

PLAGIO DEL SILENCIO: SOLEDAD FARIÑA PRONUNCIA LAS  
PALABRAS NO ESCRITAS DE CLARICE LISPECTOR

*PLAGIARISM OF SILENCE: SOLEDAD FARIÑA PRONOUNCES THE  
UNWRITTEN WORDS OF CLARICE LISPECTOR*

Niels Rivas Nielsen  
Universidad Adolfo Ibáñez, Chile  
niels.rivas@uai.cl

RESUMEN

Las prácticas de escrituras basadas en la apropiación e intervención de textos preexistentes han llegado a ocupar un lugar relevante en la literatura contemporánea. La obra *Todo está vivo y es inmundo* de Soledad Fariña -objeto de estudio de este artículo- es sin duda un claro ejemplo de lo anterior, pero al mismo tiempo representa una excepción, ya que el objeto último de la apropiación de Fariña no es un texto sino un silencio: el silencio de Clarice Lispector.

Este particular giro que Fariña le da a la apropiación -la reescritura, la copia- de un texto preexistente es lo que motiva y orienta el desarrollo del presente artículo. Así, las preguntas que articularán el análisis pueden resumirse en los siguientes términos: ¿bajo qué formas se hace presente el silencio en los textos de Lispector y Fariña?, ¿qué sentidos es posible reconocer en dichas formas? Consecuentemente, ¿qué relación particular se puede establecer entre silencio y plagio?

PALABRAS CLAVE: Apropiación, reescritura, plagio, silencio, Soledad Fariña/Clarice Lispector.

ABSTRACT

Writing practices based on the appropriation and intervention of pre-existing texts have come to occupy a relevant place in contemporary literature. The work *Todo está vivo y es inmundo* by Soledad Fariña -the object of study of this article - is undoubtedly a clear example of the above, but at the same time, it is also an exception, since the ultimate object of Fariña's appropriation is not a text but a silence: the silence of Clarice Lispector.

This particular twist that Fariña gives to the appropriation -the copying, the rewriting- of a pre-existing text is what motivates and guides the development of this article. Thus, the following questions articulate the analysis: in what forms is silence present in the texts of Lispector and Fariña? What meanings can be recognized in these forms? Consequently, what particular relationship can be established between silence and plagiarism?

KEY WORDS: *Appropriation, rewriting, plagiarism, silence, Soledad Fariña/Clarice Lispector.*

*Recibido: 25 de enero 2021.*

*Aceptado: 13 de octubre de 2021.*

## I. APROPIACIÓN, INTERVENCIÓN

Hace dos décadas los poetas y críticos norteamericanos Kenneth Goldsmith y Craig Dworkin acuñaron el término “escritura conceptual”, en alusión a una tendencia de la poesía contemporánea que a través de prácticas de escritura basadas en la reutilización, manipulación o copia de textos ya existentes, pone en jaque los conceptos tradicionales de autoría y originalidad. *Day*, del mismo Goldsmith, es un buen ejemplo de lo anterior. Publicada el 2003, esta obra consiste en la íntegra transcripción de la edición del *New York Times* publicada el viernes 1 de septiembre del 2000. Goldsmith recorrió una por una las páginas del diario y reescribió cada palabra, letra y número en su propio texto. No distinguió editoriales, noticias o publicidad. Se concentró en escribir lo ya escrito, línea por línea. El procedimiento indica que no hay creación en sentido estricto; lo fundamental es la apropiación.

Bajo esta lógica, el lenguaje se convierte en un material que se puede utilizar y manipular libremente como insumo de la escritura, independiente de si este proviene de una obra literaria, de un medio de comunicación o de fuentes más extravagantes como podrían ser el pronóstico del tiempo<sup>1</sup> o un manual con advertencias sobre el contenido sexual de películas que están al alcance de adolescentes<sup>2</sup>. Con esto, el escritor abandona la pretensión de lo inédito para transformarse en una suerte de “editor” o “curador” del lenguaje, “un manipulador de los signos y de los materiales que encuentra en su entorno real o en su contexto virtual” (Huerta). Dworkin lo resume certeramente: “one does not need to generate new material to be a poet: the intelligent organization or reframing of already extant text is enough” (xliv).

De las ideas anteriores se desprende la formulación de la académica Marjorie Perloff, quien el 2010 usó la expresión *Unoriginal genius* para referirse a la figura del escritor y, más ampliamente, a la relación del autor con su obra, marcada por la paradoja

---

<sup>1</sup> En alusión a *Weather* (Los Angeles: Make Now Press, 2005) del ya citado Goldsmith.

<sup>2</sup> En alusión a *Explicit content* (Gauss PDF, 2015), de Felipe Cussen.

de una creación basada en la copia de palabras ajenas. Un año después, Goldsmith publicó *Uncreative writing* con el objeto de profundizar en la diversidad y alcance de las prácticas literarias centradas en la apropiación. Los dos autores subrayan la eclosión de nuevas vías para la literatura (“poetry by other means”, en palabras de Perloff), complejizando las formas de concebir y tratar el lenguaje. A juicio de ambos, la llamada “era digital” y la sobreabundancia de información verbal exacerban la concepción del lenguaje como material vivo y reutilizable, convirtiéndolo en una “sustancia que se mueve y se transforma a través de sus distintos estados en los ecosistemas digitales y textuales” (Goldsmith, 66).

En este marco es posible situar la obra que estudiaré en el presente artículo, *Todo está vivo y es inmundo*, de Soledad Fariña, publicada el 2010. En efecto, Fariña construye este texto a partir de palabras y frases extraídas de *La pasión según G.H.*, de la autora brasileña Clarice Lispector. Se trata de palabras y frases literales; transcripción de un texto escrito por otro; plagio, en suma<sup>3</sup>.

Por cierto, al usar la palabra plagio adhiero a la forma en que Perloff y Goldsmith entienden este concepto. Ambos sostienen que la apropiación de textos ya existentes es una actividad en la que el sujeto que escribe (o más bien, transcribe), lejos de suprimirse, aparece y se expresa con una intensidad equivalente a la del autor original. “La supresión de la expresividad es imposible -afirma Goldsmith-. Hasta cuando hacemos algo tan ‘no creativo’ como transcribir unas páginas nos expresamos de varias maneras. El acto de elegir y recontextualizar dice tanto sobre nosotros como nuestro relato sobre el cáncer de nuestra madre” (33). En esta misma dirección apunta la tesis de Perloff: el “genio” del escritor ya no reside en la creación de lo nuevo sino en el virtuosismo con que es capaz de seleccionar y resignificar materiales verbales existentes. Bajo esta lógica, la apropiación de un texto ya escrito es a la vez una intervención del mismo: una forma de escritura.

El poeta chileno Carlos Cociña propone una visión similar. Al referirse a su texto *Plagio del afecto*, explica en los siguientes términos el proceso de construcción

---

<sup>3</sup> En su artículo “Notas para una poética de apropiación: *Donde comienza el aire* de Soledad Fariña”, la académica B. Hernández destaca la apropiación como un elemento transversal en la obra de Fariña. De acuerdo a Hernández, la obra de la autora chilena “se caracteriza por el uso de procedimientos apropiativos vinculados a la práctica de reescritura, destacando *La vocal de la tierra* (1999) que reúne sus tres primeros libros: *El primer libro* (1985), *Albricia* (1988) y *En amarillo oscuro* (1994). Este último vuelve a ser reescrito en *Pac Pac Pec Pec* (2012), donde la poeta trabaja en torno a la crónica colonial y diversas fuentes documentales de carácter histórico-antropológico asociadas a los saberes y cosmovisión andinas. A esta tríada, pueden sumarse también: *Narciso y los árboles* (2001), reescritura del mito de Narciso; *Ahora, mientras danzamos. Poemas de Safo* (2012), una versión-traducción propia de la poeta griega” (96).

de la obra: “En la medida en que escuchaba, veía, o leía cosas que me interesaban y que me removían en el sentido de sentir ‘esto me encanta como está dicho’, ‘esto me encanta como suena’, etc., lisa y llanamente dije ‘voy a tomar el texto y lo voy a sacar’, lo voy a tomar, y opero sobre ello, pero desde mí sobre ello, por lo tanto no estoy citando. En ningún texto hay comillas, no hay cita textual, sino una cita textualizada, una intervención” (Cussen, 8). En la misma dirección se sitúa la visión de Carlos Almonte y Alan Meller, quienes en *Neoconceptualismo. El secuestro del origen* proponen una escritura en la que esté estrictamente “prohibido utilizar una palabra que surja de la originalidad del autor”<sup>4</sup> y que, sobre la base de esta regla fundamental, genere textos a partir otros preexistentes.

Volviendo a Soledad Fariña, debo decir, sin embargo, que *Todo está vivo y es inmundo* me ha interesado por razones que exceden las consideraciones anteriores. Y es que el objeto de su apropiación sin duda se sale de lo corriente. Estrictamente hablando, Fariña no quiere plagiar un texto; quiere plagiar un silencio. Dice Fariña: “Es el silencio lo que Clarice persigue y es lo que yo, con sus palabras, he tratado de hacer visible en estos poemas”<sup>5</sup>. Semejante aspiración me atrajo en el acto.

Sobra decir que en la historia de la literatura muchos autores han usado el plagio y otras técnicas afines; ciertamente, la escritura conceptual y la no-originalidad tienen una vasta genealogía. “George Moore y James Joyce han incorporado en sus obras, páginas y sentencias ajenas” (26), nos dice Borges. También lo ha hecho “el insigne Ben Jonson, que empeñado en la tarea de formular su testamento literario y los dictámenes propicios o adversos que sus contemporáneos le merecían, se redujo a ensamblar fragmentos de Séneca, de Quintiliano, de Justo Lipsio, de Vives, de Erasmo, de Maquiavelo, de Bacon y de los dos Escalíferos” (Id). Sin ir más lejos, la antología *Against expression*, editada por Goldsmith y Dworkin, presenta una larga lista de autores en los que son reconocibles diversas prácticas vinculadas de alguna forma al plagio: “Stéphane Mallarmé’s falsified fashion writings, Duchamp’s readymades, and Francis Picabia’s embrace of mechanical drawing techniques. Similarly, Gertrude Stein’s epically unreadable tomes and Ezra Pound’s radical, multilingual collaged works could be considered proto-conceptual” (xx). William Burroughs y sus *cut-ups*, los poemas dadaístas de Tristan Tzara... podríamos seguir sumando autores a la lista, sin embargo, la idea de plagiar el silencio -o más exactamente, un silencio,

---

<sup>4</sup> Imposible no recordar en este punto a Juan Luis Martínez: “mi mayor interés es la disolución absoluta de la autoría, la anonimidad, y el ideal, si puede usarse esa palabra, es hacer un trabajo, una obra, en la que no me pertenezca una sola línea, articulando en un trabajo largo muchos fragmentos” (82).

<sup>5</sup> Al finalizar *Todo está vivo y es inmundo*, Fariña incluye un fragmento titulado “Un homenaje a la escritura de Clarice Lispector”, al cual pertenece la cita.

el silencio particular de Lispector- es algo que desborda los derroteros conocidos de este procedimiento. Parafraseando a Perloff, se trata de una genial no-originalidad que enriquece y renueva las prácticas de apropiación e intervención.

Sobre esta base, las preguntas que me interesa abordar inquietan acerca de la naturaleza del silencio que buscan Fariña y Lispector: ¿bajo qué formas el silencio se hace presente en el texto?, ¿qué sentidos podemos reconocer en dichas formas? Consecuentemente, ¿qué relación particular se puede establecer entre silencio y plagio?

## II. HORIZONTE DE SILENCIO

El silencio como tal es inasible. Esta es una de las ideas centrales del famoso ensayo de Sontag, “La estética del silencio”, donde la autora plantea que “el vacío genuino, el silencio puro, no son viables, conceptualmente ni en la práctica” (25). No es posible capturar el silencio, no es posible demarcar su territorio ni fijar sus contenidos; nada de esto, sin embargo, es obstáculo para experimentar su imantación. Bien lo sabe Pizarnik cuando escribe que “por amor al silencio se dicen miserables palabras” (26). Así, la escritura para Pizarnik es concebida como “un decir forzoso, forzado, un decir sin salida posible” (id.). La intuición del silencio justifica lo escrito, a la vez que lo excede sin contemplación. No hay respuesta para Pizarnik, no hay meta propiamente tal, no hay *salida posible*: solo palabras que por medio de su insuficiencia testifican una y otra vez su filiación al silencio, esa comunicación sin medida.

Lispector también da cuenta de la imposibilidad de consumir el mutismo, o de abarcarlo de un modo semejante a como se abarca una obra o un pensamiento. “Es tan vasto el silencio”, escribe, “y tan despoblado” (1988, 133). ¿Cómo capturar esa nada?, ¿esa vacía exuberancia? Lispector profundiza en esta encrucijada cuando compara el silencio con “un navío tan descomunadamente grande”, que si entráramos en él “ignoraríamos estar en un navío”; y si este navegara, “ignoraríamos que nos estamos moviendo” (1988, 136). Los recintos del silencio solo son accesibles mediante atisbos, parece decirnos Lispector, mediante visiones como las del sueño: sugestivas y evanescentes.

Desde distintos ángulos, Sontag, Pizarnik y Lispector ponen de manifiesto que el silencio solo podría ser representado de manera tangencial, por lo que toda búsqueda necesariamente desembocará en tentativas parciales, en alusiones, en metáforas. El “silencio emana sutil del entrecuchar de las frases” (*Agua viva*, 25), dice Lispector, apuntando con ello a la naturaleza resbaladiza del mutismo, que ingresa en el texto como una estela o como un eco, y desaparece del mismo modo. Sontag, por su parte, sigue una dirección parecida cuando afirma que en la obra de arte, en lugar de silencios “puros” o “logrados”, lo que encontramos más bien son “pasos en dirección a un horizonte de silencio que se repliega constantemente, pasos estos que, por definición, nunca pueden consumarse cabalmente” (23). En el interesante estudio realizado por

Patricio Pron, *El libro tachado*, vemos una idea análoga cuando el autor plantea que al silencio solo se lo puede conquistar “cercándolo con palabras, como si la literatura fuera el testimonio de lo que cuesta acceder al silencio” (253)<sup>6</sup>.

La imagen del silencio como “horizonte” del texto permite hacer una conexión directa con Lispector, quien suele usar la noción de “entrelíneas” para referirse a la relación entre escritura y mutismo. “Lo mejor todavía no se ha escrito. Lo mejor está en las entrelíneas” (*Agua viva*, 110), dice la escritora brasileña, en alusión a un campo de sentido que huye de la palabra a la vez que ejerce una fuerte atracción sobre ella. *Horizonte, entrelíneas, cercos de palabras*: todas estas expresiones indican una presencia inasible, un ámbito de significado que se vislumbra y oculta en una misma acción.

Por cierto, esta imposibilidad a partir de la cual se concibe el silencio no tiene por qué inhibir su búsqueda; al contrario, es lo que permite que este pueda adquirir múltiples formas y sentidos, preservando así su condición imprevista, su irreductible apertura. Ahora bien, si “las figuras estéticas del silencio son numerosas” (56), tal como afirma David Le Breton<sup>7</sup>, ¿cuáles son sus formas particulares de representación en las escrituras de Lispector y Fariña?

#### Olas inmensas de silencio

Un aspecto de *Todo está vivo y es inmundo* que rápidamente llama la atención es la forma en que Fariña distribuye los textos plagiados en la página: apenas un par de frases, a veces solo un par de palabras. El resto es blanco.

Por ejemplo, la frase

“convertirme en una nada vibrante”

---

<sup>6</sup> Desde otro ámbito, John Cage aporta una útil reflexión sobre la imposibilidad de alcanzar cabalmente el silencio: “There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. For certain engineering purposes, it is desirable to have as silent a situation as possible. Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds” (7-8).

<sup>7</sup> Siguiendo una línea similar, en *La morada del silencio* Eduardo Chirinos plantea que el silencio se puede hacer presente en el texto de múltiples maneras, por ejemplo, a través de “la mutilación, el inacabamiento, la atenuación de las conexiones, los comienzos in medias res, los vacíos gráficos, las tachaduras” (159). Se trata de recursos que suscriben lo planteado por Sontag, por cuanto ninguno de ellos coincide propiamente con el silencio, pero todos de algún modo lo convocan o lo prefiguran.

se sitúa, solitariamente, en la mitad de la página 16. No hay título; nada la acompaña. Por cierto, es común en la literatura el uso de espacios en blanco, de forma tal que el texto se ve interrumpido o dilatado por el silencio. Fariña recoge sin duda ese recurso pero al mismo tiempo lo subvierte, ya que en este caso es la palabra la que se presenta como intervalo o paréntesis, mientras el silencio es el que domina la página. Dicho de otro modo: en el texto de Fariña no es el espacio en blanco el que señala una pausa o un vacío en el discurso sino que es el discurso el que emerge, brevemente, en la continuidad del blanco.

Vale la pena recordar que en *La pasión según G.H.* la frase “convertirme en una nada vibrante” está rodeada de texto. Al plagiarla, como he dicho, Fariña la despoja de todas las palabras que la preceden y la suceden. En este nuevo contexto la frase se encuentra rodeada de silencio; dialoga con él en todas las direcciones. ¿Qué se desprende de esta intervención?

“La palabra y la forma serán la tabla donde flotaré sobre olas inmensas de mutismo” (18), dice Lispector en *La pasión según G.H.* Al leer –y ciertamente, al ver– las páginas de Fariña, la palabra parece representar exactamente la condición que le asigna Lispector: es apenas una tabla flotando en la totalidad del blanco, lo cual puede ser entendido como una manera de subrayar la preeminencia del silencio, pero también, más profundamente, su condición de origen, de matriz generadora. Se trata ciertamente de una intuición que se encuentra arraigada con fuerza en la obra de Lispector y a la que Fariña ha querido dar un lugar importante en su ejercicio de apropiación. Basta recordar este fragmento de Lispector en *Aprendizaje*: “Hay un gran silencio dentro de mí. Y ese silencio ha sido la fuente de mis palabras” (79).

Olas de blanco sobre las cuales navega el fugaz, rudimentario lenguaje: tal es la forma en que Fariña ha querido convocar el silencio de Lispector. ¿Qué significados podría albergar esta representación singular del mutismo? Sontag ofrece algunos elementos que permiten ensayar una respuesta. A juicio de la autora norteamericana, una de las propiedades fundamentales que el silencio desempeña al interior del discurso consiste en “pertrechar o ayudar al lenguaje para que alcance su máxima integridad o seriedad” (38). Guillermo Sucre también apunta en esta dirección cuando plantea que “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?” (312). Bajo este enfoque, la intervención del silencio permite escuchar con mayor intensidad la palabra, generando un ámbito de vacío necesario para que esta despliegue cabalmente su significado, efecto que se ve intensificado en la medida en que el vacío se convierte en una amplia espesura que rodea y sostiene lo escrito desde todos los ángulos, confiriéndole una resonancia inédita. Tal como señala Gabriela Massuh, “el enmudecimiento aumenta las posibilidades de la palabra [...] El silencio no es la aniquilación, sino el ámbito del significado” (239).

La palabra es la mísera tabla, el silencio es el fértil mar. ¿Significa esto que el texto debería aspirar a un blanco absoluto?, ¿a suprimir de una buena vez esos despojos que son las palabras? Lo cierto es que Fariña no prescinde del lenguaje; más bien, lo que hace es exacerbar su vínculo con el silencio, su filiación al silencio. Sin lenguaje, se disolverían todas las formas y la comunicación resbalaría en un vacío sin orillas; sin silencio, las palabras perderían su raíz profunda y solo nos mostrarían una tosca, banal imagen de las cosas<sup>8</sup>. La intervención de Fariña logra, precisamente, subrayar esta relación mediante la cual palabra y silencio se atraen e intensifican, relación que Lispector no duda en explicitar en varios momentos de su obra, tal como lo refleja este pasaje de *La pasión*: “El lenguaje es mi esfuerzo humano. Por destino tengo que ir a buscar y por destino regreso con las manos vacías. Mas regreso con lo indecible. Lo indecible me será dado solamente a través del lenguaje” (151).

### Murmullos

“El contacto con la cosa tiene que ser un murmullo” (136). ¿Cómo entender esta frase de *La pasión*, plagada por Fariña? “Contacto”: aproximación auténtica; llegar a sentir, a tocar; romper el círculo ilusorio de la abstracción. “Murmullo”: renuncia a lo inteligible, contracción del lenguaje, aproximación al silencio. Siguiendo esta lógica, lo que la frase nos indicaría es que para acceder a lo real es necesario liberarse del lenguaje, hacerlo retroceder de algún modo, acercarlo a su disolución. ¿De qué manera el texto de Fariña se encamina hacia esa zona liminar, donde las palabras, despojándose de sí mismas, colindan con el silencio?

Un recurso expresivo que puede ser entendido en esta dirección y que recorre prácticamente todas las páginas de *Todo está vivo y es inmundo*, es lo que se podría llamar reducción verbal. Con esto me refiero a una escritura que lleva al mínimo la utilización del lenguaje: pocas palabras, frases breves, marcada concisión. Tomemos el siguiente ejemplo:

“lo que he visto  
¿será amor?” (30).

Dos versos breves. Seis palabras. No hay más. La deliberada austeridad que Fariña le imprime a los fragmentos plagados puede ser entendida como una representación

---

<sup>8</sup> En su imprescindible *Silencio. Aproximaciones*, David Le Breton apunta en esta misma dirección: “El silencio se abre a la profundidad del mundo, linda con la metafísica al apartar las cosas del murmullo que las envuelve habitualmente, liberando así su fuerza contenida” (120).



indirecta del silencio. Me explico, el texto no se detiene, no enmudece, pero se orienta hacia el silencio por medio de un gesto que sutilmente lo prefigura: la contracción del lenguaje, la inminencia del blanco.

Un recurso similar lo encontramos en el plano gráfico. Se trata de la reducción del tamaño de letra que Fariña introduce reiteradas veces a lo largo del texto. A modo de ejemplo:

“para hablar con Dios,  
debo juntar sílabas inconexas” (27)

Es posible advertir aquí la misma intención de contraer el lenguaje, reducirlo a una expresión cercana a la disolución, activando de manera implícita la presencia del silencio. Igual que en el caso anterior, se representa el silencio mediante una expresión que lleva en sí misma un indicio del vacío, en este caso un indicio visual.

En una línea similar puede interpretarse la repetición de la frase “lo inmundo es el origen” con que Fariña da inicio a su texto. La pronunciación hasta el cansancio de esta expresión -“lo inmundo es el origen, lo inmundo es el origen, lo inmundo es el origen, lo inmundo es el origen, lo inmundo es el origen...”- va erosionando gradualmente su significado, hasta convertir esas cinco palabras en algo diferente del lenguaje: una vibración, un ritmo. La reducción del lenguaje consiste aquí en despojar a la palabra de su significado y aproximarla a su condición elemental: ser puro sonido, materia ininteligible, *murmullo*.

Ahora bien, ¿qué significados podrían desprenderse de estas operaciones verbales? Recordemos que este apartado empezó con la frase: “el contacto con la cosa tiene que ser un murmullo”. La aspiración que transmite aquí Lispector apunta a una experiencia de conocimiento: *tomar contacto con la cosa*; aprehenderla intelectual y sensorialmente, pero sin reducirla, sin contaminarla con la tosquedad del concepto. Lispector sabe que esta clase de conocimiento exige la superación del habla; hay demasiadas interferencias en las redes del lenguaje, demasiada humanidad. Nuestras manos, sentencia Lispector, “son groseras y están llenas de palabras” (2018a, 134). Los mecanismos de reducción verbal que he señalado apuntan precisamente a depurar la escritura de ese exceso verbal, a limpiar nuestras manos y vaciarlas de toda distorsión e impureza, posibilitando así una profundización de la experiencia. Menos es más, nunca mejor dicho. Menos lenguaje, mayor comprensión. Menos lenguaje, mayor voluptuosidad, tal como lo ejemplifican estas líneas de *La pasión*: “Hablar con Dios es lo más mudo que existe. Hablar con las cosas es mudo” (136). Podemos ver que la comprensión superlativa a la que aspira Lispector es inseparable de una conmoción en el plano del lenguaje. Y bien lo sabe Soledad Fariña, que ha tomado las palabras de Lispector y las ha resituado, las ha reducido cuidadosamente, transformándolas en una suerte de residuo, o bien en un vibrante murmullo. A fin de cuentas, el silencio

que busca Lispector no puede ser dicho; quizás, sí, cantado; quizás, sí, murmurado de forma inconexa<sup>9</sup>.

### Oxímoron

El oxímoron ostenta un lugar de privilegio en la escritura de Lispector. Sistemáticamente, la autora brasileña impulsa al lector a pensar en términos paradójicos, tal como lo refleja esta línea de *La pasión*: “solo puedo amar la evidencia desconocida de las cosas” (153). Se advierte aquí la intención de hacer convivir esferas de sentido exactamente opuestas: lo patente se imbrica con lo invisible, lo cierto se asimila a lo ausente. “El libro cae dentro del silencio y se pierde en su muda y detenida vorágine” (43), dice Lispector en *Aprendizaje*, mostrando el mismo afán de convertir en unidad lo diverso y contradictorio, esa imposibilidad lógica que Octavio Paz llama “las nupcias de los contrarios” (153) y que Lispector persigue tenazmente en sus obras: “Amor mío, es como el más insípido néctar” (*La pasión*, 88), “La tranquila ferocidad neutra del desierto donde estábamos” (*La pasión*, 74), “Solo en el acto del amor -por la nítida abstracción de estrella de lo que se siente- se capta la incógnita del instante” (*Agua viva*, 12), son algunos ejemplos de este rasgo fundamental de la escritura de Lispector. Como vemos, una y otra vez se manifiesta el deseo de igualar lo antitético: la tranquilidad coincide con la ferocidad, la nitidez coincide con la abstracción. Más aún, a la luz de lo que expresan las obras de Lispector resulta más acertado decir que la tranquilidad *es* la ferocidad, que la abstracción *es* la nitidez...

A lo largo de su obra Lispector persigue una experiencia de continuidad, la disolución de lo individual que posibilita la total identificación de los elementos, máxima expresión de la *alegría*<sup>10</sup>. No es de extrañar entonces que la escritora tenga una particular predilección por el oxímoron. Al unir dos esferas de sentido opuestas, el oxímoron morigera las delimitaciones sobre las que se erige el lenguaje, disuelve momentáneamente la rígida distinción entre lo uno y lo otro, generando una experiencia en la que dos extremos de lo real desbordan sus ilusorias coordenadas para formar una evanescente unidad. De esta manera, al igual que la reducción verbal, el oxímoron impulsa la escritura hacia un espacio que colinda con el silencio, que lo antecede de alguna forma. Ahí, en esa zona resbaladiza, los extremos entrelazan sus aguas, sus

---

<sup>9</sup> Vale la pena en este punto recordar las siguientes líneas de *Agua viva*: “Entiendo que quiero para mí el sustrato vibrante de la palabra repetida en canto gregoriano [...] Lee entonces mi invento de pura vibración sin otro significado más que el de cada silbante sílaba” (14).

<sup>10</sup> En *La pasión*, Lispector alude a la *alegría* en el momento clave de la fusión con la cucaracha: “¿Quedar inmunda de qué? Quedar inmunda de alegría. Pues ahora comprendo que aquello que había comenzado a sentir era ya la alegría, lo que aún no había reconocido ni entendido” (64)

texturas opuestas, lo cual –como indicaba Sontag– puede ser entendido como un paso de la escritura hacia un horizonte en el que se adivina la total integración, el derrumbe de toda distinción y selectividad: el silencio.

Sin duda Fariña advierte esta relación entre oxímoron y silencio, y por lo mismo plagia frases de *La pasión* en las que se advierten uniones marcadamente contradictorias: “La vivificadora muerte” (23), “he sabido lo que no logré entender” (25), “amor, horror, amor, horror, amor, horror, amor, horror” (31), “solo he escuchado en el silencio mismo” (34) ... En todos los casos el texto intenta llevar el pensamiento a una imposibilidad lógica, encaminarlo hacia un ámbito en el que tienden a disolverse las delimitaciones conceptuales impuestas por ese Orden que Lispector llama Humanidad, otras veces Civilización, y cuyo bastión es el lenguaje mismo. En su reescritura, Fariña se apropia del oxímoron de Lispector, lo exhibe, lo pone en primer plano y de ese modo intensifica sus propiedades.

Pero ¿qué es, en último término, lo que se pone en juego a través de este recurso verbal, tan apreciado por Lispector y que Fariña certeramente reconoce e interviene? ¿Qué se busca, qué se podría lograr mediante esta sistemática escritura y reescritura de imágenes paradójicas, prohibidas por la razón? Pienso que estas líneas de Sontag pueden arrojar luces importantes: “hay maneras de pensar que aún no conocemos. Nada podría ser más importante o precioso que dicho conocimiento todavía nonato. Al postular el silencio, el arte se convierte en una especie de conjuro mediante el cual intenta alumbrar estas nuevas formas de pensamiento” (35). Acaso el valor más relevante de las frases reescritas por Fariña consiste en esta voluntad constructiva a la que alude Sontag, cuyo efecto consiste en movilizar nuevas formas de intelección y con ello emancipar la conciencia de los determinismos que impone el lenguaje referencial. Este último sólo podría contribuir a reproducir la fragmentación, la discontinuidad del mundo. La escritura de Lispector apunta precisamente a morigerar esa forma de comprensión, y la reescritura de Fariña se propone debilitarla tanto como sea posible. No es el ámbito de las formas pomenorizadas el que interesa a ambas autoras sino el de la silenciosa continuidad. El oxímoron, como se ha visto, permite atisbar esa exuberancia.

### Despersonalización

Otro rasgo fundamental de las escrituras de Lispector y de Fariña tiene que ver con la despersonalización, esa voluntad de liberarse de los límites impuestos por la identidad para ir en pos del *Todo*, del *Mundo* o del *Dios*.

Una primera manifestación de lo anterior se encuentra a nivel temático; múltiples frases de Lispector, de Fariña, aluden explícitamente a imágenes en las que se evoca una suerte de auto despojamiento, una íntima destitución. Quizás este sea uno de los ejemplos más directos:

“¡ah! ahora lo sé

necesito ver libre de mí  
para ver”

Estas palabras expresan una idea central: es necesario renunciar al yo para acceder a una forma superior de comprensión, para *ver* realmente. Algo similar es lo que proponen estas líneas:

“estoy saliendo de mi mundo  
para entrar en el mundo”

Vemos que la experiencia de integración al flujo de lo real -el paso de la discontinuidad a la continuidad- exige un despojamiento de todo cuanto pertenece al individuo: cuerpo, identidad, biografía... solo esa radical renuncia podría posibilitar la voluptuosidad de la indistinción. “Todo mira a todo, todo vive lo otro”, dicen Lispector y Fariña, aludiendo a esa condición que ambas vislumbran y que supone la anulación de todas las distancias, ese *estado de gracia* que la autora brasileña menciona una y otra vez en sus obras y por medio del cual es posible llegar “orgiásticamente a sentir el sabor de la identidad de las cosas” (88).

El deseo de abdicar de sí misma se plasma también en la forma en que Lispector, Fariña, construyen sus expresiones. Estas muchas veces carecen de sujeto o de verbos y se articulan de un modo impersonal, como se puede apreciar en estos ejemplos:

“las hojas    las hojas    las hojas  
La simple humedad  
de la cosa”

“la respuesta a la búsqueda  
la vida neutra  
Dios”

“la cosa necesita  
de la cosa”

Se trata de expresiones en las que desaparece todo rastro de subjetividad y en las que la construcción gramatical subraya la ausencia de formas pormenorizadas o singulares. No hay huellas de un yo en estas líneas de Lispector, estas líneas de Fariña. Las palabras se escriben, se dicen: nadie (todos) las enuncia(n). El lenguaje parece reproducir en sí mismo la aspiración a lo supraindividual que ambas autoras manifiestan, idéntica a la que expresan estas líneas de *Aprendizaje*: “un día seré el mundo con su impersonalidad soberbia contra mi extrema individualidad de

persona, pero seremos uno solo” (81)<sup>11</sup>. Lispector y Fariña llevan a cabo la tarea sutil de inscribir el propósito de sus textos en la arquitectura del lenguaje, en sus formas y modos de construcción. Tal como sostiene Hidalgo en su estudio sobre la escritora brasileña, “cuando Lispector abre el lenguaje está desposeyéndolo de toda su subjetividad, de todo el contenido del yo [...] Lispector concibió un lenguaje que sirviera precisamente para borrar al sujeto, para alcanzar la impersonalidad, el yo como otro” (53).

La renuncia a la identidad individual es inseparable, en último término, de la renuncia a la verbalización: la decisión de callar. El idioma insta el imperio de las formas discontinuas; solidifica al yo y al tú, al sujeto y al objeto, y por lo mismo es un obstáculo para la integración que persiguen Lispector y Fariña. La experiencia de la impersonalidad exige, por lo tanto, dejar atrás no solo la identidad y la biografía sino también las palabras. Lispector bien lo sabe cuando afirma que “los descubrimientos son inefables e incommunicables. E impensables. Por eso en la gracia me mantuve sentada, quieta, silenciosa” (102). Esta misma dirección suscribe Steiner en su ensayo “El abandono de la palabra”, al plantear que “el más alto, el más puro alcance del acto contemplativo es aquel que ha conseguido dejar detrás de sí al lenguaje. Sólo al derribar las murallas de la palabra, la observación visionaria puede entrar en el mundo del entendimiento total e inmediato” (29). De esta manera, cada vez que las escrituras de Lispector y Fariña se proyectan, ya sea a nivel temático o formal, hacia la despersonalización, el silencio emerge como destino último. En este sentido, cada gesto del lenguaje analizado en este apartado puede ser entendido como una invocación al mutismo, una forma de posibilitar su ingreso en el texto; o más bien, su inminencia.

“¿Cuál es la instancia superior a que alude continuamente Lispector?”, se pregunta Antonio Maura. “Nadie lo sabe o, quizás sea más preciso decir: no existe una palabra para definirla, nunca podrá un lenguaje humano atrapar en sus redes lo que no es humano y lo excede en todos sus márgenes ¿Cómo entonces expresarlo? Con el silencio” (39). Esta es la meta que persiguen Lispector y Fariña: el parlamento del silencio, la espesura del silencio. Ambas saben que la ruta hacia el mutismo pasa por el lenguaje y concluye, también, en el lenguaje. En esa orilla han trabajado con las palabras para permitir que el silencio se haga oír en el texto, por medio de recursos verbales que de algún modo lo anuncian o lo prefiguran.

---

<sup>11</sup> En la misma dirección se inscriben respectivamente estas citas de *Agua viva* y *La pasión*: “yo tengo lo impersonal dentro de mí y no es corrupto y putrescible por lo personal que a veces me encharca” (35); “Por fin mi envoltura se había roto realmente, y yo era ilimitado. Por no ser, yo era. Hasta el fin de aquello que no era, era. Lo que no soy, soy. Todo estará en mí si no soy” (153).

“Las figuras estéticas del silencio son numerosas”. Vuelvo a la frase de Le Breton para inquirir acerca del contenido que alberga esta figura particular del mutismo, que emerge de la despersonalización. ¿Qué comunica *este* silencio?, ¿qué significados pone en marcha? En este punto vale la pena citar a Octavio Paz. Para el autor mexicano, la renuncia al yo no es otra cosa sino un retorno; lejos de ser una pérdida, es una recuperación de lo que originariamente somos. “El amor nos suspende” -dice Paz- “nos arranca de nosotros mismos y nos arroja a lo extraño por excelencia: otro cuerpo, otros ojos, otro ser. Y sólo en ese cuerpo que no es el nuestro y en esa vida irremediamente ajena, podemos ser nosotros mismos” (175). Así, la “enajenación más completa” posibilita “la reconquista de nuestro ser” (Id.). Pienso que en esta dirección pueden ser entendidos los gestos de despersonalización que hemos visto en los párrafos anteriores, como también el silencio que ellos connotan: en la disolución de los límites, en la superación de la condición cerrada del ser, este consigue retornar a su naturaleza primera, a la unidad que precede y contiene las formas fragmentadas que impone el paradigma verbal. El siguiente comentario de Hidalgo sobre la obra de Lispector permite ahondar en este punto:

la humanidad es la individualización, la separación del hombre de los otros hombres, la imposibilidad de la entrega, y solo podremos amarnos, aprender, cuando seamos exterioridad, cuando nos deshumanicemos. La despersonalización del sujeto, la formación de la cosa, neutralidad de la palabra, tenía como fin en Lispector no la negación de la vida sino justamente su obtención, un instante de plenitud y revelación [...] palabra sin palabra, hallábamos nuestra intensidad, nuestra sensación directa, sin intermediarios (53).

La máxima intensidad, la plenitud de la *nada viva y húmeda* a la que aluden Lispector y Fariña en sus obras, es lo que está en juego en el silencio de la despersonalización; el retorno a lo *neutro*, como sugiere la cita; la superlativa alegría de abismarse en el origen, ese espacio en el que “todo lo que existe se seduce” (54) y se aniquila y se embriaga de vitalidad.

### III. CONSIDERACIONES FINALES: PLAGIO Y SILENCIO

Soledad Fariña ha querido hacer visible el silencio de Lispector. Lectora aventajada, ha sabido recorrer los caminos, identificar los indicios; ha acercado su oído a la boca de Lispector, que ha pronunciado esta clave: “Escúchame, escucha mi silencio. Lo que digo nunca es lo que digo sino otra cosa [...] Capta esa otra cosa de la que en realidad hablo porque yo misma no puedo. Lee la energía que está en mi silencio” (2020, 35). Todo el texto de Fariña -toda la apropiación de Fariña- se podría resumir en esto: leer las entrelíneas, leer la energía del silencio

de Lispector. Su método ha consistido en reescribir fragmentos de *La Pasión según G.H.*, copiarlos, plagiarlos. Llegado este punto cabe preguntarse, ¿por qué este procedimiento?, ¿por qué Fariña elige el plagio para llevar a cabo su propósito? En primera instancia resulta difícil encontrar una relación particular entre plagio y silencio, sin embargo, si volvemos al concepto de despersonalización es posible advertir conexiones importantes.

Vimos anteriormente que la despersonalización puede ser entendida como un recurso expresivo que posibilita el ingreso del mutismo en el texto; por cierto, no se trata de una presencia consumada sino de huellas, indicios que orientan la escritura hacia un horizonte en el que la comunicación puede prescindir del lenguaje. Ahí, en ese “vacío-pleno” (el término le es grato a Lispector) que emerge como proyección inasible del texto, la conciencia avizora la disolución de las formas individuales; las fronteras entre lo uno y lo otro dan paso a la voluptuosidad de la integración; se atisba, en ese territorio mudo, la “impersonalidad soberbia” del mundo.

Al diluir los límites de la identidad, el plagio opera en la misma dirección. Quien plagia suprime las distancias, se identifica con otro, pasa a ser uno con él. En las primeras páginas de este artículo vimos que Borges, en su ensayo “La flor de Coleridge”, menciona a Wilde, a Joyce, a Ben Jonson, en alusión a lo que podría ser una *tradición del plagio*; a todos los califica como “negadores de los límites del sujeto”<sup>12</sup>, subrayando con esto la relación entre las prácticas de apropiación literaria y la impersonalidad. El mismo Borges -por cierto, uno de los más diestros plagiadores de que se tenga noticia- permanentemente juega con dicha relación en su obra. Sus textos, sobra decirlo, abundan en apropiaciones e intervenciones de diversa magnitud; al mismo tiempo, como si de una necesaria proyección se tratara, vemos en sus páginas reiteradas alusiones a la disolución de lo individual, a la confusión de identidades, a la despersonalización en último término: “Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve seré todos: estaré muerto” (25); “Shakespeare sería mío, como nadie lo fue de nadie, ni en el amor, ni en la amistad, ni siquiera en el odio. De algún modo yo sería Shakespeare” (21). En pocas obras se advierte una presencia tan decisiva de la apropiación y la intervención, verdaderos soportes de la escritura borgeana; en pocas obras, como ilustran estos ejemplos, se encuentra tan presente el deseo de abolir las limitaciones y los accidentes de la individualidad.

Entendido, por lo tanto, como una técnica que busca o favorece la despersonalización, el plagio se emparenta con el silencio, dialoga implícitamente con él en la medida en que supone, también, la erosión de las formas individuales. “El verdadero

---

<sup>12</sup> Borges: “Otro testigo de la unidad profunda del Verbo, otro negador de los límites del sujeto, fue el insigne Ben Jonson” (26)

pensamiento parece no tener autor” (104), dice Lispector en *Agua viva*, aludiendo de forma indirecta a esta relación entre plagio y silencio, pues bien sabemos que para la autora brasileña el verdadero pensamiento no es otro sino el que acontece en el mutismo<sup>13</sup>. Esta es, a mi juicio, una de las intuiciones más relevantes que se desprende del texto de Fariña: plagio y silencio mezclan sus aguas en el imaginario de Lispector; uno y otro atentan contra las formas cerradas, fragmentadas, incitando aperturas y continuidades. Así, el plagio sobre el cual se sostiene el texto de Fariña se convierte en un procedimiento especialmente acorde al objetivo buscado: los gestos del plagio intensifican los gestos del silencio; la disolución de la autoría colabora con la disolución más amplia y radical que se vislumbra en el callar.

“El verdadero pensamiento parece no tener autor”. Vuelvo a la cita de Lispector para esbozar un corolario: en la exuberancia del silencio no hay sustancia sobre la cual trazar fronteras, no hay contornos que hagan posible la selectividad, no hay necesidad de distinguir entre Lispector y Fariña. En esto reside, pienso, la estricta autenticidad de *Todo está vivo y es inmundo*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis. “La flor de Coleridge”. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996: 21-27
- . “El inmortal”. *El Aleph*. Santiago: Penguin Random House, 2018: 9-26
- . “La memoria de Shakespeare”. *La memoria de Shakespeare*. Madrid: Alianza, 2002: 17-23
- Cage, John. *Silence*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1961.
- Chirinos, Eduardo. *La morada del silencio: presencia y representación del silencio en la poesía de Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik*. Lima: Fondo de cultura Económica, 1998.
- Cociña, Carlos. *Plagio del afecto*. Santiago de Chile: Tácitas, 2009.
- Cussen, Felipe. “‘Desde el tímpano hacia adentro’. Entrevista a Carlos Cociña”. *Revista Chilena de Literatura N°77. Miscelánea virtual*, noviembre 2010.

---

<sup>13</sup> No en vano, la protagonista de *Agua viva* afirmaba que “los descubrimientos son inefables” y que en la gracia -esa comprensión superlativa- había de estar “sentada, quieta, silenciosa” (102). En la misma línea, la narradora de *La pasión* dice: “cuán lujoso es este silencio. Tiene el cúmulo de siglos [...] El mundo se mira en mí. Todo mira a todo, todo vive lo otro; en este desierto las cosas conocen las cosas” (58)



- Dworkin, Craig. "The faith of echo". En: Dworkin, Craig; Glodsmith, Kenneth (eds.). *Against Expression. An anthology of conceptual writing*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2011: xxiii-liv.
- Fariña, Soledad. *Todo está vivo y es inmundo*. Santiago: Cuadro de Tiza, 2014.
- Goldsmith, Kenneth. Traducción: Alan Page. *Escritura no creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra Editores, 2015.
- . "Why Conceptual Writing? Why Now?". En: Dworkin, Craig; Glodsmith, Kenneth (eds.). *Against Expression. An anthology of conceptual writing*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2011: xvii-xxii.
- Hernández, Biviana. "Notas para una poética de apropiación: *Donde comienza el aire*, de Soledad Fariña". *Acta Literaria N° 57*, segundo semestre 2018: 93-118.
- Hidalgo, Ana. "El núcleo de la palabra: el retorno a la lengua del origen en la obra de Clarice Lispector". *Revista Espéculo N°51*, julio-diciembre 2013, UCM: 45-57.
- Huerta, Marco Antonio. "Notas sobre *Notas sobre conceptualismos*". *Revista Tierra Adentro* (México). Recuperado de: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/notas-sobre-notas-sobre-conceptualismo/>
- Le Breton, David. *El silencio. Aproximaciones*. Traducción de Agustín Temes. Madrid: Sequitur, 2009.
- Lispector, Clarice. *La pasión según GH*. Traducción: Alberto Villalba. Madrid: Siruela, 2018a.
- . *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Traducción: Cristina Sáenz de Tejada, Juan García Gayo. Madrid: Siruela, 2018b.
- . *Agua viva*. Traducción: Elena Losada. Madrid: Siruela, 2020.
- . *Silencio*. Traducción: Cristina Peri Rossi. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1988.
- Martínez, Juan Luis. "Conversación con Félix Guattari". *Poemas del otro*. Santiago: UDP, 2003: 79-94.
- Maura, Antonio. "Agua viva: representación del paraíso y del caos". *Revista Espéculo N°51*, julio-diciembre 2013, UCM: 59-65.
- Massuh, Gabriela. *Borges: una estética del silencio*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1980.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira. Obras completas I*. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999: 37-395.
- Perloff, Marjorie. *Unoriginal Genius: poetry by other means in the new century*. Chicago, United States: The University of Chicago Press, 2010.
- Pizarnik, Alejandra. *Prosa completa*. Barcelona: Lumen, 2002.
- Pron, Patricio. *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*. Madrid: Turner, 2014.
- Sontag, Susan. "La estética del silencio". *Estilos radicales*. Traducción de Eduardo Goli-gorsky. Buenos Aires: Suma de Letras, 2005: 13-60.

Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Traducción de Miguel Ultorio. Barcelona: Gedisa, 2003.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2001.