

**Del abismo de la escritura o el silencio de la creación:
Mallarmé, Hassan, Pizarnik y Cortázar***

Alejandra Jaramillo Morales
Universidad Nacional de Colombia

Frente al fracaso del pensamiento tradicional metafísico para encontrar un lenguaje que logre asir la realidad, la literatura es un intento de hallar un lenguaje que se escape al pensamiento logocéntrico y dé cuenta de lo inasible. El artículo desarrolla esta problemática a partir de la renuncia a la referencialidad del lenguaje en Mallarmé, la relación entre silencio y escritura según el crítico Ihab Hassan, el tratamiento de la escritura desde la muerte y el silencio en Alejandra Pizarnik, y lo que escapa a lo racional en el acto de creación tal como lo percibe Julio Cortázar retomando el surrealismo.

Palabras clave: Julio Cortázar; Alejandra Pizarnik; literatura y silencio; teoría literaria; problemas de la significación.

From Abyss to Writing or the Silence of Creation: Mallarmé, Hassan, Pizarnik and Cortázar

Given the failure of traditional metaphysical thought to find a language that can grasp reality, literature is an attempt to find a language that might escape logocentric thought and give us access to the unfathomable. The present article explores this problem starting from the renouncing of a referential language in Mallarmé, the relationship between silence and writing according to the critic Ihab Hassan, the handling of writing from the standpoint of death and silence in Alejandra Pizarnik and what escapes the rational in the act of creation, such as it is perceived by Julio Cortázar, who takes this idea from surrealism.

Key words: Julio Cortázar; Alejandra Pizarnik; Literature and Silence; Literary Theory; Problems of Meaning.

* Primera versión recibida: 14/12/2005; última versión aceptada: 31/03/2006.

Durante el siglo xx, muchos escritores y escritoras latinoamericanos han cuestionado –inconsciente y conscientemente– las premisas fundantes de la modernidad. Esto, en especial, por la situación colonial de América Latina frente a dicho proyecto de Occidente. En este orden de ideas, uno de los temas que se ha desarrollado en esa literatura de manera constante es el problema de la creación o, mejor, de la significación como acto creador en el que la palabra se ve resquebrajada por sus propias contradicciones, por su silencio interno. Ahora bien, el silencio, como parte intrínseca del texto literario, ha estado desde siempre allí, agrietando toda posibilidad de presencia y de significación totalizante; y, sin embargo, durante muchos siglos nuestra tradición filosófica pretendía cifrar en las palabras la verdad, lo absoluto. Entonces, veremos a lo largo de este artículo la visión de Mallarmé, que es fundamental en el transcurrir de la palabra y el silencio en la tradición occidental; el caso de Ihab Hassan, un crítico que desarrolla una visión sobre el silencio en la creación literaria, y la visión del silencio creador en la poética de Alejandra Pizarnik y Julio Cortázar. El propósito es demostrar que los autores mencionados albergaban, de una u otra forma, la intuición de que todo texto contiene su propio silencio, su inconsciencia, su incompletud (Steiner 1986, 47).

La escritura, y eso lo sabemos todos los que vivimos en sus ámbitos –escritores o críticos–, es un espacio de desasosiego. Porque al escribir, aunque sea de manera inconsciente, las palabras nos traicionan, en ellas no podemos confiar, porque una vez plasmadas en esa hoja en blanco tan temida nuestra creación deja de pertenecernos. Y sin embargo, la necesidad de escribir, de recrear la vida, de explicarla, de comentarla, es tan esencial para el ser humano como cualquier otra de las actividades de su cotidianidad. ¿Cómo explicar esa dualidad, ese masoquismo, esa incesante búsqueda de nombrar lo innombrable?

¿Qué alberga la escritura? ¿Qué hallazgos y asombros nos esperan del lado de allá de la palabra? ¿Por qué lanzarnos a

ese abismo? La serie de preguntas sería interminable. Desde siempre filósofos, escritores y otros pensadores se han hecho todas estas preguntas y enumerarlas es caer en una tautología. Escribimos porque es una necesidad, porque en la escritura nos encontramos con el espacio de lo asombroso y lo conocido, porque no queremos morir y sentimos que las palabras nos perpetúan, porque queremos descubrir el otro lado de nosotros mismos, de la realidad en que vivimos, porque buscamos entender en la palabra lo que somos, nombramos para hacernos más verdaderos. Escribimos para narrar algo, lo que es indudable, pero las palabras se dicen y se desdicen en esa enunciación que es la escritura, nuestro texto es lanzado a la infinita cadena de la significación, y aquello que queríamos decir empieza a decirse y desdecirse pese a nuestro deseo de plasmarlo, en la hoja en blanco, de manera total.

Hemos estado siempre en la contradicción de querer asir, por medio de la palabra, lo inasible. Lo escrito, en nuestra tradición, pertenecía al ámbito de la verdad. Las palabras fueron las encargadas, durante siglos, de reflejar el universo, de descifrarlo, de nombrarlo, y, sin embargo, la veracidad del lenguaje fue siempre una de las preguntas fundamentales de la filosofía. De alguna manera, aun mientras vivíamos con la seguridad de que palabra y verdad eran una misma cosa, ya intuíamos que la palabra no lograba abarcar la magnitud de nuestras experiencias, que la escritura nos traicionaba. Sin embargo, la cultura occidental se propuso nombrar o descifrar el universo. Es bien sabido que hasta finales del siglo xvi, como bien lo relata Michel Foucault en su libro *Las palabras y las cosas*, el lenguaje era concebido como natural, se situaba al mismo nivel de las cosas, y además el universo estaba cifrado tanto en lo natural como en la palabra divina, de manera que podíamos leer en la una o en la otra, porque “la naturaleza y el verbo pueden entrecruzarse infinitamente, formando, para quien sabe leer, un gran texto único” (42). Entonces, si pensamos en que la cultura occidental está fundada en un mito de creación logocéntrico –Dios dijo: hágase la luz,

A. Jaramillo, Del abismo de la escritura o el silencio de la creación...

y la luz se hizo—, ¿cómo no creer en la veracidad de la palabra ante tal demostración de su presencia? Desafortunadamente, este texto único, ese universo de lo cifrado, empezó a resquebrajarse debido a su mayor contradicción: la palabra “Dios” debía contener su esencia; así, Dios debía ser asible. Como lo dice Jorge Luis Borges en su poema “El Golem”:

Y, hecho de consonantes y vocales,
habrá un terrible Nombre, que la esencia
cifre de Dios y que la Omnipotencia
guarde en las letras y sílabas cabales. (206)

Pronunciar tal nombre debía contener la existencia misma de Dios, y no era así. Dios era inasible, y la imposibilidad de hallarlo fue la demostración inicial del fracaso de la presencialidad de la palabra. Este fracaso fue minando la certeza que los seres humanos tenían frente al lenguaje, y poco a poco fuimos encontrando una serie de contradicciones que conducirían a las posturas surgidas a finales del siglo XIX, y desarrolladas en el siglo XX, sobre la abismal distancia entre las palabras y las cosas, la imposibilidad del verbo de ser total y verdadero.

Ahora bien, ese mismo ser humano, creyente del poder del verbo, tuvo que enfrentarse a su propia inasibilidad, reflejo de la de su Dios, a su escisión fundamental que está representada por las dualidades dicotómicas vida-muerte y cuerpo-alma. La escritura, como todas las artes, ha intentado realizar el antiguo proyecto del ser humano de explicar su propia condición, pero tal proyecto se ha visto frustrado por la incapacidad de representar o explicar, por medio de las palabras, aquellas dos instancias de la vida del ser humano que le son absolutamente inasibles: alma y muerte. Narrar las cosas visibles, los fenómenos de la naturaleza, aun algunas de nuestras sensaciones, parece ser una empresa posible, pero explicarse el más allá de nuestra vida, el espacio de la muerte, en el que uno se desvanece como las mismas palabras, y la existencia

del alma humana, alberga una de las grandes dificultades para el ser humano. Sin embargo, la filosofía y la literatura se han valido de la palabra para incursionar en los ámbitos de lo desconocido y tratar de explicarse el lado intangible de la condición humana, lo que no significa que tal intento haya sido exitoso. De una u otra forma, la condición del ser humano, la inasibilidad de su alma, la inminencia de su muerte y su imposibilidad de encontrarse con Dios, se constituyen en la sombra de todo el pensamiento occidental, y es precisamente desde ese lugar de sombra y contradicción que empieza el acto de creación. Desde el desasosiego de no poder encontrar respuestas absolutas, la escritura se convierte en el lugar para explorar, para inventar interpretaciones posibles de una realidad innombrable. Realidad que, paradójicamente, sólo puede existir a través del lenguaje mismo. Se escribe desde la contradicción, saliendo de ella y regresando a ella. Y aunque durante muchos siglos tuvimos fe en la palabra, en su capacidad de representar todo aquello que nos cuestionaba y sorprendía, el acto de escribir no dejaba de estar marcado por la sombra de nuestra propia inasibilidad, que el mundo moderno, con sus pretensiones individualistas y todopoderosas, exacerbaría. La palabra poética podía ser revelación; sin embargo, era una revelación que nos quebraba por dentro, que nos confirmaba las contradicciones de nuestra propia existencia.

Octavio Paz, en *El arco y la lira*, propone que “poesía y religión son revelación” (137). La diferencia básica que él encuentra entre la una y la otra es que la palabra poética no necesita de la autoridad divina, en tanto que “la imagen se sustenta en sí misma, sin que le sea necesario recurrir ni a la demostración racional ni a la instancia de un poder sobrenatural: es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo” (137). La palabra le sirve al ser humano para revelar ante sí su condición humana, para explicar las contradicciones de las que hemos venido hablando. Es importante tener en cuenta que, para Paz, la poesía tiene la facultad de suspender la existencia

de Dios; en la medida en que Dios depende de la subjetividad del poeta, la revelación viene desde la subjetividad del ser humano. Para Paz, el ser humano busca explicar su condición original, su soledad en el mundo, y parte del silencio, aunque lo concibe como el lugar anterior a la palabra: “Por una vía que, a su manera, es también negativa, el poeta llega al borde del lenguaje. Y ese borde se llama silencio, página en blanco. Un silencio que es como un lago, una superficie lisa y compacta. Dentro, sumergidas, aguardan las palabras” (147).

Esta tendencia a ver el silencio como momento anterior a la palabra, como lugar externo de la escritura, del texto, que aparecerá repetidamente en muchos críticos y escritores, es una manera de aproximarse a la evidencia de que el silencio es parte del texto mismo. Ver el silencio desde dentro de la palabra, asumir su capacidad de minar permanentemente la significación era, quizás, una visión demasiado extrema para quienes empezaron a coquetear con tal posibilidad, y por esto prefieren verlo como un elemento anterior o externo al texto literario. Ahora bien, Paz, termina explicando que la poesía es el lugar en el que se encuentran muerte y vida, el espacio donde los contrarios conviven: “[C]omo el existir mismo, como la vida que aun en sus momentos de mayor exaltación lleva en sí la imagen de la muerte, el decir poético, chorro de tiempo, es afirmación simultánea de la muerte y la vida” (148). Y es esta posibilidad de ver la palabra como portadora de lo antagónico, como la imagen ancestral del yin y el yang, como el encuentro de lo consciente y lo inconsciente del surrealismo, el punto de partida que nos lleva a pensar que palabra y silencio conviven en la escritura, que no es posible pensar el texto literario sin que en él mismo estén presentes tales elementos antagónicos.

Paz acude también a la visión del “no ser” de Heidegger para explicar la coexistencia de los opuestos en la palabra poética. Partiendo de los postulados de Heidegger, dice: “El hombre no es un ser incompleto o al que le falta algo. Pues ya se ha visto que ese algo que podría faltarle sería la muerte. Ahora

bien, la muerte no está fuera del hombre, no es un hecho extraño que le venga del exterior” (149). Si la muerte puede estar presente en la vida misma, el silencio, por analogía, está presente en la palabra. Todo acto de escritura se sitúa en ese lugar donde “ser y no ser” coexisten también. Así, el silencio no es la representación de una carencia o falta, sino, por el contrario, es una parte de la expresión misma; escribir es encontrarse con la revelación de nuestras propias contradicciones, es la revelación de la condición humana, al mismo tiempo que de la existencia del lenguaje como entidad cambiante.

Por otra parte, la revelación de la palabra poética en el acto de escribir, la evidencia de que vida y muerte se unen en lo escrito, es el gran abismo de la creación literaria. Para parafrasear a Maurice Blanchot, la persona que escribe se encuentra frente a la soledad, al vaciamiento de la palabra. Es importante recordar que tal soledad no está relacionada con el individualismo, sino con el desvanecimiento del autor, con el acto de pérdida que significa la escritura. La obra que escribimos, que inocentemente vislumbramos como una representación de nosotros mismos, como un reflejo de nuestras sensaciones, existe más allá de nuestra precaria contingencia. Nuestra labor como escritores no es completar una obra que nos pertenece. Por el contrario, la obra se escribe a través de nosotros, de cierta manera nos usa:

A esa palabra incesante agrego la decisión, la autoridad de mi propio silencio. Vuelvo *sensible*, por mi mediación silenciosa, la afirmación ininterrumpida, el murmullo gigantesco sobre el cual, abriéndose, el lenguaje se hace imagen, se hace imaginario, profundidad hablante, indistinta, plenitud que es vacío. Este silencio tiene su fuente en la desaparición a la que está invitado aquel que escribe. (Blanchot 21)

El murmullo del lenguaje, que finalmente es la vida misma, es aquello que nos lleva a escribir. Nos lanzamos al abismo de la palabra, y la distancia insalvable que significa entrar

en el lenguaje, en el ámbito de lo desconocido, en el otro lado de las cosas: el silencio. Escribir sería pues una manera de desafiar la contradicción de la existencia, aun conscientes de que en este acto nos perdemos a nosotros mismos. El escritor se ahoga, como bien lo dice Blanchot, en sus propias palabras, en la distancia que estas mismas le representan. El silencio aparece en la obra de Blanchot como el espacio en el que se produce la creación, es el lugar de la literatura en que se borran las presencias, en el que quien escribe niega su “yo” y, al escribir, narra su silencio, el silencio que conforma el lenguaje mismo.

Blanchot continúa su descripción del espacio de la literatura con la idea de la fascinación por la ausencia de tiempo y el encuentro con la muerte en la palabra. El tiempo eterno de la palabra es, en realidad, una ausencia de tiempo en la que el lenguaje logra situarse en el espacio de la muerte. “El presente muerto es la imposibilidad de realizar una presencia, imposibilidad que está presente, que está allí como lo que dobla todo lo presente, la sombra del presente que éste lleva y disimula en sí” (25). Ésta es, en las palabras de Blanchot, la idea del desvanecimiento del lenguaje. Se escribe desde un lugar sin tiempo, desde la muerte, pues la palabra no puede contener presencias ni verdades. Podemos ver al texto-silencio inscrito en una escritura situada en los límites de la significación, una creación en la que coexisten el abismo y la caída como las dos caras de una misma moneda. Lo significativo de los planteamientos de Blanchot es el reconocimiento de que este abismo está presente en el acto de creación, es su visión de la escritura como un acto en el que, de manera consciente o inconsciente, nos damos a nuestra propia desaparición, nos escribimos mientras nos desescribimos, lo mismo que la palabra dice mientras desdice.

Uno de los momentos míticos relacionados con la creación artística que es de gran relevancia es el mito de Orfeo. Blanchot, como muchos otros teóricos, entre ellos Lezama Lima, encuentra en la mirada órfica la metáfora apropiada

para explicar la pérdida que se da en todo acto de creación. Como diría Roland Barthes, la escritura “es el lugar geométrico de todo lo que no podría decir sin perder, como Orfeo al volverse” (1982, 18). El arte se abre a la noche en el momento en que Orfeo desciende al Hades en busca de Eurídice. De la misma manera, la escritura entra en el campo de la muerte, de la noche, procura escribir desde ese otro lugar, narra desde las oscuridades de lo que no puede ser revelado totalmente. Orfeo no logra mantenerse en la ley, su arte depende de la negación de su deseo y por esto mismo no logra contenerse. Orfeo, dice Blanchot, no ha dejado nunca de mirar a Eurídice, “la vio invisible, la tocó intacta, en su ausencia de sombra, en esa presencia velada que no disimulaba su ausencia, que era presencia de su ausencia infinita” (162). La mirada de Orfeo es la comprobación de que aquello que queremos plasmar por medio de la palabra es presencia que siempre se hace ausente. Para Orfeo todo se quiebra en el momento en que enfrenta la certeza de su fracaso. La obra de arte aparece, entonces, como incertidumbre, como un ser que siempre se escapa de nuestra mirada (164). Se escribe por medio del deseo, y se sabe que tal deseo nos lleva al abismo de perdemos a nosotros mismos. Traemos al mundo de la luz las tinieblas del otro lado de la significación, conjugamos palabras para narrar lo inasible y vemos, no sin un temor inexplicable, cómo nuestras propias palabras nos abandonan en el intento de apropiarnos de las concepciones de nosotros mismos y explicarlas. Los textos que se escriben son tan inasibles como las explicaciones que buscamos; sin embargo, la empresa de la escritura está absolutamente justificada por el deseo, por esa suerte de llamado esencial hacia la palabra aterradora, la palabra-silencio-abismo-desvanecimiento.

Pensemos ahora en la situación del sujeto en el acto de escritura. Como vimos al principio de este artículo, el sujeto que escribe se encuentra escindido por su propia inasibilidad, y sin embargo busca nombrarse por medio de la palabra, como si fuera posible pensar que el sujeto existe como referente del

A. Jaramillo, Del abismo de la escritura o el silencio de la creación...

sujeto que escribe. Sabemos que esto no es posible, que la gran contradicción del ser humano es la dificultad de explicar su condición, principalmente porque al explicarla esta rehaciéndola constantemente. Julia Kristeva dice: “The subject never *is*. The subject is only the *signifying process* and he appears only as a *signifying practice*” (215)¹. De esta forma, el sujeto que escribe se crea a sí mismo en la enunciación, a la vez que difiere de sí mismo. No hay un referente del sujeto, como no lo hay de la palabra, las dos instancias se van creando en el discurso y entran, como el texto-silencio, al perpetuo devenir de significaciones. A este respecto Derrida propone:

Spacing as writing is the becoming-absent and the becoming-unconscious of the subject. As the subject’s relationship with its own death, this becoming is the constitution of subjectivity. On all level’s of life’s organization, that it to say, of the economy of death. All graphemes are of a testamentary essence. And the original absence of the subject of writing is also the absence of the thing or the referent.(69)²

Vemos aquí la existencia del abismo de la escritura del que hemos venido hablando. Al escribir, el sujeto se hace ausente, aunque sus pretensiones sean las contrarias, y se encuentra en el ámbito de la muerte. La escritura se constituye, para Derrida, en nuestro testamento, en nuestra forma de convivir con la muerte, con esa imposibilidad de hacernos presentes por medio de la palabra. Y de la misma manera en que el

¹ “El sujeto nunca *es*. El sujeto es sólo un *proceso de significación* y aparece únicamente como una *práctica de significación*” (todas las traducciones son mías).

² “El espacio como la escritura es el lugar en que el sujeto se convierte en ausencia e inconciencia. En la medida en que se da la relación del sujeto con su propia muerte, este convertirse en ausente e inconsciente constituye la subjetividad. En todos los niveles de organización de la vida, es decir, de la economía de la muerte. Todos los grafismos son de esencia testamentaria. Y la ausencia original del sujeto de la escritura es también la ausencia de las cosas o los referentes”.

sujeto se hace ausente en la enunciación, la palabra refleja la ausencia del referente. Sujeto y palabra niegan la posibilidad de la presencia en la escritura, y así, el sistema logocéntrico se ve subvertido en tanto que asumimos el lenguaje como una instancia de anulamiento de la presencia, un lugar de significación desplazada.

Mallarmé o la conciencia del abismo

Stephan Mallarmé marca un punto de partida fundamental en el trayecto crítico que pone en duda la existencia del *logos*, de la palabra reveladora de la verdad. Su visión de la literatura, del lenguaje y del acto de escribir se fundan en la imposibilidad de la palabra de apropiarse presencias reales. Así, la poética de Mallarmé se constituye en uno de los primeros momentos de la literatura fundados en el abismo de la significación. Para Mallarmé, “la verdad de la palabra es la ausencia del mundo”, lo que quiere decir que la literatura, el lenguaje mismo, se distancian de la realidad (Steiner 1992, 122). La poesía se convierte, de esta manera, en un objeto que habla de sí mismo, desde y para sí mismo, y en esa distancia, en ese existir ajeno a la referencialidad, es donde sucumbe el poeta, donde se pierde.

Maurice Blanchot, en un capítulo de su libro *El espacio literario*, titulado “La experiencia de Mallarmé”, explica que para éste la escritura significó encontrarse con dos abismos fundamentales: la ausencia de Dios y la inminencia de la muerte. El proceso de la escritura, entonces, es una manera de adentrarse en la nada, en la ausencia del Dios, en el universo de la muerte: “quien profundiza el verso, muere, encuentra su muerte como abismo” (32). La palabra poética funda en Mallarmé la posibilidad de entrar en lo desconocido, sitúa la escritura en ese más allá de la muerte, y así la convierte también en revelación, pero en una revelación alejada profundamente de la realidad. Para Mallarmé, la palabra existe en dos instancias diferentes. Por un lado, tenemos la palabra bruta,

la palabra que pertenece a todo acto de comunicación, aquella en la que creemos ver la realidad. Es la palabra deteriorada, desgastada, desfigurada; una noción del lenguaje en la que éste ha perdido su esencialidad, aquella que lo hace existir desprendido del mundo, de la finalidad logocéntrica. La palabra bruta es también una ausencia de palabras, una mera comunicación, un intercambio en el que nada puede entregarse (Blanchot 32). Es la palabra que busca representar, realizar una mimesis de las cosas.

Por el otro lado, tenemos la palabra “esencial”, aquella que es consciente de su distancia con el mundo, que existe como una entidad que se impone al mundo, como un poema-objeto que no debe representar nada más que a sí mismo. En la palabra “esencial” no hay un sujeto que habla; por el contrario, es el lenguaje mismo el que habla por medio de nosotros. El lenguaje se vuelve “esencial” en la medida en que en él podemos nombrar lo esencial, lo que no pertenece a la representación, lo que se dice por sí mismo (Blanchot 33). Sin embargo, la palabra esencial, poética, presenta a Mallarmé una gran dificultad. ¿Cómo explicar su existencia? ¿Cómo hablar de ese poema-objeto sin pensar que es una parte de la realidad? A estas preguntas, propone Blanchot, Mallarmé responde que la literatura no existe como los objetos de nuestra realidad sino que, por el contrario, la literatura es palabra, y nada puede suceder a la manera de lo empírico en el mundo del lenguaje (37).

Ahora bien, tanto la palabra bruta como la esencial son, para Mallarmé, silencio. Porque las dos palabras son en el fondo la misma; su diferencia es externa, depende del uso que queramos darles. La palabra bruta, explica Blanchot, no es bruta ni inmediata, sólo produce esa ilusión (33). La ilusión de representación que nos da la palabra bruta, la palabra que creemos inmediata, que nos presenta la realidad, no responde a lo que verdaderamente es el lenguaje. El hecho de que la palabra bruta nos convenza de su inmediatez no significa que exista, no significa que pueda haber una palabra capaz de contener presencias. El lenguaje, desde Mallarmé has-

ta nuestros días, está situado en el silencio, es ausencia. Así, las palabras, bien sean brutas o esenciales, “tienen el poder de hacer desaparecer las cosas, de hacerlas aparecer en tanto desaparecidas, apariencia que no es sino la de una desaparición, presencia que a su vez regresa a la ausencia por el movimiento de erosión y de usura que es el alma y la vida de las palabras” (Blanchot 37).

Jacques Derrida en su artículo “The First Session” demuestra cómo la noción de *mimesis* presentada por Platón y Mallarmé difiere en la medida en que el primero la concibe como una forma de imitar la realidad, lo cual presupone que hay una realidad más verdadera que antecede la representación; mientras que el caso de Mallarmé simboliza un acto de imitación en el que no existe un referente anterior, es decir, que la mimesis para Mallarmé es un acto inaugural en el que la palabra crea realidades nuevas: “The Mime inaugurates; he breaks into a white page” (144)³. La creación se erige como una “prescription that effaces itself through its very existence, the order given to the Mime to imitate nothing that in any way preexists his operation” (145)⁴. El gesto principal que Derrida encuentra en Mallarmé consiste en la posibilidad de crear a partir de un libro que simboliza el silencio, o el vacío de referencialidad, entrando así en un sistema de significación en el que la palabra se separa del mundo.

La visión mallarmeana de la palabra como entidad independiente de lo referencial, y su necesidad de separar al sujeto como productor de discursos, se constituyen en un gesto evidentemente extremo de ruptura con una tradición notoriamente apegada a la palabra-presencia. Según Roland Barthes, Mallarmé, “huyendo cada vez más frente a una sintaxis desordenada”, lleva la creación a “la desintegración del lenguaje que sólo puede conducir a un silencio de la escritu-

³ “La mímica inaugura; rompe la página en blanco”.

⁴ “. . . prescripción que se borra a sí misma a través de su propia existencia, el orden que se da al mimo para imitar algo que de ninguna manera preexiste a su acción”.

A. Jaramillo, Del abismo de la escritura o el silencio de la creación...

ra” (1982, 77). Y aunque para Barthes este silencio parece albergar un cierto nivel de nihilismo, creo que debemos tener presente que las grandes rupturas se producen por medio de acciones extremas, a partir de las cuales se empiezan a producir nuevas maneras de conocer y entender el mundo. Así, la postura extrema de Mallarmé, como la entiende Barthes, es quizás una de las más importantes en nuestro propósito de ver al acto de creación en relación con el silencio intrínseco del texto literario. Mallarmé nos inscribe en un universo en el que el sujeto se aleja de su propia creación, en la medida en que descubre que escribir es caer en un abismo en el que el único lugar posible es el silencio, la muerte. Adicionalmente, “el lenguaje Mallarmeano es Orfeo que no puede salvar lo que ama sino renunciando a ello, y que sin embargo apenas si se da vuelta” (Barthes 1982, 78).

En la tradición literaria latinoamericana hay dos escritores que, en las tres primeras décadas del siglo xx, transitan por este terreno de la imposibilidad referencial, del vaciamiento del lenguaje y del sujeto que crea: Macedonio Fernández y César Vallejo. Este último, con la publicación de *Trilce* en 1922, año en que aparecen también la *Tierra baldía* de Eliot y el *Ulises* de Joyce, logra inaugurar en la poética latinoamericana un acto creador que se construye desde la imposibilidad de la referencialidad del mundo antecesor de la palabra y la sensación poética. Además, el poema, en este texto, termina siendo un deambular por la significación como imposibilidad, rompiendo así las certezas de la palabra creadora.

The Dismemberment of Orpheus: una aproximación crítica al silencio

Ihab Hassan, en su libro *The Dismemberment of Orpheus*, propone el silencio como una metáfora para explicar la necesidad de la modernidad y posmodernidad literarias de realizar de manera simultánea un paso hacia la autodestrucción y la autotrascendencia:

Silence is my metaphor of a language that expresses, with harsh and subtle cadences, the stress in art culture, and consciousness. The crisis is modern and postmodern, current and continuous, though discontinuity and apocalypse are also images of it. Thus the language of silence conjoins the need both of autodestruction and self-transcendence.(12)⁵

Aunque en el texto de Hassan la metáfora del silencio sigue localizando este concepto como una actitud frente a la literatura, y no como algo intrínseco, en su obra hay una tendencia a llegar a tal punto teórico. Así, creo que debemos tener en cuenta las diez diferenciaciones del silencio que este crítico realiza, y las implicaciones que éstas tienen en el acto de creación literaria.

1. Silence refers to an avant-garde of literature. 2. . . . Silence implies alienation from reason, society and history, a reduction of all the engagements in the created world of men. 3. . . . Silence also betrays separation from nature, a perversion of vital and erotic processes . . . Man rejects the earth and abhors woman; he detaches himself from the body. 4. Silence demands the self-repudiation of art which aspires to event, dream, nonsense, or number. 5. Silence requires the periodic subversion of forms. 6. Silence creates anti-languages.(12)⁶

⁵ “El silencio es mi metáfora para dar cuenta de un lenguaje que expresa, con bruscas y sutiles cadencias, la fuerza en la cultura artística y la conciencia. La crisis es moderna y posmoderna, constante y continua, aunque discontinuidad y apocalipsis son también sus imágenes. Así, el lenguaje del silencio implica la doble necesidad de autodestrucción y autotranscendencia”.

⁶ “1. El silencio se refiere a una vanguardia en literatura. 2. . . .El silencio implica alienación de la razón, la sociedad y la historia, una reducción de todas las ataduras del mundo creado por los seres humanos. 3. . . . El silencio también traiciona la separación de la naturaleza, una perversión de procesos vitales y eróticos . . . El hombre rechaza la tierra y aborrece a la mujer; se distancia a sí mismo del cuerpo. 4. El silencio demanda un autorepudio del arte en su aspiración de ser evento, sueño, sinsentido o número. 5. El silencio requiere una periódica subversión de las formas. 6. El silencio crea antilenguajes”.

A. Jaramillo, Del abismo de la escritura o el silencio de la creación...

En las primeras seis categorías propuestas por Hassan podemos ver cómo el silencio representa una postura frente a la obra literaria, una creación que busca distanciarse de la obra tradicional. Esto es a lo que llamo postura o gesto, que es la tendencia generalizada frente a la posibilidad de ver el silencio en relación con la escritura, y es fundamental pues genera una nueva manera de concebir la literatura. No podríamos haber llegado a muchos de los planteamientos contemporáneos sobre el arte si no hubiese sido por las rupturas artísticas de las vanguardias. Es bien evidente en este punto que el silencio no es algo inmanente al texto literario, en la medida en que es una opción y no una realidad permanente. Este tipo de silencio, del que Hassan habla, es supremamente importante, pues es el silencio que se aleja de lo tradicional creando rupturas, subvirtiéndolo. Ahora bien, el silencio intrínseco, aquel que subyace a toda escritura, no es un gesto, una acción deliberada del autor; por el contrario, no hay autores capaces de liberarse del abismo de la palabra, del silencio que la corroe permanentemente. La terrible actitud misógina que vemos en la categoría 3, tanto de las vanguardias en algunos momentos como del planteamiento de Hassan, está evidentemente por fuera de cualquiera de mis visiones de la literatura. Creo imposible negar tales actitudes, pero veo como un imperativo crear nociones de escritura que afirmen otros tipos de lenguajes que se diferencie del patriarcal, logocéntrico. La creación de un antiarte, como sugiere Hassan, es bastante relevante en la medida en que sólo un arte que niegue la palabra como verdad, el arte como evento absoluto, puede llegar a resquebrajar las visiones logocéntricas del arte. Vemos el silencio como una necesidad de cambiar las formas literarias, y sabemos que éste era uno de los proyectos fundamentales de las vanguardias; sin embargo este silencio sigue siendo una estrategia narrativa.

7. Silence fills the extreme states of the mind-void, madness, outrage, ecstasy, mystic trance when ordinary discourse

ceases to carry the burden of meaning. 8. Silence de-realizes the world. It encourages the metamorphosis of appearance and reality, the perpetual fusion and confusion of identities, till nothing –or so it *seems*– remains. 9. Silence turns consciousness upon itself. 10. Silence presupposes, at times, apocalypse, the dissolution of the known world, its history and persistence, and sustains a millennial vision of non-human perfection. (12)⁷

Las últimas cuatro categorías son muy importantes pues nos sitúan en eso que hemos llamado el otro lado de las cosas, en la existencia de lo intangible, lo irracional, lo que la verdad del *logos* negaba. Tales postulados sirven para mostrar que el ámbito del lenguaje está compuesto por elementos diversos, que no sólo se crea desde la razón, que la vida es a la vez sueño-vigilia, vida-muerte, conciencia-inconsciencia. Debemos tener en cuenta que el atrevimiento de las vanguardias de proponerse unir los opuestos, de escribir desde lo inconsciente, fue uno de los hallazgos más importantes para la literatura y la filosofía del siglo xx. Al ampliarse nuestra visión del arte, la realidad misma empezó a ser concebida de manera diferente. Se confirman, así, todos los cambios en la manera de ver la realidad, la noción de que la palabra puede tergiversarlo todo, de que la palabra crea mundos autónomos. La palabra se hace autorreflexiva, el lenguaje se mira a sí mismo. En este giro de la conciencia hacia sí misma se basa la posibilidad de ver el lenguaje como autorreferencial. De tal acto se ha derivado nuestra idea de que el lenguaje contiene los sistemas de poder de nuestra cultura y que, por tanto, en el len-

⁷ “7. El silencio llena el estado extremo del vacío mental, la locura, el escándalo, el éxtasis, los trances místicos cuando el discurso ordinario cesa de llevar los límites del significado. 8. El silencio deshace el mundo. Anima la metamorfosis de las apariencias y la realidad, la perpetua fusión y confusión de las identidades, hasta que nada, o al menos así pareciera, se mantiene. 9. El silencio revierte la conciencia sobre sí misma. 10. El silencio presupone, por momentos, apocalipsis, la disolución del mundo conocido, su historia y persistencia y sostiene la milenaria visión de la no humana perfección”.

A. Jaramillo, Del abismo de la escritura o el silencio de la creación...

guaje están las claves del comportamiento humano. Así, la literatura, aun siendo simplemente lenguaje, puede ser analizada por los estudios culturales, encontrando en ella elementos de gran relevancia para explicar nuestra sociedad y nuestros comportamientos. Quizás otro elemento importante para la escritura es el que Hassan trabaja en su última categoría, en el que nos encontramos con la disolución del mundo, el apocalipsis.

Hassan dice que la idea de lo negativo, del silencio, ha sido parte de nuestra cultura desde finales del siglo XIX:

Of this we can be certain: silence makes a place for itself in the intellectual ambiance of the times. The discourse of Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, and Sartre takes account of it as a principle of subjectivity. Wittgenstein reckons in it the incommunicable against which language defines its rules... Silence shifts in the perspectives of various thinkers yet remains ever at the threshold of awareness. It is a category of the intelligence of the twentieth century, and particularly of its avant-garde imagination.(15)⁸

El silencio, como posible forma de aproximarse al arte, aparece como lo vemos en la cita de Hassan, a finales del siglo XIX, y se convierte en un elemento fundamental de las visiones del arte en el siglo XX. Sin embargo, durante nuestro siglo se da el paso del silencio como gesto, o estrategia, hacia la posibilidad de ver tal concepto como parte de la significación misma. En su libro, Hassan ha abierto un camino hacia el texto-silencio al proponer que la escritura puede deambular por lo inconsciente, lo irracional, lo apocalíptico y, sobre todo, al

⁸ “Podemos estar seguros de esto: el silencio ha creado un espacio suyo en el ambiente intelectual de nuestro tiempo. El discurso de Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty y Sartre lo tiene en cuenta como un principio de subjetividad. Wittgenstein reconoce en él lo incommunicable contra lo cual el lenguaje define sus reglas... El silencio se transforma en las perspectivas de varios pensadores, sin embargo, siempre se mantiene en el umbral de la conciencia. Es una categoría de la inteligencia del siglo XX, y particularmente de la imaginación de su vanguardia”.

reconocer que la creación literaria necesita del silencio, así sea como gesto, para existir.

Acallamiento y muerte: las caras opuestas del abismo, o la poética de Alejandra Pizarnik

Uno de los modos de trascendencia de la escritura es aquel en que el lenguaje cesa de hablar (Steiner 1986, 46). Los poetas entran en el silencio luego de encontrarse con las contradicciones e imposibilidades de la significación, con la poca fe que podemos poner en la palabra. Steiner plantea que este acto de acallamiento acontece en Hölderlin y Rimbaud. Luego de que estos dos poetas han llevado el lenguaje a los extremos de la significación, y han jugado con el lenguaje en su forma, descubren que sólo el silencio puede albergar la verdadera sensación que ellos tienen con relación al mundo, así, los dos, renuncian a la escritura y entran en un acto de silencio voluntario (1986, 47). La postura de estos dos poetas ha sido fundamental para el espíritu moderno de la época, de la misma manera que para las visiones sobre el arte de nuestro siglo: “In much modern poetry silence represents the claims of the ideal; to speak is to say less” (48)⁹. Hablar, o escribir en nuestro caso, es decir menos, es saber que se desdice mientras se dice, lo que, como habíamos dicho ya, es uno de los grandes abismos de la escritura, pero al mismo tiempo una de las grandes tentaciones de la misma. Muchos poetas posteriores a Hölderlin y Rimbaud se aproximan a la literatura, a la palabra poética, de esta manera, tratando de encontrar en ella una manera de hablar del silencio, o lo que es aun más elaborado, hablar desde el silencio.

Los actos inhumanos del siglo xx y la influencia de los medios de comunicación han erosionado nuestra cultura, y de ello se ha desprendido la sensación de pérdida e impotencia de nuestra época. Así:

⁹ “En buena parte de la poesía moderna el silencio representa las exigencias del ideal; hablar es decir menos”.

A. Jaramillo, Del abismo de la escritura o el silencio de la creación...

To a writer who feels that the condition of language is in question, that the word is losing something of its humane genius, two essential courses are available: he may seek to render his own idiom representative of the general crisis, to convey through it the precariousness and vulnerability of the communicative act; or he may choose the suicidal rhetoric of silence. (Steiner 1986, 49-50)¹⁰

El silencio se convierte en una alternativa para quien escribe; callar es una de las maneras de responder a las injusticias y a las dudas que el lenguaje y la realidad nos producen. Sin embargo, el acto de silencio, “la suicida retórica del silencio”, como la llama Steiner, ha jugado un papel muy importante en la literatura del siglo xx. Los escritores no han dejado de escribir, por el contrario, la producción de textos es infinita, pero el silencio ha sido su estrategia; se elude mientras se escribe a sabiendas de que ese no narrar es una manera subversiva de narrar. Adicionalmente, y ese es el tipo de silencio que más nos interesa, muchos escritores han intentado escribir desde el silencio, cuando crean imágenes de la existencia del silencio como significación, o cuando demuestran, no sólo que se puede hablar desde lugares que parecían imposibles de alcanzar, como el silencio, sino que el silencio es significación en sí mismo: “Silence has another speech than ordinary saying, but it is meaningful speech nevertheless” (Steiner 1986, 53)¹¹.

Otro de los lugares imposibles desde el cual se ha buscado escribir en nuestro siglo es la muerte. La escritura ha sido comparada con el suicidio precisamente por su capacidad de

¹⁰ “Para un escritor que siente que la condición del lenguaje está en cuestión, que la palabra está perdiendo algo de su genio humano, dos caminos esenciales están en juego: puede intentar convertir su propio lenguaje en representativo de la crisis general, dar a entender, a través de él, la precariedad y vulnerabilidad del acto comunicativo, o puede buscar la retórica suicida del silencio”.

¹¹ “El silencio tiene otro lenguaje diferente al habla ordinaria, pero es un discurso significativo de todas maneras”.

lanzarnos al abismo, de perdemos a nosotros mismos. Blanchot dice: “No porque éste [el artista] haga obra de muerte, sino porque puede decirse que está ligado a la obra de la misma extraña manera en que está ligado a la muerte el hombre que la toma como fin” (96-97). Quien escribe se encuentra atado a su obra como el suicida a la muerte, de la misma manera que nos podemos sentir atados a la vida. La importancia de este planteamiento radica en que la obra de arte está ligada a ese lugar imposible que es la muerte y, de esa manera, nos encontramos frente a la idea de que la muerte, como el silencio, subyace al acto de escribir. Blanchot agrega que el hallazgo del poeta frente a la muerte, más que alcanzar una forma de plenitud, es una permanente conciencia de estar muriendo; es decir, que en ese acto unimos nuestra existencia con la “incesante muerte”, como la llama Jorge Luis Borges.

Alejandra Pizarnik es un ejemplo perfecto de una poética que integra muerte y silencio porque crea un campo de significación en el que la fuerza poética está precisamente en la posibilidad de narrar la imposibilidad misma de la palabra y la presencia permanente de la muerte en nuestra existencia. Pizarnik escribe desde “el otro lado”, desde el límite de la palabra y la vida. Pizarnik escribe, no sobre la muerte y el silencio, sino, y este es su gran logro, desde la muerte y el silencio. En el poema “Fronteras inútiles” vemos la creación de un lugar de ausencia en el que se borran las fronteras de las cosas:

Fronteras inútiles
un lugar
no digo un espacio
hablo de
 que
hablo de lo que no es
hablo de lo que no conozco

A. Jaramillo, Del abismo de la escritura o el silencio de la creación...

no el tiempo

solo todos los instantes

no el amor

no

sí

no

un lugar de ausencia

un hilo de miserable unión. (103)

Luego de crear este ámbito de la ausencia, Pizarnik une la muerte y el silencio, los sitúa en ese mismo espacio, en ese universo donde las fronteras no existen, donde es posible hablar desde el otro lado de las cosas. Así, vemos en los dos poemas siguientes tal fusión:

Memoria

Arpa de silencio

en donde anida el miedo.

Gemido lunar de las cosas

significando ausencia.

Espacio de color cerrado.

Alguien golpea y arma

un ataúd para la hora

otro ataúd para la luz. (111)

Silencios

La muerte siempre al lado.

Escucho su decir.

Sólo me oigo. (105)

La muerte como presencia permanente aparece en el poema nombrada como silencio. El título nos inscribe en ese espacio creado por la poesía de Pizarnik, el lugar donde se fun-

den silencio y muerte, estos dos conceptos tan importantes en la literatura de nuestro tiempo. La palabra poética de Pizarnik emana murmullos de silencio, voces de ella misma que hablan desde la muerte. Cosas que significan ausencia. En el extracto del poema “Fragmentos para dominar el silencio”, que veremos a continuación, la posibilidad de escribir desde la muerte significa una revalorización del silencio; de alguna manera para Pizarnik estos dos conceptos van de la mano, son un mismo tipo de lenguaje.

III

La muerte ha restituido silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino. (123)

No importa el destino de la palabra. En la poética de Pizarnik, el acto de escribir es un vacío, una necesidad que no necesita justificación desde fuera. Así mismo, en su poesía, Pizarnik alude al silencio como una entidad que la habita a ella misma. El silencio, así, no es solamente parte de la palabra, sino, de la existencia.

Silencio

yo me uno al silencio
yo me he unido al silencio
y me dejo hacer
me dejo beber
me dejo decir

El silencio hace y bebe y dice a la poeta, mientras en su poesía nace la ausencia de voz, de la muerte, de lo innombrable. De esta manera, hemos visto cómo en la poesía de Alejandra Pizarnik se funden silencio y muerte. Adicionalmente, en su poesía sentimos la fuerza de una palabra que asume el abismo de la escritura y la incapacidad de la palabra de ser presencia, la magia de desdecirse al escribir. La poesía

A. Jaramillo, Del abismo de la escritura o el silencio de la creación...

de Pizarnik es, así, una metáfora del texto-silencio, de la inasibilidad de la palabra, del silencio intrínseco del lenguaje.

Escritura e inconsciencia: del surrealismo a los caminos de Oliveira y Morelli

Generalmente, al referimos al surrealismo nos viene a la mente la idea de un movimiento literario de vanguardia que situaba su campo de interés en las márgenes de la inconsciencia, y tendemos a pensar que su postura está fundada en un acto excesivo de escribir desde lo irracional. Muchos de los gestos propuestos por André Breton y sus seguidores tenían ese matiz aguerrido de batalla, de ruptura absoluta. De hecho, la definición que Breton nos da del surrealismo en el primer manifiesto (1924) confirma la necesidad de tal movimiento de alejarse radicalmente de la razón: “Surrealismo, s. M. Automatismo psíquico puro por el cual nos proponemos expresar, ya sea verbalmente, ya sea por escrito, ya sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón” (49). Ahora bien, para Breton el acto de creación surrealista alberga la posibilidad de encontrar un estado del espíritu en el que se unen los opuestos. En ese lugar podemos intuir que se encontrarían razón e irracionalidad, y es precisamente en esa grieta en la que la razón entra al universo surrealista, y permite ver las dos caras de la realidad simultáneamente, en donde el texto-silencio, como conciencia e inconsciencia simultáneas también, se relaciona con los planteamientos de este movimiento. El acto de creación se da en la grieta, en el lugar de fusión de lo irreconciliable.

No podemos olvidarnos de que a esa batalla, realizada por los surrealistas a principios de siglo, le debemos, en buena parte, el giro que la literatura dio en nuestro siglo hacia lo irracional y, mejor aún, hacia las posibilidades de fusión de los opuestos, de lo racional y lo irracional (Jaramillo 77). Es indudable que el gesto surrealista tiende a dar prioridad a lo

inconsciente, pero eso responde a que ese era precisamente el lado acallado por la tradición occidental. Así surge la escritura automática, como forma de plasmar en el papel los fluidos de la conciencia, el lenguaje sin lógicas al que pertenecemos. Este tipo de escritura es evidentemente abismal; es una escritura que se reconoce como inconsciente y se lanza a decir, deja hablar el murmullo del lenguaje; es una palabra poética que habla a través de nosotros. Adicionalmente, la poética de la escritura automática conduce a una palabra que nombra el todo, en la que se enfrenta a la magnitud de la existencia y, por ende, a sus contradicciones: “ganar el punto en el que decir, es decir, todo, y donde el poeta se convierte en el que no puede sustraerse a nada, no se aparta de nada, está entregado sin resguardo, a la extrañeza y a la desmesura del ser” (Blanchot 169). Y es precisamente en este exceso de la existencia donde la palabra surrealista alcanza el lugar de su propio desvanecimiento, o como diría Ihab Hassan: “[B]rings to a climax the impossible search for a vanishing form” (78)¹². Y me pregunto si no es en ese desvanecimiento, y por esto creo que no es imposible, que la palabra se explica a sí misma de manera más adecuada. La concepción de la escritura de los surrealistas nos brinda una palabra autoconsciente que se sabe a sí misma parte de un proceso de perpetuo cambio, de desplazamiento y de desaparición. Así, la palabra poética del surrealismo intuye su propio silencio: “Sí, eso es sin fin, eso habla, no deja de hablar, lenguaje sin silencio, porque en él el silencio se habla” (Blanchot 171).

Julio Cortázar, en *Rayuela*, juega con muchos de los conceptos del surrealismo, como el deseo de sacar la realidad de la cotidianidad, de esa racionalidad petrificada en que suele quedarse y de esa visión del arte como lugar de inconsciencia. Aunque Cortázar en un pasaje de su novela critica el gesto surrealista, pues “se colgaron de las palabras en vez de

¹² “Lleva a un clímax la búsqueda imposible de una forma que está desvaneciéndose”.

despegarse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma” (399), así, sus propuestas en relación con el arte a lo largo de la novela tienden a identificarse con tal movimiento. Precisamente Morelli es el escritor que nos relata sus propias visiones de la escritura, quien juega con los conceptos surrealistas antes mencionados. Sin embargo, la novela no sólo se aproxima a estas ideas por medio de la figura de Morelli, aunque en él se da un gesto metanarrativo muy importante, y de las conversaciones de los personajes sobre el arte, que también nos dan luces sobre el tema, sino que la novela como texto juega a “descotidianizar” la realidad, a romper los límites de la realidad, a incorporar antilenguajes, a develar lo irracional dentro de la vida diaria.

El capítulo 73, primero propuesto por la numerología que nos da Cortázar para realizar la lectura, inaugura el texto con varias de las propuestas metanarrativas de la novela. El primer párrafo es como el acto surrealista por excelencia del que habla Breton: “El acto surrealista más simple consiste en bajar a la calle con un revólver en cada mano y tirar al azar, todo lo que se pueda sobre la multitud” (82). De la misma manera que Breton insinúa que debemos sacar la realidad de su mutismo, al sacudirla de manera extremadamente abrupta, Cortázar se encuentra frente a una realidad en la que es necesario “pactar con los gatos y los musgos”, hacer de la realidad un contorno de irrealidades, de visiones superpuestas, “caminar por nuestra vida con la obediencia de la sangre en su circuito ciego” (354). Es, de alguna manera, el deseo de crear, por medio de la escritura, una realidad que exista más allá de lo estipulado, de lo tradicional, de lo racional. Así, *Rayuela* nos deja ver la realidad como contraposición de imágenes que contradicen la lógica, mientras que la lógica misma sigue existiendo. La palabra en *Rayuela* alcanza “ese lugar del espíritu desde donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente”, como lo propuso Breton en el segundo manifiesto del surrealismo (80).

Como nos interesa en este momento el acto de creación, veremos algunos de los planteamientos del texto, especialmente de Morelli, sobre la escritura. Morelli se pregunta: “¿Por qué escribo esto?” (367), y sabemos que esa es la eterna pregunta de quien escribe, el terror innegable e inevitable de la escritura y, entonces, descubre que lo que lo lleva a escribir es un ritmo que de cierta manera lo posee, como el murmullo de Blanchot. “No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman pensamiento” (307). Se escribe, según Morelli, apartándose del pensamiento, dejándose llevar por la inconsciencia de la escritura. Entonces nos dice: “Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shaman blanco con calzoncillos de nylon” (368). En medio de esa irrealidad, escribir es ir haciéndose, verse desde varios lados, entrar en nuestra propia escisión. Morelli quiere desescribirse, gesto que evidencia, o comenta, el terror de que la palabra nos traicione. Describir es como escribir silencio en tanto que los dos gestos intuyen y muestran la imposibilidad del lenguaje para contener presencias inmutables y reales.

En una de las conversaciones de Oliveira con sus amigos del club, cuando se refiere a las posibilidades del lenguaje de cambiar la realidad, dice: “Y por eso el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar” (405). Encontramos acá no sólo la noción de que la forma debe llevar el lenguaje al límite, sacarlo de la normalidad, sino que vemos también la preocupación por constatar que el lenguaje está a un nivel diferente de la realidad, que las palabras no son las cosas. Dice también: “Cuando leo a Morelli tengo la impresión de que busca una interacción menos mecánica, menos causal de los elementos que maneja” (401). Morelli pretende cambiar los signos, invertir el orden de las cosas, como lo hace la novela misma.

A. Jaramillo, Del abismo de la escritura o el silencio de la creación...

Las alusiones de Morelli a la inversión de los signos, a un mundo visto con otras y desde otras dimensiones, como preparación inevitable para una visión más pura (y todo esto en un pasaje de burla, de helada ironía frente al espejo), los exasperaba al tenderles la percha de una casi esperanza, de una justificación, pero negándoles a la vez la seguridad total, manteniéndolos en una ambigüedad insoportable (473).

Morelli busca una revelación en la escritura que sus lectores descreen y de la que al final él mismo reniega también. Ironiza sobre las posibilidades de la palabra, crea imágenes ambiguas, visiones de otras dimensiones, para invertir la realidad. Así, concluyen que “si algún consuelo les quedaba era pensar que Morelli se movía en esa misma ambigüedad, orquestando una obra cuya legítima primera audición debía ser quizás el más absoluto de los silencios” (473). La obra de Morelli, que puede ser *Rayuela* misma, o cualquier otro texto, existe en el silencio, lo nombra incesantemente. Así, la inconsciencia de la escritura, la búsqueda de un universo donde los opuestos se unen, donde los sueños y lo irracional tengan cabida es la imagen del texto-silencio que deambula por la literatura latinoamericana del siglo xx. Es un acto creador que evidencia su posibilidad de ser contradicción en sí mismo, de albergar palabra y silencio, conciencia e inconsciencia.

Obras citadas

- Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI Editores, 1982.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- Borges, Jorge Luis. *Obra poética, 1923-1977*. Madrid: Emecé Editores, 1987.
- Breton, André. *Antología (1913-1966)*. México: Editorial Siglo XXI, 1978.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1984.

- Derrida, Jacques. "The First Session". *Acts of Literature*. Ed. D. Attridge. New York: Routledge, 1992. 127-180.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. New York: Oxford University Press, 1971.
- Jaramillo, Alejandra. "Oliverio Girondo: La poética de la (des) composición y la continuidad del surrealismo". *Texto y Contexto* 33 (1997): 74-88.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Pizarnik, Alejandra. *Obras completas: Poesía completa y prosa selecta*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1993.
- Steiner, George. *Language and Silence: Essays on Language, Literature and the Inhuman*. London: Fairfield Graphics, 1986.
- _____. *Presencias reales*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992.

Bibliografía

- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo Veinte Editores, 1976.
- Cortázar, Julio. *Cuentos*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1985.
- Derrida, Jacques. "Différance". *Critical Theory Since 1965*. Eds. H. Adams y L. Searle. Tallahassee: Florida State University Press, 1986. 120-136.
- _____. *Of Grammatology*. Trad. G. Chakravorty Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press, 1976.