturales, políticas, entre otras) se han difuminado y por esto sus habitantes andan extraviados. Estos habitantes, temerosos de pisar un terreno ajeno y desconocido suelen encerrarse en sus pequeños aunque conflictivos mundos (en realidad esta interiorización no tiene nada de pequeña ni de segura). Las fronteras borrosas se dan incluso dentro del mismo individuo. Éste pierde la noción que demarcaba las posiciones más esenciales, el adentro y el afuera. Se yuxtaponen la claustrofobia y la agorafobia.

Los conflictos personales de los personajes de Lispector tienen un significado que se convierte a su vez en el significado de otro significado. Y dentro de uno de estos significados se encuentra la denuncia (entre otras) de un mundo en el cual a ciertos individuos se les aísla, se les niega el acceso a la colectividad simplemente porque son diferentes a la mayoría, son el otro.

Veamos a continuación los recursos que Clarice utiliza y que hacen que su obra pueda considerarse como antirretórica.

El narrador

En estos esfuerzos por encontrar las propias palabras la actuación del narrador es crucial. Éste es en la obra de Clarice (también) un constructo completamente antirretórico. El narrador acompaña siempre al personaje en su errancia porque él mismo está perdido. El que narra intenta comprender al personaje, al mundo y hasta a sí mismo. Tampoco conoce las palabras que podrían hacer su relato más claro, se enreda en ellas, su historia lo confunde, se pierde.

Esta “inseguridad” es propia de la búsqueda que lleva a cabo la antirretórica. Si ésta tiene como finalidad el transgredir códigos preestablecidos para encontrar la propia palabra y por lo tanto el verdadero yo, es lógico que tenga que atravesar un periodo de exploración y duda.

El narrador o el orador completamente seguro de sí mismo, de sus palabras y el efecto que éstas deben causar sólo es válido para el sistema viejo de significados heredados. En la antirretórica “crimen” puede ser sinónimo de “salvación”. El que cuenta necesita comprender sus propias palabras.

La crisis del narrador se debe a una crisis en la objetividad. La vida continua y articulada que permitía la actitud del narrador como dueño de una experiencia se ha desintegrado. El realismo inmanente al género de la novela se volvió cuestionable y es suplantado por un afán de no representar nada objetivo. Esta nueva retórica es antirrealista y se mueve, más bien, en una dimensión difusa.

El narrador instauro, por así decir, un espacio interior que le ahorra la salida en falso al mundo ajeno que descubriría la falsedad del tono de quien se finge familiarizado con ese mundo. El mundo es arrastrado imperceptiblemente a ese espacio interior -a esta técnica se le ha dado el nombre de *monologue interieur-*, y lo que ocurre en el exterior se presenta como un trozo de interioridad.²

La actitud contemplativa desaparece porque la amenaza constante de catástrofe no permite ya la observación neutral. El sujeto poético reconoce la propia impotencia y surge así otro lenguaje, un lenguaje “deificado, desintegrado y asociativo que crece a través del monólogo”.³

El comentario se entretiene de tal modo con la acción que desaparece la diferencia entre ambos, el narrador está atacando un componente fundamental de la relación con el lector: la distancia estética. Ésta era inamovible en la novela tradicional. Ahora varía como las posiciones de la cámara en el cine: al

² Adorno, *op. cit.*, p. 45.

³ *Ibidem*, p. 47.

lector tan pronto se le deja fuera como, a través del comentario, se lo lleva a la escena, tras los bastidores, a la sala de máquinas.⁴

En la antirretórica, entonces, el auditorio no se sienta a ver transcurrir la acción sino que participa de la “realidad de las ambiguas epopeyas negativas” en las que el individuo generalmente se liquida a sí mismo.

Este narrador no presenta un testimonio claro y definido, presenta pedazos de cosas que cree que están sucediendo. Y las interpreta y las intercala con su reflexión que cobra más importancia que los “hechos”. Se cuenta algo para decir otra cosa. Y lo que en realidad quiere sugerirse es que la vieja forma de narrar, ya “cansada e insegura” debe morir para dar lugar a una nueva. Para informar esto el narrador se dirige directamente al lector, y le hace preguntas directas: “¿Es indispensable entender perfectamente lo que sucede?” Por otro lado el narrador no tiene la respuesta, él tampoco está seguro de nada. Más bien lo que siente, lo que percibe, es que la objetividad no existe.

La hora de la estrella contiene un gran ejemplo de este narrador antirretórico. Él se llama, según nos lo comenta, Rodrigo S.M. (un Rodrigo cualquiera sin mayor seña para particularizarlo que dos iniciales: S.M.); no sabe ni por dónde empezar y decide hacerlo por lo que sería la mitad. Desde que comienza (a la mitad) se queja en todo momento de que el relato será difícil, de que en éste hay demasiados hechos, que le molestan las descripciones, que su cocinera le tiró tres páginas del relato a la basura, que sus personajes a veces son

⁴ *Idem.*

muy sosos, que lo cotidiano le aniquila, etcétera. La novela está plagada de descontento por lo que un narrador se ve obligado a tolerar. Su trabajo no es placentero por tener que lidiar con historias tan insulsas, tan anecdóticas y personajes tan desesperantes.

Por otro lado, lo que al narrador le importa más es contar su propia aventura de vida. Quiero decir, su aventura como narrador:

Estou esquentando o corpo para iniciar, esfregando as mãos uma na outra para ter coragem...

Pretendo, como já insinuei, escrever de modo cada vez mais simples. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas...

É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios...⁵

Pero nos pregunta: “¿están de acuerdo?” Y nos confiesa:

Mas desconfio que toda essa conversa é feita apenas para adiar a pobreza da história, pois estou com medo...

Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas.⁶

Los comentarios que nos hace el narrador alcanzan la misma importancia que la historia que cuenta, convirtiéndose éstos en un “relato” paralelo al de la norestina.

⁵ Lisspector, *A hora...*, pp. 18 y 19.

⁶ *Ibidem*, pp. 22 y 24.

Así, aunque se trata de un sujeto en decadencia como narrador (porque hace muy mal su trabajo), es un personaje principal.

Hacia el final de la novela Rodrigo S.M. toma conciencia de lo que le sucede a la literatura y en especial al narrador. Nos dice en una de sus muchas divagaciones:

(Mas quem sou eu para censurar os culpados?...

Mas não estou seguro de mim mesmo: preciso perguntar, embora não saiba a quem, se devo mesmo amar aquele que me trucida e perguntar quem de vós me trucida... devo lutar como quem se afoga, mesmo que eu mora depois. Se assim é, que assim seja.)⁷

Y, tal vez, Macabea sea una metáfora de La Novela (como género) cuando Rodrigo S.M. dice:

Macabéa, Ave María, cheia de graça, terra serena da promessa, terra do perdão, tem que cegar o tempo, ora pro nóbis, e eu me uso como forma de conhecimento. Eu te conheço até o osso por intermédio de uma encantação que vem de mim para ti.⁸

Rezem por ela e que todos interrompam o que estão fazendo para soprar-lhe vida, pois Macabéa está por enguanto solta no acaso como a porta balançando ao vento no infinito.⁹

Acho que ela não vai morrer porque tem tanta vontade de viver.¹⁰

... e se ela não morre agora está como nós na véspera de morrer...¹¹

Macabéa me matou. Disculpai-me esta morte. É que não pude evitá-la...¹²

⁷ *Ibidem*, p. 98.

⁸ *Ibidem*, p. 99.

⁹ *Ibidem*, p. 100.

¹⁰ *Ibidem*, p. 101.

¹¹ *Idem*.

¹² *Ibidem*, p. 103.

Entonces podemos considerar *La hora de la estrella* como una metáfora de lo que le sucede a la novela y al narrador. Y en el momento de su muerte sus últimas palabras serían: “O final foi bastante grandiloqüente para a vossa necessidade?”¹³

El monólogo

La mayoría de las novelas de Clarice Lispector constan de un aparato monologal abundante. El diálogo tiene un carácter secundario, cuando aparece.

El monólogo es importante en la obra de nuestra autora porque a través de este recurso se encuentra la palabra propia. Por lo general aprendemos a usar el lenguaje en cuanto interactuamos y así, de golpe, comenzamos a copiar la manera como otros hablan. Nos cuestionamos poco, si es que lo hacemos, sobre nuestras verdaderas palabras. Este hablar con nosotros mismos nos vuelve más conscientes de quiénes somos.

En el caso de los personajes de Clarice, éstos llegan al ensimismamiento ya que suelen habitar en su propio interior. Por eso cuando alguien de fuera (de fuera de ellos) les dirige palabras no las entienden. El lenguaje externo es para estos personajes algo que no han aprendido. Cuando tienen que dialogar no dicen nada. El diálogo es torpe, vacío:

¹³ *Ibidem*, p. 104.

Ele: - Pois é.

Ela: - Pois é o quê?

Ele: - Eu só disse pois é!

Ela: - Mas <<pois é>> o quê?

Ele: - Melhor mudar de conversa porque você não me entende.

Ela: - Entender o quê?

Ele: - Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já! ¹⁴

¿Conversación? ¿Tema? En ese “diálogo” no se ha dicho absolutamente nada. Esa plática, como la mayoría, es distorsiva y evasiva. En vez de aproximar a los personajes los diálogos acentúan el antagonismo insuperable entre ellos. Más que un diálogo es un monólogo de dos.

Parecería, entonces, que cuando Clarice utiliza el “diálogo” lo hace solamente como pretexto para garantizar la posibilidad narrativa. *En La pasión según G.H.* donde hay un solo personaje el interlocutor que Lispector inventa somos nosotros, los lectores:

Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão.

Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha(...) Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror.¹⁵

El miedo a comunicarse mediante palabras es una constante en estos seres. Y están muy conscientes de ello. No es únicamente el miedo a abrirse al otro, sino el pavor a las palabras:

¹⁴ *Ibidem*, pp. 58 y 59.

¹⁵ Lispector, *A paixão...*, p. 13.

Você sabe o que quer dizer caftina? Eu uso essa palavra porque nunca tive medo de palavras. Tem gente que se assusta com o nome das coisas.

Vocezinha tem medo de palavras, benzinho?

- Tenho, sim senhora.¹⁶

Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atrevesaria a rua pois sua vida já estava mudada. E mudada por palavras-desde Moisés se sabe que a palavra é divina.¹⁷

Por eso estos personajes, en cambio, pueden relacionarse bien con los animales ya que ante ellos el miedo generalmente desaparece. La manera de dialogar con un animal es mucho más libre. Él te siente, te huele, te observa y escucha el tono de voz pero nunca te juzga por haber utilizado tal o cual palabra.

El monólogo libre, abierto, verdadero es preferible al diálogo torpe, cerrado, falso. El monólogo es como el primer paso para llegar a dominar el verdadero diálogo. Es un volver a empezar. Desaprender para aprender. Así se prepara uno y en cuanto se está listo ya se puede pasar de sí hacia los otros.

En la obra de Lispector el aprendizaje se alcanza en la novela que lleva precisamente ese nombre. Ulises, a través del diálogo (ahora sí), comprendiendo palabras auténticas, entendiendo silencios logra que Lori tome conciencia de sí y se arriesgue a la entrega amorosa. La libertad individual provoca el desencadenamiento de otras muchas libertades. Es la primera vez que en una

¹⁶ Lispector, *A hora ...*, p. 90.

¹⁷ *Ibidem*, p. 95.

novela de Clarice el diálogo acerca a las conciencias en vez de separarlas. Pero esta novela constituye una excepción en la obra de la autora. Es definitivamente el monólogo el que impera y esto se debe en gran parte al tono místico que impregna toda la obra. Y decir que hay soliloquios es ya decir mucho porque lo que nos habla es casi siempre el silencio. Los personajes Lispectorianos suelen entregarse al mutismo.

La repetición

Foi nesse momento que uma lua desfalecida perpassou uma nuvem em grande *silêncio*, em *silêncio* derramou-se sobre pedras calmas, desaparecendo em *silêncio* na escuridão.¹⁸

Eu *vi*. Sei que *vi* porque não dei ao que *vi* o meu sentido. Sei que *vi* – porque não entendo. Sei que *vi* – porque para nada serve o que *vi*. Escuta, vou ter que falar porque não sei o que fazer de ter vivido. Pior ainda : não quero o que *vi*. O que *vi* arrebenta a minha vida diária. Desculpa eu te dar isto, eu bem queria ter visto coisa melhor. Toma o que *vi*, livra-me da minha inútil visão, e de meu pecado inútil.¹⁹

Estos dos ejemplos, tomados al azar de dos novelas diferentes (y se puede encontrar mucho más de un ejemplo en cada una de sus novelas) muestran aquello a lo que me refiero con repetición. Aquello que la retórica convencional consideraría un error evidente es utilizado por Lispector como un recurso para producir determinados efectos.

Primeramente, Clarice altera la carga emocional de las palabras enfatizadas. El vocablo silencio resuena obsesivamente en la mayor parte de su obra “encantando” al lector. Es como la palabra mágica a partir de la cual se nos

¹⁸ Lispector, *A maçã...*, p. 17

¹⁹ Lispector, *A paixão...*, p. 13.

abre la puerta al universo Clariceano. El lenguaje “inadecuado” que se utiliza constantemente nos hace volver al silencio de las cosas sin nombre. Palabras afines a silencio, palabras nocturnas son también constantemente repetidas creando el ambiente místico, mágico y secreto escondido en la cotidianeidad. Las palabras repetidas, aunque iguales, van abriendo diferentes puertas. El primer silencio no abre el mismo cerrojo que el segundo o que el tercero. Crean un ambiente, sí, pero particularmente cada vocablo con su menor o mayor enfatización nos hace sentir algo distinto. El primer “he visto” no es igual al noveno. El primero es novedoso, el noveno es incómodo. He aquí una retórica que aumenta las posibilidades de juego con las palabras formando una red de significados inagotables. No es necesario cambiar de término, si se está dispuesto al juego, para experimentar sensaciones diversas. Se trata, desde luego, de un lenguaje indebido que interfiere con la lógica del discurso.

La repetición en un mismo texto perturba, impide la fluidez del discurso, detiene el progreso narrativo. Esta práctica es una forma de resistencia a los deslizamientos discursivos de la lógica establecida, a la autoridad del razonamiento, a la imposición de la sintaxis correcta. Clarice practica la repetición como ejercicio de discontinuidad, para alterar la cadencia del discurso y como rechazo a la concesión de facilidad lógica de los modelos regulares.

Porque una de las mayores osadías de Lispector es expulsar la razón de la esfera literaria. La razón, claro está, pertenece naturalmente al Hombre, pero haberla colocado en la cima del interés, haber exagerado y adulado

desmesuradamente su capacidad, es aberrante. Para la autora la razón se muestra devastadora.

Y más allá de la razón existe una zona enigmática que se resiste a los esquemas y a la violencia de la demostración. Es una zona imputable al juego. Es la región donde se ubica el *pathos* por lo oculto. Así, entonces, Lispector sustituye la máscara de la razón por la inmediatez de la sensación: el elemento gozoso de la visión, el estremecimiento del sueño.

Por otro lado, esta práctica de la repetición tiene que ver con lo sagrado y con lo místico. Mircea Eliade habla de la repetición como medio del hombre para alcanzar la realidad. El hombre se transforma en arquetipo, en realidad, mediante la reproducción de un acto primordial. De este modo sus actos adquieren sentido. Cuando Ulises dice en *Aprendizaje o el libro de los placeres*: “Hay un gran silencio dentro de mí. Y ese silencio ha sido la fuente de mis palabras. Y del silencio ha venido lo que es más precioso que todo: el propio silencio”, no está simplemente contando algo. Ulises está orando, está sacralizando su propio significado del silencio, su silencio. Está intentando convertir su mundo en algo con un poco (aunque sea) de sentido. Esta consagración se logra a través del rito del lenguaje repetitivo.

Porque, además, por medio de la reiteración constante, dice Eliade, el tiempo profano y la duración quedan suspendidos. Se abandona el mundo de los mortales y se entra al mundo divino de los inmortales.

Lo mismo sucede cuando Clarice implica la repetición a través de signos de puntuación. Al final de *Aprendizaje o el libro...* leemos lo siguiente: “-Pienso-interrumpió el hombre y su voz era lenta y sofocada porque estaba sufriendo de vida y de amor - , pienso lo siguiente:” Y en el final de *La pasión según G.H.*: “La vida me es, y no comprendo lo que digo. Y entonces adoro...”

Los dos puntos (en el primer ejemplo) y los puntos suspensivos (en el segundo), refieren a un reinicio. Las cosas pueden repetirse, y de hecho se repiten, hasta el infinito. Todo recomienza por su principio a cada instante.

Ningún acontecimiento es irreversible y ninguna transformación es definitiva. En los finales de *La araña* y *Cerca del corazón salvaje* Clarice en vez de decirnos esto mismo con signos de puntuación nos lo dice con palabras.

El final de *La araña* establece la repetición así:

..., ele sentiu dentro de si um movimento horrivelmente livre e doloroso, um vago ímpetu de grito ou choro, alguma coisa mortal abrindo no seu peito uma clareira violenta que talvez fosse um novo nascimento.

La hora de la estrella comienza y termina con un sí, como “todo el mundo comenzó” y como sigue comenzando momento a momento.

Los personajes de Lispector intentan encontrar una identidad (que nunca hallarán, quizás porque no existe tal identidad) participando de una realidad que pretenden trascendente y creyendo que los actos se vuelven trascendentes con la renovación de una acción primordial que se sigue repitiendo mientras el Hombre sigue existiendo.

El tiempo

Clarice entiende que la noción del tiempo está tan íntimamente ligada a la de espacio que no se podría hablar de un espacio que no tuviera ni pasado, ni presente, ni porvenir, y que estuviera fuera del tiempo.

Por eso en su obra estas dos categorías están entrelazadas de tal manera que al debilitar a una se debilita también a la otra. Y eso es lo que hace.

Lispector rompe visiblemente con la representación tradicional e ingenuamente cronológica de la experiencia del tiempo (y del espacio). Lo mejor no se encuentra ni en el pasado ni en el futuro, simplemente porque no existen ni un pasado ni un futuro. Para Clarice sólo existe el presente. En sus novelas mantiene este presente a través de la digresión, la fragmentación, la contradicción. *La hora de la estrella* está tan llena de digresiones que el narrador olvida contar bastantes cosas sobre la “historia” y, cuando se acuerda, acaba contándolas a “destiempo”.

Macabéa, esqueci de dizer, tinha uma infelicidade: era sensual.²⁰

Esqueci de dizer que no dia seguinte ao que ele lhe dera o fora ela teve uma idéia.²¹

Esqueci de dizer que era realmente de se espantar que para corpo quase murcho de Macabéa tão vasto fosse o seu sopro de vida quase ilimitado e tão rico...²²

De cualquier manera el narrador de esta obra no nos está contando una historia formada con hechos. El narrador se está, por así decirlo, confesando. Y entonces no importa qué suceda primero o después. Y aunque se tratara de hechos, están tan separados los unos de los otros que constituyen, tan sólo, pedazos de cosas que ocurren y que incluso pueden acomodarse al gusto.

Con esto los personajes de Clarice intentan abolir una historia (*history* y *story*) que pesa demasiado y que además tiene la impertinencia de estarnos recordando (como si pudiésemos olvidarlo) que somos criaturas temporales. Sus protagonistas ignoran al tiempo, no le conceden ninguna importancia, lo desvalorizan. Y al no prestarle demasiada atención es como si no existiera. Se sustituye el tiempo homogéneo y vacío por un “tiempo del ahora”. En esta actualidad del tiempo está cifrada una dialéctica que no tiene que ver con la necesaria continuidad de los tiempos.

²⁰ Lispector, *A hora...*, p. 73.

²¹ *Ibidem*, p. 74.

²² *Ibidem*, p. 72.

Los personajes de Clarice son tristes pero no nostálgicos. Quiero decir que no hay instantes del pasado que los personajes añoren. Su melancolía no se refiere a lo que fue sino a lo que no es y no será o posiblemente a lo que nunca ha existido. Es un tipo de nostalgia que no se preocupa del pasado, no es que se quiera volver a casa, más bien es una forma muy específica de tristeza con respecto al presente. Tampoco existe una esperanza en el futuro. Pensar en términos de un futuro mejor implica un antes y un después y un concepto de cambio favorable que supone un juicio de valor. El mínimo consiste en reconocer que puede haber algo nuevo y que puede ser mejor. Pero ni siquiera este mínimo aparece en Lispector. Existe el cambio pero no tiene que culminar en algo mejor.

En todas las novelas de Lispector hay una regeneración continua del tiempo. A cada instante renacen de nuevo todas las cosas. Sus personajes son como aquellos hombres arcaicos de los que habla Elíade que buscan innumerables sistemas de renovación pero siempre para mantenerse en el presente. La confesión, la limpieza (que tanto obsesiona a ciertos personajes de Clarice), la repetición, el ritual, etcétera, son actos que abren una *era nueva* porque crean la ilusión al Hombre de estarse haciendo contemporáneo del momento mítico del principio del mundo. Por un breve lapso el hombre se siente fuera del tiempo. Y se regenera, renace.

Por eso la circularidad en la obra de Clarice. Ninguna puede terminar con un punto final porque no puede convertirse en pasado. Y el lenguaje escrito, además, es de gran ayuda ya que tiene el poder de hacer permanente lo

abstracto. Puede, también, crear mundos en los que las cosas pueden ser otras al mismo tiempo y bajo las mismas circunstancias. El lenguaje sirve, asimismo, para olvidar el tiempo. Si una novela nunca se acaba, el tiempo queda definitivamente abolido.

Los dos títulos opcionales que Lispector da para *Aprendizaje o el libro de los placeres* junto con la novela misma son un gran ejemplo de este tiempo que se regenera continuamente (que es un eterno presente): *El origen de la primavera* o *La muerte necesaria en pleno día* aluden de manera directa al tiempo. Palabras como origen, primavera, muerte y día sirven para medirlo. Y también son palabras muy simbólicas. Las estaciones tienen una correspondencia con las edades de la vida humana, la muerte significa el fin de un periodo o el inicio de otro. Por lo tanto ambos títulos hablan de un principio, de un renacimiento. Además de la abolición de un tiempo cronológico (o por eso mismo) esta retórica da lugar a textos circulares y fragmentados.

El fragmento se constituye (al igual que la circularidad) como un refugio del tiempo. El fragmento es el no-tiempo, es un tránsito, un peregrinaje. Un pedazo de vida del que podemos adueñarnos. Tan sólo un trozo, que no es tan apabullante como el todo. Pero también con el fragmento Clarice está rechazando un discurso totalitario para el Ser. Lo que ella nos dice es que no hay unidad o concordancia en el individuo. El individuo es en realidad un sujeto disgregado. La idea que nos han impuesto por siglos de un ser concordante, con una esencia y un alma particulares es deconstruida por Clarice Lispector. El individuo es, entonces,

alguien que está en un proceso continuo e interminable de “irse haciendo”. Nunca permanece igual a sí mismo y nunca se termina de hacer. Está lleno de contradicciones, de pedazos que lo conforman. No es un ser completo, entero, singular sino una “entidad” fragmentada, divisible, plural. Los seres humanos son en sí mismos heterogéneos. Así, en vez de someter las diferencias, contrastes y tensiones a un principio de unidad, produce disonancias que inquietan al lector, lo dejan sorprendido e incómodo, pero no engañado con una apariencia armónica y segura.

El espacio

Tomemos *La manzana en la oscuridad* para ejemplificar el tema del espacio en la obra de Lispector.

En general los espacios de Clarice se sienten poco iluminados, muy nocturnos. Esto se debe, en gran parte, al constante (repetitivo incluso) uso de palabras tales como: oscuro, cerrado, silencio, ocaso, tinieblas, penumbra, etcétera que aparecen, no vayamos más lejos, en el mismo título de la novela. Esta oscuridad lo alcanza todo convirtiéndose así en un hilo metafórico (continuidad metafórica) en donde sucede casi todo.

La falta de luz, el espacio en general, no es en Clarice un simple adorno, ni un marco; el espacio es un símbolo, declara una postura. A veces pensamos que

los espacios en su obra no tienen relevancia. Incluso creemos no verlos. Pero esto se debe a la fusión tan intensa entre el espacio (externo) y el personaje (espacio interno). El espacio exterior como metáfora del espacio individual. O más aún, el espacio (externo) contaminado por el estado anímico de los personajes (espacio interno).

Mas, dia após dia (...) ele descia da luz aberta e superior do campo, de onde vinha cego de incompreensão. E guiado por uma obstinação de sonâmbulo, como se o tremor incerto de uma agulha de bússola o chamasse – ia enfim ao terreno terciário de vida apenas fundamental, a par da sua. E com um suspiro de quem voltasse a si mesmo, encontrava a sombra vacilante (...) Naquele porão vegetal, que a luz mal nimbava, o homem se refugiava calado e bruto como se somente no princípio mais grosseiro do mundo aquela coisa que ele era coubesse: no terreno rastejante a harmonia feita de poucos elementos não ultrapassava nem ao seu silêncio. O silêncio das plantas estava no seu próprio diapasão (...) Ele que em greve deixara de ser uma pessoa. No seu terreno, ali sentado, ficava gozando o vasto vazio de si mesmo.²³

En este pasaje Martin y el terreno comparten características: un terreno que a pesar de ser un espacio abierto se siente como encerrado (bodega vegetal) pero vacío, callado, con la vida indispensable para seguirse considerando “vivo”, de sombras que vacilan, habiendo perdido lo que se era.

Martin es el paisaje, el paisaje es Martin.

La prisión es un espacio constante en las novelas de Clarice. La cárcel puede ser un cuarto, un campo, una casa, un departamento; pero además y

²³ Lispector, *A maça...*, p. 82.

sobretudo el propio cuerpo, el mismo individuo. Se trata de una reclusión que los mismos personajes se imponen.

El espacio individual termina donde acaba la piel, los gestos, los movimientos, la voz. Estas son las fronteras del individuo. Son sus paredes, sus puertas, sus ventanas; todo lo que se cierra y abre paso al exterior. Los personajes viven encerrados en sí mismos, en su espacio interno y en la rara ocasión en que desean salir a un espacio “público” no saben cómo hacerlo ya que sólo conocen su propio lenguaje, sus propios valores, sus propias reglas, su lógica y estética. Los espacios públicos les confirman su posición de “ajenos”, de “los otros”.

Así, el cuerpo, el individuo, es, en la obra de nuestra autora, un espacio en el mismo nivel arquitectónico que los otros: “O que havia de unicamente inteiro nele, remotamente reconhecível pela mulher naquele instante de estranheza, era a barreira final que o corpo tem.”²⁴

Es, entonces, un cuerpo que se reconoce como un espacio determinado que habita ciertos espacios (que sólo pueden ser unos y no otros) y que se rodea de objetos específicos.

En cuanto a los objetos que pueblan el mundo Clariceano son también altamente simbólicos aunque, suelen ser pocos. Nunca hay abigarramiento de cosas. Los espacios de Clarice son más bien vacíos: recámaras con pocos o casi

²⁴ Ibidem, p. 65.

ningún mueble (ya no se diga adorno, a menos de que sean flores), paisajes exteriores poblados con pocos árboles, con piedras. El mundo que propone en sus novelas recuerda el espacio conventual, monástico. Es un mundo austero, oscuro, que facilita ese misticismo constante en su obra.

Los personajes prefieren rodearse de objetos que pueden entender. Incluso cuando se trata de animales o de plantas, los que habitan ese mundo compaginan con los protagonistas.

Los objetos más “primitivos”, los animales más “precarios” son vistos como por primera vez y sorprenden.

Los elementos primordiales

Una de las propuestas constantes en la antirretórica, como hemos visto, es la huída de lo racional, de lo puramente inteligible y la vuelta a lo más primitivo, lo sensorial, lo más esencial. Es por este motivo que en la obra antirretórica el hombre y lo que éste hace, lo humano, no es la medida de las cosas. La medida de las cosas se encuentra en lo que no ha podido ser tocado por el hombre. El ejemplo lo da un animal, sí, pero también una roca, también el agua, el viento, el fuego, la tierra.

No se le pregunta a otro hombre: ¿cómo debo ser? Se le pregunta al viento, se le pregunta al agua.

Clarice utiliza todo el tiempo los cuatro elementos esenciales, éstos tienen enorme importancia en su obra. Su obra está hecha de tierra, de fuego, de viento, de agua. No son simplemente parte del escenario lispectoriano. Ella no se refiere al viento, tan sólo porque un personaje se encuentre a la intemperie. El viento es un símbolo que dice mucho.

“Los cuatro elementos son las hormonas de la imaginación”, dice Bachelard. Él, al igual que Clarice, rompe con la tradicional simbología de los elementos porque la considera demasiado racional. Así, la materia terrestre es ambigua, puede ser blanda como el lodo o dura como la roca, “incita tanto a la introversión como a la extroversión”.²⁵ “El elemento acuático se divide contra sí mismo”²⁶: el agua mansa y el agua violenta. El viento puede refrescar pero puede también ocasionar un tornado, el fuego calienta pero quema.

Estas ambivalencias demuestran el fracaso de la clasificación elemental. “Para la sensorialidad el hielo y la nieve no se resuelven en agua, el fuego es distinto de la luz, el barro no es la roca o el cristal.”²⁷ Abandonando la antigua interpretación simbólica por ser demasiado explicativa, lineal y utilitaria Clarice inaugura una más personal que responde a la imaginación de cada uno.

²⁵ Bachelard citado por Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, FCE, p. 38.

²⁶ *Idem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 29.

El elemento esencialmente Clariceano es el aire. O, dicho de otro modo: en la narrativa de Clarice imperan las imágenes de aire. Afirma Bachelard que el epíteto más cercano al sustantivo “aire” es el epíteto “libre”.²⁸

Este viento que sopla siempre en la obra de Lispector nos brinda la facultad de librarnos de todas aquellas imágenes que pesan demasiado y que impiden el vuelo. Con este aire toda la vida y todos los movimientos son posibles. Nos despojamos de toda huella de racionalización, dejamos de comprender y vemos todo por vez primera.

Tratándose del aire, dice Bachelard, el movimiento supera la sustancia. Las imágenes aéreas son imágenes de desmaterialización. Es una movilidad “espiritual” que impide una imagen estable y acabada (por lo tanto muerta). Las lecciones del aire libre son dinámicas (y calladas). El consejo de alcanzar el silencio es expresado por una voluntad de volverse aéreo. Y ese soplo continuo que se puede sentir, en todas las novelas de Clarice, no las permite terminar sino que las hace dar vueltas y vueltas, como la Tierra. Esas palabras y esos silencios vuelven a comenzar una y otra vez. Es un soplo que hace que los hombres choquen contra el silencio o contra alguna palabra y que haya desencuentros (más que encuentros).

Por supuesto que el agua está presente (y de qué manera) en la obra de la escritora. Pero el agua no está presente como un amino sino que constituye

²⁸ Bachelard, *El aire y los sueños...*, p. 18.

más bien el final de éste. El agua es un destino. Para Narciso por ejemplo, fue la revelación de su identidad.

Un charco contiene un universo, es un cielo invertido, un espejismo. El mundo que refleja el agua no puede ser aprehendido sino por aquel que ha recorrido el camino específico (nocturno y silencioso) que lleva hasta su particular estanque, río, mar, etcétera. Martín, por ejemplo, en *La manzana en la oscuridad* todavía no está listo para recorrer el camino que lo llevaría al mar:

Chegar um dia ao mar era, porém, algo de que ele agora só usava a parte de sonho. Não pensava um instante sequer em agir de modo a que a visão feliz se tornasse uma realidade. Nem mesmo se oubesse que passos o levariam ao mar, ele agora os daria (...) ²⁹

Por otro lado, en *Aprendizaje o el libro...*, cuando Lori por fin entiende, cuando encuentra la respuesta a su pregunta sobre quién es ella, el instante es marcado por el momento en que se sumerge en el agua fría del mar y sale renacida, sale una nueva Lori que por fin ha sentido su acuática verdad.

El agua siempre aparece en la obra de Clarice como símbolo de redención, como el elemento purificador.

La tierra, en cambio, implica, utilizando las palabras de ella, un vía crucis. Un estar en contacto con lo más primitivo, el volver a la raíz, al origen, la aridez

²⁹ Lispector, *A maçã...*, p. 25.

relacionada con el peregrinaje. La tierra es el espacio donde se da el encuentro con quien se es. La tierra y el hombre solos:

O terreno fora provavelmente uma tentativa, por fim abandonada, de jardim ou horta. Percebiam-se restos de um trabalho e de uma vontade. Certamente haviam alguma vez tentado estabelecer ali ordem inteligível. Até que a natureza, antes expulsa pelo plano de ordem, voltara sorrateiramente e lá se instalara. Mas em seus próprios termos.

Porque, qualquer que tivesse sido a sua época de glória e viço, agora o terreno tinha o silêncio do que é entregue a si mesmo.³⁰

La tierra como alegoría de Martín. Hombre y tierra se reorganizan bajo sus propios términos.

El fuego en la obra de Lispector está más bien ausente. El fuego aparece en forma de luz y de calor, los dos despreciados por Clarice, quien prefiere la oscuridad y los relatos fríos. Luz y calor entorpecen las “acciones”, molestan.

Sin embargo, la única manera de fundir, y a Clarice le gusta fundir, es con el fuego. Además el fuego es un elemento que destruye y regenera, que es precisamente lo que la antirretórica propone.

³⁰ *Ibidem*, p. 81.

Capítulo V. Antirretórica y sociedad

Antirretórica y totalitarismo

La antirretórica dirige su rechazo principalmente contra los totalitarismos. Con totalitarismo me refiero no solamente a los regímenes políticos intolerantes, sino a cualquier gran discurso controlador que pretende imponerse como exclusivo. Totalitarismo significa, entonces, la imposición a los individuos de una determinada identidad y la eliminación (que en la Historia ha llegado a ser física) de quien sea diferente. Todo aquello que representa lo otro debe ser erradicado. La sociedad actual se rige por el principio (impuesto) de identidad en el cual un ser deja de ser único e irremplazable para convertirse en un sujeto cada vez más parecido a los demás. Así, la sociedad regida por una racionalidad identificadora aspira a establecerse como totalidad, como dominio absoluto de todo lo que existe reprimiendo la individualidad y libertad de las personas.

El imperio de la razón

El órgano de dominio suele ser la razón. Ésta, fuerza a lo real a encajar en sus categorías. Recorta todo cuanto existe a su medida. Y lo que se resiste a ocupar un lugar en su ordenado sistema es olvidado, desechado. La razón se construye el mundo a su imagen, para que, bajo la afirmación de identidad entre lo real y lo racional, resulte imperceptible la diferencia aniquilada. Entonces, al contemplar la realidad lo que descubre es su propia imagen, cuando cree atrapar las cosas se

atrapa a sí misma. La razón no se detiene. No es respetuosa con lo que ella no es. Absolutamente todo está sometido a la razón humana.

Filósofos como Foucault, Derrida y Lyotard se declaran en contra de esa fe ciega en una razón universal heredada del Siglo de las Luces y que nace en Europa pero que se extiende a todo Occidente. Esta forma racional de pensamiento se acomoda muy bien en el mundo burgués, capitalista y patriarcal.

Cuenta con tres principios básicos de donde emana toda su concepción del mundo: ¹

- 1) El principio de identidad que asegura que si algo es A es A.
- 2) El principio de contradicción en el que nada puede ser al mismo tiempo A y no-A.
- 3) El principio de exclusión expresa que todo y todos sólo pueden ser o A o no-A.

Estos principios lógicos subyacen a esa forma de pensamiento que divide al mundo en A y no-A. No-A ocupa un lugar que por lo regular se asocia con el desorden, la irracionalidad, el error, la impureza, lo raro, lo diferente, lo incomprendible. La comunidad se encuentra en el lado A y el individualismo es colocado en el lugar de no-A. Se forma así una clara oposición entre el conjunto aceptado que se llama comunidad y el sujeto excluido que recibe el nombre de individuo.

Las dicotomías son muy utilizadas en la sociedad moderna (o posmoderna). Ésta suele inferir que el mundo se divide en oposiciones tales como: masculino-femenino, público-privado, instrumental-estético, pensamiento-

¹ Nancy Hartsock, "Foucault on Power: A Theory for Women?", en Linda J. Nicholson (ed.), *Feminism/Postmodernism*, Nueva York y Londres, Routledge, 1990, p. 162.

sentimiento, mente-cuerpo, cultura-naturaleza, etcétera, donde el primer aspecto tiene siempre más valor que el segundo. Estas radicales dicotomías tienen un propósito en la mente burguesa y moderna: mantener un orden y el orden que se quiere preservar es aquel en el que una élite siga reproduciendo masivamente la ideología y formas culturales adecuadas a sus intereses. El deseo de clasificar y unificar genera una lógica de oposiciones jerárquicas en el cual, además, se está dentro o se está fuera.

Es esta, entonces, una de las formas más absolutas de totalitarismo: definir no sólo la “realidad” social, sino la individual también. Porque todos los ámbitos que debieran concernir al individuo y sólo a él están impregnados del pensamiento totalitario. Todas las esferas de la vida caen bajo la administración social. Al sexo, por ejemplo, se le ha concedido un espacio dentro del sistema desarmándolo y domesticándolo, reduciéndolo así a una práctica higiénica y saludable. Cuando los sujetos ya no se conmueven ni con el placer o el dolor queda tan sólo la frialdad del autómeta. Las personas adaptadas a este pensamiento se instalan entonces en su propia superficie. Cuidan de su apariencia saludable y equilibrada mientras ignoran las turbulencias de una vida interior. En ellas se debilita no únicamente la libertad, también se agotan la espontaneidad, la pasión y la posibilidad de sorpresa. A esta tendencia a perderse en el ambiente en lugar de afirmarse activamente en él, la inclinación a dejarse llevar sin ninguna resistencia, Freud la ha llamado instinto de muerte. La sociedad ha convencido a sus miembros de aplicar el concepto de “lo bello” a lo

permitido y “feo” a lo prohibido. Esto implica otro triunfo de la identidad que impide encontrar belleza en lo diferente.

Pero no sólo lo diferente ha sido excluído. Otros aspectos inherentes a los seres humanos han sido depreciados y han entrado en esta lógica absurda. En la dicotomía alma-cuerpo, el segundo ha sido reiteradamente menospreciado. El cuerpo es concebido como mero instrumento. Incluso se le ha considerado prisión para el alma olvidando que los seres humanos somos seres fundamentalmente corporales. “La falta de respeto y consideración moral al cuerpo humano se puede medir por la falta de respeto a la corporalidad de quien en ella se agotan: los animales.”² Esto habla también de una sociedad que desprecia y maltrata todo lo irracional y lo que no entiende. Incluso los sujetos se relacionan entre sí como objetos. En una sociedad que ha extendido el mercado a prácticamente todos los ámbitos de la vida, incluso a lo más privado, el principio de intercambio es el que reduce los objetos y sujetos a meras mercancías y sus diferencias, a diferencias cuantitativas.

Todo se hace a cambio de algo, todo lo que se da se mide según su valor de cambio. Los sujetos se clasifican entonces como cualquier mercancía según sus características generales olvidando que la subjetividad es heterogénea. El sujeto nunca es una unidad. Siempre se encuentra en un proceso. Atraparlo y clasificarlo no funciona. Un individuo es un conjunto de diferencias que no pueden ser completamente comprendidas, y menos aun con la pura razón.

² Marta Tafalla, *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*, Barcelona, Herder, 2003, pp. 171-173.

Y a medida que el individuo lo es menos se empobrece también el lenguaje. El individuo va siendo menos capaz de expresarse. El diálogo que era el lugar de encuentro entre las personas se limita a un intercambio de fórmulas fijas y vacías. Al irse pareciendo cada día más unos a otros tienen menos que decirse. Y al mismo tiempo que los individuos son igualados, cada uno se queda solo, aislado e incomunicado. Así la humanidad añade a todos sus dolores el sufrimiento de la convención, esto es, concordar en palabras y acciones pero no en sentimientos. Lo más curioso es que el presente se autodenomina “la era de la comunicación”.

La posibilidad de otras concepciones de organización social son remotas porque todo suele pensarse en términos maniqueos.

“Por una literatura menor”

Sin embargo es el arte y en este caso específico, la literatura, quien puede desmontar el mecanismo de esta enorme máquina social. Porque la literatura tiene, efectivamente, una función de formadora social. No se reduce a ser la exposición de una realidad sino que “anticipa también la posibilidad irrealizada, ensancha el campo limitado del comportamiento social hacia nuevos deseos, aspiraciones y objetivos y con ello abre caminos a la experiencia futura. La orientación previa de nuestra existencia por obra de la facultad creativa de la literatura no se basa únicamente en su carácter artístico, que contribuye a romper

el automatismo de la percepción cotidiana gracias a una forma nueva. La relación entre literatura y lector puede actualizarse tanto en el terreno sensorial, en cuanto estímulo para la percepción estética, como en el terreno ético, en cuanto exhortación a la reflexión moral. La nueva obra literaria es acogida y juzgada tanto sobre el fondo de otras formas artísticas como sobre el de la experiencia cotidiana de la vida.³

Para empezar, una de las fuerzas sociales que nos inspira esta literatura radica en la “negatividad”.⁴ En decir no a la unidad que la sociedad pretende imponer, resistirse a la adaptación a esa forma social. Según Adorno:

La libertad individual, tanto la libertad de configurar la propia vida, como la libertad de acción o la libertad de pensamiento, sólo podrían serlo plenamente en una sociedad libre, porque la libertad del individuo presupone la de la sociedad. Pero tal sociedad libre ignoramos si existirá nunca. Lo pensamos como esperanza, como utopía, pero no como un futuro que podamos planificar [...]. Mientras tanto, en una sociedad no libre, queda una única posibilidad de libertad para el individuo y éste debe esforzarse por ella. Es la libertad que nace del conocimiento y se desarrolla con la actitud crítica.⁵

En este caso esa actitud crítica se basa en una oposición, una negativa ante las consignas sociales. “Tomar distancia” porque los individuos que “salvan una mínima posibilidad de libertad son los que no se adaptan”.⁶ “Así pues, uno no gana su libertad en primera línea de combate, sino en los márgenes, en los patios traseros de la sociedad, en los sótanos de la resistencia.”⁷ Y, la mejor relación consistirá en aquello que se basa precisamente en el respeto a la diferencia del otro. Abrirse de manera receptiva al objeto, entregarse a él para

³ Hans Robert Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000, p. 188.

⁴ Tafalla, *op. cit.*, pp. 97-100.

⁵ *Ibidem*, p. 97.

⁶ *Ibidem*, pp. 97-100.

⁷ *Ibidem*, p. 101.

conocerlo. Prestar mayor atención a lo pequeño, al detalle, a los matices, lo mínimo. Se trata de hablar y ver y sentir como una cucaracha. Comprender con todo el cuerpo y no sólo con la razón. Nutrirse de la experiencia. Salir al encuentro de la minoría. Porque sólo lo menor es grande y revolucionario.

Esto es lo que hace una literatura que conmociona. A diferencia de la literatura establecida, esta “literatura menor”⁸ no va del contenido a la expresión. La literatura menor enuncia primero con su propia palabra y después concibe. Encuentra su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio subdesarrollo, su propio desierto. La literatura menor es menor porque no es totalitaria, porque expresa la realidad de las minorías, porque duda de lo grande y de todo aquello que se ha vuelto institucional; lo que no ha sido nombrado con palabras auténticas. La literatura menor encuentra los puntos de no-cultura, sueña en sentido opuesto. Tiene, también, la posibilidad de hacer un uso menor de su propia lengua; esto es, estar en la propia lengua como un extranjero.

Inventa no sólo su propio léxico sino que también propone una nueva sintáxis. Tanto el nuevo vocabulario como la sintaxis deben ser, en esta antirretórica “menor” la expresión de la experiencia. Sólo mediante la experiencia puede el individuo sustraerse a dogmatismos y autoritarismos, porque sólo él, por sí mismo, puede hallar su verdad. Los valores “universales” definidos como los valores occidentales pierden su universalidad, volviéndose individuales. Y esta amenaza al *canon* implica una amenaza a la comunidad occidental. El valor en la literatura menor se basa en la idea de una subjetividad plural y polifónica. Su

⁸ Término acuñado originalmente por Deleuze y Guattari en su libro *Kafka, por una literatura menor*, op. cit., 2001.

propósito consiste en la exploración de los elementos subjetivos que subyacen en una sociedad.

Deconstrucción

Clarice realiza varios actos deconstructivos. Quizás el más obvio se basa en alejarse del centro, o por lo menos de los centros que se nos han impuesto. Clarice invierte las jerarquías de esos opuestos binarios que señaló Derrida privilegiando al marginado, al otro.

En un mundo en el que se considera que un dios creó todo mediante el habla, la oralidad prevalece sobre las formas escritas. Esta oralidad está estrechamente vinculada con lo que es natural, lo directo, lo verdadero, ya que lleva implícita la presencia del que habla. Oralidad es presencia, es sinceridad. La escritura en cambio, se relaciona con todo lo opuesto.⁹ La escritura parece menos inmediata, menos sincera, más artificial, incluso perversa y degenerada y, por supuesto, conlleva una ausencia.

Así, el habla, la oralidad, está más cerca de Dios, de los orígenes y la escritura es gobernada por el Demonio. La verbalización del ser prevalece sobre el infernal silencio. Clarice prefiere la región del Infierno, el territorio de la ausencia.

⁹ Derrida es quien apunta esta polaridad.

Ella escribe; y si la memoria es el pilar que soporta la oralidad, Lispector la suprime a través de narradores que no saben cómo empezar, no saben explicarse, no saben qué decir y olvidan todo. *La hora de la estrella*, como ya se vió, es un ejemplo de este narrador.

Ella se va trasbambalinas y nos permite presenciar lo que acontece detrás del acto de escribir. Éste tampoco es un acontecimiento exclusivo de Poetas inspirados, y de Grandes Escritores. Los narradores de Lispector son medianos, poquita cosa. No tienen la solemnidad que uno esperaría, escriben porque “no tienen nada que hacer en el mundo”.¹⁰

No sólo subvierte, entonces, la jerarquía del binario oralidad/escritura sino que también establece que no es más valioso *per se* esto o aquello. Desecha, así, la lógica de la esencia y lo accesorio. Suprime el centro. Elimina el referente. Los significados ya no se conocen con base en un opuesto: “Pero volvamos a hoy. Porque como se sabe, hoy es hoy.”¹¹

Hoy dice Clarice, es *hoy*. No lo contrapone a mañana ni a ayer. Para explicar *hoy* sólo existe *hoy*. Ella establece que la palabra debe parecerse sólo a la palabra. Así, ¿cuál es el significado de *hoy* o de *palabra*? Para Lispector no hay significados fijos. *Hoy* es lo que entendemos por *hoy*.

Bajo esta antilógica decir: “Le faltaba la habilidad de ser hábil”¹² es correcto.

¹⁰ Lispector, *La hora de la...*, p. 22.

¹¹ *Ibidem*, p. 21.

¹² *Ibidem*, p. 25.

Una vez que subvierte Clarice las binariedades oralidad/escritura, presencia/ausencia, Dios/Demonio; memoria/olvido, significado único/significado pospuesto; se coloca en los sitios donde abundan los “entres”, los “ni éste ni aquél”, los “éste y aquél”, el instante que se nos escapa:

Eu quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito (...) Só no ato do amor – pela límpida abstração do estrela do que se sente – capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si (...) ¹³

Ese es el territorio de lo que creíamos imposible, de lo que parecemos no ver, de lo que nos empeñamos en no escuchar. Desde estas fisuras escribe Clarice.

Pero quizás el acto más revolucionariamente deconstructivo de Clarice es colocarse en el campo del esoterismo. La literatura muy “menor”, de este campo, despreciada por la razón y el progreso es tomada por Clarice de un modo subversivo. En contra de la Gran Literatura, los Grandes Autores, las palabras, la ciencia de la razón, Clarice coloca la pequeña literatura, la pseudoliteratura, los “brujos”, ¹⁴ el silencio, la “ciencia” del espíritu.

Derrida se colocó también aquí, aunque después de Clarice. En 1991, en una disertación dada en una conferencia celebrada por la Universidad de California, llamada *Los espectros de Marx*, deconstruye el discurso de éste proponiendo una sesión espiritista. Aborda lo que llama Espectrología que tiene

¹³ Lispector, *Água viva...*, pp. 9 y 10.

¹⁴ Como se les suele mal llamar a hombres y mujeres que en realidad son sabios, y, en la mayoría de los casos, gente que ha estudiado a fondo los recovecos de la ciencia y no ha quedado satisfecha con ese conocimiento: Bacon, Ramon Llull, Agripa, Paracelso, Newton, Swedenborg, Helena Blavastsky, Fulcanelli, Guénon, etcétera.

que ver con el no-ser, con la no-realidad, con el otro. Lo hace como Lispector. Colocándose en ese casi-lugar, entre la vida y la muerte, en la lógica de lo ilógico.

La intención de Derrida y Clarice es la misma: desestructurar, dismantelar, señalar el “pero si...”, la posibilidad de otros lugares (no-lugares), de otras verdades. Sin embargo, el ocultismo (teórico) ¹⁵ de Clarice parece venir de una sincera relación con aquella “filosofía” o “religión”.

El término “ciencias ocultas” e incluso “esoterismo” ha sido muy abusado. Suele relacionarse con la adivinación, la brujería, el espiritismo y otras “artes” que tienen que ver con lo sobrenatural. Pero nada de eso constituye el ocultismo. Éste, se refiere a la búsqueda espiritual del conocimiento, lo que tiene que ver con las causas. El motivo de la secrecía surge por la necesidad de preservar sus principios y protegerlos de quien no sea capaz de comprenderlos. No es necesario pertenecer a una hermandad o practicar ritos para ser ocultista. Un individuo solo y estudiando la pura teoría puede convertirse en esotérico.

Este es el caso de Clarice. Ella toma los principios herméticos y los desarrolla en sus novelas. Los alquimistas suelen hacer actos deconstructivos al evidenciar la imposibilidad del conocimiento racional y religioso occidental para explicar la realidad de los hombres.

¹⁵ C.G. Harrison (en su libro *The Transcendental Universe*, Londres, Lindisfarne Press, 1993, p. 79) habla de dos clases fundamentales de ocultistas, los teóricos y los prácticos. Los segundos son los que suelen pertenecer a una hermandad en la que se llevan a cabo ceremonias de tipo religioso pero nunca tienen que ver con la magia negra. Los teóricos, en cambio, suelen aprender por su cuenta y generalmente no pertenecen a hermandades. De éstos, probablemente nunca adivinaríamos, aunque los tuviéramos en frente, que se interesan por las ciencias ocultas.

Dice William Blake:

Todas las Biblias o códigos sagrados han sido causa de los siguientes errores:

1. Que el hombre consta de dos principios reales existentes, esto es: un Cuerpo y un Alma.
2. Que la Energía llamada Mal, es sólo del Cuerpo, y que la Razón, llamada Bien, es sólo del Alma.
3. Que Dios atormentará al hombre en la Eternidad por seguir sus Energías.¹⁶

Pero, continúa Blake (en un acto deconstructivo, como suelen ser sus actos): Los siguientes contrarios a lo anterior son verdaderos:

1. El Hombre no tiene un Cuerpo distinto de su Alma porque lo que se llama Cuerpo es una porción del Alma discernida por los cinco sentidos, las principales puertas del alma en esta era.
2. Energía es la única vida y es del Cuerpo, y Razón es el cerco o la circunferencia externa de la Energía.
3. Energía es Eterno Deleite.¹⁷

Así, Razón y Religión suelen ser desarmados por estos “masones del silencio”.

Clarice es una iniciada.¹⁸ No sólo su silencio nos lo dice, también sus palabras:

¹⁶ William Blake, *Prosa escogida*, Barcelona, DVD Ediciones, 2002, p. 27.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 27 y 28.

¹⁸ C.G. Harrison en su libro *The Transcendental Universe*, (*op.cit.*) se refiere a lo que es un iniciado y da las siguientes características: El iniciado es aquel que ha conocido el mundo no palpable a los sentidos, es decir, aquel que reconoce que hay una realidad que la razón no puede explicar, con o sin ayuda. Es aquel que reconoce que las causas del mundo fenomenológico pueden estar en su mundo espiritual. El iniciado es quien ha aprendido algún secreto de naturaleza paradójica del que no puede ni debe hablar abiertamente. El iniciado generalmente ha perdido vigor puramente racional, intelectual porque sin esta disminución no puede comprenderse esa otra realidad espiritual, sensitiva.

(...) com o correr dos séculos perdi o segredo do Egito.¹⁹

E sou assombrada pelos meus fantasmas, pelo que é mítico, fantástico, e gigantesco : a vida é sobrenatural.²⁰

Sou uma iniciada sem seita.²¹

(...) fasciname as minhas mutações faiscantes(...) ²²

Minha anarquia obedece subterraneamente a uma lei onde lido oculta com astronomia, matemática e mecânica.²³

Só para os iniciados a vida então se torna fragilmente verdadeira.²⁴

Mas conheco também outra vida ainda(...)

E uma vida de violência mágica. É misteriosa e enfeitiçante.²⁵

Las citas se multiplican. Sólo he puesto algunas que permiten apreciar claramente cómo Clarice se convierte en bruja, en iniciada. *Água viva*, escrita en primera persona, parecería la confesión de una bruja. El vocabulario, las alusiones, las experiencias son alquímicas.

Otra manera deconstruir que utiliza Clarice es muy sutil, muy silenciosa; y se basa en una ley física.²⁶ Hemos visto, en capítulos anteriores que las novelas de Clarice tienen una estructura circular. No tienen un final. Comienzan eternamente. Se mueven en círculo.

Existe una ley física y directamente relacionada con los descubrimientos de Isaac Newton que señala que un cuerpo en movimiento circular tiende a apartarse constantemente del centro. Clarice aplica este principio a su literatura. Al moverse ésta en círculos, no sólo en cuanto a la “estructura” interna de cada novela sino de toda la obra en conjunto, que forma un gran círculo, la autora se mantiene lejos del centro, y en cada nueva lectura se aleja más.

¹⁹ Lispector, *Água viva...*, p. 11.

²⁰ *Ibidem*, p. 27.

²¹ *Ibidem*, p. 30.

²² *Ibidem*, p. 31.

²³ *Ibidem*, p. 38.

²⁴ *Ibidem*, p. 64.

²⁵ *Idem*.

²⁶ ¿Más alusiones a Newton?

Al mantener su obra dando vueltas se evita llegar a un núcleo, a un fondo del cual asirse, lo cual es muy deconstructivo.

Además, Clarice está haciendo literatura con lenguaje y referencias explícitas a las matemáticas:

(...)já estudei matemática que é a loucura do raciocínio.²⁷

... estou tentando captar a quarta dimensão (...)²⁸

... divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem (...)²⁹

Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo.³⁰

Esto implica deconstruir un texto aparentemente legible para todo aquel que conozca el abecedario utilizando como lenguaje no sólo las letras y palabras esperadas sino alusiones matemáticas subliminales.

Deconstruye, entonces, Clarice, desde todos los frentes. Desde la estructura (con la antiestructura), desde la forma (la antiforma), los personajes (que son antipersonajes), la temática (antitemática), el lenguaje (antilenguaje). Se aleja del mundo del poder, del éxito, de los que saben vivir y se coloca voluntariamente con los que pierden, los exiliados, los invisibles, los otros. Habla su lengua, trata sus temas y se mueve con soltura en ese mundo.

²⁷ Lispector, *Água viva...*, p. 9.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 10.

³⁰ *Ibidem*, p. 60.

A modo de conclusión...

De Clarice puede afirmarse aquello que menciona Roland Barthes a propósito de Mallarmé, a quien consideró “una especie de Hamlet de la escritura”. Clarice es una Hamlet porque oscila entre el decir y el no decir. Su decir es una denuncia en la que utiliza las palabras únicamente para manifestar su necesidad de morir. El no decir, en cambio, es su propuesta. Es un esfuerzo por salvar al lenguaje de ser una prisión. Para ello, es preciso colocarse en lo que ella misma llama un término neutro. Es decir, huir de los gritos del lenguaje, de las polaridades, de los totalitarismos, de los clichés, de las herencias y resguardarse en el reino del silencio, en los pliegues, en los entres, en lo que constituye un no-lugar.

Esta voluntad de silencio, esta antirretórica, atenta contra la aniquilación del lenguaje, lo enfrenta a su propia desintegración. Es un decir para dejar de decir y dejando de decir, se dice. Así, la literatura antirretórica de Lispector es, evidentemente, destructiva. A pesar de que una de sus novelas comienza con un “sí” expreso, Clarice suele iniciar con un “no”, con puros “no”. Su no implica una resistencia a todo. Clarice no acepta nada de antemano, ni siquiera la “realidad”. Para poder aceptar ella tiene que destejer, destruir. Ella necesita subvertir, cambiar el orden, deshacer para poder ver como Clarice ve y para entender como Clarice entiende. La claridad para Clarice es clariceana.

Sus libros no cuentan historias. Lispector, en un acto que es creativo, destruye las historias. Es la literatura enfrentándose a su propia aniquilación. Es la

retórica sin palabras. Es la torpeza expresiva deliberada. La resistencia a hablar como se debe hablar.

Es una rebelión que excede el ámbito del lenguaje porque la realidad comienza en el mismo. ¿Qué sucede entonces con la realidad que se crea a partir de un lenguaje clariceano o antirretórico? No ocurre, como algunos aseguran, la incoherencia, la incomprensión o la anarquía. Es verdad, en cambio, que la realidad se pluraliza, cambia por las realidades. Esto da lugar a la flexibilidad, al dinamismo, a la amplitud de horizontes, de caminos, de experiencias. Es una libertad y aunque no se está más seguro, sí se es más libre.

La antirretórica propone la libertad. Adorno diría que la clave de esa libertad se encuentra en la actitud negativa, en esa capacidad o fuerza para resistirse a la identificación con lo dado.

Una literatura basada en esta actitud negativa, destructiva no puede sino concluir en el silencio. Pero este silencio es una postura. Expresa un punto de vista. El silencio es un lenguaje que expresa un más allá del lenguaje. Habla incluso de una moralidad. El silencio en este caso implica una orientación ética. Como cuando ya no parece correcto utilizar ciertas palabras por desgastadas, por haber perdido el significado. Entonces no se usan. Se dice, mejor, el silencio.

Es una literatura de la ausencia. Una literatura que privilegia lo que no está, la carencia. Tiene mayor valor la palabra no escrita, lo sugerido, lo sutil. Lo

ausente –que es aparentemente lo débil– es, en la antirretórica, lo fuerte, lo más importante.

Es un juego. Se juega a invertir, se juega a cambiar significados, se juega a alterar el orden, a confundir, a reconciliar lo irreconciliable. Nunca se llega a ningún significado, éstos siempre se posponen. Incluso es un juego que no es un juego. Es un juego que es una propuesta. Es una propuesta que es destructiva. Es una propuesta destructiva que es creativa. Es una creación que parte de una negación. Es una negación que afirma una postura. Es una postura que nunca puede ser definitiva... Es una oscilación. Un ir y venir en las posibilidades...

Debido a este juego infinito la obra de Clarice sí puede mantenerse revolucionaria. Muere pero revive una y otra vez. Se mueve en círculo, como el *ourobouros* de los alquimistas, que devora su cola eternamente.

La literatura antirretórica causa fallas al sistema porque no se adapta y al no hacerlo causa rupturas en las estructuras establecidas. Impide el movimiento lineal fluido y continuo. La máquina social empieza a perder energía que escapa por las fisuras, por los pliegues. En uno de estos pliegues cabe el universo del esoterismo. Clarice gusta de estar ahí. Ese mundo basado en una imaginación mágica le brinda el espacio y las herramientas necesarias para calmar sus ganas de misterio. Lispector aplica esa magia a la cotidianidad. Los enigmas no se encuentran en un mundo sobrenatural sino en el que llamamos “real”, en lo que hacemos todos los días, en lo que vemos a diario. Para comprender así las cosas

es necesario desarrollar la sensibilidad, que se ha visto atrofiada por el hiperuso de la racionalidad. La alquimia y el esoterismo constituyen una manera críptica de situarse frente a la ciencia oficial que niega todo aquello que escapa a la comprobación. Están basadas en el conocimiento hermético que se obtiene de ir descubriendo el significado oculto en otro significado. La cabal comprensión del lenguaje último, el más escondido, sólo es accesible para un hombre espiritual. Espiritual como opuesto a racional. Aquellos que, como dice Clarice, no son de alma formada, los pusilánimes verían en una roca, por ejemplo, tan sólo una roca. Sin embargo, los significados que puede contener una piedra en tanto punto de contacto entre lo sagrado y el hombre supera cualquier atribución científica.

En Lispector, si se presta atención, se reconocerá un lenguaje dentro de otro, dentro de otro. El lenguaje esotérico está escondido dentro de un lenguaje simbólico que está escondido dentro de uno más literal.

Puede descubrirse esta opción antirretórica en cada uno de sus libros en forma de elementos recurrentes que se relacionan con una visión simbólica que lleva a una interpretación esotérica.

Y no es que podamos clasificar la obra de Lispector como esotérica. No la podemos clasificar como nada. No es ni esto ni aquello. Es el entre esto y aquello. Es el entre la vida y la muerte, la luz y la oscuridad, el decir y el no decir. Es ahí donde se encuentra esta literatura que, como Hamlet, queda atrapada en la posibilidad del ser o no ser...

Bibliografía

- Adorno, Theodor, "Notas sobre literatura", en *Obra completa*, tomo 11, Madrid, Akal, 2003.
- Atienza, Juan G., *Diccionario de Alquimia*, Madrid, Espasa, 2001.
- Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, México, FCE, 2003.
- El aire y los sueños*, México, FCE, 2002.
- La poética del espacio*, México, FCE, 2002.
- Beristáin, Helena (comp.), *El horizonte interdisciplinario de la retórica*, México, UNAM, 2001.
- Block de Behar, Lisa, *Una retórica del silencio*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1994.
- Cixous, Helen, *Coming to writing and other essays*, Massachussets, Harvard University Press, 1991.
- "Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y el silencio", *Revista Anthropos*, Extra 2, Barcelona, 1997.
- Copenhaver, Brian P. (ed.), *Corpus Hermeticum y Asclepio*, Madrid, Siruela, 2000.
- De la Cruz, Juan, *Poesía completa*, Barcelona, Fontana, 1994.
- Deleuze, Gilles y Guattari, *Kafka, por una literatura menor*, México, Era, 2001.
- Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Durand Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, FCE, 2003.
- Eliade, Mircea, *Ocultismo, brujería y modas culturales*, Buenos Aires, Paidós, 1997.
- El Kybalion*, Barcelona, Fapa Ediciones, 2002.
- Fontenau, Françoise, *La ética del silencio, Wittgenstein y Lacan*, Buenos Aires, Serie Impar, Atuel-Anáfora, 2000.
- Fulcanelli, *El misterio de las catedrales*, Barcelona, Debolsillo, 2005.

- Graff, Richard, Arthur Walzer y Janet M. Atwill (eds.), *The Viability of the Rhetorical Tradition*, Nueva York, State University of New York Press, 2005.
- Grondin, Jean, *Introducción a Gadamer*, España, Herder 2002.
- Haas, Alois María, *Maestro Eckhart*, Barcelona, Herder, 2002.
- Hartsock, Nancy, "Foucault on Power: A Theory for Women?", en Linda J. Nicholson (ed.), *Feminism/Postmodernism*, Nueva York y Londres, Routledge, 1990.
- Hernández Guerrero, José Antonio y Ma. Del Carmen García Tejera, *Historia breve de la retórica*, Madrid, Síntesis, 1994.
- Jauss, Hans Robert, *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Herder, 2003.
- Jost, Walter y Wendy Olmsted (eds.), *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*, Reino Unido, Blackwell Publishing, 2006.
- Le Brun, Annie, *Del exceso de realidad*, México, FCE, 2004.
- Lispector Clarice, *Agua viva*, Madrid, Siruela, 2004.
- Água viva*, Río de Janeiro, Rocco, 1998.
- Aprendizaje o el libro de los placeres*, Madrid, Siruela, 2001.
- Os melhores contos*, São Paulo, Global Editora, 1996.
- La araña*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- O lustre*, Río de Janeiro, Rocco, 1999.
- La hora de la estrella*, Madrid, Siruela, 2000.
- A hora da estrela*, Río de Janeiro, José Olympio Editora, 1978.
- La manzana en la oscuridad*, Madrid, Siruela, 2003.
- A maçã no escuro*, Río de Janeiro, Rocco, 1998.
- La pasión según G.H.*, Barcelona, Muchnik Editores, 2000.
- A paixão segundo G.H.*, Río de Janeiro, ALLCA XX-UFRJ Editora, 1996.

- Montiel, Juan Antonio, "Lenguaje y pasión según Clarice Lispector", *Cuadernos del Colegio de Filosofía de la Universidad Iberoamericana Golfo Centro*.
- Nietzsche, Friederich, *Escritos sobre retórica*, Madrid, Trotta, 2000.
- Nunes, Benedito, *Leitura de Clarice Lispector*, São Paulo, edições Quirón, 1973.
- Panikkar, Raimon, *De la mística, experiencia plena de vida*, Barcelona, Herder, 2005.
- Perelman Chaim y L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación*, Madrid, Gredos, 2000.
- Pontiero Giovanni, "Clarice Lispector: an intuitive approach to fiction", en Susan Bassnett (ed.), *Knives and angels, woman writers in Latin America*, Londres y Nueva Jersey, Zed Book Ltd., 1990.
- Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, Madrid, Trotta, 2001.
- Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid, Siruela, 1998.
- Schultz, Margarita, *El poder de la palabra*, Chile, editorial Cuatro Vientos, 2002.
- Steiner, George, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- Tafalla, Marta, *Theodor W. Adorno, Una filosofía de la memoria*, Barcelona, Herder, 2003.
- Turró, Salvio, *Descartes. Del hermetismo a la nueva ciencia*, Barcelona, Anthropos, 1985.
- Yates, Frances, *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2005.
- Zaid, Gabriel, "La historia como progreso", *Letras Libres*, diciembre, 2004.