

El silencio de las palabras.

Hacia una gramática silente.

MARÍA PAULA SILVA CASTAÑO

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios

Bogotá D.C. 2020

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Oscar Alberto Torres Duque

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Jorge Hernando Cadavid Mora

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Tabla de contenidos:

Carta de aprobación.....	5
Agradecimientos.....	6
Dedicatoria.....	7
1. Introducción	8
2. ¿Por qué le interesa el silencio a la literatura?.....	11
2.1. Hacia un silencio literario.....	11
2.2. Sobre la retórica del silencio.....	17
2.3. El silencio y la crisis general del lenguaje.....	23
2.4. Hacia la imposibilidad del lenguaje. El silencio como posibilidad.....	31
3. Horizontes de la investigación: crítica y teoría literaria.....	34
4. Bitácora de la experiencia creativa.....	46
4.1 Una breve introducción.....	46
4.2. Escribir un poemario	47
5. <i>El silencio de las palabras</i>	63
6. Conclusiones.....	94
7. Referencias.....	97

Bogotá, abril 27 de 2020.

Doctora Liliana Ramírez

DIRECTORA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Atento saludo.

Tengo el gusto de presentar el trabajo creativo de la alumna María Paula Silva Castaño titulado “*El silencio de las palabras. Hacia una gramática silente*”.

El trabajo hace una exploración teórica desde autores como: Steiner, Mujica, Adorno, Picard, Chirinos, para acercarnos a una “retórica del silencio”. Paréntesis, paradojas, giros tipográficos, apóstrofes, elipsis, son los mecanismos usados por la escritora para lograr su cometido: escribir sin decir.

Por todo lo anterior doy mi concepto favorable para que este trabajo sea sustentado.

Atentamente,

Jorge Cadavid

Agradezco a mi familia por acompañarme en este proceso.

*A mis amigos, pues hicieron más amena e interesante
esta aventura.*

A Andrés, por siempre creer en mí.

*A mi director, por guiarme y darme la mano
cuando el camino parecía oscuro.*

*A mis profesores, quienes me ayudaron a cultivar este
gran amor por la literatura.*

Al silencio, por permitirme escucharlo.

*Gracias a todos por ayudarme a comprender
que la belleza no solo está en los sonidos de la canción
sino también en sus silencios.*

*Dedicado a aquellos que
han perdido la voz,
pero de alguna forma siguen hablando.*

1. Introducción

En el silencio, el silencio habla.

Hugo Mujica

El silencio precede a la palabra, sin silencio no hay obra poética. La ruptura del silencio abre camino al nacimiento del poema, nos permite ser conscientes de la emisión de la voz, del sonido, el ritmo, la melodía, la música que produce un verso. El silencio colma de significado a la palabra, pues es la fuente donde habita el lenguaje.

En los últimos siglos, el escritor se ha acercado de forma consciente y estructurada al fenómeno silente. Quien enfrenta la página en blanco afronta el silencio, afronta la posibilidad y las limitaciones que supone expresar un enunciado, se tropieza con un lenguaje finito que se agota ante la bastedad del mundo. Ya lo expresaba Bécquer (1967) en el primer poema de *El libro de los gorriones*:

Yo quisiera escribirlo, del hombre
domando el rebelde, mezquino idioma
con palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas.
Pero en vano es luchar; que no hay cifra
capaz de encerrarlo, y apenas, ¡oh hermosa!
sí, teniendo en mis manos las tuyas,

podiera al oído cantártelo a solas. (p.7)

El escritor se hace consciente de los límites del lenguaje y tiene que buscar nuevos recursos para expresar lo que no puede decir a través de la palabra.

Por medio de este trabajo me propongo hacer un acercamiento teórico a la retórica del silencio, para después crear el poemario *El silencio de las palabras*, el cual será un intento de escribir poesía desde la estética silente. Este poemario explorará la retórica silente tanto en forma como en contenido. Para nutrir la escritura poética, leí investigaciones científicas que abordan el tema de la retórica del silencio, las cuales se convirtieron en herramientas para desarrollar el libro.

Este trabajo plantea que el silencio es más que un instrumento retórico y auxiliar que puede usar un autor para escribir. Se propone estudiar el silencio como un elemento que acompaña y trasciende toda obra, que está presente como fundamento que posibilita el génesis de cualquier enunciado. Si bien la germinación del poema se produce cuando hay una ruptura del silencio, el poema nace a través de la escucha activa del mundo; el silencio es el puente que posibilita la obra poética y es un eje cardinal en el proceso de escritura. Una conciencia del silencio es necesaria no solo para escribir un texto, sino para entender y analizar toda obra literaria.

En las siguientes páginas se hará un recorrido por diversas investigaciones teóricas que han intentado comprender y acercarse a la estética del silencio, con el fin de mostrar que la retórica silente no es solo un catálogo de figuras literarias por medio de las cuales un autor crea un texto, sino que es todo un universo lleno de significados y posibilidades.

Primero se explicará qué es la retórica del silencio y por qué es importante estudiarla, después examinaremos las características propias de esta estética, las cuales han sido identificadas por

diversos autores a través distintos textos, luego estudiaremos los alcances de la retórica silente, observando cómo en medio de la crisis del lenguaje esta estética ha logrado ser una respuesta para muchos escritores, pues la han visto como una alternativa para expresar lo inefable y darle un nuevo “sentido” a la palabra. Y, finalmente presentaré *El silencio de las palabras*, poemario que me permitió conocer la esta estética silente a través de la escritura creativa.

2. ¿Por qué le interesa el silencio a la literatura?

2.1. Hacia un silencio literario

En la segunda mitad del siglo XX, Susan Sontag y Amparo Amorós en sus ensayos *Estética del silencio* y *La retórica del silencio*, respectivamente, advirtieron una creciente tendencia escritural por la poesía silente. La pregunta por la suficiencia del lenguaje y la desmitificación de la condición de la poesía como “arte”, hacen que el escritor sufra una desfamiliarización, un distanciamiento de la obra. Una nueva estética intenta desmitificar la elevación y exaltación de la obra, rechazando “la tradición donde el arte se funda en una verdad superior” (Rave, 2016, p.163). En los últimos siglos se ha generado un desconcierto ante el papel y la eficacia de la literatura en las sociedades, la sensación de extrañeza es tan fuerte que muchos autores han optado por el silencio, y otros, en casos más extremos, han elegido el suicidio literario.

Sontag (1987) afirma que “la elevación del arte a categoría de «arte» genera el mito principal sobre el arte, a saber, el que concierne a la «naturaleza absoluta» de la actividad del artista” (p.1). Esa elevación del arte lleva a muchos escritores a sospechar del lenguaje, del mito que envuelve y exalta a la palabra. Sontag (1987) señala que este mito ha atravesado dos etapas: la primera y más precaria “abordaba el arte como la expresión de la conciencia humana” (p.1), y le daba un enfoque moral y espiritual a la palabra; la segunda intenta desmitificar esa idea, “negando que el arte es la mera expresión de la conciencia” (p.1). En esta segunda etapa el autor y la obra tienden al silencio y se encaminan a la búsqueda de un “anti-arte”, esta última versión del mito se caracteriza por la auto-alienación y tiende, en su estadio más radical, al suicidio, pues aspira a la abolición del mismo arte. “El silencio es el supremo gesto ultra-terrenal del artista: mediante el silencio se emancipa de la servil sujeción al mundo, el cual se presenta como mecenas, cliente, público, antagonista, árbitro y deformador de su obra” (Sontag, 1987, p.3).

El abandono del lenguaje, sostiene Amparo Amorós (1982), es un intento de alejarse del carácter utilitario del sistema lingüístico, es una respuesta a un momento histórico caracterizado por el desencanto y el escepticismo, donde el silencio se presenta como un elemento de oposición y protesta, como una respuesta a la insuficiencia de la palabra y como una forma de resistencia frente al lenguaje y al mismo espectador. La crisis general del lenguaje fue la antesala de lo que Sontag y Amorós denominaron estética o retórica del silencio, la cual ya había sido anunciada por Nietzsche (1984):

Como el hombre ha creído, durante largos espacios de tiempo, en las ideas y en los nombres de las cosas como en *aeternae veritates*, es por lo que se creó ese orgullo con el cual se elevaba por encima de la bestia: creía realmente tener en el lenguaje el conocimiento del mundo [...] fue mucho después, en nuestros días tan sólo, cuando los hombres comienzan a entrever que han propagado un error monstruoso en su creencia en el lenguaje. (Nietzsche, p.47)

Junto a la crisis del lenguaje surge un movimiento de escritores que usan determinados elementos retóricos para expresar, en poesía y prosa, la incapacidad del lenguaje para dar cuenta del mundo, e intentan darle un nuevo impulso a la palabra.

Amorós (1982) señala que en Grecia la palabra *retórica* daba cuenta de una técnica jurídica que tenía el fin de persuadir al interlocutor. Este término gozaba de una connotación positiva: significaba el arte del buen decir. La retórica era la capacidad de expresión elocuente, era la facultad de articular un discurso sobrio y sagaz con el fin de persuadir, conmover o cautivar al receptor. En cuando al ámbito literario esta palabra “designa una serie de recursos y procedimientos expresivos y en este sentido cada época, generación o grupo, parece acuñar una retórica que le es propia” (Amorós, 1982, p.26). Con el pasar del tiempo este término fue adquiriendo una acepción negativa: la retórica se comenzó a entender como aquello que no es útil en un texto, que no aporta, que no interesa: todo ornamento vacío y falta de significado. El siguiente poema ilustra el sentido despectivo que fue adquiriendo la retórica:

La reflexión está servida: cortan
 un silogismo en largas, frías lonchas,
 trinchan en flor el tierno anacoluto,
 sirven con bechamel los encabalgamientos
 y tras el postre, mousse de metonimias,
 humean en las tazas las sindéresis
 y un eructo de hartazgo es de rigor. (Martínez Sarrión, 1981, p.222)

Este poema de Martínez Sarrión llamado *Denostatio retoricae* se desarrolla dentro del campo simbólico de la gastronomía, y señala la manera en que muchos poetas satisfacen su apetito escritural con unos cuantos procedimientos retóricos. El título, que se puede traducir como “*Denuesto de la retórica*” (Bello, 2017, p.223), nos da las primeras pistas sobre el enfoque que el autor quiere dar al poema: los versos se refieren a los excesos que incurren algunos escritores al usar formas retóricas de forma exagerada. Prieto de Paula (citado por Bello, 2017) afirma que se trata de un ataque por vía irónica de la hipertrofia retórica. El verso inicial “la reflexión está servida: cortan” es la primera metáfora del acto gastronómico; este verso recrea una imagen donde el poema se transforma en comida y el texto es un plato que se corta y sirve para el consumo y disfrute humano. Desde el primer verso vemos las analogías entre el acto culinario y los procedimientos retóricos. “Cortan *el silogismo en largas y frías lonchas*” aquellos que usan indiscriminadamente los elementos retóricos. El adjetivo “frías” no es usado adrede, por el contrario, esta palabra le da una calificación peyorativa a la retórica; la frialdad también es una de las características que Amorós atribuye a la estética del silencio: para ella la retórica del silencio tiende a ser impasible y frívola. En el tercer verso, el poema se prepara para ser servido y devorado. Aquí el autor empieza a hacer referencias directas de la retórica: anacoluto, encabalgamiento y metonimia son figuras ampliamente utilizadas en la literatura silente. Finalmente, el postre es el tropo que sacia tanto a los consumidores como al retórico, los deja satisfechos en su desparpajo.

La estética del silencio busca romper los paradigmas retóricos criticados por Sarrión, y formular un nuevo tipo de escritura que cumpla una función higiénica, donde se “limpie” el poema de todo ornamento innecesario, de cualquier exceso, sin embargo, Amparo Amorós advierte que este movimiento termina propiciando una nueva retórica: la retórica del silencio. (Rave, 2016). “Entre los seguidores de «la poética del silencio» había un rechazo a todo lo que se considerase retórico en mal sentido. Y que ello ha dado óptimos resultados, pero como sucede con todas las retóricas [...] su uso excesivo, poco inteligente y su aplicación garulla e indiscriminada ha producido un cansancio y un hastío. Y a la vana retórica de las palabras ha venido a sustituir la no menos consabida retórica del silencio” (Amorós, 1982, p.26).

Que la estética silente haya impulsado el nacimiento de esta nueva retórica no significa que haya propiciado “mala literatura”; si bien los ensayos de Sontag y Amorós nos alertan sobre el posible uso excesivo de la retórica silente, ambas autoras reconocen que es una estética con una formulación lingüística muy rica y si no se abusa de ella, puede posibilitar espléndidas obras. Jorge Cadavid (2016) sintetiza esa idea en el siguiente párrafo:

En realidad, la poética del silencio, tan mal asimilada y peor interpretada en los últimos tiempos, es una renuncia implícita de sí misma para convertirse en expresión de la otra voz, aquella que no tenemos y nos busca para nombrarnos. Para el artista moderno, hablar es decir menos. [...] El encabalgamiento, el balbuceo, la fragmentación, las variantes tipográficas, los espacios en blanco se convierten en tácticas del silencio. [...] El silencio se encarga de comunicar un decir distinto, que roza lo blanco y el vacío. Es la apertura y entrada de todo poema hacia lo inefable”. (p.1)

Bien lograda, la estética silente tiene una fuerza expresiva riquísima. Amorós (1982) afirma que el silencio ha servido para hacer al lector coautor del poema, el blanco, el vacío, el desierto, son espacios donde se desarrolla otro tipo de voz, una que el lector debe descifrar. El poema no podría existir sin silencio y escucha, la poesía integra al silencio en su misma estructura, este lo nutre de forma y sentido. Las pausas son indispensables para que un texto tenga coherencia

sintagmática, no son solo espacios donde se sostiene la palabra, sino lugares que llenan de significado al enunciado; hay silencios internos en todo poema, silencios que son inherentes a la palabra misma. Wittgstein decía que lo inexpresable está inexpresablemente contenido en lo que está expresado (citado por Amorós, 1982).

La retórica silente también expone el desencanto de una época donde la palabra está desgastada, donde parece que son pocos los que tienen algo significativo que decir. “El arte expresa un doble descontento: nos faltan las palabras y las tenemos en exceso. El arte plantea dos objeciones al lenguaje: las palabras son demasiado burdas y además están demasiado ajetreadas” (Sontag, 1987, p. 14). El silencio se configura como un espacio de resistencia, como una respuesta del arte contemporáneo a la contaminación y el agotamiento del lenguaje.

Quizá la calidad de atención que fijemos sobre algo será mejor (estará menos contaminada, menos distraída), cuanto menos nos ofrezcan. Enfrentados con un arte empobrecido, depurado por el silencio, tal vez entonces podamos empezar a trascender la selectividad frustrante de la atención, con sus deformaciones inevitables de la experiencia [...] A la luz del mito actual, en virtud del cual el arte aspira a convertirse en una “experiencia total”, que acapara toda la atención, las estrategias del empobrecimiento y la reducción reflejan la ambición más sublime que podría adoptar el arte. Debajo de lo que parece ser una modestia obstinada, sino una auténtica debilidad, se adivina una enérgica blasfemia secular: el anhelo de alcanzar la conciencia desembarazada, indiscriminada y total de Dios. (Sontag, 1987, p.8)

La estética del silencio indaga en nuevas técnicas para hacer sorprendente e insólita la escritura (Amorós, 1982), logrando que el receptor aprehenda un texto desde otros enfoques. Esta estética propone otros acercamientos al poema, nuevas formas de aprehenderlo, analizarlo; plantea una nueva forma de escribir y de ser receptor. Oscar Wilde señaló, por ejemplo, que en el siglo XIX algunos poetas y pintores enseñaron a ver la niebla por medio de sus obras (citado por Sontag, 1987).

Nos encontramos ante una estética que cuestiona los alcances, límites de la palabra y la eficacia expresiva del lenguaje. En los siguientes capítulos se hablará sobre la crisis que da pie al nacimiento de la estética silente y se presentarán elementos que caracterizan la retórica del silencio.

2.2. Sobre la retórica del silencio

Amparo Amorós (1982) identifica cinco métodos para hacer oír el silencio en un texto, elementos confluente en la estética silente. A continuación haré una síntesis de ellos:

i) El silencio se hace oír cuando se intenta eliminar los recursos retóricos en un texto, esto significa suprimir los elementos ornamentales.

ii) La desnudez y concentración textual caracterizan la estética silente, y van acompañados de una sintaxis sobria, gracias a la eliminación de lazos innecesarios y a la creación de “asociaciones insólitas, sorprendentes e imprevistas”, con esto se logra, por medio de diversos procedimientos lingüísticos, una semántica escueta.

iii) La utilización de espacios tipográficos para la creación de poemas de carácter fragmentario. El uso de comienzos *in media res*, los finales bruscos y el carácter “truncado” en el poema.

iv) La supresión de la musicalidad poética por la cual se “ensordece al poema” al pensar que su música es “excesiva o superficial”.

v) Una estética del silencio particular de cada autor. Los procedimientos estructurales y temáticos varían dependiendo de quién, cómo y cuándo esté escribiendo.

Un ejemplo ilustrativo de los recursos enunciados por Amorós es el poema *COLD IN HAND BLUES* de Alejandra Pizarnik (1971):

y qué es lo que vas a decir
voy a decir solamente algo
y qué es lo que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo (p.3)

Este poema no tiene signos de puntuación ni espacios tipográficos que acompañen el diálogo, sin embargo, el silencio que lo envuelve nos permite entender que se trata de un parlamento con pausas y voces. El comienzo *in media res* se identifica por la primera “y”, la cual da un efecto de unión, encadenamiento y continuidad con una frase previa no mencionada en el poema. En el texto encontramos desnudez, pues los versos no recurren a figuras ornamentales, son concretos y concisos. A pesar ser un poema escueto, tiene una gran carga semántica que se asoma entre lo dicho y lo no dicho. Eduardo Chirinos (1998) plantea que este poema ocurre tanto en la palabra empleada, como desde el lenguaje no referido, desde lo que no pronuncia; plantea que el poema de Pizarnik “está rodeado de una espesa y asfixiante capa de silencio” (p.43). Ese silencio se convierte en una materialidad casi tangible para el lector: “este vacío operado en torno al texto y su propio carácter sugerente y enigmático, ha funcionado como un auténtico vacío físico, absorbiendo al lector, incluyéndolo en el poema hasta hacerlo coautor” (Chirinos, 1998, p. 24). El vacío, el espacio en blanco, la distribución espacial, la tipografía, la fragmentación poética, son ecos de silencio presentes en toda obra. Los silencios del texto proyectan diálogos que se ocultan tras la palabra. Esta estética permite a la narradora crear un tejido enigmático donde podemos encontrar significados y palabras latentes. La narradora también hace parte de este juego de latencias: “voy a ocultarme en el lenguaje”, dice. Hay un mundo escondido tras sus palabras, un mundo que el lector debe descodificar.

A continuación, presentaré otras tres situaciones donde, para Amorós (1982), opera el silencio:

i) Cuando se alude al silencio e indirectamente se remite a él quejándose de la insuficiencia del lenguaje.

ii) Cuando se toma el silencio a manera de objeto retórico y se utiliza como elemento de composición.

iii) Una situación intermedia donde se superponen las dos actitudes anteriores.

El planteamiento de Amorós fue clasificado por Eduardo Chirinos (1998) en el libro *La morada del silencio* dentro de una categoría llamada “la perspectiva del texto”, junto a otras dos categorías denominadas “la perspectiva del autor” y “la perspectiva del lector”. El escritor postula tres tipos de silencios: los silencios del texto, del autor y del lector; esta tipología está basada en “tres propuestas paradigmáticas que, de acuerdo a la importancia que cada una le concede al autor, al lector y al texto, enumeran y describen las distintas maneras en que el silencio se hace presente en el poema” (Chirinos, 1998, p.29). Las propuestas de Chirinos no están enfocadas en un autor específico, por el contrario, intentan dar cuenta de un panorama general.

Las categorías que plantea el poeta están basadas en tres ensayos sobre el silencio. La primera categoría, como se dijo anteriormente, refiere al ensayo de Amparo Amorós que hemos citado desde el inicio de este apartado. La segunda, “la perspectiva del lector” refiere al libro *Una retórica del silencio* de Lisa Block de Behar, el cual se hace un análisis sobre cómo los silencios logran ser percibidos por el receptor. Según esta categoría, la retórica no debe entenderse como una lista de preceptos o como pura elocuencia, “sino como una teoría del discurso en la que el

autor aparece unido, gracias al silencio, a un participante activo (lector) a través de ese «objeto silencioso» en que se constituye la obra literaria” (Block de Behar, 1984, p.161). Este libro propone entender el silencio como una teoría discursiva.

La tercera categoría es “la perspectiva del autor”, esta refiere al texto *Silencio Poético* de Rae Armantrout, donde la pregunta clave es: ¿cómo da lugar un autor al silencio «a la experiencia de suspensión» en un texto? A continuación, se especificarán las seis formas que propone Armantrout (1985) para responder la anterior pregunta:

- i) Terminado el verso de forma abrupta e inesperada.
- ii) Creando leves conexiones entre las distintas partes del poema.
- iii) Dando lugar a efectos de inconsecuencia.
- iv) Auto contradiciéndose y retractándose.
- v) Creando elipsis obvias.
- vi) Relacionando lo existente con lo no existente y lo externo.

El objetivo de Chirinos (1998) en *La morada del silencio* es hacer una sistematización “de las distintas maneras de presentación y representación del silencio en la poesía hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX” (p. 26).

Ramón Pérez Parejo (2013) en su texto *Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética*, encuentra diez rasgos en la retórica del silencio que a continuación presentaré:

1. La economía del lenguaje, el minimalismo, la brevedad textual, son factores determinantes en la poesía silente. No obstante, también existen textos con mayor extensión verbal que entran dentro de la estética del silencio.
2. En la tipografía y versificación vemos que la mayor parte de los poemas son cortos. El espacio en blanco adquiere gran importancia y la rima tiende a quedar excluida. Los encabalgamientos, los espacios entre estrofas y versos, el uso del fondo blanco del papel, cobran un propio significado dentro del poema “como si se tratara de signos que en lugar de escribirse sobre el espacio parecen surgir del fondo blanco de la página” (Parejo, 2013, p. 31).
3. Los poemas que se inscriben dentro de la estética del silencio tienen formas sintácticas simples y breves, por medio de las cuales pretenden romper el sentido de las oraciones y los versos. Estos textos se proponen desfamiliarizar al lector, el cual deberá analizar el poema como un rompecabezas; “es el lector quien debe completar el sentido. Su intervención es clave para comprender la exégesis y debe, en muchas ocasiones, completar las elipsis, cuando no colegir los sentidos ocultos y la linealidad sintáctica” (Parejo, 2013, p.31). Parejo afirma que en la poesía silente se tiende al uso de signos de exclamación, preguntas y respuestas, e incisos.
4. El estilo de la escritura silente está marcado por el uso de paréntesis, suspensiones, alegorías, paradojas, apóstrofes, elipsis, en un intento de resaltar la insuficiencia del lenguaje.
5. Parejo señala que esta estética se caracteriza por la selección y la abstracción. Hay pocos adjetivos y la escritura tiende a ser fría y neutral, predominando así la reflexión antes que

la acción. Se intenta crear un efecto de intemporalidad y se problematiza el lenguaje y su sentido.

6. Las descripciones son escuetas, los lugares son irreales o simbólicos. Se suelen usar paisajes con mucha luminosidad como nevados, desiertos, jardines, lagos, estanques o lugares donde se refleje la luz como los espejos.
7. La poética del silencio está caracterizada por el anacronismo o “por la completa anulación del tiempo, que parece detenido” (Parejo, 2013, p.33). El espacio-tiempo desaparece.
8. En la mayoría de los textos el sujeto se oculta para darle visibilidad al lenguaje. El “yo” se suprime en un intento de rebelar lo indecible, por lo tanto hay un predominio de la reflexión y la contemplación.
9. El ambiente está rodeado de luminosidad, el color predominante es el blanco, “traslación metafórico-cromática del silencio y de la página en blanco desde los místicos” (Parejo, 2013, p.34). El blanco de la página parece cobrar vida dentro del texto, pues cumple una función de significación. Aparecen pocos objetos y convergen rasgos del arte abstracto y del budismo: estamos ante una poesía marcadamente metafísica, afirma el autor.
10. Los tópicos son recurrentes: la noche, la nieve, las azucenas, el sueño, las penumbras, lo celeste, el vacío, la ausencia, etc.

2.3. El silencio y la crisis general del lenguaje

La masificación de la producción industrial, el auge tecnológico y las circunstancias políticas del siglo XX han penetrado el estado del lenguaje. La pregunta por el silencio en la literatura es también la pregunta por la humanidad del hombre, pues la poesía alberga uno de los elementos fundamentales de la esencia humana: la palabra.

La inhumanidad del ser humano en el siglo XX es un tema que ha despertado muchas inquietudes. *No poetry after Auschwitz*, afirmó Adorno. Esta sentencia nos recuerda la necesidad de preguntarnos y repensar cuál es el papel de la literatura en las sociedades. George Steiner (1982) en su texto *Lenguaje y silencio* sintetiza este tema de una manera magistral, resolviéndolo de dos formas:

Para el escritor que intuye que está en tela de juicio la condición del lenguaje, que la palabra está perdiendo algo de su genio humano, hay abiertos dos caminos, básicamente: tratar de que su propio idioma exprese la crisis general, de transmitir por medio de él lo precario y lo vulnerable del acto comunicativo o elegir el acto suicida del silencio. (p.80)

La premisa de Adorno sobre Auschwitz revela la necesidad de una resignificación de la literatura. No se trata de dejar de hacer poesía, sino de escribirla de otra forma, desde la conciencia del holocausto, sin perpetuar la inhumanidad del hombre ni invisibilizar sus actos, pues “somos cómplices de lo que nos deja indiferentes” (Steiner, 1982, p.84). Pero, ¿cómo hacerlo, cómo crear una poesía consciente del horror? ¿El silencio podría ser una opción para crear poesía consecuente con la historia de la humanidad? ¿Cómo seguir escribiendo después de las atrocidades perpetradas por el hombre? La sentencia de Adorno debe ser analizada cuidadosamente. Cabe reiterar que no se puede interpretar como la renuncia absoluta a la poesía, el meollo del asunto está en comprender los alcances del lenguaje y del comportamiento

humano, y en escribir o guardar silencio desde esa conciencia. La retórica del silencio puede ser una herramienta para desarrollar un nuevo tipo de literatura.

«Quien defienda la conservación de la cultura radicalmente culpable y mezquina, se convierte en cómplice, mientras que quien rechaza la cultura promueve directamente la barbarie que reveló ser la cultura». Adorno insiste en la idea de que una cultura resucitada tras Auschwitz es una farsa, lo cual no le impide afirmar que un mundo que ha superado la prueba del genocidio, aunque solo sea porque ha sobrevivido físicamente, no puede prescindir del arte, un arte, eso sí, ya diferente, obligado al memento de los caídos y a hacerse eco del horror. (Fernández, 2006, p.1)

El holocausto fue aceptado por miles de personas, debido, en gran medida, al influjo de los medios de comunicación. La propaganda auspiciada por el régimen legitimó la barbarie; el ruido de las radios y los televisores fue una de las mejores herramientas para disfrazar el crimen.

El ruido se ha vuelto una constante de la modernidad. El imparable discurrir de la palabra en mensajes de texto, noticieros, redes sociales, publicidad, etc., junto a la cultura de la masificación, ha hecho que el lenguaje pierda su peso. Se estima que se envían más de ochocientos millones de mensajes por minuto en el mundo, ¿el lenguaje conserva algún sentido en medio de tanto exceso? Todos los días hay nuevos artículos, monografías, teorías, titulares, libros, etc., la palabra, desgastada, parece no decirnos nada. Las casas editoriales presentan cada semana nuevas promesas de venta, alimentando la mediocridad del escritor (Steiner, 1982). Los sistemas de marketing utilizan el lenguaje para incentivar el consumismo, las redes sociales son portales de palabras que se generan, consumen y desechan al instante.

Y la paradoja de este flujo interminable es que considera el silencio como su enemigo declarado: no ha de producirse ningún momento en blanco en la televisión o en la radio, no se puede dejar pasar fraudulentamente un instante de silencio, siempre debe triunfar el flujo

ininterrumpido de palabras o de músicas, como para conjurar así el miedo a ser por fin escuchado. (Bretón, 1997, p.5)

¿Cuál es, entonces, el papel del poeta en una época en que el lenguaje está tan maltratado?, ¿es posible recuperar la lozanía de la palabra? El silencio se presenta como un espacio de posibilidad por medio del cual podemos reflexionar, analizar y deconstruir el mismo lenguaje para luego re-construirlo y re-conocerlo. A través del silencio, el poeta puede expresar lo inefable y darle un nuevo sentido a la palabra. “Todo el ruido del mundo aparece como leve zumbido de insectos sobre el ancho lomo del silencio” dice Max Picard (1971, p.18)

Factores tan diversos como la “reproducción tecnológica” ilimitada y la difusión casi universal del lenguaje y la palabra impresa, así como desde las imágenes (desde las “noticias” hasta los “objetos artísticos”), por un lado, y la degeneración del lenguaje público en los ámbitos de la política, la publicidad y los espectáculos, por otro, han producido, sobre todo, entre los miembros más cultos de la sociedad, aquello que los sociólogos llaman “la sociedad moderna de masas”, una desvalorización del lenguaje. (Sontag, 1987, p.13)

El silencio actúa como puente para comprender el mundo y resignificar la palabra. El silencio es el principio de todo, por una parte, es una manifestación inicial de la existencia misma, antes de que apareciera el primer átomo, la primera partícula, ya existía el silencio y todo lo colmaba; por otra parte, es un fenómeno necesario para el nacimiento de la palabra. Para que el hombre desarrollara el lenguaje, fue preciso que existiera el silencio. Podemos escapar del ruido, de la música, del sonido, de la voz, pero nunca del silencio; nos rodea, nos abraza: sin hablar nos habla, y tenemos que escucharlo, tenemos que atender a su llamado para poder acercarnos al quid del lenguaje, al decir del mundo.

El silencio estuvo allí primero, antes de las cosas; es como si el Bosque hubiera crecido lentamente después de él: las ramas de los árboles son como oscuras líneas que hubieran

seguido los movimientos del silencio; las hojas envuelven densamente las ramas, tal como si el silencio quisiera abrigarse. [...] El ancho lomo de la montaña: suavemente se presenta ante el ojo del hombre y con paciencia espera que el hombre emita palabra; recoge el bosque la palabra y la devuelve al hombre en forma de eco, ya que la palabra no pertenece al bosque sino al hombre. (Picard, 1971, p.120)

Algunos intelectuales sostienen que la palabra es más valiosa que el silencio, poniendo al fenómeno silente en un lugar servil. Max Picard (1971) en su libro *El mundo del silencio*, afirma que la palabra tiene más peso que el silencio:

El silencio adviene a su plenitud en razón de que de su seno nace la palabra; solo a través de la palabra recibe sentido y dignidad. A través de la palabra el silencio pasa de lo salvaje, de lo pre-humano, a lo ya domeñado, a lo humano. [...] Así como la masa del mar es mayor que la masa de la tierra firme, así también la masa del silencio es mayor a la masa del lenguaje; pero como ello no obstante la masa de la tierra firme tiene más poder de existencia que el mar, y posee más ser, así también el lenguaje es más poderoso que el silencio. (p.23)

Gran parte de los escritores han sostenido que el silencio es solo un espacio sin utilidad donde el lenguaje se presenta. Picard (1971) comenta en su ensayo que el lenguaje es más relevante que el silencio, porque a través de la palabra se manifiesta la verdad. Para el escritor, la verdad se presenta de forma pasiva en el silencio y en el lenguaje de forma activa; la palabra decide activamente lo que es verdadero o falso.

Hay que ser precavidos con las afirmaciones que emitimos sobre el silencio, pues se puede incurrir en definiciones reduccionistas que no logran dar cuenta de la bastedad del fenómeno. Su naturaleza abstracta e inefable hacen que sea casi imposible para el ser humano comprenderlo o intentar explicarlo

Marce Rius (1984) por su parte, afirma que el silencio ha sido visto como excrecencia de la palabra, como mero telón de fondo donde se proyecta el lenguaje; el autor refuta esta idea diciendo que el fenómeno silente es inmanente al logos: palabra y silencio son interdependientes. Propone que lenguaje y silencio se complementan y se integran, ninguno es superior o inferior, ambos posibilitan la existencia y el desarrollo de la consciencia humana. El silencio es un espacio intangible donde el pensamiento del hombre logra concretarse, donde el fluido discursivo encuentra sustento y significado.

El silencio abarca un espacio más vasto que el lenguaje, mientras que la palabra existe solo si el ser humano le da vida, el silencio existe con o sin la presencia del hombre, en plena autonomía. Estoy de acuerdo con Ruis, pues creo que existe un equilibrio entre silencio y palabra, ninguno es más importante que el otro, pues ambos se complementan, y gracias a su unión es posible el desarrollo del lenguaje. Uno de los problemas en la comprensión del fenómeno silente en la literatura es que muchos investigadores lo han dejado de lado, invisibilizándolo y poniéndolo en un lugar secundario frente al lenguaje, lo que ha dado como resultado una ausencia de corpus teórico que lo analice.

La teoría literaria atendió con obstinada frecuencia las zonas centrales de las obras, aquellas zonas que por lo general están llenas de palabras, sin ocuparse del margen, de los silencios, como si estos fueran la negación de lo literario; pero «si la creación literaria es el arte de la palabra, ¿cómo puede haber un silencio literario?, y ¿cómo puede la teoría literaria hablar de lo que no está en el texto literario?» (Rave, 2016, p.148).

Las respuestas a estas preguntas empiezan a generar nuevos espacios de creación y análisis literario. Nuevos tipos de escritura propician nuevas formas de investigación donde los textos no son analizados desde la palabra o desde los aspectos centrales, sino desde el margen, desde la afonía. El silencio es un fenómeno que ha ido adquiriendo mayor importancia en el arte en los últimos siglos. Rimbaud, Mallarmé, Alejandra Pizarnik, Emily Dickinson, Paul Celán, Borges, por nombrar algunos, han creado obras donde se aprecia el pulso del silencio. Estos silencios no

son estáticos, pues se presentan en cada espacio de una manera particular. Habría que analizar cada texto para saber de qué manera habla el silencio; cada autor y cada obra tiene formas distintas de tejerlo. No podríamos decir, por ejemplo, que el silencio en Mallarmé es el mismo silencio que se desarrolla en los textos de Sor Juana Inés de la Cruz. Se necesita un análisis individual para aproximarse a la expresión silente de cada narración o poema.

Lisa Block de Behar (1984) asevera que las más grandiosas reflexiones se han desarrollado en una incesante conversación del hombre con el silencio mismo. En los diálogos platónicos siempre hay un tercer interlocutor: el silencio; este empapa de sentido al discurso, y, al final de los diálogos, es el silencio quien nos interpela, pues es el espacio que permite el razonamiento. El silencio está presente en cada enunciado, porque es la base que posibilita el diálogo, la palabra necesita del silencio como la paloma necesita al viento en la metáfora de Kant: “Esa paloma que quiere volar sin aire, en el vacío, es la angustia metafísica de encontrar que el aire mismo la frena y, sin embargo, sin aire no podría volar” (Citado por Cadavid, 2016). Sin silencio el lenguaje no podría existir.

En todo texto hay presente un silencio que dice sin decir, cada enunciado guarda un misterio en lo no dicho. Una obra genera una constelación de voces no dichas en el aura vibrante de alusiones e implícitos. Hay un mundo residiendo en lo que calla una narración.

Existe una “irradiación” del discurso y, además de ocioso, sería insensato tratar de exteriorizar ese concurso coral de voces que no se articulan, que no se dicen ni se oyen y que escapan por una dimensión de interioridad a la incontrovertible linealidad del significante verbal. La verdadera intensidad es silenciosa. El silencio hace hablar al lenguaje y, por supuesto, lo contrario «¿cómo olvidarlo?» es igualmente cierto. En ambos casos, lo que realmente importa es la intensidad de lo que se dice o se calla. (Block de Behar, 1984, p.293)

En *El jardín de los senderos que se bifurcan* una de las cuestiones que preocupa a Borges es el silencio, el cual aparece latente en el texto. El germen de la ficción se encuentra en lo no dicho, en aquello que esconde, germen que el lector debe descifrar. El mismo narrador plantea esta cuestión dentro del primer cuento:

Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador **omitiera** o **desfigurara** los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores- la adivinación de una realidad atroz y fatal. (Borges, 1944, p.15)

Desde el inicio del cuento se advierte al lector que hay un metatexto. Este fragmento nos da un indicio: el texto esconde otros textos. Hay que ver más allá para encontrar los sentidos ocultos tras las palabras. Los enunciados de una narración son la superficie de un mundo más profundo y encrucijado donde, en el lenguaje, el silencio se escabulle, por lo que es necesario prestar atención para poder apreciar todo lo que dice una obra.

En la anterior cita resalté las palabras omitiera y desfigurara porque estos dos verbos son el eje de *El jardín de los senderos que se bifurcan*:

El jardín de los senderos que se bifurcan es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla. (Block de Behar, 1984, p.215)

El receptor debe averiguar el *decir* oculto que se asoma en cada enunciado. Pero ¿de qué forma un lector puede averiguar los sentidos latentes de un texto? ¿Cómo puede acercarse a algo que no sabe que existe? Esto dependerá del horizonte de expectativa de cada receptor.

En cualquier texto literario se urde un enigma y se cuenta con las atribuciones inherentes al lector para descifrarlo. La lectura –su competencia- consiste, en parte, en encontrar en cada caso una solución al enigma: se enfrenta al misterio, pero no lo agota. [...] La escritura permanece como virtualidad, está ahí a la espera de una lectura que la actualice, la interpretación que la realice en un presente determinado. (Block de Behar, 1984, p.214).

El receptor irá forjando sus propias interpretaciones, y a pesar de que la exégesis dependerá de las variables contextuales de cada persona, el hombre siempre tendrá la capacidad de acercarse al silencio y reconocerlo, ya que el ser humano tiene una relación intrínseca con este fenómeno, es parte de su experiencia vital, es parte básica de su existencia. El silencio es origen de la composición literaria, la desborda.

2.4. Hacia la imposibilidad del lenguaje. El silencio como posibilidad.

El silencio es el espacio que posibilita el poema.

Lo primero que se crea en el arte es un espacio de posibilidad, un vacío donde se sustenta el poema, el silencio es el límite en que la imposibilidad misma (lo no dicho, la afonía, el vacío, el espacio en blanco) es la sola materia que hace posible el texto (Amorós, 1982).

Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio, porque el poema tiende por naturaleza al silencio, o lo contiene como materia natural. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio. [...] San Juan de la Cruz se mueve entre la imposibilidad de decir y la imposibilidad de no decir [...] Toca así el límite extraño en que la palabra es proferida y profiere el silencio, el límite en que la imposibilidad de la palabra es su única posibilidad. El límite en que la imposibilidad misma es la sola materia que hace posible el canto. (Amorós, 1982, pp. 20)

El argentino Hugo Mujica ha creado su poesía desde el silencio. Siendo muy joven se internó en un monasterio trapense en el cual guardó voto de silencio por siete años, esta experiencia lo ayudó a escuchar el mundo (el mundo y no el silencio, porque según afirma, el silencio no se puede escuchar), a ser pasible y dejarse asir de aquello que lo rodea. “Me he transformado en escucha de todo” (Asociación DAAT, 2018, mayo 20). Para explicar el silencio, Mujica (Asociación DAAT, 2018, mayo 20) en una de sus entrevistas propone la siguiente metáfora: “con el alba llega la luz, pero en lo iluminado la luz se esconde, es decir, vemos lo iluminado, pero no la luz que lo ilumina”. Lo iluminado es la palabra y la luz que se esconde tras ella es el silencio. Creamos poesía a través de la inspiración y esa inspiración es la voz que le damos a silencio; la inspiración es aquello que sucede cuando el escritor comienza a escuchar, son los momentos en que un poeta logra contactar con lo vivo de la vida (Casa de América, 2017, octubre 31). Para Mujica la poesía es la posibilidad de un nuevo nacimiento. Para que se genere

esa posibilidad es necesaria la escucha activa. Pese a que estamos formados en el pensamiento que afirma que el hombre es el animal hablante, Mujica afirma, por el contrario, que el hombre es el animal que escucha: “yo no nací hablando, yo nací escuchando, a mí la comunidad me dio el lenguaje para acogerme, pero yo cuando nací escuchaba, el escuchar es lo más profundo que tiene el hombre” (Casa de América, 2017, octubre 31).

La comunidad nos trae a sí misma dándonos el lenguaje. El lenguaje es posterior a una dimensión mucho más profunda que es la capacidad de escuchar: la sensibilidad, la capacidad de ser afectado. Volver al silencio es volver a esa dimensión más honda de nosotros mismos. (Asociación DAAT, 2018, mayo 20)

El silencio, afirma Mujica, es una metáfora de lo inasible, se le puede llamar de mil formas: en el contexto del silencio se llama silencio, en otro contexto se puede llamar dios, el ser, la nada. (Asociación DAAT, 2018, mayo 20). En su libro *Lo naciente. Pensando el acto creador*, Mujica dedica el cuarto capítulo al silencio. El segundo poema de este capítulo dice: “*la historia del silencio son las palabras / la escucha de ese silencio es la poesía*” (Mujica, 2007, p.64) El silencio para Mujica es la posibilidad del nacimiento del poema, es el suelo de donde brota la poesía: el poema nace del silencio. Palabra y silencio, lo dicho y lo no dicho viven en una tensión, el lenguaje habita en esa tensión, siendo la creación poética el límite donde colinda la imposibilidad y la posibilidad de que surja la palabra adecuada. Ese *límite* es el filo del abismo del que habla Octavio Paz en el *Arco y la Lira*: “donde termina el lenguaje / no comienza lo indecible, / comienza la revelación, / es hasta **esa orilla** / hasta donde hay que llegar a callar, / allí desde donde se comienza a hablar”. (Mujica, 2007, p.75)

Hugo Mujica (Asociación DAAT 2018, mayo 20). afirma que “no hay palabra en silencio, cuando uno toca el silencio, el silencio se dice; en el silencio, el silencio habla” El poema es la mutación de la experiencia sensitiva al papel, la palabra y el silencio son una sola experiencia cíclica de la escucha: “el silencio, el poético, está siempre al final, / allí donde el inicial escucha.” (Mujica, 2017, p.63). Hacer poesía, afirma Mujica (Teatro El Círculo, 2017, febrero

2), es “ponerse en un lugar de recepción”, es la posibilidad del nacimiento a través de la percepción del mundo. Silencio y palabra no son dos mundos separados, coexisten, mantienen una relación de interdependencia. Del silencio nace la palabra.

El desconcierto por el que atraviesa el poeta al descubrir que no le alcanzan las palabras lo puede resolver a través del silencio: el espacio en blanco, los signos de puntuación, las figuras literarias, son herramientas que utiliza para internar expresar aquello que no logra decir con palabras. El silencio aparece como respuesta a la preocupación del escritor ante la insuficiencia del lenguaje, desbordando y colmando de sentido a la poesía. “El silencio no lo hace el humano cuando calla, es algo que está ahí expresando lo que no escuchamos porque hablamos” (Asociación DAAT, 2018, mayo 20). El silencio es contingencia, es el espacio que posibilita la existencia del lenguaje. “La tentación del poeta es el silencio originario. Entre palabra y silencio se mueve su discurso metafísico. Por eso, el primer lenguaje para expresar sus experiencias es la poesía, por ser el género más cercano al verdadero silencio” (Cadavid, 2016, p.1)

Cuando el poeta no encuentra palabras para expresar, por ejemplo, el canto de la golondrina, el silencio parece posibilitar la creación del poema, otorgándole al escritor recursos expresivos para decir sin decir. “Las palabras son habladas como por el propio silencio, por aquella tercera persona, y el que escucha recibe más de lo que puede dar el que habla. En tal conversación el tercer interlocutor es por lo tanto el silencio” (Picard, 1971, p.20). El silencio le otorga al poema significados que el lenguaje no logra emitir. “El gran poeta no llena el espacio de su tema con sus palabras. Deja un espacio vacío con el que otras personas y otros poetas puedan hablar” (Picard, 1971, p.139)

3. Horizontes de la investigación: crítica y teoría literaria

Gerorge Steiner (1982) afirma que el hombre, a través de la palabra, puede vivir después de la muerte. En su texto *Lenguaje y silencio*, sostiene que Aquiles y Agamenón siguen viviendo, y que “la gran sombra de Ajax arde todavía, porque el poeta ha hecho del habla un dique contra el olvido” (Steiner, 1982, p.64). El ser humano surca los límites de su propia mortalidad, se rebela frente a la muerte, la desafía como desafía a sus dioses: por medio de la palabra. Esto es posible gracias al tiempo verbal futuro, debido al cual el hombre se convierte en una suerte de vidente, ve “más allá”, trasciende su propia existencia. “La palabra pone a prueba a Dios, el hombre se escribe en el silencio” (Jabes, 1991, p.74). Poco a poco, dice Steiner (1982), esta actitud sacrílega del poeta se convierte en un tropo de la poesía latina medieval, y así mismo llega a ser punto de confluencia del simbolismo, en el cual se cuestionan los alcances de la palabra. El poeta explora los límites de su propia lengua. “El lenguaje colinda con otras tres modalidades de afirmación: la luz, la música y el silencio. [...] Porque el habla nos defrauda tan maravillosamente, experimentamos la certidumbre de un significado divino que nos supera y nos envuelve” (Steiner, 1982, p.67). Donde acaba la palabra del hombre, empieza una gran luz, comenta Steiner. Luz que ve Dante en la *Divina comedia*: el poeta “estira” el lenguaje hasta sus más lejanas fronteras, intentando acariciar las puertas de lo divino. Dante dice que logra ver los rayos de luz, pero no puede ver más, pues esa luz es lo sagrado; esa escena es la muestra de la imposibilidad de Dante para traducir en palabras lo que está presenciando. Como no puede expresar con palabras aquella figura sacra, el poeta se refugia en el mutismo, en el silencio, concluye Steiner (1982). El límite del lenguaje no es solo la luz, la música también se encuentra en esa frontera, afirma el escritor. El origen de la música y la poesía es indivisible, el poeta canta su palabra, el lenguaje tiende a la música: es su expresión más intensa.

El lenguaje, cuando se le capta de verdad, aspira a la condición de la música y es llevado por el genio del poeta hasta el umbral de esa condición. Por un relajamiento o una trascendencia graduales de sus propias formas, el poema se esfuerza por escapar de los límites lineares, denotativos, determinativos lógicamente, de la sintaxis lingüística

para llegar a las simultaneidades, las immediateces y la libertad formal que el poeta cree hallar en la forma musical (Steiner, 1982, p.72)

El escritor afirma que la música puede llegar a abarcar a la palabra dentro de una experiencia totalizadora del lenguaje. Y así como la música trasciende la palabra, también lo hace el silencio. En el silencio el poeta ya no limita exclusiva o necesariamente con la luz -lo indecible- o la música, sino con la noche, dice Steiner. Los mayores representantes de esta experiencia “nocturna” son Hölderlin y Rimbaud por su renuncia a la palabra; el primero a sus treinta años (excluyendo algunos destellos fugaces posteriores de escritura), y el segundo con tan solo dieciocho años.

El espacio vacío es deliberadamente parte de la pintura y la escultura modernas, así como los intervalos silenciosos forman parte integral de una composición de Webern, así los vacíos de los poemas de Hölderlin, especialmente en los últimos fragmentos, parecen indispensables para la culminación del acto poético. [...] En buena parte de la poesía moderna el silencio representa las aspiraciones del ideal: hablar es decir menos. (Steiner, 1982, p.78)

Pero la más honesta tentación del silencio en la sensibilidad contemporánea, afirma Steiner, es la posibilidad de que la inhumanidad política del siglo XX y ciertos elementos de la sociedad tecnológica de masas que siguió la erosión de los valores burgueses europeos hayan afectado al lenguaje. Entonces, las únicas opciones del poeta son el silencio, o el intento de expresar esa crisis general a través del mismo lenguaje. (1982)

Guillermo Sucre (1985) también habla de la crisis del lenguaje en el capítulo *La metáfora del silencio* de su libro *La máscara la transparencia*. Analiza la experiencia silente en los poetas hispanoamericanos Gonzalo Rojas, Cintio Vitier, Alberto Girri, Juan Sánchez Peláez, Rafael

Cadenas, Reynaldo Pérez-Só, Eugenio Montejo, Homero Aridjis y Alejandra Pizarnik. Para Sucre el silencio es una doble metáfora:

Experiencia purificadora, y no solo en el orden estético; exigencia de totalidad que se vuelve sobre sí misma y se hace crítica. Esta doble metáfora implica, por supuesto, la nostalgia de la Palabra, es decir, la búsqueda de un lenguaje ya tan absoluto que puede identificarse con el silencio mismo. (Sucre, 1985, p. 94)

Esa purificación de la palabra que se menciona en la doble metáfora indica el intento por devolverle al lenguaje la intensidad que ha perdido, liberándolo de su continuo desgaste. Sucre señala que Rimbaud y Wittgstein optan por la renuncia a la palabra, esto no se debe a que no tuvieran algo más que decir, sino a que esa renuncia implicaba una lógica de transparencia verbal en donde se ponía en crisis los poderes del lenguaje. Ese abandono del lenguaje es la posibilidad de purificación y de encuentro con el silencio que reside en cada palabra. El silencio es la morada del lenguaje. Para Sucre, el silencio es el regreso a las fuentes del lenguaje, es darle un sentido más puro a las palabras de la tribu, como reclamaba Mallarmé. De esta forma se hace posible que el lenguaje recobre su potencia; “con pocas palabras un poema o una obra pueden llegar a iluminarnos todo un mundo: no en lo que dice sino en lo que deja de decir reside su poder” (Sucre, 1985, p.293), el reconocimiento de los límites del lenguaje es la posibilidad para hablar de otro modo. La conciencia del silencio lleva a *hablar distinto*.

El silencio está al comienzo y también al final de la palabra. Rodeada en sus dos extremos por el silencio, ¿no es más verdadera la palabra, más verdadero igualmente lo que ella nombra? Ni debate con el lenguaje, ni carencia de él, el silencio, desde esta perspectiva, es otra forma del homenaje al mundo y a la vida; otra forma de la plenitud. Pero hablar del homenaje o de plenitud serían términos inadecuados si los concebimos como actos singulares o inauditos; al igual que el silencio, ellos son lo normal, lo natural, la diaria presencia. (Sucre, 1985, p.312)

Lisa Block de Behar dedica el libro *Una retórica del silencio* al estudio del silencio enfocado en la recepción. Este texto es uno de los más citados, pues aborda rigurosamente el tema de la estética silente. Block de Behar afirma que la retórica del silencio no debe ser interpretada tan solo como una lista de elementos literarios que acompañan un texto, sino como un mundo teórico-discursivo formado por la obra, el lector y el silencio. Por medio de la retórica silente se pueden interpretar los silencios de la lectura y encontrar la voz de lo no dicho (Chirinos, 1998). Así mismo, la autora entiende la retórica como un concepto ambivalente: por una parte, como estudio de las especulaciones dialécticas de la mente, por otra, como arte del decir y la elocuencia. (1984). El silencio retórico, para la escritora, nace con Flaubert, quien “un día dio forma, como por añadidura, a ese proyecto de no decir nada, ese rechazo de la expresión que inaugura la experiencia literaria moderna” (p.13). La abstinencia verbal, el resignificado del espacio en blanco y el negro, y su oposición a los estereotipos del lenguaje son características que Genette atribuye a Flaubert (de Behar, 1984).

La desconfianza al exceso de palabras resulta en el mutismo, en el silencio como forma de resistencia a la falsa creencia de que el lenguaje representa la verdad y la realidad; sin embargo, este silencio peligra en volverse abstencionismo o inacción. El silencio solo tiene significado cuando es un acto previsible que pueda contrastarse con la palabra (acción) previa, frente al discurso que no ocurre (de Behar, 1984). Por ejemplo, el silencio de Rimbaud no habría tenido significado si no hubiera escrito antes.

Uno de los aportes más importantes de Block de Behar es el estudio de la retórica del silencio desde el papel del receptor, pues es de las pocas investigadoras que ha explorado este tema. Para Block de Behar, cuando se inicia la expresión estética, se crea un mensaje silente que va dirigido al receptor y este tiene la función de interpretarlo. La autora resalta la importancia del papel del receptor ante el mutismo de una obra. Sin receptor no hay texto que se actualice ni quién descodifique el silencio.

Por el hecho mismo de que ya desde la previsión se inicia la expresión estética -de recepción teatral o de cualquier otro tipo- el silencio queda sometido a las interpretaciones del receptor, a quien ese silencio va dirigido como mensaje. (de Behar, 1984, p.18)

Esta retórica del silencio es paradójica, pues sospecha de la palabra y a la vez es objeto de sospecha. El escritor se aparta de la palabra, pues sospecha del lenguaje, pero también sospecha de la expresión silente, dice la autora. Otra arista que se abre para el futuro estudio de esta estética es censura:

La falta de comentarios con que se pretendió aniquilar los escritos de Freud, en un principio, de Karl Krauss, más prolongadamente, o todos los discursos que no se ajustara al amenazado *establishment* vienés eran “consentidos” sin discusión, tácitamente, para suprimirlos. (de Behar, 1984, p.22)

La estética silente, como cualquier otro movimiento literario, sufre el riesgo de censurar y ser censurado.

Block de Behar comenta en su texto que la literatura ofrece diversas formas de hablar sobre la estética del silencio. Hay “silencios nombrados, descritos, narrados que ocupan su lugar y tiempo en el discurso” (de Behar, 1984, p.24). La música y la pintura también son partícipes de la experiencia silente:

Los conciertos de John Cage, multiplican formas de una ausencia [...] desde el cuadro negro de Kazimir Malevitch, las exposiciones en blanco y monocromáticas de Yves Klein, las telas negras de Frank Stella o el más reciente untitled del norteamericano Robert Rauschenberg, donde el acceso a una sensibilidad inmaterial se hace más clara y más

evidente la correspondencia con el silencio: la tela blanca, en blanco, no se explica por el horror místico de Mallarmé sino como una exasperación postergada, la expectativa pura, que vale como una propuesta o una provocación: el contemplador enfrentado a una experiencia estética suspendida (de Behar, 1984, p.25)

Toda verbalización esconde otro enunciado. La vigencia de un texto resulta de lo que se dice o se calla. La obra literaria está “entre lo que se dice y lo que se quiere decir, pero no se dice” (de Behar, 1984, p.210). Cada nueva expresión desencadena nuevos enunciados aún invisibles. Guarda cierta complejidad exteriorizar y hacer completamente visible el silencio literario. Lo *no dicho* es un océano lleno de secretos, tal vez se pueda rescatar algunas partes que componen el ecosistema silente, pero será imposible revelar todo lo que se esconde bajo el agua. “Por esa reserva ocurre el acontecimiento literario: el libro como reserva de misterio, no es inaccesible ni incomprensible, es misterio porque algo en el texto permanece, guardado y en silencio” (de Behar, 1984, p.214).

Como se ha mencionado en las anteriores páginas, todo texto guarda un enigma y es tarea del lector, dependiendo de su competencia, descifrarlo. En cada lectura se desvelan unas cuantas piezas del rompecabezas. Cada receptor se “enfrenta al misterio, pero no lo agota [...] entre un discurso y un silencio, ocurre la literatura” (p. 215). El *Jardín de los senderos que se bifurcan* es un ejemplo excepcional, como se ha mencionado en este trabajo, de la trascendencia de lo no dicho en un texto, de la magnitud de lo no dicho.

La obra literaria tiende a constituirse en un momento de reticencia y de ambigüedad, pero ese objeto silencioso lo fabrica, por así decirlo, con palabras y ese trabajo de anulación es un proceso típicamente semiológico, pasible como tal de un análisis del mismo orden: la literatura es una retórica del silencio” (Block de Behar, 1984, p.28)

Frente a la abundancia de palabras y el ruido del mundo nace el deseo de la pausa, de la escucha y la reflexión parece necesaria. David le Breton en su texto *El silencio* afirma que es indispensable *una catarsis del silencio* con la esperanza de poder restaurar así todo el valor de la palabra (Bretón, 1997, p.1).

David le Bretón señala los interlocutores se encuentran en un momento de nostalgia y melancolía, pues hay demasiado ruido verbal, así que esperan que su palabra tenga alguna relevancia en medio de tanta exacerbación de discursos; lo que el interlocutor parece ignorar es que cuando emite un enunciado, lo condena a la muerte, pues cada nuevo enunciado sepulta al anterior. “Se enuncia un discurso con la esperanza de que tenga resonancia antes de que venga otro a relegarlo y luego otro y otro más, en una especie de anulación del pensamiento” (Breton, 1997, p.1).

El autor afirma que en la modernidad el ruido quiere prevalecer sobre el silencio, y, además, la comunicación intenta colonizar todas las experiencias silentes, e incluso suprimirlas. La fuerza de la palabra se debilita ante el imperativo de decirlo todo. Los medios de comunicación, sin ir más lejos, presentan hechos particulares como realidades absolutas, mostrando la fracción como la totalidad, y así es como la palabra ha ido perdiendo su valor y credibilidad.

La paradoja de este flujo interminable es que considera el silencio como su enemigo declarado: no ha de producirse ningún momento en blanco en la televisión o en la radio, no se puede dejar pasar fraudulentamente un instante de silencio, siempre debe triunfar el flujo ininterrumpido de las palabras o de las músicas, como para conjurar así el miedo a ser por fin escuchador” (Breton, 1997, p.5)

Bretón afirma que en la modernidad la mayoría de los enunciados pretenden ser monólogos, aparecen desarticulados de cualquier conversación aspirando al poder absoluto de la palabra, y finalmente, el interlocutor deja de buscar reciprocidad. Es por esto que diariamente vemos miles

de nuevos enunciados en un discurrir interminable de voces que no buscan quién participe en el diálogo. Esa “saturación de palabras lleva a la fascinación por el silencio” (Breton, 1997, p.2); el silencio podría darle peso a la palabra. Sin embargo, Bretón advierte que la búsqueda de formas literarias silentes puede colindar con la censura a través del silencio: “cualquier empeño dictatorial empieza matando la palabra” (Breton, 1997, p. 6). Un lenguaje censurado es tan problemático como uno que no busca reciprocidad, porque uno violenta y el otro despoja a las palabras de significado, dice el autor.

Si la dictadura aplasta la palabra en su origen, la modernidad la hace proliferar en medio de la indiferencia tras haberla vaciado de significado. [...] La única salida, básica ya que fundacional es siempre la del mutuo acomodo del silencio y la palabra, una ética de la conversación que de por sentado que todo enunciado reclama una respuesta, toda afirmación un argumento que la avale, y todo diálogo una deliberación mutua. Restaurar la comunicación implica rescatar la palabra, y rescatar la palabra entraña restaurar el silencio (Breton, 1997, p.6).

Para Bretón, la única salida a este problema es encontrar un equilibrio entre palabra y silencio, desde una ética de la comunicación que dé por sentado que todos los enunciados reclaman una respuesta y no son solo monólogos discursivos, generando como otros enunciados donde se desarrollen deliberaciones que avalen o refuten. A través de la restauración del silencio y la reciprocidad de los enunciados se podría rescatar la palabra. (Breton, 1997)

El silencio está cargado de intenciones cuando la palabra permanece muda [...] es también creación cuando el músico trabaja en un aspecto particular del sonido, o suspende su emisión en un instrumento o en todos, y propone la escucha de momentos de silencio como hace Anton Webern o, de otra manera, John Cage. También es creación cuando un escritor deja en blanco una página ahí donde el lector esperaba una respuesta; si abandona a sus personajes en

el secreto de sus deliberaciones interiores, olvidando por un momento el completo dominio que tiene sobre ellos, o si usa con frecuencia puntos suspensivos o elipsis. (Breton, 1997, p.56)

El silencio está interconectado con la palabra, se necesitan ambos fenómenos para que pueda existir un discurso. No puede haber palabra sin silencio, sin embargo, no se admite este fenómeno como parte del lenguaje. Las palabras son una conjunción entre sonido y silencio, el exceso de sonido puede hacer que se empañe el significado de la palabra, mientras que la presencia de silencio ayuda a destacarlo, aunque también puede suceder a la inversa. El silencio funciona como intervalo para modular una conversación y llenar de expresividad los discursos a través de diversas figuras retóricas: conclusión, apertura, espera, complicidad, interrogación, admiración, asombro, disidencia, desprecio, sumisión, tristeza, etc. (Breton, 1997). El significado del silencio depende de la circunstancia, del modo en que se emplee en una conversación y su incidencia.

Max Picard (1971) por su parte, dedica el libro *El mundo del silencio* a un análisis exhaustivo del fenómeno silente. En este texto examina la relación del silencio con la palabra, la poesía, la historia, el hombre, la naturaleza, entre otros. Para Picard el silencio es un mundo en sí mismo el cual tiene relaciones de interdependencia con otras áreas de conocimiento, es una existencia pura que no depende del lenguaje para subsistir ya que es un fenómeno autónomo a la palabra.

Picard afirma que el poeta está naturalmente relacionado con el silencio, pues la poesía es el origen de todo discurso, no obstante esta relación natural, el escritor enfrenta ciertas dificultades al hablar sobre el silencio, debido a que este fenómeno no puede ser definido en palabras. Esta es la razón por la cual Picard aborda el tema del silencio desde diferentes perspectivas temáticas, para lograr formar una visión más concreta sobre lo que este representa.

El autor plantea que el silencio fenómeno bien definido y es inconfundible. No tiene inicio o fin, y no crece con el transcurrir del tiempo, a pesar de que el tiempo sí se desarrolla en a través de él. Picard (1971) sostiene que el silencio no es lo que sucede cuando callamos, la ausencia de palabras solo nos hace más conscientes de la presencia del silencio, en este sentido, el silencio no puede ser entendido como la mera suspensión del lenguaje, pues el fenómeno silente se sustenta a sí mismo.

Según el autor, el silencio es un fenómeno primigenio, existió antes que cualquier otro fenómeno, por lo tanto, los contiene a todos y existe dentro de ellos. “El hombre puede estar en el origen de todas las cosas a través de silencio” (Picard, 1971, p.7).

Picard sostiene que todo discurso brota del silencio, el habla es la alteridad del silencio, su reverso: no lo complementa, pero sí lo integra. Toda palabra contiene un silencio que se revela de distintas maneras. El autor presenta algunos ejemplos en que el silencio se asoma en el mundo de la palabra: en la calma del alba, en la aspiración sin sonido de los árboles hacia el cielo, en el sigiloso descenso de la noche, en el discreto cambio de estaciones.

Susan Sontag (1987) también dedica un texto a la retórica silente: *La estética del silencio*. En este ensayo la autora afirma que en la época moderna los artistas experimentan unas crisis, y a través de ellas intentan desmitificar la idea de “arte”. A partir del nacimiento del concepto de “arte”, las actividades que se vinculan con él se vuelven problemáticas. Sontag comenta que el movimiento de desmitificación, en su versión más reciente, tiende al antiarte, al cambio de la intención por el azar, a la auto-alienación y a la búsqueda del silencio. El artista ve el arte como algo que debe destronar, y en la obra comienza a aparecer la tendencia de abolición del mismo arte. El artista deja de buscar la perfección y el pleno dominio de la obra y “se encuentra más satisfecho cuando está callado que cuando encuentra voz” (Sontag, 1987, p.3). Encuentra el silencio como zona de reflexión y de maduración espiritual para después tener derecho a hablar.

Rara vez la opción ejemplar del artista moderno por el silencio llega a este extremo de simplificación final que consiste en quedar literalmente callado. Lo más común es que continúe hablando, pero de modo tal que su público no pueda oírlo. (Sontag, 1987, p.3).

En este ensayo Sontag sostiene que los públicos han experimentado el arte moderno como un paso al silencio, donde el artista intenta alejarse, incomodar al público, provocarlo o frustrarlo, busca crear un arte inaceptable. El artista moderno cree que su poder se encuentra en la negación del mismo arte, por lo que se acerca cada vez más al silencio.

La retórica del silencio no se debe interpretar como acciones contra el público, sino como estrategias para mejorar su experiencia. El silencio, el vacío y la reducción, son fórmulas para escuchar, para acercarse a la obra y observarla, dice la autora. La estética silente se configura como un espacio por medio del cual se estimula la experiencia, pues se aprehende la obra de una manera más consciente.

Quizá la calidad de la atención que fijemos sobre algo será mejor (estará menos contaminada, menos distraída), cuando menos nos ofrezcan. Enfrentados con un arte empobrecido, depurado por el silencio, tal vez entonces podamos empezar a trascender la selectividad frustrante de la atención, con sus deformaciones inevitables de la experiencia. [...] Tendemos cada vez más a lo menos. Pero nunca lo “menos” se ha postulado a sí mismo tan llamativamente como más. (Sontag, 1987, p.8)

El silencio nunca podrá existir en una obra de manera literal, dice la escritora, el silencio es solo uno de los elementos que la integran. El silencio existe como una decisión en el suicidio ejemplar del artista (Kleist, Lautremont), quien así atestigua que ha ido *demasiado lejos* (Sontag, 1987, p.5); y su renuncia representa el paradigma artístico moderno que tiende al silencio.

El vacío genuino, el silencio puro, no son viables ni conceptualmente ni en la práctica. [...] El artista que crea el silencio o el vacío debe producir algo dialéctico: un vacío colmado, una vacuidad enriquecedora, un silencio continuo, siendo, inevitablemente, una forma del lenguaje (en muchos casos de protesta o acusación) y un elemento del diálogo. (Sontag, 1987, p.6)

Sontag obtiene dos conclusiones a través de este ensayo, similares a las que más tarde obtendría Geroge Steiner en el libro *Lenguaje y silencio*: una retórica del silencio nacida de una época malsana solo puede aspirar al suicidio literario, a la autonegación total, o a la práctica de una manera heroica, transmitiendo “lo precario y lo vulnerable del acto comunicativo” a través de la creación (Steiner, 1982, p.80).

El arte moderno se ve afectado por el peso de la acumulación histórica, es una de las tesis que Sontag desarrolla en su ensayo, es por esto que en la modernidad el lenguaje se percibe como algo corrompido. La consciencia histórica aliena al artista y este responde desde un lugar servil o insolente; el artista moderno sueña un arte ahistórico y, por consiguiente, no alienado. “El arte silencioso constituye una forma de abordar esta condición visionaria, ahistórica” [...] (Sontag, 1987, p.9) El silencio es un espacio que posibilita la interpelación de los claro oscuros, permite la adjudicación de palabras a los enunciados. Sin silencio “todo el sistema del lenguaje fracasaría” (Sontag, 1987, pp.9, 13).

4. Bitácora de la experiencia creativa

4.1. Una breve introducción

Aprovecharé este espacio para hablar sobre las relaciones que he encontrado, a través de la escritura de mis poemas, entre poesía y silencio, y para comentar la forma en que trabajé la estética silente en el poemario *El silencio de las palabras*. Para empezar quiero subrayar, como se ha hecho a lo largo de este trabajo, que la literatura silente es una estética que puede ser abordada no solo en contenido, sino también en forma, pues cada texto expresa el silencio de una manera particular. En mi poemario intento explorar la mayoría de los rasgos característicos de la literatura silente, desde los juegos tipográficos, los espacios en blanco -muy frecuentes en mis textos-, hasta las frases donde hago referencias de contenido acerca del sonido, el silencio, la palabra y el lenguaje.

En los poemas se vislumbran preguntas que me inquietan desde hace mucho tiempo, algunas de ellas, tal vez las más importantes son: ¿cuál es el papel del silencio en la poesía?, ¿qué nos puede decir la literatura sobre el silencio?, ¿de qué formas se puede presentar el silencio en un poema? A lo largo del poemario trabajo la estética silente no solo como materia verbal - nombrando el silencio-, sino como parte de la estructura de los poemas.

Una poética silente es el hilo invisible que conecta los textos. Pese a que cada poema aborda una temática particular, los une la presencia del silencio, que, como hemos repetido, tiene diversos elementos que la identifican. En los siguientes párrafos exploraré los lugares donde el silencio se hace presente en mi poemario, explicando cómo he trabajado esta estética. El propósito de esta bitácora no será justificar los poemas, si no hablar sobre el proceso creativo y cómo he intentado incorporar la retórica silente en mi propia escritura. Haré un breve recorrido por los poemas y hablaré un poco sobre mis expectativas, miedos, la paciencia, las cosas que

inspiraron la escritura, la ansiedad y el cariño: todo lo que hizo posible la culminación del poemario.

4.2. Escribir un poemario

He intentado escribir esta bitácora varias veces, tengo al menos tres borradores, pues es difícil describir en unas páginas toda una experiencia creativa. No estoy segura en qué punto ha germinado la escritura y el por qué. Tantas temáticas, tantas inquietudes, tantas ideas, y, finalmente, terminas inclinándote por un par de ellas. El tema elegido para mi trabajo ha sido la estética del silencio, aún sigo comprendiendo por qué elegí este tema y no otro. Me he preguntado varias veces qué me llevó a escribir sobre un fenómeno tan abstracto e inasible, llegando a la conclusión de que el silencio es un fenómeno que ha abrazado mi vida desde la niñez, estas circunstancias, de una u otra forma, me llevaron a desear escribir sobre la experiencia silente. He vivido el silencio de distintas formas y creo que escribir sobre él ha sido la mejor forma de entenderlo. La escritura me ha servido no solo para analizar este fenómeno, sino también para aprender sobre mí misma, sobre mis preocupaciones, mis gustos, mis pensamientos, mis deseos. La creación poética me ha permitido generar un espacio de descubrimiento del cual han brotado muchas enseñanzas.

Cuando escribimos, dejamos una parte de nosotros en el papel.

La primera vez que me interesé por el silencio en la literatura fue cuando leí *El conde de Montecristo*, me inquietó la figura del abate Faría. Solía preguntarme cuánto tiempo habría pasado en silencio en la soledad de su calabozo. El abate era un hombre educado en letras, amante del aprendizaje y la palabra, su propia existencia era una expresión del lenguaje, pero no podía hablar con nadie. Me preocupaba (y aún me preocupa, pues la buena literatura deja sensaciones que perduran a pesar del paso de los años) su soledad: este personaje habitaba el

silencio. Estuvo encarcelado por muchos años, no recuerdo exactamente cuántos, y finalmente murió en el exilio. ¿Qué puede decir el silencio sobre la humanidad del hombre? ¿Qué puede decir sobre la vida y la existencia?

En *El conde de Montecristo* la sociedad equipara el silencio con locura, enfermedad. Edmundo estaba enloqueciendo en el silencio del calabozo hasta que encontró con quién hablar, el abate Faría era considerado un “viejo loco” debido al aislamiento al cual estaba sometido. En la narración la sociedad censura y margina toda expresión silente, los personajes silenciosos tienen una mala reputación, sin embargo, a lo largo del libro se reafirma el silencio como síntoma de conocimiento, cultura y reflexión. De distintas maneras, la narración señala el silencio como una cualidad: el abate Faría es un hombre ilustrado gracias a que su vida es la traducción de la escucha activa, es receptor de lo que el mundo tiene por decir; Edmundo Dantés se convierte en un hombre culto gracias a que permanece atento (escuchando a través del silencio) a las enseñanzas del abate; el abuelo Villefort, quien es *mudo*, demuestra ser uno de los personajes más astutos y sabios del libro; Haydèe, por su parte, quien suele estar callada y observando es la mujer más instruida e inteligente en la narración. El silencio posibilita el desarrollo de las cualidades de estos personajes, cada uno las ha desarrollado a través de la afonía, del silencio. Los personajes que manifiestan mayor lucidez están rodeados por una atmósfera silente y reflexiva. El silencio posibilita el florecimiento de la mente y el espíritu.

Aurora Egido (1986) en *La poética del silencio en el siglo de oro. Su pervivencia*, destaca que el silencio es símbolo de virtud en muchos contextos. Señala algunos ejemplos como: i) la retórica clásica, pues exaltaba figuras donde prevalecía el mutismo, a través de ellas se realzan las ventajas de la elipsis y la omisión del discurso: el silencio; ii) Pitágoras, quien en su época era identificado como *magister silenti*, representaba la máxima de sabiduría; iii) Aristófanes, pues accedía a lo desconocido a través del mutismo y la escucha; iv) el silencio monacal, ya que simbolizaba un ritual de aprendizaje y cultivo del conocimiento. En todos estos casos, dice la autora, el silencio se ha desarrollado como una virtud humana.

Mi interacción con *El conde de Montecristo* fue un punto crucial para acercarme por primera vez a al silencio en la literatura. Más adelante, cuando entré a la universidad, leí el libro *Dolores* de Soledad Acosta de Samper; en este texto hay una correlación, tal vez mucho más fuerte que en *El conde de Montecristo*, entre silencio y literatura; el silencio se presenta de distintas formas, las más claras son el exilio, la enfermedad y el género. Pese a que la condición socioeconómica de Dolores la hace detentora de ciertos privilegios, la protagonista es acallada de distintas formas durante la narración. La lepra la aísla de la sociedad y su género hace que su palabra esté subordinada a la del hombre, volviéndola casi invisible, no obstante, gracias a esos espacios de silencio ella puede reencontrarse consigo misma y lograr consolidar su propio discurso. Hay muchas investigaciones donde se problematiza la voz de dolores, pero ahora no me detendré en ellos, pues el propósito de citar este texto es evocar del significado que tuvo para mí en aquella época de mi vida, y cómo esta narración sirvió de impulso para escribir mi trabajo de grado. Gracias a *Dolores* recordé el interés que sentía por la relación entre silencio y literatura, así que aproveché los espacios que se generaban en las clases para escribir sobre el tema, pero nunca fueron suficientes. Desde que leí esta novela sentí que era necesario dedicarle más tiempo e investigación al fenómeno del silencio, esto significa que desde inicio de la mi carrera universitaria, ya había decidido hacer mi trabajo de grado sobre el silencio. Inicialmente pensé desarrollar una investigación sobre el paradigma del silencio en alguna obra literaria, pero en una de mis clases de escrituras creativas, un profesor me sugirió escribir un libro sobre el silencio, él afirma que la mejor manera para hablar de lo literario es haciendo literatura. Esta idea hizo eco por mucho tiempo en mi mente, por lo que finalmente decidí conectar el deseo de escribir sobre el silencio y el de hacer poesía.

Al de escribir más de la mitad del poemario, me di cuenta de la dificultad que representaba asignarle un nombre a cada poema, así que al finalizar el trabajo creativo mi director me ayudó a escoger los nombres y también hizo algunas sugerencias de cambio. A continuación, hablaré sobre la forma en que los textos del poemario se acercan a la poética del silencio.

El poema *Mester de gitanería* es el abre bocas a la escritura fragmentaria que va a ser una constante del libro. He intentado *decir* no solo a través de las palabras, sino también a través de

su disposición espacial en el papel. En un principio escribí este poema sin muchas alteraciones tipográficas, pero en su primera y segunda edición decidí apropiarme de la hoja y experimentar a por medio de los espacios. Hacer esto me costó trabajo, sin embargo, sabía que el silencio debía ser el protagonista del poemario y era necesario que el silencio mismo se apropiara de la hoja. En este poema opté por separar las letras de las palabras *resquebrajándose* y *agrietados* para provocar una sensación de ruptura. La palabra “agrietados” está separada por un espacio en blanco entre cada letra con el fin de recrear esas “grietas”. La palabra *deambula*, por ejemplo, está sola en un espacio de la hoja, pues quería que el blanco de la página la abrazara, y al momento de la lectura se le evocara “errante”, deambulando en el papel. Estos espacios en blanco permiten crear una atmósfera silente, la fragmentación y la agrupación de pocas palabras ayudan a que la lectura sea más pausada y entrecortada, ampliando el campo simbólico a la misma estructura del poema. E intenté hacer que la espacialidad de las palabras en el papel provocara recrear imagen corporal de la gitana.

El escenario, un lugar frío y congelado, fue seleccionado, por una parte, pensando en los tópicos que Pérez Parejo señala como recurrentes en la estética del silencio, (tópicos que mencioné en el apartado 2.2. de este trabajo); por otra parte, elegí este paisaje por el recuerdo de un video que donde una mujer corre descalza encima de nieve hasta que sus pies sangran, se agrietan, quise plasmar esa imagen que había visto en el poema. Al releer este texto me parece que es la hoja en blanco la que sostiene a la gitana, o más bien, la hoja en blanco logra sostener la palabra que le da vida a la mujer, como se menciona en los últimos versos. Los únicos colores con los que trabajé son el blanco y el azul, el ambiente es casi acromático. Los sonidos juegan un papel muy importante, pues se integran al campo simbólico de la ruptura y el frío. El resquebrajamiento del hielo está conectado con las grietas de los pies, hay una ruptura no solo en un espacio visual, sino también en uno sonoro. En el poema también quise plasmar la correlación entre escucha y silencio, podemos escuchar el sonido del hielo que se rompe gracias a que estamos situados en un espacio silencioso, en un escenario lleno de ruido es casi imposible escuchar un sonido tal ligero como el del hielo resquebrajándose.

A través del poemario me propuse explorar la pregunta por el devenir de la palabra y la crisis del lenguaje. En poema *Lapsus linguae* empleé dos herramientas frecuentemente utilizadas en la estética silente: los signos de puntuación y la estructura fragmentaria. El objetivo era hacer que cada estrofa fuera una integridad, que se solventara en sí misma y en el silencio que la rodea. El poema se compone de quince líneas, agrupadas en cinco estrofas de dos versos, y una de cinco versos. Inicia y termina con la pregunta “por qué”, lo que le confiere cierta circularidad. Aquí usé signos de interrogación, exclamaciones, puntos y comas, para complementar las palabras, pues estas no son suficientes para expresar todo lo que se desea. Los signos de puntuación también hacen parte del significado del poema, pueden decir sin decir.

Este poema nació una noche en que la escritura no fluía, pensé: ¿por qué no escribir precisamente sobre eso?, sobre la dificultad que representa escribir cuando la palabra no se alía con nuestros deseos de materializar el verso en el papel. Así nació este texto que intenta preguntarle al poema por qué es tan difícil escribirlo. En el poema también se interpela el sentido de la literatura, ¿para qué escribir? ¿por qué a veces la palabra se presta para ser plasmada en la hoja y por qué otras veces no? ¿por qué parece que el lenguaje no basta? A través de la estructura fragmentaria quise dar cuenta de esa “dificultad de decir”, la dificultad de que el lenguaje fluya. La temática y la forma del poema están relacionadas también con el título, con esos lapsos que tenemos cuando no recordamos una palabra, cuando no sabemos cómo decir algo o no logramos concretar una idea.

El poema *Disartria* es afín a *Lapsus Linguae*, en tanto que plantea la imposibilidad de expresarse, el enfrentamiento del escritor con la página en blanco, y el triunfo del silencio ante el intento de escribir: “hoy también será blanco”, anuncia el verso final. El título del poema dice mucho de su contenido, la disartria es una enfermedad que causa la reducción del control de algunos músculos faciales, provocando la pérdida del habla; quienes sufren este trastorno se logran recuperar con terapias. La dificultad para plasmar la palabra en el papel puede equipararse con esta enfermedad, pues se trata de la imposibilidad de hablar, de expresarse y comunicarse, la cual podría resolverse usando distintos mecanismos como la lectura, la práctica, la perseverancia, la reflexión, la escucha, etc.

El poema *Aporías* reconoce el conflicto que se genera cuando hablamos del silencio y la palabra. Estos dos términos parecen contradictorios, pero están directamente relacionados, pues la palabra no podría existir sin el silencio. A lo largo de este trabajo se ha problematizado la concepción donde la palabra vale más que el silencio, en contraste se ha postulado que el silencio es más que el mero telón de fondo del lenguaje, se ha explorado la tesis donde vemos el silencio como un mundo, como un fenómeno que abarca la existencia misma del ser humano, el cual se configura como un rico espacio lleno de posibles significados. *Aporías* cuestiona el lugar que se le ha dado al silencio dentro del lenguaje, por una parte, se pregunta si las palabras más significativas -de mejor genealogía- que el silencio, por otra, vemos que en el texto la hoja en blanco tiene voz: “escucho al lienzo preguntar”. Como se ha afirmado en este trabajo, el silencio es capaz de decir, pero es necesario prestar atención para escucharlo y comprender lo que dice. En *Aporías* se trabaja la escritura fragmentaria, entre los largos espacios y los guiones, el silencio se asoma, estos lugares en blanco no son complemento de la palabra, sino parte integral de ella, ambos -silencio y palabra, hoja y letra- son necesarios, sin ellos no habría poema. En *Ofelia* persiste la temática del lienzo y la palabra. Aquí la narradora, Ofelia, intenta comprender lo que sucede con su existencia cuando la palabra cesa, cuando el escritor decide poner un punto final a la obra o al personaje. En ese contexto, si no hay palabra no hay vida. El silencio, que se puede presentar de tantas formas, en este caso se presenta como la muerte del personaje.

Hace un par de años se descubrió un planeta vagabundo, invisible a los ojos humanos. Fue detectado por medio de rayos infrarrojos, permanece en la penumbra, no tiene sol que lo ilumine, no orbita ninguna estrella o planeta, y permanece congelado en la oscuridad. Después de leer sobre la existencia de este planeta, escribí una poética para una clase de escrituras creativas, inspirándome en su existencia; después de escribirla sentía que no había agotado el tema (y aún lo siento), entonces, cuando empecé a hacer el poemario de este trabajo, supe que debía dedicarle unos versos a ese planeta vagabundo. Escribí dos o tres poemas inspirada en la naturaleza enigmática de aquel mundo, pero ninguno me dejó satisfecha, hasta que una tarde encontré un camino para hablar de él: descubrí que aquello que más me inquietaba era su soledad, su silencio

y la oscuridad en la que vivía. Pensando en este planeta vagabundo fui consciente de que muchos otros planetas en el espacio tenían características similares: la mayoría de los planetas que conocemos existen en una inmensa soledad, el vacío los abraza y viven con poca luz, pues el sol se encuentra muy lejos de su órbita. A partir de este tipo de reflexiones nacieron varios textos y dos de ellos fueron escogidos para hacer parte de este trabajo: *Cosmogonía* y *Afasia*.

El primero que escribí fue *Cosmogonía*, el cual habla, por una parte, de la ausencia de sonido (la ausencia de palabras) de los planetas solitarios, por otra, exalta la capacidad que tiene el lenguaje para cantarle a la vida. Este poema fue elegido para cerrar el poemario, pues pienso que el cosmos es la mejor metáfora para hablar sobre el silencio y la palabra, ya que en el espacio no pueden viajar las ondas de sonido. Después de *Cosmogonía* escribí *Afasia* que aborda el paradigma de la muerte como contraposición a la vida, al sonido y la palabra, y además fue la oportunidad que necesitaba para hablar del planeta vagabundo. Aquí aparece la cuestión de la capacidad de la palabra para dar cuenta de un fenómeno que es completamente ajeno a ella. Utilicé los espacios en blanco para crear una atmósfera donde el cosmos se materializara, casi siendo el protagonista del poema (más que todo en forma), por eso en la primera parte del poema las palabras están regadas como estrellas en el papel.

Muchas veces me senté a escribir sin que la palabra fluyera. Pasé horas pensando posibles versos, los escribía para luego descartarlos. Algunas ocasiones hacía poemas que me gustaban mucho, los dejaba reposar por una o dos semanas, y cuando los volvía a leer no me agradaban. Finalmente dejamos por fuera del poemario varios poemas, en otros casos reciclé los que me gustaban y los transformé en nuevos poemas. Hoy, después de varios meses escribiendo, leyendo y editando, sigo sin decidir si incluir o no algunos poemas, creo que mi director y los lectores que han ido colaborando con consejos y opiniones me ayudarán a tomar la decisión final.

El proceso de escritura no es sencillo, la palabra viene y va. En la mayoría de las ocasiones no se concreta el deseo de hacer poesía. Me propuse dedicar todas las tardes a este proyecto, así no escribiera mucho o nada, al sentarme frente a la hoja en blanco estaría generando un espacio

favorable para la creación. Quien se embarca en la aventura de escribir tendrá días buenos y malos. Hay veces que la musa, la inspiración, o como se le quiera llamar, llega a la mente y la idea se materializa en el papel, pero es indispensable sentarse frente a la hoja en blanco e intentarlo cuantas veces sea necesario. Es como aprender a tocar un instrumento: al principio suena mal, desafinado, pero con el tiempo se va adquiriendo agilidad y es posible lograr una composición bella. Tanto para escribir un poemario como para aprender a hacer música es necesario ser constante.

El desarrollo de un proyecto creativo tiene muchas etapas, para Carolina Aguirre (2016) la más importante es perseverar hasta culminar el texto. Ella señala que muchas personas intentan escribir una obra, pero muy pocas logran acabarla ya que no son lo suficientemente perseverantes. En su texto *Cómo se hace una masa, escribir es seguir hasta terminar*, afirma que lo más importante de escribir es terminar:

Estaba haciendo una masa que llevaba huevos, cacao, avena, azúcar, sal, aceite. Cualquiera persona que alguna vez haya hecho una masa sabe que cuando empezás a unir los ingredientes parece que nunca se van a unir. Al principio la masa nunca es una masa. Son cascotes, arenilla, una esponja chirle, pasta pegada sobre los dedos y la mesada. En ese momento estás segura de que la receta está mal o que vos te olvidaste algo de líquido, harina, un huevo. Mucha gente se desespera: vuelve a leer la receta, le agrega agua impulsivamente, la tira a la basura porque piensa que se equivocó. Sin embargo, si seguís amasando, hay un momento en el que el calor o el movimiento hacen su trabajo y de repente se une y queda perfecta. (p.2)

Compartir mis poemas ha servido para hacerme autocríticas, para interiorizar lo que no quiero en el libro y lo que podría hacer que “la masa tome forma”. La primera persona que leyó una parte del libro fue mi director Jorge Cadavid. Sus consejos sirvieron mucho para progresar en la forma y el estilo que le quería dar al libro, me recomendó leer textos donde se practicaba la escritura fragmentaria, reflexiva e interiorizada, los cuales me sirvieron como guía para mis

propios poemas. Uno de los textos más importantes en este proceso fue *El libro de las preguntas* de Edmon Jabes. Este libro me ayudó a reflexionar sobre la escritura silente, la escucha y las estructuras fragmentarias. Jabes mantiene un diálogo con sus *alter egos*, el silencio y la palabra se presentan en el texto como puente para la creación literaria. Cada discusión, cada pregunta se proyecta desde la profunda meditación que solo es posible lograr a través de una elipsis silente continua: nos dice mucho a través de lo que calla. El silencio desborda la palabra, y entonces, cuando aparece una pregunta o una respuesta, sabemos que todo un discurso se oculta bajo lo que dice, esto abre camino a la reflexión y a enunciados no dichos.

Los textos de Hugo Mujica también han sido fundamentales para el desarrollo de este trabajo, pues su palabra ha sido una fuente de enseñanza para mí. Mujica fue monje budista y practicó el voto del silencio por siete años, por lo tanto, su poesía está marcada por un halo silente. El silencio y la escucha son un rasgo fundamental en su obra, la cual me ha servido de guía para crear mi propia poesía.

Jabes y Mujica enseñan que es necesario escuchar para poder escribir *desde* y *en* el silencio. La afonía del hombre es, en cierta medida, el despertar de la mente. Jabes (1991) en su libro nos regala un fragmento muy bello sobre estos temas:

- Donde falta mi voz, se infiltra la del libro
- Dinos cuál es la vos del libro.
- Una voz conocida, quizá la mía.
- ¿Eres tú el libro?
- Ah, ¿soy yo?
- Donde falta del libro la voz, se consume la tuya.
- ¿Qué voz podría emerger del silencio del libro?
- Hablarás tú, desde lo más recóndito del silencio.
- ¿Soy la palabra? ¿Soy el silencio? (p.23)

Tanto la voz como la afonía son necesarias para la germinación de un texto. El silencio se sumerge en el lenguaje y hace que la palabra salga a flote.

De Jabes y Mujica aprendí que la escucha atenta del mundo es indispensable para escribir poesía. La poesía de Mujica nace después de dejarse asir por el universo, convirtiéndose en puente conductor entre el silencio y la palabra.

El poema *El arco y la lira* fue escrito pensando en el libro homónimo de Octavio Paz. La lectura del libro de Paz fue una de las influencias más importantes para este trabajo. En *El arco y la lira* (1986) se hace un recorrido por el proceso de escritura poética, describiéndolo como el salto que da el hombre hacia el abismo. Paz afirma que para escribir “poesía erguida” se debe llegar a “la otra orilla” siendo impulsado por una fuerza metafísica, un viento que “escoge” quién va a ser el puente conductor entre lo poético y la materialidad del poema. Aquel que logre saltar al abismo y llegar a la otra orilla será capaz de escribir buena poesía. En mi poema *El arco y la lira* hago referencia a ese proceso, pero desde la imposibilidad de escribir: cuando el poeta intenta hacer poesía, pero no logra dar el salto hacia el abismo, cuando no logra ser el hilo conductor entre la inspiración metafísica y el poema, el escritor queda “al filo del abismo”.

Las preocupaciones que atañen al proceso escritural también permean el poema *El laberinto del minotauro*, el cual nace de la lectura de *La búsqueda* de Michael Ende (1996):

El Laberinto es el cuerpo del Minotauro, cuando Teseo va de aposento en aposento en busca del monstruo, se convierte poco a poco en el Minotauro. Éste se lo ha incorporado. Por eso es imposible que Teseo le mate al final, a no ser que se mate a sí mismo. Cada uno se transforma en aquello que busca. (p.76).

Este texto lo leí cuando era una niña y siempre me interesó su significado y la figura del minotauro, ahora tuve la oportunidad de recordarlo a través de la escritura del poema *El laberinto del minotauro*, el cual nació en medio de la reflexión de la autonomía de la obra y de los personajes. Durante la carrera de Estudios Literarios hablamos sobre la independencia que adquiere una obra después de ser escrita; comentábamos, por ejemplo, que distintos autores afirmaban que sus personajes tomaban tal fuerza que parecían ser ellos mismos quienes labraban su propio destino. A veces un escritor tiene un plan trazado para la narración, pero ese plan se desvía en el desarrollo de la historia, pues la obra va cobrando vida y los personajes necesitan tomar rumbos distintos a los pensados originalmente. Muchas personas suelen recordar un texto por un personaje característico más que por el nombre del autor o el de la obra, los personajes cobran tal autonomía que pueden llegar a ser más recordados que el texto mismo. El Quijote, Sancho Panza, Hamlet, Dante y Ofelia, son buenas muestras de esto. La figura del Quijote, por ejemplo, está en la memoria de personas que no han leído el texto, el Quijote -el personaje- parece haber adquirido una autonomía con respecto a la obra y al autor, situándose en la memoria histórica de la sociedad occidental. Pasa lo mismo con el minotauro, es un personaje tan emblemático que puede llegar a significarse a sí mismo, sin necesidad de la lectura del texto que lo ideó. Su figura está en la mente de las personas. Quise plasmar esa independencia de aquella criatura en el poema, el minotauro se sabe incomprendido, marginado y quiere que se reescriba su historia, él mismo posibilita una nueva escritura, pues es un personaje con un campo simbólico adyacente. El poema no presenta una nueva historia sobre el minotauro, más bien muestra que la página en blanco y el lenguaje son espacios de posibilidad donde la criatura puede renacer y volver a decirse. El poema nace desde la consciencia de la fuerza que puede tener un personaje para immortalizarse en la memoria de todo un colectivo.

Marrakech fue uno de los primeros poemas que escribí y perduró intacto con el pasar del tiempo. La mayoría de los poemas fueron reescritos, editados o suprimidos, pero Marrakech no tuvo ningún cambio, pienso que esto se debe a que es el más fiel a la retórica silente: es fragmentario, es escueto, se sitúa en un escenario característico de esta estética y la tipografía le

da un espacio muy amplio al silencio para desenvolverse. Cuando lo escribí no estaba consciente de esto, el poema simplemente nació en un momento de inspiración, pero al leer distintos ensayos sobre la retórica del silencio me di cuenta de que *Marrakech* en particular tenía bastantes rasgos de la estética silente. El poema es conciso, dice lo que tiene que decir, no se usan ornamentos y las palabras son justamente las necesarias, lo que permite que el blanco resalte. Antes de empezar a escribir el poemario, no sabía cómo darle forma al silencio, cómo trabajar un tema tan abstracto. *Marrakech* fue el primer paso para experimentar una escritura silente; nació un día que estaba pensando en un paisaje desértico, me preguntaba cómo sería caminar por en un desierto, me preguntaba si allí la afonía regía. Este paisaje me parecía una buena representación de silencio, por su calma y quietud. Tomé papel y lápiz, y casi sin darme cuenta el poema había germinado. En ese momento nació el naranjo quemándose en aquel paisaje inhóspito. El calor hace arder todo, por lo que el fuego parece ser parte del paisaje en el sol que sofoca la arena, en las dunas doradas y rojizas, las cuales son demasiado calientes como para pisar descalzo: el desierto evoca el brío del fuego. Es difícil que en este tipo de lugares exista vida, pues el calor es asfixiante, por lo tanto, el desierto es un ejemplo de soledad y silencio. El árbol del poema es la imposibilidad y la posibilidad de la creación poética: el naranjo quemándose en el desierto es posible en la hoja en blanco, en la palabra y en la lectura del poema. El aroma del naranjo ardiendo es el silencio mismo hablando, el poema no nos dice a qué huele el árbol, pero gracias a la palabra y el silencio podemos imaginarlo. Al momento de escribir el poema el desierto fue pensado como una metáfora de la página en blanco donde la palabra toma vida: el desierto es el lienzo y el árbol quemándose es el nacimiento de la palabra en el papel.

La voz del almendro también fue uno de los primeros poemas que escribí, en él quise expresar que el silencio es necesario para que exista sonido y la escucha es indispensable para poder acercarnos al fenómeno silente (la escucha hace parte de la experiencia silenciosa). En este poema el narrador anuncia que el sonido de la madera quemándose solo se puede apreciar si el espectador afina su oído, si está dispuesto a escuchar. La escucha y el silencio son dos aspectos esenciales en el poema, los saltos tipográficos hacen parte de la estructura del poema para llevar al lector al escenario de las chispas y el fuego.

En *Tanka* también se presenta la cuestión del vacío tipográfico y la experiencia silente. Este poema no sigue perfectamente la métrica del estilo japonés, pero ha sido un acercamiento a un tipo de escritura concisa y escueta. En el poema se habla directamente del silencio, el espacio blanco se presenta entre las palabras, las abraza, las sostiene y les da significado: el silencio “baila ligero entre las letras”. La inefabilidad del silencio es comentada en la segunda estrofa; por más imperceptible sea el fenómeno del silencio, siempre está presente en todo espacio. En la segunda estrofa se sugiere que el silencio, de alguna forma, se puede asir, por eso el verso dice “aún intangible”, como si en algún momento se pudiera alcanzar, materializar. Esta noción del silencio como algo que es posible traducir, como un espacio que también dice, atiende a la tesis que se planteó durante este trabajo, donde se afirma que el no es simplemente un espacio de apoyatura para la palabra, sino por el contrario, es un fenómeno universal con una gran profundidad, el cual se puede analizar a través de la escucha.

Espacios en blanco era, en un principio, un poema un poco más extenso, cuando se lo presenté a mi director de Trabajo de Grado decidimos cambiar la última estrofa. Él propuso dos versos más para el final del poema, los cuales me parecieron acordes con la temática, y, además, servían como metáfora del silencio. El periodo de tiempo que transcurre entre la caída de una y otra gota cuando llueve, como se menciona en el poema, representa el mundo del silencio. Max Picard (1971) afirma que el enigmático fenómeno silente se presenta en el universo de formas sutiles y sorprendentes, como en la roja aurora de la mañana, o la luz que llega a la copa de los árboles. En el caso del poema, el silencio se presenta en el imperceptible instante en que una gota cae al suelo y se genera un fugaz silencio hasta que cae otra. Hugo Mujica (2017, febrero 2) afirma que el silencio tiene muchos nombres: algunos le dicen escucha, otros le dicen espacio en blanco, otros lo llaman reflexión, otros desierto, sombra, etc. No hay una forma única de referirse al silencio, es un fenómeno abstracto que abarca al mundo de muchas maneras, por esto el silencio de la lluvia silabeando entre gota y gota es otra forma más de hablar sobre la expresión silente; así como también lo es la isla emergiendo del agua en medio de la tranquilidad del océano helado en el poema *Islandia*.

Ahora quisiera hablar del poema *Fotografía* el cual está inspirado en una vieja imagen que encontré de mi bisabuela. Un día estaba mirando álbumes viejos de mi familia y encontré su foto, ella tenía un vestido blanco, estaba corriendo descalza en la calle del frente de la finca donde solía vivir; se veía feliz, joven, delgada y llena de vida, completamente diferente a como habitaba en mi memoria. El recuerdo más vívido que tengo de mi bisabuela son sus últimos años de vejez, decaída, demasiado robusta como para estar saludable y sin fuerza. Gracias a la fotografía pude conocer a la niña que un día fue, en mi mente recreé historias, reinventé su pasado, su cotidianidad, imaginé desamores, conflictos, tristezas y alegrías. En medio del silencio, las fotografías cuentan historias, quien las mira puede decidir si las traduce, si las revive. La imagen de mi bisabuela me hizo pensar en lo que está detrás de la imagen, en lo no dicho. Quise hacer un poema que reflejara la experiencia de la imagen como un objeto inanimado que puede cobrar vida a través de los sentidos, y así surgió *Fotografía*. Uno de mis poemas favoritos y de los que sufrió menos ediciones, solo se le hizo un pequeño cambio -sugerido por mi director- a un verso, pero en esencia el poema está intacto.

Con respecto a *Renga*, podría decir que es un poema que cobra un nuevo significado ahora que estamos en cuarentena. Después de ver tantos ataúdes, tantas vidas pereciendo y no saber quién será la próxima víctima, he pensado en la importancia de la voz y el lenguaje. No sabemos por cuánto tiempo tendremos vida, por lo que el papel se vuelve un gran aliado para combatir esa mortalidad. El lenguaje está en un féretro esperando que el ser humano lo vuelva a llenar de sentido, que vuelva a colmarlo de significado como alguna vez lo hizo. El silencio de la cuarentena se presta para reencontrarnos con el lenguaje, hoy tan maltratado y tal vez lograr devolverle algo de su lozanía, revivirlo, sacarlo del féretro. Este tiempo de silencio es el espacio adecuado para que el hombre escuche, reflexione y transforme el rumbo de la vida y con ello, el del lenguaje. No sabemos con certeza qué pasará después de estos tiempos de incertidumbre, pero sí podemos decidir qué hacer con el presente. La voz del ser humano no se va a extinguir con este virus, así nos deje sin aire, casi mudos, el hombre seguirá hablando, y, aunque sepamos que el lenguaje aún no se apagará, esta es una oportunidad para reflexionar sobre su condición. Las horas pasan más lentas, el mundo se ha desacelerado, hay menos ruido, hay menos personas

hablando. Me pregunto si el lenguaje volverá a recobrar el vigor que alguna vez tuvo, si el humano podrá redescubrir la palabra y esta volver a tener el peso que un día perdió.

No quería dejar pasar la oportunidad para hablar sobre el silencio en este contexto, me falta muy poco para acabar esta bitácora y no la quería terminar sin escribir (así sea brevemente) sobre la experiencia silente desde un escenario de pandemia: un escenario de quietud y afonía. Las primeras imágenes que vimos fueron las de China desolada, parecía un país fantasma, un paisaje que era postapocalíptico para muchos, semanas después ese escenario se multiplicó, y hoy por hoy la cuarentena deja de ser algo externo para tocar la vida de todos. El mundo vive la experiencia de un silencio extraño, uno que no habíamos experimentado antes. Pienso que el ser humano puede aprender de este silencio. Durante este trabajo reiteré la importancia de la escucha como parte de la aproximación al fenómeno silente y a la comprensión del arte; pienso que ahora las personas están obligadas a escuchar más. ¿Qué nos puede enseñar este silencio? Por mi parte, lo he aprovechado para observar más y así escribir desde nuevos lugares. Recuerdo a Hugo Mujica diciendo en alguna entrevista que el silencio era una forma de escuchar lo que el mundo tiene por decir, y esa escucha activa posibilita la creación poética. El silencio es uno de los protagonistas en la situación que hoy paraliza el mundo y tengo la certeza de que tiene algo que decirnos.

El último poema del que hablaré en esta bitácora es *Origen*. Este es uno de los textos más especiales para mí, pues a través de él intenté plasmar el amor y el entusiasmo que me produce la literatura. Nació en un momento de alegría e inspiración, mientras pensaba en todo lo que he aprendido a través de mis estudios, en lo que la lectura me ha aportado y la forma como ha transformado mi vida. Gracias a la literatura veo el mundo de una forma distinta y así mismo puedo analizar los fenómenos que me rodean desde otras perspectivas. *Origen* es una suerte de despedida del mundo donde aprendí la mayoría de las cosas que sé sobre literatura, es el resumen de toda mi experiencia literaria, la cual me ha colmado de alegría. Cuando empecé a escribir el

poema me preguntaba cómo hacer un poema con un matiz “alegre”, no creo haber escrito antes uno, por lo que quería hacerlo en este poemario, pues esa es la sensación que la literatura siempre me ha brindado. Para mi sorpresa, cuando empecé a escribirlo, las palabras fueron fluyendo y rápidamente había nacido el poema que sería una dedicatoria a la literatura. No lo edité, se lo presenté a mi director un par de días después de escribirlo y él solo propuso agregar dos palabras para darle un sentido más contundente a una oraciones. En un principio lo elegí como la dedicatoria para el inicio de este trabajo, pero después comprendí que el poema podría ser parte del poemario -el inicial-, pues hablaba su temática es la experiencia literaria, y como se ha dicho a lo largo de este trabajo, toda experiencia literaria está abrazada por el silencio.

El objetivo inicial crear un libro físico, pero por distintas razones esta idea no se pudo materializar, entonces pensé que al menos podría presentar una portada tentativa del texto. Junto a la diseñadora María Paula Mendoza ideamos una portada que evocara la nostalgia de la palabra y el deseo de alcanzarla, ella propuso varias bocetos y poco a poco fuimos modificando el diseño inicial hasta que fuera conforme a la temática del libro. A continuación presentaré el poemario *El silencio de las palabras*.

5.

El silencio de las palabras.



UN LIBRO DE
María Paula Silva Castañón

El silencio
De las Palabras

Origen

Conocimos el bello horizonte
que desembocaba en Pajol,
cuando corríamos, diminutas,
bajo los extensos campos de girasoles.

Pensábamos en Hera
pero era Atenea quien se presentaba
en formas claras y dulces
hasta que la tarde nos caía en la cabeza
y las flores se tornaban rojizas.

Gritábamos versos bélicos
llorábamos a Patroclo y Aquiles.

Pasamos días imaginando la canción que por primera vez bailó Julieta,
la angustia de Antígona,
el ritmo de voz de Sherezada,

el olor de la casa de Akákievich.

Tumbadas

viendo en el cielo
el liviano paso de Beatriz
cuando los pétalos se convertían en oro y nos parecían Utopía.

Jadeabas entre balbuceos y sílabas,
la respiración exaltada,
soñabas con odas.

Y solíamos jugar
con guijarros en la boca
mientras imaginábamos otras vidas,
en los campos del Pajol.

Mester de gitanería

El sonido

del hielo

res que bra ján do se

bajo los pies

desnudos

a g r i e t a d o s

de la gitana azul:

para su vivo peso

demasiado leves

se tornan las palabras.

Lapsus linguae

¿Por qué en tinta
exclamas y lloras?

¿por qué te escondes
cuando me llamas?

escudriño el lenguaje
las palabras no me alcanzan

permanezco en un camino
de signos vacíos

¡El papel me repele
creo que me evade!
quiere otra pluma,
otra mano
que no le corresponde.

¿Por qué estas líneas
sostienen este blanco?

Disartria

Hoy tampoco

hablaré de mi historia
ni de mi pecho saldrá voz,

tiene miedo de asomarse.

Hoy tampoco

podré contar la historia
como feto se aferra al vientre.

El sonido se apaga y oculta
taciturno se acuesta esperando

un momento distinto

un lugar más cálido para nacer.

Hoy también será blanco.

Aporías

Me gusta recostarme -fundirme- en la nieve

como pigmento

coloreando el papel.

Mientras escucho

al lienzo preguntar

si las palabras se creen

de mejor genealogía que el silencio.

Ofelia

No despierto
aunque
abro los ojos
no despierto.

La hoja,

su silencio me absorbe.

-tal vez he muerto-

Mi vida

tras *un punto* desaparece.

¿He existido?

No habrá

palabra,

grafía,

ni voz.

Mi cuerpo nunca más podrá
pronunciarse.

Afasia

En algún lugar

del cosmos

vive un planeta vagabundo

sin sol ni satélites,

congelado

en infinito silencio.

El lenguaje intenta significarlo,

se engaña

no comprende su naturaleza
solitaria y silente.

Jamás podrá expresar un mundo sin palabra.

El arco y la lira

Trescientas treinta y tres veces

la voz

he perdido.

Y quedo con la palabra

borrosa,

como ese sol que desea ser aurora

pero no encuentra un planeta

o el grito que no fue grito,

al filo del abismo.

El laberinto del minotauro

Este paisaje blanco

que como albor ilumina el escritorio

es la inefable fantasía del minotauro

marginado

sin voz,

en su exilio

anhela un espacio para

caminar sin miedo,

quiere volver la imagen estrofa

habitar en la palabra.

Trece líneas para que
el paisaje blanco se vuelva
hogar del minotauro.

Marrakech

el silencio huele

a

un

naranja

quemándose

en

el

desierto

Renga

El lenguaje
duerme en un féretro
hipotérmico, esperando.

El silencio asiste el secreto

los labios aguardan congelados

si se apaga la voz

nos quedamos solos.

Fotografía

Camina descalza sobre el pavimento;

las plantas

el frío empieza a sonrojar.

Roza sus piernas

el vestido blanco

hondeado

por

el

viento.

Bajo la fina tela, el pecho jadeante.

El rostro aún fresco, el pelo serpentino.

La juventud eternizada en el retrato.

Ocasionalmente
toda una existencia revive
en una imagen,
gracias al ojo humano.

Islandia

Junto al velero

la punta de un iceberg

y bajo la madera

lo que fuera agua

volviéndose lava:

una nueva isla emergiendo del silencio.

Espacios en blanco

Otro día

intentando olvidar

el sonido de la lluvia.

El silencio entre las gotas

si-la-be-a mi nombre.

Aurora borealis

La tormenta no conoce
el gran bloque de hielo

que reposa, perdido,
en alguna coordenada,

donde las montañas nevadas
se confunden con ballenas:

negras y blancas
como tinta y lienzo.

Un naufrago
de sangre y carne tiñó
el marmóreo suelo.
¡Violeta, azul, verde!

La noche en el firmamento
reflejó los colores.

El único que contempló el espectáculo
fue el ojo peregrino del cetáceo.

Tanka

Bailas ligero
entre las letras.

Te presentas
aún intangible,

ante la sombra
de una palabra.

La voz del almendro

Lenta y forzosamente
 la madera del almendro
 emana
 su resina
 una estela grisácea
 de humo
 y vaho
 que a la noche sonroja.

Solo escucha su exhalación
 quien el oído afina.

Las chispas

re lo
 vo tean.

Y,

en segundos,

tan rápido como

cae

la nieve

se ahoga la llama.

Robert Desnos en Auschwitz

Te reconozco

-palabra-

Tanto me inquietaste

Tanto soñé contigo

que ahora crees ser mi realidad.

Cosmogonía

En el espacio
no existe sonido
que el humano sea capaz de escuchar.

En venus no hay voz que
dedique versos a la aurora.
Y saturno, ni a una de sus ochenta y dos lunas podrá cantar.

No hay poesía,
ni canto,
solo bal bu ce os
en la vía láctea.

6. Conclusiones

En todo texto literario vive el fenómeno silente. El silencio se presenta no solo como base que sostiene la palabra, también como un universo lleno de significados. Este fenómeno complementa y posibilita la existencia del lenguaje, la palabra sin silencio solo sería un discurrir interminable de sonidos.

El silencio ha servido al escritor para decir sin hablar. La página en blanco, la afonía, los recursos retóricos, la tipografía, la espacialidad, los signos de puntuación, son algunos elementos que puede utilizar un artista para expresar ideas sin pronunciar palabras. El uso de estos mecanismos retóricos permite la creación de textos cargados de sentidos latentes, los cuales el receptor debe descubrir. Una larga pausa en un poema, por ejemplo, puede decirnos tanto como una palabra, es tarea del lector aprender a escuchar el silencio, leer entre líneas, analizar la profundidad de un texto y no solo su superficie o su centralidad. La retórica del silencio hace indispensable una lectura desde el margen.

Juntos, forma y contenido, son capaces de expresar con y sin palabras. El blanco se asoma entre las palabras y las envuelve, les da nuevos significados que el lector debe desentrañar. El papel del receptor se vuelve fundamental en la estética silente, pues es quien debe interpretar las intenciones latentes, los palimpsestos, lo no dicho de cada texto. El lector se convierte en coautor de la obra.

El silencio no solo se presenta en la literatura, también en otros tipos de expresión artísticas, y yendo un poco más lejos, en el mismo desarrollo del universo y en la existencia de cada persona, es por esto que todo ser humano puede percibirlo y acercarse a él.

A partir de la escucha atenta nace el poema, el silencio lo fecunda y lo nutre. El poema germina cuando el hombre calla y escucha lo que el mundo tiene por decir. Sin silencio no habría poema. La retórica del silencio es una estética que ofrece muchas posibilidades al escritor para hablar de lo inefable, para expresar aquello que no puede ser dicho con palabras. Esta retórica no se reduce a un catálogo de figuras literarias o categorías gramaticales que emplea un escritor en un texto, el fenómeno silente es todo un universo que no se agota en un listado de formas expresivas.

El silencio es un fenómeno que se puede presentar en cualquier texto, pero eso no significa que todo texto está inscrito en la estética silente, es necesario analizar cada obra para comprender de qué forma se presenta el silencio. No es un fenómeno estático, por lo que podremos ver que en cada texto se presenta de manera distinta, cada autor aprehende la estética silente desde un ángulo particular; lo cierto es que tiene unos rasgos y características particulares que permiten reconocer si una obra forma parte su estilo gramatical.

El silencio es un mundo abstracto en el cual muchos autores han incursionado para colmar de nuevos significados a un lenguaje ya desgastado, incapaz de expresar la totalidad del mundo. La retórica del silencio se presenta como respuesta a unas circunstancias históricas de desencanto. Las atrocidades perpetradas por el hombre en el siglo XX, el auge industrial y tecnológico, la masificación de la cultura, junto con otros hechos, provocaron el surgimiento de un movimiento literario donde el escritor no se siente cómodo ni satisfecho con el lenguaje, por lo que debe buscar otras voces, otras formas de decir. La inhumanidad del hombre genera una ruptura en la conciencia del artista, este ya no puede seguir expresándose de la misma forma, por lo que finalmente, como afirman Sontag y Steiner, tiene dos opciones: hablar desde la conciencia del desastre, dando cuenta de la crisis a través del lenguaje, o, en un escenario más radical, optar por el silencio extremo, por el suicidio literario. La estética del silencio se presenta como un espacio de posibilidad para el artista moderno a través del cual puede enunciar un decir consciente de su contexto. La retórica silente permite expresar la precariedad del lenguaje.

El campo de investigación de este tema es muy amplio y hay aún un largo camino que recorrer. Este trabajo se propone explorar la teoría concerniente a la retórica silente para crear un libro enmarcado en ella, sin embargo, aún quedan muchos espacios teóricos y prácticos inexplorados que vale la pena indagar.

7. Referencias

Adorno, T. W. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I* (Vol. 10). Madrid, España: Ediciones Akal.

Aguirre, C. (2016, junio 19). *La Nación*. Cómo se hace una masa: escribir es seguir hasta terminar. *La nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/como-se-hace-una-masa-escribir-es-seguir-hasta-terminar-nid1909804>

Armantrout, R. (S.F.). *Rae Armantrout*, Poetic silence. Recuperado de <http://versedreader.site.wesleyan.edu/files/2011/08/Poetic-Silence.pdf>

Asociación DAAT (2018, mayo 20). YouTube. *HUGO MUJICA: En el silencio el Silencio habla*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sVYnn8QTEZg>

Bécquer, G. A. (1986). *Rimas y leyendas*. Barcelona, España: Círculo de Lectores.

Bello, H. A. (2017). *La metáfora en la poesía de Antonio Martínez Sarrión* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.

Borges, J. L. (2011). *Ficciones*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.

Cadavid, J. (2016). La poesía silente. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. L(90), 236-237.

Casa de América (2017, octubre 31). YouTube. *Poesía y silencio con Hugo Mújica*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=g7waUTEmpd0>

Chirinos, E. (1998). *La morada del silencio. Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik*. Lima, Perú: Fondo de Cultura Económica.

de Behar, L. B. (1984). *Una retórica del silencio: funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Madrid, España: Siglo Veintiuno Editores.

Ende, M. Gauger, C. (1996). *Carpeta de apuntes*. Madrid, España: Alfaguara.

Fernández, J. A. (2006). En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe. A *Parte Rei. Revista de Filosofía*, 48(4), 1-12.

Jabes, E., Escobar, J., & Arancibia, J. M. (1990). *El libro de las preguntas*. Madrid, España: Siruela.

Le Breton, D. (2006). *El silencio*. Madrid, España: Ediciones Sequitur.

Moltó, A. (1982). La retórica del silencio. *Los cuadernos del Norte*, 3(16), 18-26.

Mujica, H. (2007). *Lo naciente. Pensando el acto creador*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Pretextos.

Nietzsche, F. (1984). *Humano, demasiado humano*. Buenos Aires: Biblioteca EDAF.

Paz, O. (1986). *El arco y la lira. el poema, la revelación poética. Poesía e historia*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Pérez, R. (Ed.) (2013). *Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética. Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*. Berlín, Alemania: Editorial Lit.

Picard, M. (1971). *El mundo del silencio*. (Traductor Silvetti, N.) Caracas, Venezuela: Monte Ávila.

Pizarnik, A. (1971). *El infierno musical*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Argentina Editores.

Rave, J. (2016). *Hacia una retórica y una poética del silencio*. *Revista CS* (20) 143-174.

Sontag, Susan. (2019, agosto 15). Scribd. *La estética del silencio*. Taurus, Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/14661869/Estetica-del-silencio-Susan-Sontag>

Steiner, G. (1982). *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.

Sucre, G. (1985). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. (2a Ed.) Ciudad de México, México: Fondo De Cultura Económica.

Teatro El Círculo (2017, febrero 2) *Hugo Mujica y el Silencio*. Recuperado de
<https://www.youtube.com/watch?v=GHknpwYgfP4>