

HACIA UNA RETÓRICA DEL SILENCIO: LA ESCRITURA NARRATIVA DEL SILENCIO EN LA LITERATURA PORTUGUESA

TOWARDS A RHETORIC OF SILENCE. THE NARRATIVE OF SILENCE IN PORTUGUESE LITERATURE

Verónica Palomares Maillo
Universidad Complutense de Madrid (España)
veronica.palomaresmaillo@educa.madrid.org
<https://orcid.org/0009-0007-1281-6807>

RECIBIDO: 14/03/2025
ACEPTADO: 14/05/2025

RESUMEN

La escritura del silencio en el texto narrativo requiere de una indagación sobre las formas y significados que puede alcanzar. Su inserción en el texto implica la búsqueda de distintas fórmulas expresivas que puedan acogerlo sin que se interrumpa la narración. En esta configuración de una retórica del silencio han participado diversas autoras portuguesas, dado su interés por la expresión de diversos temas y realidades vinculadas al silencio. De este grupo de escritoras que han logrado en el texto narrativo una enunciación para el silencio, destacamos a las tres autoras de *Novas Cartas Portuguesas*, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa, además de Maria Judite de Carvalho, Teolinda Gersão y Maria Gabriela Llansol. Este artículo indaga en algunas de estas formulaciones propuestas por las autoras, según el sentido y el alcance del silencio en sus textos, con el objetivo de ofrecer algunos ejemplos de escritura del silencio que puedan configurar una retórica del silencio en el texto narrativo.

Palabras clave: silencio, escritura, fragmento, narradoras portuguesas.

ABSTRACT

The narrative of silence in a narrative text requires to enquire about the forms and meanings that can be reached. Using it in a text implies searching for different expressive formulae that can hold it without interrupting the narrative flow. Given their interest in the expression of different topics and realities, several Portuguese women writers have participated in the organization of a rhetoric of silence. In this group of women writers, who have achieved a number of statements for the silence, we can highlight the three authors of *Novas cartas portuguesas*, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta and Maria Velho da Costa, and Maria Judite de Carvalho, Teolinda Gersão and Maria Gabriela Llansol. This article delves into some of the formulae proposed by these writers, according to the sense and depth of silence in their texts, with the aim of providing some examples of the narrative of silence that can constitute a rhetoric of silence.

Keywords: silence, writing, excerpt, Portuguese women writers.

INTRODUCCIÓN

La escritura del silencio alumbra su propia paradoja, aquella que permite dotar de materia a una realidad que, por definición, no puede poseerla. La carnalidad del verbo destruye la inmaterialidad del silencio y le obliga a mutar en una forma visible, lo que atenta contra su naturaleza. En la narración literaria, la necesidad de reproducir un silencio para comunicar con él un contenido que solo puede ser transmitido por el silencio mismo requiere de una indagación en las posibilidades expresivas del texto, en busca de todos los significados y significantes posibles del silencio que pueden ser acogidos. Conocer la potencia de significación que puede alcanzar el silencio permite dilucidar sus posibles formulaciones literarias. Para ello es necesario resolver la inserción del silencio en el tejido textual, sin que su aparición suponga una ruptura en la continuidad de la narración. La búsqueda de una escritura capaz de solventar la amenaza de mutua destrucción que genera la coexistencia del silencio y la palabra se vuelve especialmente problemática en el género narrativo. Por el contrario, frente a la inercia del discurso narrativo, que no se detiene, el texto poético y el dramático encuentran una mayor facilidad para la interrupción, la alusión, el rodeo y la elisión de la palabra. A pesar de esta dificultad, el reconocimiento del silencio como una dimensión esencial de la comunicación requiere de una búsqueda formal para su materialización literaria. Debe, por tanto, existir una retórica del silencio, una fórmula para *decir* el silencio en todas las instancias del texto, independientemente del género literario en el que se configure. En la suspensión – momentánea o definitiva – de la palabra, el texto debe encontrar su continuidad. Solo si consigue configurarse como signo, el silencio puede lograr su presencia en el texto literario y evitar oponerse al concepto de escritura por cuanto implica la abolición de la palabra.

El género teatral resuelve fácilmente la presencia del silencio, dado que la dramatización del texto se basa en la formulación directa de la palabra. La dicción de la palabra en un espacio físico permite también la representación del silencio. En un género que dialoga constantemente con su texto, el silencio se hace especialmente elocuente. El silencio teatral comunica una falla, una rotura en la comunicación. El silencio es también la palabra cedida al movimiento y a la imagen, en el relevo constante y, a veces simultáneo, de todos los vectores que cruzan la representación dramática. La acción y la palabra dramáticas necesitan de la mediación del silencio para resignificarse. Peter Brook (2001, pp. 75-76) introduce otro componente importante en el silencio dramático: la duración. En sus prácticas teatrales, dentro del teatro de la crueldad, describe el impacto que la duración del silencio en escena tiene en el espectador y que explica la diferencia que media entre un silencio que actúa como transición frente a un silencio sostenido en el tiempo para llamar la atención sobre su significado e intención.

En el caso del género lírico, el silencio se vuelve solidario de la palabra poética en la búsqueda de una mayor significación. La densidad semántica de la palabra poética y su distanciamiento del referente denotativo permiten al texto lírico una mayor amplitud para la recepción de significados y sentidos. La poesía del silencio postula una estética que indaga en aquello que el poema sugiere o elide y nunca llega a nombrar. Desde la literatura mística, la representación de lo inefable se vale de la palabra poética por su mayor potencial significativo, lo que compensa, en parte, la insuficiencia del habla humana.¹ La palabra poética no puede resolver la inefabilidad, pero puede

1 José Ángel Valente, principal representante de la poesía del silencio, indaga, a partir de la poesía de San Juan de

asediada. En silencio se presenta entonces como última prolongación del límite que ha forzado la palabra en lo indecible. La poesía del silencio implica también una reticencia ante la imperfección de la palabra y no solo ante su limitación. Esta renuncia de la palabra busca, paradójicamente, su potencia. La palabra aludida pero no concretada permite una interpretación plural en cuanto su significado no queda acotado ni agotado en un único término.

No postular una palabra implica también el reconocimiento de su imposible plenitud. Renunciar a ella salva al poema de la insuficiencia. El poema se instaura así como un movimiento perpetuo, una búsqueda que no se resuelve para que el espacio poético quede permanentemente abierto y orientado a la recepción constante de nuevos significados.² La palabra constata su existencia en el espacio abierto en el poema, que queda como un señalamiento de su ausencia, pese a ser llamada y buscada. El silencio de lo no dicho es el espacio recorrido en esa indagación y la señalización en el poema de una realidad que existe pese a que no ha sido formulada. La palabra asediada traza la frontera poética entre una realidad intuida y una palabra que no la asiste. El silencio se ofrece como el necesario espacio intermedio que las vincula. Esa es la instancia del silencio, memoria de la palabra no dicha, pero vislumbrada y sentida y, por tanto, existente. Es el silencio la señalización de una palabra aún sumergida en la potencia del poema, una abertura que no debe ser suturada con la cicatriz de la palabra. La disposición tipográfica del poema permite también una representación física y gráfica del silencio, una reducción de la palabra hacia el espacio blanco.

Si el teatro y la poesía han alcanzado distintas posibilidades para la formulación literaria del silencio, la narrativa debe indagar también en sus propias capacidades expresivas. Para ello debe otorgarse la posibilidad de romper los márgenes impuestos en su configuración como género literario. Solo en la ruptura del límite se puede encontrar el espacio necesario para un desarrollo mayor de las posibilidades expresivas. La literatura portuguesa ha demostrado siempre una gran capacidad de transgresión de las convenciones establecidas, traducida en una pluralidad de nuevas fórmulas literarias. Para entender la especificidad de la literatura portuguesa y su facilidad para la ruptura y la pluralidad, recordamos las palabras de Maria Alzira Seixo (1986, p. 61) a propósito de la ficción portuguesa contemporánea: “cuja riqueza, cuja variedade (e, não obstante, cuja ordenação em torno de constantes) me parecem evidências primeiras. Acreditamos sinceramente que poucas literaturas europeias se poderão orgulhar, neste mesmo período, de uma tal efusão e de uma tal qualidade”. En las mismas líneas, la autora destaca también el papel de la producción

la Cruz, en las realidades y experiencias que precisan de otro lenguaje, pues los indecibles de la mística, al igual que los del silencio, carecen de forma. Está búsqueda llevará al lenguaje a la máxima tensión de sus posibilidades expresivas: “Lo amorfo busca la forma. Pues la experiencia mística carece en realidad de forma, es experiencia de lo amorfo, indeterminada, inarticulada. ¿Cómo dar forma a lo que no la tiene?, exclama Enrique Suso. Y, sin embargo, la experiencia de lo que no tiene forma busca el decir, se aloja de algún modo en un lenguaje cuya eficacia acaso esté en la tensión máxima a que lo obliga su propia cortedad. En el punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido, se produce la gran poesía, donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho. Y es la infinitud de ese decir de lo indecible la que solicita perpetuamente para la palabra poética un lenguaje segundo” (Valente, 2002, p. 66).

2 Steiner sostiene la idea de que la filosofía y la poesía son los lenguajes que mejor penetran en el terreno de lo inefable, dada su mayor capacidad para llevar la palabra hasta los límites de su capacidad expresiva. Bajo esta idea subyace la creencia de que la prosa, tradicionalmente menos reflexiva hacia sus propias posibilidades expresivas, no puede tensionar tanto el lenguaje: “Por donde quiera que ribetee los límites de la forma expresiva, la literatura arriba a las playas del silencio. En esto no hay nada místico. Sólo la observación de que el poeta y el filósofo, por haber investigado el lenguaje con la mayor precisión e iluminación, han advertido, y hecho que el lector lo advierta con ellos, la existencia de otras dimensiones que no pueden abarcarse con las palabras” (Steiner, 2013, p. 118).

de autoría femenina en la ficción contemporánea portuguesa y señala los principales rasgos de la ficción portuguesa posterior a la revolución de Abril: “diversidade na composição: valorização da escrita, recurso a formas de pluralização discursiva (diversidade de registos, fragmentação narrativa), modalizações homogéneas e decorrente primado da subjectividade com acentuado recursos às intromissões líricas ou aos desenvolvimentos reflexivos, nítido primado da enunciação” (1986, p. 64). La narrativa portuguesa y su vocación de ruptura proporcionan, por tanto, un espacio posible para aproximarnos al silencio y sus múltiples escrituras.

Desde comienzos del siglo XX, Pessoa y Brandão abrieron el decisivo espacio para la inscripción de la literatura portuguesa en el paradigma de la ruptura y la innovación literarias e instauraron en el fragmento una nueva formulación del texto literario. El fragmento es una entidad literaria especialmente fructífera para la escritura del silencio, ya que se encuentra rodeado de silencio. La ruptura con la escritura que lo precede implica un silencio textual que se ha de extender en la no continuidad del fragmento. Al no ser un texto que se concluye, sino que se interrumpe, el silencio ha de asistir ante su constante naturaleza incompleta. Los vacíos que cercan y acotan el fragmento son permitidos y sustentados por el silencio. Eminescu en un texto sobre las balizas y límites del texto, reseña la inclinación de la novela portuguesa por desdibujar sus propios límites: “Podemos dizer desde já que, nos romances estudados, os que para nós representam exemplares representativos, concentrando temas e modalidades recorrentes da época, e que são, portanto, meta-romances, exibindo o próprio código, a maioria costuma apagar os limites do texto, o início, o fim, ou ambos” (1983, pp. 82-83). Las tradicionales marcas estructurales de la novela son una frontera pronto abatida por la ficción portuguesa contemporánea. Esta apertura del texto explica la facilidad con la que el fragmento ha entrado en la configuración de una nueva narrativa. Autoras como Maria Gabriela Llansol encontraran en la escritura fragmentada el tejido textual capaz de acoger el silencio.

Antes de adentrarnos en las distintas formulaciones narrativas para el silencio propuestas en la literatura portuguesa contemporánea, es necesario una breve aproximación a los significados del silencio. Las distintas interpretaciones que se pueden proponer al silencio vienen determinadas por la intencionalidad que lo formula. Si las motivaciones que lo generan son endógenas, el silencio responde a un acto voluntario con el que se quiere significar una respuesta o manifestar un mensaje concreto. Si, por el contrario, las causas que lo impulsan son exógenas, el silencio responde a un acto impuesto e involuntario que reprime la posibilidad de comunicación.

Los personajes de Teolinda Gersão, una de las autoras que mejor ha indagado en la semántica del silencio, transitan entre los dos extremos aquí planteados. Júlia, la joven protagonista de *Os Teclados* (2001), representa un gran ejemplo de silencio voluntario como una forma de contención del mundo, que evita la agresión del Otro. Un caso muy diferente encarna la protagonista de *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), sobre la que cae el silencio que imponen la guerra y la dictadura.

Los significados posibles del silencio, por tanto, estarían condicionados, en primera instancia, por la posibilidad de determinar su origen y en él discernir si el silencio responde a una elección o una imposición. En el caso de que el silencio responda a una voluntad, habría que determinar qué se quiere- y qué se puede- comunicar con él. Por el contrario, un silencio impuesto requiere una indagación muy diferente, pues en la ruptura que genera un silencio obligado está implícita la suspensión de la posibilidad de comunicación y ante esta quiebra surge la oposición al silencio y el intento de su superación. No se trataría tanto, en este último caso, de buscar una enunciación para el silencio sino una forma de evitarlo. Y si los significados del silencio difieren, así como su com-

portamiento, también lo hace su formulación. El silencio se presenta como una entidad sin significante, por lo que no está asociado a ningún significado. En consecuencia, la imposibilidad de convertirse a priori en un signo lingüístico le permite mantenerse como una categoría susceptible de adoptar todas las formas y todos los significados posibles. Su vacío permanente lo mantiene como un receptáculo abierto. La extraordinaria ductilidad del silencio le confiere, paradójicamente, una capacidad de significación que difícilmente puede alcanzar un signo lingüístico, ya que puede poseer todos los significados sin llegar a ser ninguno de ellos. Esta paradoja es compartida por la noción de *khôra* que aparece en el *Timeo* de Platón. Este término, que no puede ser formulado, es, sin embargo, abordado por Platón para hablar del necesario receptáculo del devenir.

Platón establece dos principios en su exposición acerca del universo para establecer la diferencia entre lo inteligible y mutable, frente a lo visible que deviene. Sin embargo, Platón necesita una tercera especie que no llega a definir, dada su dificultad y vaguedad. A pesar de ello, el filósofo intenta abordarla: “¿Qué características y qué naturaleza debemos suponer que posee? Sobre todas, la siguiente: la de ser un receptáculo de toda la generación, como si fuera su nodriza” (Platón, *Timeo*, p. 319). Este receptáculo del devenir no llega a identificarse nunca con aquello que recibe, ya que “es siempre idéntica a sí misma, pues no cambia para nada sus propiedades. En efecto, acoge siempre todo sin adoptar en lo más mínimo ninguna forma semejante a nada de lo que entra en ella” (Platón, *Timeo*, p. 320). Platón termina por referirse a él como “una cierta especie invisible, amorfa, que admite todo y que participa de la manera más paradójica y difícil de comprender de lo inteligible” (Platón, *Timeo*, p. 321). El comportamiento de este receptáculo es similar a la *naturaleza* del silencio. Al igual que el término de *khôra*, el silencio no se define como un espacio, sino como un intervalo abierto a la recepción de significados con los que no se identificará y cuyas formas y sentidos no compartirá, aunque pueda acogerlos. Es por ello un vacío que se niega a sí mismo por su capacidad de recepción permanente. Cada significado acogido se convierte en un contenido temporal que se desprende del silencio y se separa de su momentánea identidad en cuanto el silencio es descodificado y su significado es recibido. Una vez que el silencio revela un significado, vuelve a vaciarse, dispuesto a acoger nuevos contenidos. La dificultad para su formulación literaria radica en su inserción en el tejido verbal, ya que su naturaleza “invisible y amorfa” puede abrir un vacío en el texto si la ausencia de forma no es resuelta.

Este modo de entender el silencio como sustentáculo de todo aquello que necesita de un soporte para ser manifestado nos aproxima también al concepto platónico de *khôra* desarrollado por Derrida. El autor advierte sobre el peligro de identificar el espacio virtual que abre esta categoría con el vacío.³ Al igual que *khôra*, el silencio se presenta como un ámbito en tránsito: “*Khôra* recibe, para darles lugar, todas las determinaciones, pero no posee ninguna propia. Las posee, las tiene, porque las recibe, pero no las posee como propiedades, no posee nada propio” (Derrida, 2011, p. 34). Su naturaleza temporal, siempre en transición hacia nuevas características, impide la solidificación de la forma: “No es otra cosa que la suma o el proceso de lo que viene a inscribirse

³ Derrida salva la posibilidad de identificar este término como una forma de vacío en el hecho de que, pese a la imposibilidad de contener algo propio y definitorio, es una instancia que se mantiene siempre ocupada y, por tanto, llena de contenido: “*Khôra quiere decir:* sitio ocupado por alguien, país, lugar habitado, sede designada, rango, puesto, posición asignada, territorio o región. Y, de hecho, *khôra* ya estará siempre ocupada, investida, incluso como lugar general, al tiempo que se distingue de todo lo que toma sitio en ella. De ahí la dificultad de tratarla como espacio vacío o geométrico y aun -así lo dirá Heidegger- como lo que *prepara* el espacio cartesiano, la *extensio* de la *res extensa*” (Derrida, 2011, p. 51).

sobre ella, con motivo de ella, directamente en su motivo, pero *khôra* no es el *motivo* o el *soporte presente* de todas esas interpretaciones, aunque, no obstante, no se reduzca a ellas” (Derrida, 2011, p. 34). El silencio, como soporte, debe encontrar un relieve, un contorno que le confiera un significante provisional, para hacer efectiva la entrega de sentido.

En la búsqueda de una expresión literaria posible para el silencio es inevitable la ruptura de muchos de sus límites. Solo así puede abrirse el espacio necesario para acoger una entidad tan compleja y problemática como la que plantea el silencio en el texto narrativo. En esta búsqueda participarán en gran medida las autoras portuguesas, pues un rasgo consustancial a muchas autoras es la identificación, histórica y cultural, que las mujeres han experimentado con el silencio. Esta proximidad se debe, fundamentalmente, al hecho de que las mujeres han estado apartadas de la esfera pública y confinadas al espacio doméstico durante siglos. La imposibilidad de acceder al exterior las ha privado no solo de acción, sino también de discurso. Nada puede ser proferido allí donde no puede ser escuchado. Este silencio largamente impuesto a lo largo de la historia ha formado parte de la identidad cultural y social de la mujer. La llegada de la mujer a la literatura se hace, por tanto, desde la conciencia y la memoria de ese silencio. Si volvemos a la literatura portuguesa contemporánea, podemos encontrar a un grupo de autoras que, a partir de la caída de la mordaza que supuso el fin de la dictadura en Portugal, llegarán a la literatura con la intención de liberarse, no solo del silencio político impuesto desde hace décadas, sino también del silencio social que sufren desde hace siglos. Es por este motivo por el que queremos llevar el estudio del silencio a los textos de autoría femenina. La mayor vivencia del silencio que han experimentado impulsará la necesidad de su expresión literaria y para ello deberán participar en la búsqueda de nuevas fórmulas narrativas. Esta rápida familiaridad con la ruptura y la innovación las preparará para la escritura radical y novedosa que requiere la irrupción del silencio en la narrativa. Por otro lado, la indagación sobre las posibles escrituras del silencio se sumará a la búsqueda de nuevas formas de expresión que no sean las configuradas e impuestas tradicionalmente por el hombre. Varios autores han señalado este rechazo por el discurso literario establecido y la necesidad de transcender sus márgenes en busca de un espacio narrativo nuevo.

Virginia Woolf es consciente de que la mujer ha recibido una herencia literaria muy alejada de sus propias vivencias, reacia a reflejar nuevas sensibilidades y, por tanto, a nuevas formas de expresión. La mujer llega a la literatura desde vivencias históricas y sociales muy diferentes a las del hombre. Woolf reseña en su célebre ensayo, no solo el rechazo de la mujer por el paradigma literario instaurado, del que siempre ha sido excluida, sino también la facilidad de la novela para acompañar la indagación en nuevas formas de expresión: “Pero todos los géneros literarios más antiguos ya estaban plasmados, coagulados cuando la mujer empezó a escribir. Solo la novela era todavía lo bastante joven para ser blanda en sus manos, otro motivo quizás por el que la mujer escribió novelas” (Woolf, 2001, p. 106). A pesar de ello, la autora cuestiona también que la novela sea la única forma literaria posible para la nueva escritura que reclama la mujer, lo que nos indica la necesidad de revisar toda la configuración literaria establecida. João Barrento (2009) concreta, además, cómo se desarrollan y configuran estas nuevas inquietudes literarias en el caso de las narradoras portuguesas y señala, a partir de la obra de Maria Velho da Costa, la necesidad de buscar un lenguaje que hable de la mujer y de los silencios vividos:

Em *Maina Mendes e Casas Pardas* trata-se da situação marginalizada da mulher como sujeito social irrealizado, *sem voz*, em busca de si mesma pela via da linguagem e da escrita, ou também (sobretudo em *Maina Mendes*) do corpo e de um ostensivo silenciar da linguagem

(um pouco à semelhança da “teologia negativa” de alguns místicos, mas sem qualquer espécie de misticismo). Em todos os casos o objectivo é o de, no “pousio das desordens”, no texto e na estrutura do romance, abrir caminho a um encontro do sujeito com a sua linguagem, que é uma linguagem nova, a linguagem da utopia possível (...) Também o facto de a pluralidade de vozes se tornar audível e gerar assim uma nova desordem narrativa (e ideológica) me parece corresponder a um importante momento de recusa e de rebelião contra o discurso dominante na ficção portuguesa – naturalmente, um discurso masculino: até ao aparecimento de figuras como Agustina Bessa-Luís e, pouco antes, Irene Lisboa, as mulheres estão praticamente ausentes do romance português do século XX. A voz do narrador tradicional era, de facto, predominantemente uma voz masculina – impositiva, linear, monótona.”

Barrento alude a dos cuestiones claves para entender la aproximación de algunas autoras portuguesas hacia la escritura del silencio. En primer lugar, la herencia de un lenguaje que imposibilita la narración de realidades inscritas fuera de un discurso lineal, muy limitado en sus capacidades expresivas y, en segundo lugar, la búsqueda del silencio como una forma de posicionarse fuera del discurso configurado por una cultura esencialmente masculina. Uno de los libros fundamentales para entender la naturaleza de este proceso es *Novas Cartas Portuguesas* (2022). La radical singularidad de esta obra no solo ofrece un excepcional ejemplo de ruptura de las convenciones literarias impuestas, sino que supone un extraordinario ejercicio de escritura sobre el silencio.

La adopción del género epistolar y la elección de *Cartas Portuguesas* (2023) de Mariana de Alcoforado como referente literario en la obra nos sitúan ante el género que mejor ha definido el silencio de la mujer en la literatura. La escritura de cartas nos relega inmediatamente al ámbito de lo doméstico y al de la interioridad. La carta ha hecho posible la escritura de la intimidad para la mujer, pero limitada al espacio de lo privado. En el caso de *Cartas Portuguesas* y *Novas Cartas Portuguesas* esta escritura desemboca en el silencio, ya que las cartas escritas en ellas no encuentran respuesta. Este discurso sin interlocutor tiene importantes precedentes literarios. Desde las *Heroidas* (Ovidio, 1994) pasando por toda la tradición lírica medieval peninsular vertida en las jarchas y cantigas de amigo, existe una literatura de mujeres solas que le hablan al vacío. Mujeres abandonadas, a veces desconocedoras de la ausencia de su interlocutor, siempre en la incertidumbre de su regreso. Un vacío que se hace definitivo y en el que se instala irremediablemente la mujer, aunque no renuncie a la palabra. Sus cartas no serían entonces una escritura del silencio sino un discurso contra el silencio, para que persista, pese a todo, su voz.

Las cinco cartas que Mariana de Alcoforado dirige al conde de Chamilly tampoco son correspondidas. Privada de exterior y sola en el interior, la mujer hace de sí misma su propia y única interlocutora, a falta de destinatario. Encubre esa ausencia con la escritura, donde plasma sus palabras para que al menos quede constancia de ellas. Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno y María Teresa Horta deciden responder por primera vez a este silencio histórico, para comenzar su ruptura. Bajo la figura tutelar de Mariana de Alcoforado, las tres autoras invocan un linaje de mujeres que atraviesa siglos y silencios amurallados y se hace estirpe, en un espacio que se descubre radicalmente solo. Pese a la persistente soledad, existe en *Novas Cartas Portuguesas* una identidad compartida que puede resolverse en una única voz, de ahí que las voces se fragmenten, se disuelvan y se personalicen en una determinada figura de forma momentánea para volver a unirse, de nuevo, en una voz que es la de cualquier mujer -todas las mujeres- frente a su muro de silencio. En el rechazo a una represión histórica común, la mujer puede afirmarse en una sola

identidad. Mariana es la principal interlocutora del libro, la mujer a la que se dirigen todas las voces condensadas de la narración para deshacer el estereotipo secular de la mujer abandonada. Mariana de Alcoforado contiene, además, todas las destrucciones: la mujer sometida, silenciada, burlada. Sin embargo, la aproximación hacia su figura no implica una crítica, puesto que no es la mujer responsable de lo que el tiempo y los hombres han impuesto en ella. Las autoras no la juzgan, la llaman. Buscan en Mariana a la mujer en devenir, a la que invocan. Se atenta así contra la persistencia de la mujer encerrada y silenciada, privada de mundo y de palabra.

Mariana de Alcoforado se identifica con otras marianas a lo largo de diversas cartas. De este modo, Mariana es también la mujer del inmigrante, Maria Ana, que escribe cartas desde una aldea rural portuguesa a un marido ausente, cuyo eco se va apagando en el lejano país al que partió como emigrado y cuyas cartas ya no regresan (Barreno, Horta y Velho da Costa, 2010, pp. 104-106). Maria Ana representa a las mujeres que quedan solas en Portugal, sin saberse abandonadas y que, al igual que Mariana de Alcoforado, escriben en sus cartas su silencio diario, entre la gratitud y el reproche, entre la espera y la desesperanza, con la intuición de que sus palabras están dictadas al silencio y nunca tendrán respuesta. La voz negada es también reconocida en la mujer que queda sola en el contexto de las guerras coloniales. Al igual que la mujer del emigrado, la mujer que queda sola al cuidado del hogar y de la familia enfrenta la incertidumbre y la soledad. En un monólogo que forma parte del libro, habla María, quien limpia en la casa de una mujer adinerada con la que se disculpa tras sufrir un desmayo (Barreno, Horta y Velho da Costa, 2010, pp. 163-164). Este percance le permite explicar su situación, la violencia y malos tratos de un marido regresado de la guerra y marcado por ella, entregado a la bebida y que la deja sola en el cuidado de un hijo enfermo y de un hogar sin ingresos. Su monólogo no logra ninguna intervención por parte de su interlocutora e ilustra de este modo la histórica incomunicación en la que viven las distintas clases sociales. La persistencia del silencio sobrevive incluso en el diálogo, donde el discurso de la mujer humilde no encuentra réplica y debe sellarse sin recibir respuesta.

Nuevas Cartas Portuguesas se configura así como una colección de silencios, una poética epistolar sin correspondencia. Cartas sin regreso, constantemente interrumpidas por el silencio, malogradas por la ausencia de palabras. La obra busca desmontar todo un sistema histórico, social, político y cultural, del que no es ajeno la literatura, de ahí que también se escriba en contra de ella y de sus paradigmas. El libro se estructura desde una hibridación de géneros, tiempos y voces narrativas que dinamita todo el sistema narrativo conocido para poder escribir un discurso que es a un tiempo político y literario. En esa abertura, las tres autoras sitúan a la mujer como emisora y receptora de ese discurso, pues es ella el primer sujeto político al que se dirige este movimiento de ruptura. Interpelada como sujeto y no como objeto, la mujer debe hacerse consciente de su silencio y de su represión para poder rehacerse fuera de ellos y lograr nombrarse al fin: “A repressão perfeita é a que não é sentida por quem a sofre, a que é assumida, ao longo duma sábia educação, por tal forma que os mecanismos da repressão passam a estar no próprio indivíduo, e que este retira daí as suas próprias satisfações” (Barreno, Horta y Velho da Costa, 2010, pp. 198-199). Sin embargo, no basta con la toma de conciencia, pues la mujer se encuentra sola, sin ningún referente que pueda permitir su reconstrucción como sujeto social: “E se acaso a mulher percebe a sua servidão, e a rejeita, como, a quem, identificar-se? Onde reprender a ser, onde reinventar o modelo, o papel, a imagen, o gesto e a palavra quotidiano, a aceitação e o amor dos outros, e os sinais de aceitação e amor?” (Barreno, Horta y Velho da Costa, 2010, p. 199).

Ante la falta de libertad y de referentes urge la necesidad de comenzar una nueva escritura, aquella capaz de resignificar todos los constructos culturales que han distorsionado la imagen

de la mujer, reducida al estereotipo. Vaciada de sentido, la mujer necesita forjar en la escritura su identidad: “Bem sei, antepassada Maria Ana, de que te queixavas, do que eras incapaz: de inventares sozinha a mãe, a heroína, a ideologia, o mito, a matriz, que te pusesse espessura e significado perante os outros, que até aos outros abrisse caminho, se não de comunicação, pelo menos de inquietação”. (Barreno, Horta y Velho da Costa, 2010, p. 199). Los silencios que todas las voces femeninas atraviesan en *Nuevas Cartas Portuguesas* son los silencios de la anulación. Por ello, un primer paso será la apropiación y resignificación de ese silencio, hasta convertirlo en un medio de expresión y no de represión.

Las tres autoras participan de esa apropiación en sus primeras obras. El silencio será una forma de dicción y de denuncia. Maria Velho da Costa explora en *Maina Mendes* (1969) la voluntad del silencio. Maria Isabel Barreno escribe en *De Noite as Árvores São Negras* (1968) sobre la incomunicación en una sucesión de monólogos de distintos personajes que no llegan nunca a dialogar entre ellos. Muchos de sus cuentos tienen como protagonistas a mujeres que dialogan solas o con los objetos que las rodean. Maria Teresa Horta escribe en su primer libro de ficción, *Ambas as mãos sobre o corpo* (1980) una sucesión de textos donde el cuerpo escribe la violencia que sufre en un tiempo inscrito en el silencio y en la soledad. Como ellas, otras autoras llegarán al silencio para iniciar en él su escritura.

Una de las primeras narradoras en encontrar una formulación para el silencio será Maria Judite de Carvalho, quien irrumpe en el panorama literario con la publicación de *Os armários vazios* (1966). Sin embargo, no será en la novela sino en el cuento donde esta autora encuentre el campo más fértil para su escritura. La presencia de personajes solos le permitirá construir un retrato del silencio perpetuo en el que viven las personas aisladas de la sociedad. Carvalho, una de las mejores narradoras de la soledad de la literatura portuguesa, escribe el silencio en el espacio narrativo, donde logra darle una entidad física.

Sus personajes han llegado a un momento existencial en el que su vida sufre una quiebra de la que no podrán recuperarse. El agotamiento de todas las posibilidades vitales, sumidas estas en una existencia anodina y monótona, sitúa al personaje en una parálisis que se hace física. Sus protagonistas son, además, personas aisladas y solas, fuera de la esfera social. Gente que ha perdido todo o no ha llegado a tener nada. Mariana, protagonista de uno de sus relatos más conocidos, *Tanta gente Mariana* (2010) vive en la conciencia de que no le queda nada por alcanzar, en una existencia ya agotada, pese al tiempo restante que aún le queda. Junto a ella, decenas de personajes viven en un espacio que se cierra en torno a sus existencias fallidas. La ciudad es un escenario vacío que cruzan a diario sin lograr ser vistos nunca por los demás. La autora inscribe en sus relatos a todas las personas anónimas que no llaman la atención de nadie, sumidos en la ceniza diaria de su insignificancia. Sin embargo, es en el interior de sus viviendas donde Maria Judite describe el elemento que mejor define el tejido de la soledad y el aislamiento de sus protagonistas: el silencio. La autora elabora una poética narrativa en torno a este elemento. Por un lado, la soledad del personaje anula la posibilidad del diálogo. Negada la palabra, el personaje solo conoce el silencio del espacio que habita. El silencio es descrito, paradójicamente, en su reverso, ya que es en el ruido donde el silencio se afirma. La autora comienza su poética en la quietud e inmovilidad del personaje. Esta parálisis permite que el personaje escuche aquello que invoca el silencio y que solo en él puede prosperar. La atención con la que la autora describe los sonidos mínimos que el silencio desentierra configuran esta poética. Son los sonidos imperceptibles y opacados por el rumor creciente que invade el paisaje sonoro de la ciudad. Aquellos ruidos que pertenecen al silencio son los

que anuncian su existencia. De esta forma, sonido y silencio forman parte de una misma entidad para afirmar la radical soledad del personaje.

Le Breton habla de “las creaciones del silencio” (2006, p. 110) para referirse a este fenómeno por el cual el sonido irrumpen en el silencio sin atentar contra él. Los sonidos que necesitan del silencio para ser percibidos le transfieren sus matices para mostrar las variaciones y tonalidades que se pueden producir dentro de él.⁴ Los significados que alcanza esta nueva dimensión sonora quedan así asociados a la soledad y al vacío en el que se producen. La prueba de que silencio y ruido pueden llegar a ser una única identidad se observa en la reversibilidad de su unión. Igual que el silencio se contamina momentáneamente de ruido para ganar relieve, también el sonido puede vaciarse y convertirse en silencio cuando deja de asociarse a lo vivo:

O tempo também parou. Os ponteiros do relógio continuam a andar, mas as horas são iguais. Deixaram de existir as que eram feitas para comer e para dormir, as horas de falar com os outros, as de trabalhar- onde isso vai!- es as que eram unicamente minhas. Agora todas me pertencem, não dou por elas. Só há noite e dia, mas a manhã deixou de ser princípio e de limar as arestas às coisas. Tudo parou. Até os carros que passam na rua e as vozes que vêm lá de fora, porque já não entram em mim. Até a chuva que bate na vidraça porque o seu ruído passou a ser silêncio (Carvalho, 2010, p. 24).

En este pasaje vemos como la anulación de una sola categoría implica la supresión de todas las demás. Mariana, la protagonista del relato, anuncia la detención del tiempo. El discurrir de las horas y los días continúan, pero ya sin ella. El tiempo interior vive ajeno al exterior y con él todas las cosas se detienen también. El ruido, signo de vida, ya no la alcanza. Esta inmovilidad, que ya es absoluta, convierte todo en silencio. Tiempo y espacio, categorías en constante expansión dentro de la narración, se contraen para converger en la única dimensión que sobrevive, la del vacío y la del silencio. El silencio que escribe Maria Judite de Carvalho es, por tanto, un silencio recreado en la descripción de su espacialidad. El silencio vive en el interior y en la inmovilidad, es el sonido de la soledad y el del fin. El único lenguaje que conoce la quiebra. Para que el silencio prospere, la autora detiene el espacio y el tiempo. Anuladas estas dos categorías narrativas esenciales, el personaje no tiene progresión posible. Detenido irremediablemente en una suspensión fatal, el personaje solo puede narrarse desde el silencio. El silencio que implica la abolición del espacio se refleja también en la inmovilidad. En algunos de sus relatos, la imposibilidad de trascender esta quietud vital se formula en la aparición de elementos que implican un movimiento pendular. Los personajes traducen un movimiento sin progresión sentados en una mecedora o se describen en la percepción de una superficie líquida en la que fluctúan a la deriva, sin llegar a parte alguna. En el relato “Adília e as vozes” (Carvalho, 1983, p. 113), la protagonista pasa los días de su vejez

⁴ “Hay sonidos que se cuelan en el seno del silencio sin alterar su orden. A veces, descubren y ponen de manifiesto las variaciones sonoras, inicialmente desapercibidas, de un lugar.” Para el autor, estos leves cambios, “contribuyen a dar relieve al silencio” ya que “son creaciones del silencio, no por defecto, sino porque el espectáculo del mundo no está aquí cubierto por ningún ruido.” Ruido y silencio se vinculan solidariamente para poder destacarse mutuamente: “la tonalidad del silencio se separa de los ruidos que lo rodean aportando sus variados matices.” De esta forma, el silencio logra encontrar en el ruido parte de su identidad y, por tanto, una forma de manifestación. Esta aproximación permite que el silencio sea, para el autor, “una cierta modalidad del sonido”. (Le Breton, 2006, pp. 110-111).

en completa soledad, escuchando la radio desde una mecedora, identificada con un barco que confunde el retroceso con un leve avance: “Adília baloiçava-se ao de leve, melhor, abandonava o corpo que ainda tinha, àquela cadeira-barco que ao longo dos dias realizava a sua viagem de circum-navegação num mar ondulado. Mas era tão leve, Adília, e tão obediente a cadeira, que o movimento se fazia sem esforço, e ela nem se dava conta de que o comandava”. En el cuento “Seta despedida”, la protagonista apenas se atreve a moverse: “Vai avançando devagar, estaca como se não pudesse dar mais um passou ou como se dá-lo fosse perigoso, portanto desaconselhável” (Carvalho, 1995, pp. 12-13). Cada elemento refleja esa existencia líquida, en la que los días se comportan como el agua que se mueve por inercia: “O espelho é, de súbito, um lago imóvel e a sua imagem reflecte-se com nitidez na água de vidro. A luz é fraca e isso ajuda a profundidade dos pegas. E ela boia à superficie, desfaz-se, refaz-se” (Carvalho, 1995, pp. 12-13). Este trayecto que alterna avance y retroceso ilustra la situación vital de los personajes, atrapados en un aparente movimiento que en realidad no progresas, al igual que sus existencias varadas en el tiempo. La avanzada edad de muchos de sus personajes habla no solo de la proximidad del fin, sino también de la invisibilidad que conlleva la vejez, condenada por la sociedad al apartamiento y al silencio.

La supresión que implica el silencio alcanza también al personaje. La invisibilidad que padecen los personajes desde su soledad logra también el borrado del cuerpo. Muchos de los protagonistas de Maria Judite no son nombrados en ningún momento de la narración. Esta disolución del personaje atraviesa todos los ámbitos. En primer lugar, el de la palabra, pues la soledad impide, como hemos indicado, el diálogo- primer silencio del relato-. Después, llega el silencio de la identidad, pues el personaje no logra quebrar su anonimato ni ser nombrado por nadie. Un tercer silencio, ya definitivo, será la disolución física, la anulación del cuerpo. En uno de sus relatos, “A mancha verde”, la protagonista, inmóvil y privada de palabra, queda reducida a un color, el de su vestido, último trazo de su existencia:

Tentou gritar ou talvez suspirar, só isso. Entreabriu a boca, em silêncio. Depois caiu, foi caindo, a sua mão magra, com anéis- sempre gostara de anéis-ainda agarrou o rebordo da cómoda, mas tão ao de leve, logo o largou. Ficou dobrada sobre si própria, no chão. Uma simples mancha verde (Carvalho, 1995, pp. 125-129).

La poética del silencio de Maria Judite de Carvalho implica, como hemos visto, la supresión de tres categorías narrativas esenciales: espacio, tiempo y personaje, que ceden su lugar para que el silencio sea la dimensión totalizadora de una categoría superior y única en el texto. En este nuevo ámbito narrativo logrado a partir del silencio puede entonces inscribirse el principal núcleo temático de la autora: la radical e irresoluble soledad de la existencia humana.

Otra de las autoras que dedica un gran espacio en su obra a la escritura del silencio es Teolinda Gersão. La obra de la escritora comienza con la novela *O Silêncio* (1995). En esta novela, la autora explora en el silencio las dificultades de comunicación y sus causas. La obra comienza con la contraposición constante de dos planos semánticos que evidencia las dificultades de comunicación cuando los discursos se oponen en un juego de poder para intentar imponerse sobre el otro. Al comienzo de la obra, una mujer nombra una serie de espacios cuya característica común es la apertura y que anuncian la libertad anhelada por ella. Cuando la mujer nombra un espacio, el hombre opone a su palabra la mención de un espacio cerrado, como *casa*, *muro* o *jardín*. La oposición *lugar abierto/lugar cerrado* implica además el enfrentamiento entre libertad y el encierro. El conocimiento y la libertad que procura la mujer en el diálogo implica su afirmación, algo

que la sociedad no está aún dispuesta a concederle. A partir de ese momento, el diálogo se convierte en una búsqueda, en el caso de la mujer, y en una huida constante, en el caso del hombre, dos extremos que impiden el diálogo y el encuentro en la palabra. Las protagonistas de esta obra desarrollarán esta tensión entre el espacio de libertad reclamado y la dificultad para lograrlo. El silencio que anuncia el título es el de los discursos enfrentados que conducen inexorablemente a la falta de entendimiento y a la incomunicación.

Paisagem com mulher e mar ao fundo (1982) retrata la muerte instalada en la casa, después de la pérdida del hijo en la guerra colonial, y el silencio que trae con ella. La imagen que inicia el libro es la de un mar que inunda una casa y sumerge a la mujer que la habita en el agua. Esta inundación es la del dolor, que ha arrasado la vida de la protagonista. Es también el agua una mordaza líquida que ahoga cualquier posibilidad de palabra. El mar ya no se ofrece como inicio – tradicional símbolo del país y de su apertura histórica al mundo-, sino que se vuelve contra el pueblo portugués para ahogarlo. A lo largo de la novela descubriremos otras mordazas, mucho más violentas. El habla de la protagonista se fragmenta en el interior para denunciar cómo el discurso oficial se ha impuesto sobre el dolor de la mujer, quien debe asentir con su silencio. La disposición de los textos en la novela espacia cada retazo del pensamiento y del discurso de la protagonista, para reflejar la desarticulación del discurso individual frente al dictatorial. Los espacios en blanco que median entre un texto y otro representan la quiebra de la protagonista, su palabra rota ante el dolor y la imposición. Una vida truncada comienza su disolución en la pérdida de la palabra. Sin la posibilidad de nombrarse, el texto se fragmenta. Discurso, pensamiento y narración se imbrican en un texto en ruinas, dividido y asfixiado frente a la opresión que lo anula. Un primer silencio lleva a otro mayor. En las sucesivas mordazas que el silencio impone hay una biografía que la autora reconstruye. Para la autora, el silencio tiene una raíz y llegar a ella permite entender cómo hemos de posicionarnos frente a ese silencio. El resultado de ese silencio es, con frecuencia, la imposibilidad de llegar al otro. En la falta de entendimiento hay un rechazo y, por tanto, una agresión.

Muchos de sus personajes se apartan del mundo y de la palabra. Así sucede con la protagonista de *Os Teclados* (2001), una niña que abandonará la música, su principal medio de expresión, cuando sienta que está siendo forzosamente exhibida ante un público para complacencia de sus tíos. A partir de esa renuncia, la niña tocará en un teclado de cartón, imagen física del silencio. Desde su instrumento silenciado ella recreará su música, que se hará interior para que nadie sino ella la alcance. También la música se convierte en imagen del silencio: “Não queria tocar. Preferia vaguear pelas ruas, tocando apenas mentalmente, para não ser controlada” (Gersão, 2001, p. 36). El silencio se convierte así en una forma de protección, un medio para evadirse de un mundo que se percibe como daño: “Parecia-lhe perigoso falar demasiado, tinha medo de que as coisas que pensava pudessem voltar-se contra ela, uma vez ditas” (Gersão, 2001, p. 29).

Es frecuente en las obras de la autora que los protagonistas no dialoguen entre sí. Sus personajes llegan a la hoja en blanco para dejar allí su discurso, siempre interior, siempre abandonado. Cada uno de esos discursos sin oyente ofrece un fragmento que reconstruye la palabra malogra da por la incapacidad del ser humano para escuchar y ser escuchado. El silencio en estos casos es el de la palabra inaudible desde los espacios de la angustia y de la perdida. Una palabra que no deja de emitirse pese a no ser escuchada nunca. Teolinda Gersão logra así escribir la palabra que no comunica e instala en ella el silencio. La autora salva esta aparente contradicción con el vaciamiento de la palabra. Una vez neutralizada, la palabra no puede transmitir nada. Todas las palabras se construyen sobre la imagen y el espacio del silencio y se aseguran de no conseguir ninguna entrega. *O Silêncio* (1995), *Paisagem com mulher e mar ao fundo* (1982), *Os Teclados*

(2001), *A Cidade de Ulisses* (2011), *Passagens* (2014) son novelas de personajes sin oyentes. Sus protagonistas hablan, pero lo hacen solos – o lo hacen interiormente – por lo que su palabra se iguala al silencio. *Os Guarda-Chuvas Cintilantes* (1997) y *As águas livres* (2013) son novelas bajo el formato del diario- el máximo ejemplo de narración sin interlocutor-. Sus cuentos también muestran personajes que hablan sin la conciencia de ser su propio receptor. *A Orelha* (2002) o el relato *A Dedicatória* (2002) son ejemplos de textos donde los protagonistas hablan solos frente a un receptor mudo que no les devuelve una sola palabra y hacen así inservible su discurso. El silencio de Gersão es en estos casos el de la palabra desarmada que refleja cómo hablar no siempre garantiza la comunicación en la sociedad contemporánea. La autora demuestra así en su obra que el silencio puede comunicar y la palabra no siempre puede lograrlo.

Reseñamos, por último, una de las autoras más radicales en su escritura del silencio, María Gabriela Llansol. En su obra, el silencio es una palabra en devenir, un espacio para señalar la existencia de un significado emergente que aún no se ha manifestado. El silencio en el texto llansoliano es una palabra que no ha logrado materializarse y que aún no puede ser enunciada, pero que puede ser emplazada en el texto. El silencio es, por tanto, una palabra no cedida al texto en su totalidad. La palabra, y con ella la realidad que encierra, siempre existe, aunque no se manifieste. El espacio que ocuparía es alojado en el texto, como marca de su contingencia. De ahí la existencia de espacios en blanco que alteran con la palabra escrita. La escritura atraviesa estos espacios, que son apertura hacia un significado entrevisto e intuido y cuya existencia es necesario señalar. Para aproximarnos mejor al espacio en blanco del texto llansoliano- margen absoluto del silencio- es necesario entender el concepto de escritura de la autora. Llansol concibe la escritura como un Texto único que se escribe sin interrupción. La aparente fragmentación de su escritura debe ser percibida como una forma de otorgar al texto una mayor movilidad y salvarlo del cierre y del aislamiento. La escritura, entendida como la búsqueda de una trascendencia que nunca podrá darse por concluida, no puede agotarse en el término de un texto. La escritura se orienta así hacia el movimiento que le dio inicio. Si, por el contrario, la obra se concibe como totalidad cerrada, se impide la continuidad de un diálogo que debe permanecer abierto. El Texto no puede darse nunca por concluido, dado que todos los significados y realidades del mundo que refleja continúan en constante progresión y cambio, de ahí su carácter fragmentario y abierto. Llansol asume la fragmentación y encuentra en el silencio el espacio de continuidad necesario para la escritura. Esta es una gran diferencia respecto a la concepción tradicional del silencio como un elemento de ruptura, ya que en la escritura llansoliana el silencio aparece como transición, lo que logra la prolongación del texto y evita su quiebra ante la ausencia de una palabra que la escritura no logra resolver. El silencio integra todos los significados asociados al texto, incluso los que no se han manifestado plenamente. El silencio no es, por tanto, una fractura, sino un puente que posibilita la continuidad entre lo escrito y lo intuido, dos modos de percepción y conocimiento que se manifiestan de formas muy diferentes. La continuidad necesita, sin embargo, del intervalo, de ahí la feracidad del fragmento en la escritura llansoliana. El fragmento es, en realidad, la única forma de totalidad a la que puede aspirarse:

Esta a razão por que fragmento:

Para acolher muitos todos____ e a própria totalidade (Llansol, 2014, p. 101).

El fragmento permite salvar la obligación de cerrar el texto en una única unidad. Logra, además, una acogida mayor de significados, dado que la unidad interna del fragmento evita la necesidad de una cohesión total con el resto de fragmentos y le dota de una mayor autonomía. El intervalo que media de un fragmento a otro se cifra en el silencio, que actúa como elemento de transición y no como interrupción. Tanto en el espacio en blanco deliberadamente abierto en el texto, como en el intersticio necesario entre un fragmento y otro, el silencio es en Llansol una hendidura del texto, breve incisión que marca una abertura orientada hacia otras instancias donde el texto se prolonga. Surge así en Llansol el trazo que señala la prolongación del texto más allá del espacio físico en el que se materializa. Ese espacio habitado por el silencio es el lugar reservado para otras escrituras que aún no han sido vertidas en el texto. Estos intervalos expresan también la concepción rítmica y musical del texto, una forma de hacer visible los tiempos y ritmos de la escritura:

Fragmentária, movediça e metamórfica, a escrita llansoliana invade com o seu esplendor os interstícios do texto, e, insubmissa a limites ou fronteiras, faz vacilar os rígidos códigos de uma língua que escava, desenterra e traz para a luz. Também a disposição gráfica dos textos, interrompidos por pausas e ‘enjambements’, espaços em branco e travessões prolongados que se transformam em traços, contribui para tornar sensível a respiração da poesia num discurso em demanda do *dom poético* (Braga, 2003, p. 478).

Llansol habla del trazo continuo como la marca que despliega el texto después de su doblez, descubriendo espacios aún por ocupar. La escritura vuelve sobre ellos para completarlos tiempo después, cuando ha aparecido la palabra exacta⁵. La doblez y el trazo son las marcas que evidencian que el texto no puede aspirar nunca a la totalidad que se pretende. La escritura sufre todo tipo de incoherencias, relaciones ilógicas y fugas de sentido que obligan a interrumpirla a la espera de completar el intervalo que le dé continuidad. Llansol escribe también estas fallas que forman parte del texto y detallan la complejidad de su tejido en su superficie. Otros espacios del texto quedarán permanentemente marcados, señalando un sentido fronterizo que no puede concretarse. En el pensamiento, la multiplicidad de percepciones, la simultaneidad de sentidos y la llegada constante de información no pueden traducirse en un discurso uniforme y constante que pueda ser únicamente interpretado y procesado en un todo. Si en su camino hacia el texto el pensamiento encuentra su continuidad en el lenguaje, la escritura no puede reemplazar una unidad que el pensamiento no posee en ninguno de sus procesos. Llansol representa en la escritura la complejidad de este proceso y reconoce en ella las limitaciones del ser humano ante la percepción e interpretación del mundo. El trazo delimita en el texto el espacio entre lo escrito y lo que quedó por escribir, mostrando los vacíos que oscilan en el texto entre palabras aplazadas, indecibles y sentidos que no pudieron completarse. Llansol reivindica la señalización de estos silencios que, lejos de fragmentar el texto, lo completan. El silencio se muestra como tránsito, pasaje, umbral reversible:

5 Este proceso en el que la escritura se vuelve sobre sí misma para completarse es el que describe Eminescu al hablar de la tendencia de la novela portuguesa para borrar los límites del texto “Se a escrita é uma outra maneira de deixar rastos, de marcar a passagem do ser pelo deserto do nada, de acrescentar algo ao mundo, de lutar contra o tempo, também é, neste tipo de romance, apagar o rastos, voltar atrás, à maneira dum caracol, num círculo quebrado, desandando para des-escrever” (1983, p. 83).

“ _____ o irritante traço contínuo.

É apenas uma dobra e um baraço. O texto dobra, efeito de colagem. O texto suspende o sentido, à espera de dizer exacto. Há frases que só completei anos depois; há frases que, no limiar dos mundos, não devem ser escritas por inteiro; há frases cujo referente de sentido será sempre obscuro. Se eu pretendesse escrever um texto sempre limpo _____ tiraria o traço. Onde não soubesse, nada escreveria. Mas como iria saber que ali não soube, ou nem sequer me pertencia saber? O texto é limpo, e por passajar. Onde o traço é apagado, vê-se claramente o raspar da borracha. Deixar o traçado.

Julgo, desde modo,

que uma porta dá sobre o meu texto. Outra, abre no fundo da escada _____ tudo continua iluminante, até quando essa luz se esvai. Seja de dia, seja de noite. Ou agora. É o candeeiro que dá horas, não o relógio da igreja, como acabei de ouvir, em passos simultâneos com o meu pensamento.” (Llansol, 1996, pp. 75-76).

La abertura es un espacio que rodea el indecible al inscribirse en una escritura metamórfica, que no discurre en la linealidad, sino en la constante remisión que permite volver sobre la propia escritura y mantenerla abierta más allá del texto. El espacio en blanco evidencia una ligación con espacios discursivos alojados fuera del texto, pero contiguos a él. Esos espacios abiertos en el texto sugieren también la necesidad de alargar el pensamiento que quedó atrás para darle extensión. La apertura del texto es también la del lenguaje, lo que permite encontrar en él ámbitos que la escritura puede inundar:

Reflicto assim, para uso próprio, que quem escreve possui diferentes áreas de linguagem, com aberturas para que seja possível a sua recíproca interpenetração. Se assim não fosse, não haveria mais do que a reconstituição, não significante, de uma velharia. Escrever é amplificar pouco a pouco (Llansol, 1998, p. 37).

Las líneas que marcan el espacio abierto quiebran la pared del texto. Estos espacios del silencio responden también a los puntos de fuga que precisa el texto para su devenir: lugares de encuentro donde el texto se repliega para luego abrir sus significados. El texto se ofrece como ese lugar de encuentro de diferentes niveles de realidad que se relacionan constantemente. La pluralidad se genera, no solo en esta disparidad de realidades que emergen del mundo, sino también en las lecturas que de él se hacen- y de las escrituras que generan-, lo que lleva a plantearse la posible existencia de un punto donde todo confluya. Al igual que el texto, el ser es devenir, siempre en camino. En esa espera, la palabra ha de ser invocada:

“palavra vem, palavra vem, por favor”
indecisa, mal decidida
ainda,
é uma recém-nascida
no lento lendo (Llansol, 2005, p. 27).

Una invocación que nace, como todo lo creado, del silencio.

Hacia una retórica del silencio: la escritura...
Verónica Palomares Maíllo

REFERENCIAS

- Alcoforado, M. (2023). *Cartas Portuguesas*. (3^a.Ed.). Porto: Assírio & Alvim.
- Alzira Seixo, M. (1985). *A palavra do romance. Ensaios de genéalogia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Agamben, G. (2008). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad* (Trad. Tomás Segovia). Valencia: Pre-Textos.
- Barreno, M.I. (1968). *De Noite as Árvores São Negras*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Barreno, M.A., Horta, M.T. y Velho da Costa, M. (2022). *Nuevas Cartas Portuguesas* (Ed. Ana Luísa Amaral). Lisboa: Dom Quixote.
- Barrento, J. “A nova desordem narrativa: sujeito, tempo e discurso acentrados no romance de mulheres em Portugal”, *Abril*, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Vol. 2, nº3, Novembro de 2009, pp. 89-98.
- Braga Neves, M. (2003). *Dicionário de Literatura, Actualização* (2º Volume, Dir. Jacinto do Prado Coelho). Porto: Figueirinhas.
- Brook, P. (2001). *El espacio vacío* (Trad. Ramón Gil). Barcelona: Península.
- Carvalho, M.J. (1966). *Os Armários vazios*. Lisboa: Portugália Editora.
- Carvalho, M.J. (1983). *Além do quadro*. Lisboa: O Jornal.
- Carvalho, M.J. (1995). *Seta Despedida*. Lisboa: Mem Martins, Publicações Europa-América.
- Carvalho, M.J. (2010). *Tanta gente, Mariana*. Lisboa: Ulisseia.
- Costa, M.V. (1969). *Maina Mendes*. Lisboa: Moraes Editores.
- Derrida, J. (2011). *Khôra* (Trad. Horacio Pons). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Eminescu, R. (1983). *Novas coordenadas no romance português*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Gersão, T. (1995). *O Silêncio*. Lisboa: Dom Quixote.
- Gersão, T. (1982). *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. (2^a Ed.). Lisboa: O jornal.
- Gersão, T. (2001). *Os Teclados*. (2^a Ed.). Lisboa: Dom Quixote.
- Gersão, T. (2002). *Histórias de Ver e Andar*. Lisboa: Dom Quixote.
- Gersão, T. (2011). *A Cidade de Ulisses*. Porto: Sextante Editora.
- Gersão, T. (2013). *As águas livres*. Cadernos II. Porto: Sextante Editora.
- Gersão, T. (2014). *Passagens*. Porto: Sextante Editora.
- Gersão, T. (2001). *Os Teclados*. Lisboa: Dom Quixote.
- Horta, M.T. (1980). *Ambas as Mãos Sobre o Corpo*. (3^a Ed.). Lisboa: Publicações Europa-América.
- Le Breton, D. (2006). *El silencio. Aproximaciones* (Traducción de Agustín Temes). Madrid: Sequitur.
- Llansol, M. G. (1996). *Inquérito às quatro confidências*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Llansol, M.G. (1998). *Un falcão no punho*. Lisboa, Relógio d'Água.
- Llansol, M.G. (2005). *Amigo e Amiga. Curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Relógio d'Água.

Hacia una retórica del silencio: la escritura...
Verónica Palomares Maíllo

- Llansol, M. G. (2014). *A palavra imediata*. Livro de Horas IV. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Ovidio. (1994). *Heroidas* (Trad. Vicente Cristobal). Madrid: Alianza Editorial.
- Platón. (2014). *Diálogos* (Trad. Francisco Lisi). Madrid: Gredos.
- Steiner, G. (2013). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano* (Traducción de Miguel Ultorio). Gedisa: Barcelona.
- Valente, J.A., (2002). *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.
- Woolf, V. (2001). *Una habitación propia* (Trad. Laura Pujol). Barcelona: Seix Barral.