

## **LA EXPERIENCIA LISPECTOR DE LA LITERATURA. EL TIEMPO COMO ACONTECIMIENTO INEXPRESIVO**

### **THE LISPECTOR'S EXPERIENCE. TIME AS AN INEXPRESSIVE EVENT**

#### **Resumen**

El trabajo hace una presentación de la obra de la escritora Clarice Lispector tomando como hilo conductor la experiencia que su literatura hace confrontándose a la cuestión del tiempo. Si la escritura produce una modalidad histórica de la temporalidad, la experiencia literaria de Lispector quiere confrontarse a esa modalidad para apuntar a un tiempo inexpresivo que no se deja contar. Esa confrontación deviene en una afirmación ética por la cual la literatura encuentra como trabajo contra la escritura su dimensión fundamental.

**Palabras clave:** experiencia; tiempo; historia; inexpresivo

#### **Abstract**

The article presents Clarice Lispector's work through the experience that her literature makes of the matter of time. If the literary writing produces a historical mode of temporality, the literary experience of Lispector wants to contrast this modality to point out to an inexpressive time that does not want to be told. This contrast results in the ethical affirmation that literature works against writing as its fundamental dimension.

**Keywords:** experience; time; history; inexpressive

En poco tiempo, tal vez, los manuscritos habrán desaparecido y serán blanco de extrañeza y curiosa incompreensión: la mano que tejía las palabras se perderá y no habrá indicios para desvendar la presencia fantasmal del cuerpo dudando en el texto.

¿Que los hombres y las mujeres escribían asegurando un pincel, una pluma, una lapicera, raspando una superficie, ejerciendo presión contra una materia resistente? ¿Que arrastraban su puño cerrado dejando marcas de su inquietud y sus vacilaciones delante del silencio blanco de las páginas? ¿Que en ese trabajo se “expresaban” y, “saliendo de sí mismos”, se dejaban conocer, comunicando los secretos de su vida interior? El tiempo *de* la escritura, el tiempo *en* la escritura, el tiempo *como* escritura se apagará en los nuevos libros sin huellas. Todas las incertezas se extinguirán. No habrá reescritura, ni palimpsesto. Esos libros, ellos mismos, ya no tendrán historia que los cuente, porque atestiguan la borradura de la historia. En los libros de pantalla, sin hojas ni cortezas,<sup>1</sup> en esos libros-imagen, todo podrá ser leído sin reservas, sin resguardos, sin complementos ni interioridad; sin borrones ni bosquejos; sin correcciones, ni enmiendas; no habrá borradores ni esbozos: podremos leer apenas el “libro puro”, como puro presente que se da para mirar.

### **Buscar lo inexpresivo**

“Quiero lo inexpresivo, quiero lo inhumano dentro de la  
persona”.  
Lispector, *A paixão segundo G.H.*<sup>2</sup>

La literatura es una experiencia que pone a prueba nuestro presente a través del lenguaje. La materialidad con la que la literatura trabaja son las palabras que inscriben el mundo. ¿Hasta qué punto es posible decir lo que tenemos para expresar y qué es lo que expresa el lenguaje? Mediante el lenguaje se le da una identidad a lo existente y se le inventa una sustancia para que permanezca. Se le da, también un tiempo, como lo ha mostrado Flusser, el devenir escritura de la palabra produce una modalidad temporal específica: la de la historia y la narración. Desde entonces, lo existente deberá alojarse en el interior de ese tiempo escandido en un antes y un después corriendo a través de los incesantes presentes que los reúnen y que se escapan. Formar parte, pertenecer, es estar inscripto en el tiempo que cuenta, en el tiempo que nos cuenta, en el tiempo de lo que cuenta tejiendo –con esta materialidad que debe ser leída siguiendo los hilos de su trama– los bordes que fijan las diferencias y organizan los espacios de su distribución. Reconocer(se) en la historia es hacer del Otro un Yo; “otorgarle la palabra” es hacerlo inteligible constituyéndolo como “parte de lo común”: para ser un Igual, el Otro tendrá que dejar de ser Aquello que Es.

La lengua es quien “cura” de nosotros y quien “nos cura” de nosotros. Quien nos cuida y nos dona su salud, quien nos protege y vela nuestros sueños.<sup>3</sup> Retirado del lenguaje y su historia, colocándose fuera de las narraciones de la comunidad, lo inhumano queda fuera de todo “cuidado”: mundo que no se comparte y que no tiene derechos. Lo inhumano (el tiempo que no cuenta, el tiempo que des-cuenta, el tiempo de lo que no cuenta) es enmudecido y destituido en una voz que nada dice, designado como peligro extremo, como extrañeza, como anormalidad.

Sin embargo, tal vez una inhumanidad esté inscrita en el interior de la lengua, interrumpiendo sus reglas y sacando de su lugar correcto las palabras y los enunciados. Inhumanidad literaria que coloca al sistema fuera de sí y hace chirriar la máquina de la significación. Experiencia a través de la cual aparece, detrás de todo palabrerío humano, no una “lengua otra”, sino “lo otro de la lengua” en los márgenes que se derrumban sobre el lugar en que ella no tiene dominios. Liminaridad de la literatura, en los umbrales del lenguaje, intentando construir una *incomunidad* inhumana del mundo.

En este sentido, la literatura procede a una puesta en suspenso del sistema, destruyendo el equilibrio que normaliza sus oposiciones. En un sistema desequilibrado, “desarticulado”, las palabras quedan privadas de sus significados, desamparadas delante de su propia afectividad. En un sistema “fuera de sus ejes”, el tiempo que en él se (nos) reconocía queda también liberado de sus articulaciones y aparece un tiempo hecho de intensidades sin medidas (inconmensurable). Tiempo suspendido, que “queda en el aire”, que deja flotando las identidades y deshace las articulaciones del verbo ser.

Entonces, si la materialidad comunicativa de la escritura ofrecía no solo un modelo de significación, sino también un modelo de temporalidad (la historia, la narración), ¿qué sucede cuando despertamos del sueño lingüístico? ¿Qué temporalidad alcanzamos fuera de la lengua? La creación literaria se confronta a la prueba del tiempo sin relato que resbala entre palabras *incomunes* que ya no designan cosas, dirigiéndose a una *incomunidad* en la que ya no hay hombres.

### **Clarice Lispector y el acontecimiento de un tiempo sin historia**

Los libros de Clarice Lispector presentan una continua preocupación por no volverse demasiado expresivos, demasiado narrativos, demasiado discursivos. Hay una experiencia Lispector de la literatura preocupada por exponer los límites de una

lengua que ya no puede significar y que descubre, habitándola en secreto, el remolino de su esencia vacía. “Soñó que su fuerza decía alto y fuerte lejos del mundo: quiero salir de los límites de mi vida, sin palabras, solo la fuerza oscura dirigiéndose (...) ella quería salir de los límites de su propia vida como suprema crueldad” (Lispector, 1999<sup>a</sup>, p. 66). Salir de los límites del lenguaje es salir de los límites de la vida humana que este hacía posible y de la historia que la contaba. La experiencia literaria de Lispector presenta la trágica travesía del lenguaje, se confronta con aquello que provoca su fracaso, y exhibe el vacío de todo aquello que circula como valor, de todo aquello que vale por su mera circulación (*A cidade sitiada*).

Esta experiencia está atravesada por un continuo dislocamiento. Tanto los personajes como la escritura parecen estar en medio de un exilio sin fin, no encuentran nunca los lugares adecuados ni las palabras precisas para decir lo que es apropiado: en *A maçã no escuro*, Martín huye hacia el campo donde tiene que hacer un nuevo aprendizaje de vida; Virginia (en *O lustre*), entre la vida familiar de Brejo Alto y la vida amorosa en la ciudad; Lucrécia (en *A cidade sitiada*), perdida entre el nuevo y el viejo suburbio; G.H. (*A paixão segundo G.H.*), atraída fuera de la vida convencional por la fuerza de lo indefinido; la “protagonista” de *Água viva*, entre la pintura y la literatura, intenta escribir lo que tampoco se puede pintar; Macabea (*A hora da estrela*) es expulsada tanto del Nordeste como de Río de Janeiro; las funciones de la literatura perdiéndose en la construcción de los personajes –*Um sopro de vida (pulsações)*– y hasta la propia Lispector (esa que, a veces, firma libros que llegan a ser publicados) se evade fuera de las marcas autorales en las que la crítica desea encuadrarla, por ejemplo, en *A hora da estrela*. Ese deslizamiento comienza ya con Joana en la primera novela en que se aventura el destino del extravío:

Es curioso cómo no sé decir quién soy. Quiero decir, lo sé bien, pero no puedo decirlo. Sobretudo tengo miedo de decir, porque en el momento en que intento hablar no solo no expreso lo que siento como lo que siento se transforma lentamente en lo que digo. O por lo menos lo que me hace actuar no es lo que siento sino lo que digo (Lispector, 1998<sup>a</sup>, p. 21).

Así, los personajes se pierden buscando una “conversión” que solo podría alcanzarse por medio de un nuevo lenguaje que no encuentran, exponiendo el espacio vacante delante de las cosas. Joana, Martín, Lucrécia, Virginia, han pasado por una prueba que no tiene lenguaje para ser traducida y que se escurre entre el balbuceo de las palabras. Son pruebas tan radicales que no pueden conformarse a las obligaciones

sociales (por eso la literatura tiene que romper con las convenciones gramaticales que la lengua impone como condición de la comunicación –*Água viva, Um sopro de vida (pulsações)*–). Pero, demasiado atados al lenguaje, demasiado anclados en lo que rechazan, ligados a los nudos de las redes de la comunidad, terminan volviendo al mundo de las palabras usuales, sea por cobardía (Martín), sea para intentar rehacer un mundo habitable (Lucrécia) o porque, como en *A hora da estrela* y *O lustre*, son, en el extremo de sus experiencias, interrumpidos por la muerte y terminan aceptando las palabras de los otros a través de las cuales expresarse (tal vez porque, en el límite, la literatura reconoce, ella misma, el objetivo que no puede transgredir): Martín, G.H., Lucrécia volverán al mundo del cual huían abrazándose, atándose al lenguaje del que escapaban, restableciendo el lazo que la prueba literaria quería soltar. Por ejemplo, Martín, que guiado por la palabra del padre es reducido a los lugares comunes del lenguaje.

La experiencia Lispector de la literatura muestra que no hay tierra prometida en el desierto en que se sumerge la escritura: “Fui obligada a entrar en el desierto para saber con horror que el desierto está vivo, para saber si una cucaracha es la vida” (Lispector, 1998<sup>a</sup>, p. 134). No hay redención, ni salvación para el lenguaje. La literatura no descubre para nosotros un reino de libertad sin hacer de la libertad el infierno del hombre. Este no tiene para dónde ir por fuera del lenguaje. Es la traición que la experiencia literaria tiene que hacer con ella misma para traducir lo que es no-lenguaje. Escribir para dejar de escribir: es lo que obliga, en fin, a seguir escribiendo.

No escribí una línea, lo que me perturba el reposo. Vivo a la espera de inspiración con una avidez que no da descanso. Llegué también a la conclusión de que escribir es la cosa que más deseo en el mundo, incluso más que amor (Borelli, 1981; p. 114).

### **El tiempo de lo inexpressivo como condición del lenguaje**

“Yo quería escribir un libro. Pero ¿dónde están las palabras?  
Se agotaron los significados. Como sordos y mudos nos comunicamos con las manos. Yo quería que me diesen licencia para escribir, al sonido arpegiado y agreste, la chatarra de las palabras. Y prescindir de ser discursivo. Así: polución”.  
Lispector, *Um sopro de vida. Pulsações*

En la ausencia de cualquier promesa, la experiencia literaria de Lispector se afirma como contaminación, enfermedad del discurso. Se trata de hacerlo peligroso para nuestra salud, degradándolo y corrompiéndolo, atrofiándolo, interrumpiendo la narración como un primer paso en la ardua tarea de deshacerse de los signos agotados en su vacío. La escritura será a partir de entonces una larga convalecencia del lenguaje que no puede decir lo que pretende y que, por ello, no podrá “curarnos”.

En la salida de la vida hacia el dominio de lo que no tiene palabras, en el dislocamiento de la lengua, se encuentra uno de los temas constantes en la escritura de Lispector y lo que ella secreta, conduciéndola al encuentro de lo que no buscaba: “Yo, que tenía como mi tema secreto lo inexpresivo (...) A veces –a veces nosotros mismos manifestamos lo inexpresivo– en arte se hace eso, en amor de cuerpo también– manifestar lo inexpresivo es crear” (Lispector, 1998<sup>b</sup>, p. 142).

La intención de acompañar esa “fuerza oscura dirigiéndose” no se hace, sin embargo, de una vez y para siempre. Esa “fuerza oscura dirigiéndose” de los primeros textos (*A cidade sitiada*, donde Lucrécia se identifica con una estatua sin brazos y que, por lo tanto, ya no señala al lugar que la hizo crecer) será lo “inexpresivo secreto” solo desde *A paixão segundo G.H.* En la exterioridad de lo inexpresivo se entra de a poco. Alcanzar ese límite exige un largo y cuidadoso ejercicio de ascesis y despojamiento, y la búsqueda de algunas palabras que sean tan mínimas como sea posible: “Para escribir antes me despojo de las palabras. Prefiero las palabras pobres que restan” (Lispector, 1999<sup>b</sup>, p. 43).<sup>4</sup>

Llegamos a un mundo que está superpoblado de escrituras. Sobreabundante de palabras. Por eso, escribir es un trabajo sustractivo, un trabajo de supresión.<sup>5</sup> A lo inexpresivo se llega des-escribiendo la lengua, des-escribiendo los nombres, des-escribiendo las palabras (hasta que se vuelvan letras mudas, inscripciones en una valija: G.H.). El mundo no acontece en el libro. El mundo y el libro no tienen correspondencias. El mundo no está hecho de materia textual. Des-escribir nos exige que la escritura se extreme en el límite de lo que ella no puede alcanzar: fuera del texto.

Así, por el trabajo que inmola las palabras en las palabras, la literatura llega a la experiencia de lo inexpresivo. Expresar, poner fuera, es una posibilidad, una invención comunicativa del lenguaje. La distinción exterior-interior solo es posible en la lengua que estructura y separa así el límite de lo humano y de lo no humano. Dejar de lado la expresividad de la lengua es dejar de lado las dualidades estructurales que de

allí derivan (ser-nada, vida-muerte, masculino-femenino, hombre-animal, orgánico-inorgánico, etc.): lo inexpresivo anula las distinciones, difiriéndolas y deja al sistema suspendido en su falta de aire.<sup>6</sup>

En el mismo sentido, el acto creativo nada tiene que ver con una hipérbole de la imaginación (que es siempre demasiado expresiva):

Voy a crear lo que me aconteció. Solo porque vivir no es relatable. Vivir no es vivible. Tendré que crear sobre mi vida. Y sin mentir. Crear sí. Mentir no. Crear no es imaginación, es correr el gran riesgo de tenerse la realidad (Lispector, 1998<sup>b</sup>, p. 21).

El acto creativo tiene que confrontarse a la vida para extraer de ella una realidad que no es más vivible. Ese es el límite de la experiencia literaria: abandonarse a la presencia de lo no relatable, a las fuerzas que están más allá de la imaginación; abandonarse a la pura potencia creadora que ya no le pertenece a ningún Yo (y como Lispector lo muestra, a ningún autor).

Lo inexpresivo del lenguaje no es solo aquello que no se expresa por faltarnos las palabras: es la extraña cualidad de lo que queda fuera de los nombres, en el interior del lenguaje y lo que no se puede nombrar. Lo que “es” (é) y, como veremos enseguida, solamente se limita a ser aconteciendo. Inexpresarse es el modo de ser de aquello que es solo una fuerza desplegándose. Sin otro misterio que aquel que envuelve su propia presencia. Crear es el movimiento inexpresivo del acontecimiento del lenguaje. Escribir borrándose, des-escribir, es seguir ese movimiento sin origen ni fin. Es el modo a través del cual Lispector pretende capturar la vida en movimiento, la vida moviéndose y secretando su inexpresividad: “Quiero escribir movimiento puro”, dice en el epígrafe a *Um sopro de vida (Pulsacões)*. Y en *Água viva*: “Esta es la vida vista por la vida”, “Sí ésta es la vida vista por la vida” (Lispector, 1998<sup>d</sup>, p. 18). ¿Qué otra cosa es la pasión de G.H. sino ese movimiento que la saca de la existencia humana y la lleva hacia la vida ajena de las cucarachas?

¿Será, en fin, que si la palabra se volviera una cosa podríamos encontrar una que acompañe el devenir del mundo manifestándose? ¿Será que esa palabra deseada tiene que identificarse con la corporalidad de la cosa misma? ¿Una palabra que ofrezca el sentido del cuerpo, el cuerpo del sentido, que incorpore y devore el sentido? ¿Una palabra que esté tan unida al objeto que pueda finalmente inexpresar su realidad, una palabra cuya sonoridad, cuyo ruido silencioso consiga mostrar la realidad de lo nombrado? ¿Una palabra que sea solo un “ruido secreto”? ¿Aquello que la lengua no puede palpar (la realidad táctil como dimensión inaccesible para la lengua)?:

“Sí, quiero la palabra última que también es tan primera que ya se confunde con la parte intangible de lo real” (Lispector, 1992, p. 12). Esa búsqueda de una unidad objetiva conduce a Martin (*A maça no escuro*) a parecerse a las vacas del corral, pero también a retirarse rápidamente de esa terrible posibilidad: “Pero si esa tentativa de inocencia lo llevaba a una objetividad, era la objetividad de una vaca: sin palabras. Y él era un hombre que precisa palabras” (Lispector, s.f., p. 128). Tal vez por ello, los personajes de Lispector no dejan de confrontarse con esa experiencia animal. Ellos, en su existencia muda, fuera del orden del lenguaje, no sufren la experiencia de la historia y se abandonan al tiempo como fuerza inexpresiva del acontecimiento. El límite del devenir animal de los hombres es la palabra articulándose antes de hacerse silencio o simple gruñido. El hombre precisa de las palabras para comunicarse: ese es su destino y su perdición. Por eso, en el corral, Martin no solo busca la unidad, sino también la inocencia perdida: la inocencia que el propio lenguaje constituyó como pérdida. Esa que, como fue dicho, la literatura no consigue devolvernos. ¿Cómo al escribir alcanzar esa palabra última y primordial?

### **El camino indirecto hacia lo inexpresivo**

“Pero sobre el tallo también ella era intocable, el mundo indirecto. Inútil ser inmóvil: la flor era intocable. Cuando se comenzase a marchitar se podría mirarla directamente. Pero entonces sería tarde”.  
Lispector, *A cidade sitiada*

Para contar una vida no relatable no hay palabra que se escriba. La experiencia literaria se queda ante las puertas de lo que busca: en esa unidad absoluta del nombre y de lo nombrado, en esa frontera indiscernible en que las palabras están casi asfixiadas por las cosas no es posible hablar sin alejar lo que queríamos unir.<sup>7</sup> Lo inexpresivo pasa entre las palabras y las cosas, pero no se fija en ninguna de ellas. Siempre hay una distancia por la cual el mundo y el lenguaje no pueden encontrarse, torciéndose el lenguaje hacia un objetivo que él mismo desconoce.

De lo inexpresivo no se puede hablar en forma directa. No hay camino recto que nos conduzca hacia él y siempre tendremos que desviarnos, tomando las interrupciones del lenguaje como un modo de aproximación: “Podría contar todos los hechos, pero de lo que sintiera no podría hablar: hay más sentimientos que palabras.

A lo que se siente no hay modo de decirlo. Se puede misteriosamente aludirlos” (Lispector, 1998<sup>d</sup>, p. 77). Hacia lo inexpresivo tendremos que llegar por caminos torcidos, de soslayo, por la parte de atrás, de modo pervertido.<sup>8</sup> Porque la vida misma es torcida y oblicua: “¿La vida oblicua? Bien sé que hay un desencuentro leve entre las cosas, ellas se chocan, hay desencuentro entre los seres que se pierden unos a los otros entre palabras que casi no dicen nada” (Lispector, 1998<sup>d</sup>, p. 64).

El mundo es indirecto. De este modo, la escritura literaria tendrá que ser tan indirecta como el mundo, impropia como el mundo: “Pero todo de nuevo intocable. El mundo era indirecto” (Lispector, 1971, p. 54). Lo indirecto es el principio que rechaza toda intimidad, que hace imposible todas las uniones y nos deja siempre lejos de las cosas, en sus espaldas, alejándolas en cada nombre que intente decirlas, en cada enunciado que quiera pronunciarlas, deja en un *impasse* a nuestra capacidad de pensar:

...ella terminó preguntándose si todo lo que él en fin consiguiera pensar cuando pensara, había también sido apenas por incapacidad de pensar otra cosa, nosotros que aludimos tanto como máximo de objetividad. Y si su vida no habría sido apenas alusión. Sería esa nuestra máxima concretización: intentar aludir a lo que en silencio sabemos (Lispector, s.f., p. 152).

Ni siquiera nosotros mismos podremos alcanzarnos. En un mundo de materia pura obrándose y desobrándose, el lenguaje tiene también que obrarse y desobrarse hasta que la pérdida sea total, obrándonos y desobrándonos:

No usar palabras ¿es perder la identidad? Y se pierden en las esenciales nieblas dañinas? Pierdo la identidad del mundo en mí y existo sin garantías. Realizo lo realizable, pero lo irrealizable lo vivo y el significado de mí y de mundo y de ti no es evidente (Lispector, 1998<sup>d</sup>, p. 65).

Reducir todo al lenguaje, decir “alguna cosa”: es lo que el hombre nos pide para recogerlos en su comunidad dialógica, con la condición de que el diálogo esté lo suficientemente reglamentado:

Las cosas obedecen al soplo vital (...) ¿Tengo en mí el soplo? ¿tengo? Pero ¿quién es ese que tiene? ¿quién es que habla por mí? ¿tengo un cuerpo y un espíritu? ¿soy un yo? ‘Es exactamente eso, tú eres un yo’, me responde el mundo terriblemente” (Lispector, 1999<sup>b</sup>, p. 19).

Luchar contra esas reglamentaciones sociales que hacen que seamos un Yo y que tengamos un nombre: es la cuestión que persigue a Lori, haciendo su aprendizaje para salir de la vida al encuentro con algo que habita en ella, más allá de sí misma.<sup>9</sup>

### **El tiempo como afirmación de lo impersonal**

“Pero como él era persona difícil de ser derribada, pensó lo siguiente: ‘no tiene importancia porque, si con esa frase por lo menos llegué a sugerir que la cosa es mucho más de lo que conseguí decir, entonces en verdad hice mucho: ¡yo aludí! Y entonces Martín quedó contento como un artista: la palabra ‘aquello’ contenía en sí todo lo que él no consiguiera decir’.”  
Lispector, *A maça no escuro*

Hay la insuficiencia del lenguaje. Hay la ambigüedad que alude al único aspecto que nos resulta importante: “Pero la palabra más importante de la lengua tiene una única letra: es (é). Es (É)” (Lispector, 1998<sup>d</sup>, p. 26).<sup>10</sup> Pero, una letra ¿es una palabra? “Es” (é) ¿es una palabra? ¿O presenta, por el contrario, la emergencia del “llamado abismal” que interrumpe el orden estructurado del lenguaje? ¿No apunta la emergencia que se afirma, doblemente, a la presencia de lo impersonal que desteje la lengua? Lo inexpresivo es una pura afirmación. Doble afirmación, además. ¿Qué es lo que se afirma en el es del ser? Afirmación modal de un tiempo que atraviesa el lenguaje y que no se deja sujetar: última letra de la lengua en el límite de su callarse. Nada, en la experiencia literaria de Lispector, quiere ser negatividad ni se deja tentar por las fuerzas reactivas de la lengua:

Todo en el mundo comenzó con un sí. Una molécula dijo sí a otra molécula y nació la vida. Pero antes de la pre-historia había la pre-historia de la pre-historia y había el nunca y había el sí. Siempre hubo. No sé cómo, pero sé que el universo jamás comenzó (Lispector, 1998, p. 11).

En este sentido, lo que se afirma, atravesando los existentes, los dispersa en una insistencia impersonal: es (é). Lo inexpresivo insiste, desarticulando(se), demostrando que, lejos de cualquier identidad re-flexiva, el mundo y el Yo siempre están envueltos en el vértigo del devenir. ¿Qué hay luego de este despojamiento hacia lo mínimo del lenguaje? ¿Qué resta, qué nos resta, cuando intentamos renunciar a hacer un uso del lenguaje que nos habla? En medio de esta búsqueda, los

textos de Lispector producen el encuentro determinante con el “aquello”, el “*it*”, neutro e impersonal que es una última tentativa para nombrar lo inexpresivo:

Pero hay también el misterio de lo impersonal que es el ‘it’: yo tengo lo impersonal dentro de mí y no es corrupto y corruptible por lo personal que a veces me encharca (...) Mi ‘it’ es duro como un guijarro (Lispector, 1998, p. 28).

Y también: “Dios no es automático: para Él cada instante es (é). Él es ‘it’ (Ele é ‘it’) (Lispector, 1998, p. 30).

Siguiendo los hilos que buscaban encontrar la unidad del lenguaje con el mundo, encontramos el “aquello” que no pertenece a las palabras y que las cruza deshaciendo las redes comunicativas:

¿Yo reducida a una palabra? Pero ¿qué palabra me representa? Una cosa sé: yo no soy mi nombre. Mi nombre pertenece a los que me llaman. Pero mi nombre íntimo es: cero. Es un eterno comienzo permanentemente interrumpido por mi consciencia del comienzo. Dios no es el principio y no es el fin. Es siempre el medio (Lispector, 1999<sup>o</sup>, p. 128).

El “*it*” presenta una existencia que no es subjetiva sino un puro proceso. Un “*it*”, un “esto” que pone en cuestión la voluntad humana de apropiarse del mundo. Hay, como mínimo, un “*it*”, un “esto” más acá de la comunicación, más allá de los destinatarios de los mensajes, lejos de cualquier público y de cualquier publicidad, que deshace todo horizonte lingüístico de la comunidad y delante del cual la lengua no tiene nada que estructurar. Un “*it*” que contamina, que enferma, que causa polución en el lenguaje. Un “*it*” que no es materia lingüística ni materia del sistema. Un “*it*” que “es” un “eso”. Eso que se afirma y que “es” (é). El “*it*” “é”.

El tiempo es el “eso” que no tiene nombre propio, lo impropio de todo lenguaje, su ruido casi inaudible. Que, sin comienzo ni fin, siempre por la mitad, suspende la narración. Un “eso” que no puede ser llamado (aquello que se busca sin nombres en la soledad de los desiertos). Signo de lo impensado por el hombre, lo inexpresivo no puede ser representado en la lengua y, sin embargo, la literatura de Lispector lo quiere presentar como su condición no enunciable, su condición de imposibilidad. El afecto sin nombre. Esa era la función curatorial de la lengua: alejarnos del horror del “*it*” que nos arrastra hacia un más allá de la comunidad.

Crueldad del tiempo que nos hunde en una escritura hecha de ruidos. Por detrás de sí mismas las palabras son solo “chatarra”, es decir (según el diccionario), 1) objeto metálico inutilizado y que refundido, es de nuevo lanzado al mercado; 2) hierro viejo; 3) cualquier objeto deteriorado. ¿Qué hacer con esa chatarra, con esas palabras inútiles y deterioradas? ¿Cómo podrían ser refundidas y lanzadas de nuevo al mercado? ¿Qué valor de cambio tendrían ahora estas palabras, por qué cosas podrían ser cambiadas? ¿Podríamos, todavía, trocarlas por cosas? ¿No será que el encuentro con la chatarra interrumpe el comercio de la lengua? ¿No será, en fin, que despojadas y desnudas, las palabras son incapaces de ser parte de los negocios del mundo?

La experiencia literaria desemboca en la chatarra de las palabras, exponiendo allí el silencio y el ruido como límites del lenguaje delante de la fuerza inexpresiva del tiempo y de la vida.

### **El silencio inexpresivo del tiempo**

“Yo te digo: estoy intentando captar la cuarta dimensión del instante-ya que de tan fugitivo no es más porque ahora se volvió un nuevo instante que no es más. Cada cosa tiene un instante en que ella es (é). Quiero apropiarme del es (é) de la cosa”.  
Lispector, *Água Viva*

En la medida en que la experiencia literaria presenta el lenguaje vaciándose como pura materialidad, puede volverse tan inexpresiva como aquello que busca: puede ser un “it” un “esto”, un “aquello”. “Pues en un equilibrio perfecto, acontecía que si él no tenía las palabras, tenía el silencio” (Lispector, s.f., p. 154). Y también: “Cada vez más escribo con menos palabras. Mi mejor libro acontecerá cuando yo deje de escribir. Tengo una esencial falta de asunto” (Borelli, 1981, p. 85). Un libro sin palabras, silencioso, atravesado por las fuerzas que callan los nombres y por palabras que no cuentan nada. Delante de un relato “que no cuenta”, en el que nada puede ser considerado narrativo; así la experiencia Lispector de la literatura intenta alcanzar un tiempo fuera de la historia.

Esta relación entre lo inexpresivo, el silencio y el tiempo rodea buena parte de *A paixão segundo G.H.*: desde el borramiento del nombre de la protagonista, reducido a dos letras inscriptas en una valija, podemos observar el camino que estamos por acompañar. Se ve en la valija esas dos letras, G.H., que no revelan nada para leer, ni

siquiera un nombre propio y que recusa toda articulación de las palabras. Dos inscripciones que son signos para ser vistos y no para ser leídos. Por otro lado, una de las letras parece modular un gemido, más próxima del animal que de lo humano: G. La otra ni siquiera puede ser modulada sin traicionarla, reduciendo el lenguaje a la caverna vacilante de la boca. Decir H es borrar el silencio que calla en ella, es destruir la distancia que nos da a ver. Letra que suspende la articulación vocal, cancela sus flexiones y apaga las junciones fonéticas (ahí radica también la importancia gráfica del punto que separa las letras: impide que formen el más mínimo fonema y quedan expuestas: una, como ruido, otra, como silencio –Lispector siempre está atenta a esos pequeños desvíos que la materialidad gráfica que la escritura le permite: no podemos tener dudas, esas letras no forman una palabra, ni siquiera una sílaba–. ¿Cómo “leer” esa inscripción sin abjurar de ella? ¿Cómo decir el silencio que hace del rostro un gesto mudo? Borde en el cual la lengua y el ojo, en que lo enunciable y lo visible casi se tocan, casi se rozan, y, sin embargo, se mantienen en la mínima distancia que los separa. Límite en el que, en el punto de fricción con el mundo que en él se teje, se dibuja su frontera exterior como interioridad de las palabras. Llegar a la mudez es llegar al corazón silencioso (*Perto do coração selvagem*), a las “pulsaciones”, al “soplo vital” de un lenguaje que no podemos hablar.

La incandescencia del silencio alcanza su punto de máximo esplendor en el encuentro con el “instante ya” que es el modo temporal del acontecer inexpressivo. El “instante ya” puede ser comprendido de muchas formas, pero nunca será confundido con la extensión de una línea en el espacio. Es el comienzo que recomienza. Inicio que se reinicia: Dios. Puro evento inaugural. Hay el “instante ya”. Hay la ocurrencia de lo que hay. Es el tiempo desposeído, el tiempo que desposee, tiempo loco que enloquece. El “instante ya” es la “fuerza oscura dirigiéndose”. G.H. (la experiencia que lleva inscrita como monograma G.H.) insiste sobre ese aspecto: el “instante ya” no tiene promesa, no hay utopía del porvenir. En un único “instante ya” el presente se llena de pasado y de futuro. La totalidad que se afirma en el “instante ya” afirma una única cosa, “es” (é), rechazando contar cualquier historia. Podemos percibir la vida silenciosa inscrita en la existencia neutra de los animales, en la presencia muda de las piedras y en las ruinas que serán (esas ruinas que siendo el presente del ahora son también ya el futuro de hoy y, por eso mismo también, ya el pasado de mañana). En ese sentido, la cucaracha condensa en su cuerpo todos los siglos. Pero no podremos contarla: es la experiencia vuelta jeroglífico:

También yo me estaba reduciendo a lo que en mí era irreductible; también yo tenía millares de pestañas parpadeando, y con mis pestañas por delante, yo protozoaria, proteína pura. Asegura mi mano, llegué a lo irreductible con la fatalidad de un doble –siento que todo esos es antiguo y amplio, siento en el jeroglífico de la cucaracha la lenta grafía del Extremo Oriente. Y en este desierto de grandes seducciones, las criaturas: yo y la cucaracha viva (Lispector, 1998<sup>b</sup>, p. 60).

El trato con ese límite de la historia inaugura una existencia que excede la forma de lo humano: *Agua viva* tiene que exponer el “instante ya”, y así perderlo en lo que escribe (¿cuánto dura la “exposición” del “instante ya”?). Y lo mismo sucede en *A hora da estrela* donde (al menos) tres “instantes ya” coexisten en el libro, mientras el relato tiene que presentarlos como sucesión: aquel que ocupa la voz de la narración, aquel de los protagonistas de lo narrado, aquel donde lo narrado y la narración se conjugan borrándose en la muerte de Macabea. ¿Y cuál sería la historia que atraviesan la pulsaciones de *Um sopro de vida (Pulsações)*? ¿O serán dos “instantes ya” que se conectan en lo que huye de la atracción del discurso del otro, lo que se resiste a golpear en el corazón de lo otro? En fin “una mujer que come una cucaracha” resulta muy narrativo delante del acontecimiento de una mujer que come una cucaracha.

Hay un mundo en movimiento silencioso. Un mundo en movimiento perpetuo (y que en cada “instante ya” afirma una cosa: “es” (é). Un mundo en que las cosas existen en sí mismas más allá de los nombres. A ese mundo le corresponde un pensamiento sin palabras, un pensamiento que es un simple zumbido, solo un ruido: “Sentada junto a la mesa, mirando los dedos, sola en el mundo, pensaba confusamente con una precisión sin palabras que valía como movimientos leves y delicados, como un zumbido de pensamiento” (Lispector, 1999<sup>a</sup>, p. 147).

Que pensar sea apenas un zumbar. Es un destino posible para el lenguaje que descubre, ahogándose, el silencio inexpresivo de la vida.

Zumbido de las cosas antes que se vuelven “referentes” del mundo. Zumbido de los existentes antes de estabilizarse en el espacio articulado por los labios. Nos vamos aproximando a lo inexpresivo como a un pre-prepensamiento que nos depara con un mundo anterior a las palabras (lo que quiere decir, literalmente, prehistórico). ¿Qué hay atrás del pensamiento? No habiendo palabras, resta el mundo neutro e impersonal de lo inexpresivo, mundo sin centro ni periferia y hecho de la fuerza del tiempo puro, sin lenguaje, discurso ni narración, hechizo de letras sueltas que no se

leen, experiencia que no se deja capturar en la lengua y que la lengua apenas roza cuando habla.

## El grito atonal

“Y hay también a veces la exasperación de lo atonal, que es de una alegría profunda: lo atonal exasperado es el vuelo alzándose –la naturaleza es lo atonal exasperado, fue así que se formaron los mundos: lo atonal se exasperó”.  
Lispector, *A paixão segundo G.H.*

¿Es posible crear con la chatarra de las palabras? ¿Es posible hacer con ellas algo más que hundirnos en el silencio? La experiencia literaria de Lispector quiere extraer de esa chatarra un sonido arpegiado y agreste (fuera de las convenciones sociales, según el diccionario): el tiempo de lo inexpresivo, que se presentaba como camino ascético atravesando las palabras en silencio, puede también mostrarse como un sonido metálico (en verdad un súper sonido) que, surgiendo de un lenguaje enfermo, se presenta como atonalidad vital:

Porque el tedio es insulso y se parece a la cosa misma. Y no fuera lo bastante grande: solo los grandes aman la monotonía. El contacto con el surpersonido de lo atonal tiene una alegría inexpresiva que solo la carne, en el amor tolera. Los grandes tienen la cualidad vital de la carne, y no solo la toleran, sino también aspiran a ella (Lispector, 1998<sup>b</sup>, p. 141).

Como la hostia en *A paixão segundo G.H.*, lo insulso es el gusto peculiar de lo neutro en la escritura de Lispector a través de la que se indica la falta de cualidades de lo inexpresivo (aunque sea la realidad de Dios).<sup>11</sup>

En la perspectiva asumida por la escritora, la música atonal es el sonido que se corresponde a esa experiencia sin cualidades, en la medida en que pone en duda las funciones tónicas de la música occidental y permite una composición no jerarquizada que inaugura un camino de experimentaciones que cuestiona la diferencia entre lo musical y el ruido. Por otro lado, la falta de tónica tiene también como consecuencia la imposibilidad de predecir el fin de la composición y, por eso, de la vida que la acompaña. Lo atonal es el rechazo al orden narrativo musical que intenta capturar el “instante ya” de las “fuerzas oscuras dirigiéndose”.

Así, por un lado, la atonalidad le ofrece a Lispector la posibilidad de pensar una escritura que hace del ruido y de la conmoción de las jerarquías un modo inherente a

la creación de la vida (la naturaleza es atonal) y, por otro lado, la atonalidad creativa de la vida que se presenta en la exasperación se manifiesta como una violencia, una fuerza incontenida, una potencia excesiva que no se puede asegurar en las mallas del sistema. Intensidad que quiebra los equilibrios y las coherencias de la lengua. Violencia neutra, de lo neutro, que hace que se muestre lo neutro: "Porque es violenta la ausencia de gusto del agua, es violenta la ausencia de color de un pedazo de vidrio. Una violencia que es tanto más violenta porque es neutra" (Lispector, 1998<sup>b</sup>, p. 157).

Disruptiva, la exasperación nos introduce otra vez en el orden violento del acontecimiento impersonal, colocando al hombre fuera de sí mismo y arrojándolo a un estado que lo aproxima a su íntima inhumanidad. Cuando las palabras se exasperan, el sistema es lanzado fuera de sí y experimenta el devenir animal que lo atraviesa en cada palabra, en cada letra que, desde el fondo de lo existente, surge en la boca desarticulada que grita. La experiencia literaria se vuelve el grito que no consigue nombrar eso que el texto puso fuera del lenguaje. La creación comienza con un grito.

Sin embargo, no es fácil comenzar a gritar. Gritar es comenzar una experiencia que salta fuera del lenguaje, que no tiene significado en el lenguaje y conduce a la soledad excepcional de lo que no puede permanecer en el orden de la cultura y nos saca de nuestra pertenencia social:

'Grite', me ordené quieta. 'Grite', me repetí inútilmente como en un suspiro de profunda quietud (...) si yo diera el grito de alarma de estar viva, en mudez y dureza me arrastrarán, pues arrastran a los que salen fuera del mundo posible, el ser excepcional es arrastrado, el ser gritante (Lispector, 1998<sup>b</sup>, p. 62-63).

La cuestión del grito atraviesa los libros de Lispector. De uno a otro, el grito inexpresivo de las palabras intentando alcanzar el límite del lenguaje va explorando sus posibilidades. A veces, toma la forma de una pesadilla, de una experiencia onírica en que el Yo es puesto en suspenso; a veces es un lamento callado; en otras oportunidades son las cosas las que gritan y el grito se vuelve emanación del mundo; a veces se alcanza así el límite de lo enunciable; otras se grita en el borde de la muerte, o para poner en cuestión el límite entre lo humano y lo animal; también para apelar a un tiempo ancestral o para defender un derecho fundamental. En fin, las cosas gritan, se grita en sueños, en la angustia, en la creación: siempre el grito nos abre a lo inhumano. El grito es la intemperancia de la lengua, su impaciencia. La lengua no temperada. El modo de abandonar su lugar habitual y calmo para volverse

pura voz-chillido. De esta manera, el movimiento por el que irrumpe la vida y por el que la disposición de las palabras se interrumpe solo puede manifestarse gritante: solo podremos oír el aullido de una vida impura en su violencia extrema.

Experiencia que resulta determinante en sus textos y por los que Lispector pone a prueba los márgenes de la literatura sometiendo en bloque a la lengua, haciendo sobresalir el sentido ético del trabajo de la escritura. Y a la escritura literaria a la dimensión ética que la afirma:

Lanzo todo en la violencia que siempre me pobló, el grito áspero y agudo y prolongado, el grito que yo, por falso respeto humano, no di (...) Quiero abrazar el mundo con el terremoto causado por el grito (...) Quiero escribir nociones sin el uso abusivo de la palabra. Solo me resta quedar desnuda: nada más tengo que perder (Borrelli, 1981, p. 65).

Lo atonal exasperado es la voz del "it" engendrándose, la voz gritante de los mundos formándose que la experiencia literaria intenta acompañar. Esos mundos formándose no tienen, tampoco, una tónica que guíe su génesis, no tiene jerarquías porque no tienen un fin que los organice. No terminan en el extremo último de una línea y no se completan nunca, nunca se hacen plenos: la vida es desorganizada; es tan solo la deriva de esa fuerza desplegándose. Mundos divergentes que presentan la potencia de lo vivo, mundo construyéndose y desvaneciéndose en un proceso perpetuo: del devenir inorgánico al hombre, la exasperación atonal crea gritando en todas las direcciones y actualizándose en todas las dimensiones posibles.

La experiencia literaria tiene que hacer de su propio devenir la prueba del límite "tónico" del lenguaje (en este sentido, escribir nunca es de "buen tono"; escribir siempre pone en duda el vínculo de la comunidad) de acuerdo con la atonalidad inexpresiva de la naturaleza, dejando exhaustas las posibilidades de la literatura en la tentativa por capturar aquello que escapa en el grito.

Por ello no hay, ni podría haber, unidad formal en esta escritura proteica y dispersiva.<sup>12</sup> Cada libro proporciona una experiencia específica como testimonio singular del acto de creación que en él tuvo lugar. De uno a otro, los medios de abordaje se multiplican y se deshacen, y se inventa siempre un nuevo "estilo": escritos en primera persona, en tercera, bajo la forma de un diálogo, en un largo monólogo, en estilo directo, con discursos indirectos libres, separados por capítulos cuyo final se repite en el inicio del siguiente, como un único fluir discursivo, o estando el discurso doblemente interrumpido (porque el texto ya comenzó antes de que llegáramos a él o porque continúa luego que lo hayamos terminado, como en *Agua Viva*).

Se trata de un trabajo contra los propios estereotipos, como lo confiesa en las primeras páginas de *A hora da estrela* o en la boca del “escritor” en *Um sopro de vida (Pulsações)*. Luchar contra las formas impuestas. Gritar contra la escritura. Deshacer el estilo para llegar a lo inexpresivo. Hacerse ella misma impropia en el interior de su experiencia: todo el sistema (lispectoriano) es un largo grito buscando las “fuerzas oscuras dirigiéndose”. Grito estremecido de la lengua. Grito intempestivo de la literatura creando una multitud de mundos coexistentes: mundos de cucarachas, moleculares, de caballos, inorgánicos, llenos de ruidos extraños y mudos; mundos de corral, aromáticos, donde lo diabólico y lo salvaje y lo divino se mezclan. El “instante ya” del tiempo inexpresivo atonal es no jerarquizado y se despliega siempre en una nueva dirección. Tenemos en él la unidad perfecta de lo que se afirma gritando “es” (é). De cada “instante ya”, de estos mundos atonales, solo podemos afirmar una cosa, solo podemos gritar una cosa: “es” (é).

### **En lo que resta de las palabras**

Intenté recorrer el camino por el cual la experiencia literaria de Lispector, confrontándose con lo inexpresivo, transita los límites de la escritura, de la historia y de la comunidad y descubre, en el despliegue que ella produce, lo inexpresivo que la funda y que abre el espacio en el que no tenemos nada más para decir. En esos recorridos, la experiencia literaria exhibe aquello que ella no alcanza: el toque del mundo, con el mundo, del cual la escritura es desvío. La materialidad textual es incapaz de alcanzar la intimidad que busca. La lengua teje, pero los tejidos, lejos de darle abrigo, la alejan del mundo. Los textos solo hablan de sí mismos. Pero es en ese límite que Lispector recorre con meticulosa perversión, que la literatura se presenta como el resto que insiste en medio de las imágenes. Como lo que nos resta de la lengua delante de aquello que se nos da para leer: somos los restos que nos restan de una lengua que resta.

Hay una violencia insoportable poblándonos. Insoportable violencia humana, falsamente humilde, de la que tenemos que deshacernos. Y, para eso, es preciso gritar y callar: es un aprendizaje. Quien grita o calla no habla bien y articuladamente porque hablar es un acto de buena modulación: ni demasiado alto, ni demasiado rápido, ni demasiado bajo, ni demasiado lento: hablar es una cuestión de buenos ritmos, de justa intensidad, de tónica, de temperancia. El grito y el silencio son

intemperantes, faltos de paciencia, inarmónicos, inquietos, pasionales, y desarticulan las buenas enunciaciones y el tiempo organizado del lenguaje. Gritar es no aceptar las reglas convencionales del significado: grito agreste que salta fuera de los surcos y de la cultura. Y que hace temblar la tierra, que hace que se fracture el sólido edificio de la lengua. El grito es el zumbido de una voz que ha estallado como expresión extrema del dolor y la alegría como modos de interesar la lengua, de afectarla hasta su límite. Hasta donde el tiempo narrativo de la historia se deshace y donde la comunidad no consigue oír. Lo que el sistema no puede contener ni quiere contar y que no se comparte. Un aullido que trabaja contra la unidad ante la presencia de las cosas. Trabajo improductivo que impugna la comunicación. La literatura como incomunicación. La escritura como incomunidad. Ese es el empeño de la experiencia literaria de Lispector: esforzarse hasta el límite en que ya no tenemos nada para gastar y recibir a cambio los beneficios de lo común. Allí radica la experiencia literaria de Lispector, la potencia del arte.

Esa experiencia de la escritura en los fragmentos de palabras estalladas manifiesta un derecho irreductible. Lispector no reclama el derecho a la palabra, a tomar la palabra sino, más radicalmente, exige un derecho anterior: "Hay el derecho al grito" (uno de los posibles títulos de *A hora da estrela*) y la literatura es afirmación de ese derecho. Derecho a tener una existencia fuera del lenguaje, derecho de lo que no habla y derecho a no querer hablar. Derecho a estar fuera de la articulación de la palabra. Derecho que grita "ES" (É) y que enmudece: G.H. Derecho que no pertenece a un "sujeto de derecho" porque es el derecho de un existente que no se deja reconocer. Es el carácter inmediatamente ético de la literatura lispectoriana: reclamar un derecho al no reconocimiento, que no se fija en el orden regulado de las leyes y que no tiene lugar en la comunidad organizada por la historia. Un derecho común, derecho a la incomunidad, derecho a la inhumanidad de lo que grita y calla. Más allá de las palabras que nos fijan una identidad, está el derecho a la voz colectiva de la multitud que reclama una existencia de la cual las palabras no pueden dar cuenta porque para las palabras esa voz no cuenta. Es el grito silencioso de la más extrema soledad. Incomunidad de los gritantes, incomunidad atonal de los ruidos, de aquello que no es posible oír en la comunidad lingüística del hombre.

En lo que nos resta de la literatura, en los restos de la literatura, aquello que en ella nos resta, se reserva –en ese grito y en ese silencio– el derecho que funda otra manera de "vivir juntos". En ese derecho imposible, la experiencia Lispector del

lenguaje nos ofrece un testimonio de la incomunidad de un tiempo que nos habita, afirmando una y otra vez lo mismo: “es” (é).

### Bibliografía

- Helena, L. (2010). *Nem musa, nem medusa. Itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niteroi: EdUFF.
- Lispector, C. (1998<sup>a</sup>). *Perto do coração selvagem*. Río de Janeiro: Editora Rocco.
- Lispector, C. (1999<sup>a</sup>). *O lustre*. Río de Janeiro: Editora Rocco.
- Lispector, C. (1971). *A cidade sitiada*. Río de Janeiro: Editora Sabiá.
- Lispector, C. (s.f.). *A maçã no escuro*. São Paulo: Círculo do livro.
- Lispector, C. (1998<sup>b</sup>). *A paixão segundo G .H.* Río de Janeiro: Editora Rocco.
- Lispector, C. (1998<sup>c</sup>). *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Río de Janeiro: Editora Rocco.
- Lispector, C. (1998<sup>d</sup>). *Água Viva*. Río de Janeiro: Editora Rocco.
- Lispector, C. (1998<sup>e</sup>). *A hora da estrela*. Río de Janeiro: Editora Rocco.
- Lispector, C. (1999<sup>b</sup>). *Um sopro de vida (Pulsações)*. Río de Janeiro: Editora Rocco.
- Lispector, C. (2002). *Correspondências*. Río de Janeiro: Editora Rocco.
- Moser, B. (2011). *Clarice, uma biografia*; São Paulos: Cosac Naify.
- Navallo, L. (2014). *Políticas culturais nos festivais de dança contemporânea no Brasil*. (Tese de doutorado em Antropología). Río de Janeiro: Universidade Federal de Río de Janeiro.
- Pontieri, L. (1999). *Clarice Lispector. Uma poética do Olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial.

---

### Referencias

<sup>1</sup> En la etimología latina de la palabra “libro” (liver), se encuentra la membrana de los árboles con el cual se hacía una especie de papel.

<sup>2</sup> Todas las versiones en español de los textos de Clarice Lispector me pertenecen.

<sup>3</sup> Según su etimología, curar es “estar al cuidado”, “velar por la salud”. Así el curador era aquel que cuidaba por los intereses de los incapacitados, niños, locos, enfermos ¿Serán los críticos literarios aquellos que cuidan tanto de la obra como de los lectores? Al respecto del curador como una arconte de la cultura: Navallo, Laura; *Políticas culturais nos festivais de dança contemporânea no Brasil*; tese de doutorado em Antropologia, (em andamento); Universidade Federal de Río de Janeiro, 2014.

<sup>4</sup> ¿Qué otras cosas serían las palabras-chatarra sino restos del lenguaje, lo que resta de él como materialidad a-significante?

<sup>5</sup> De Bacon a Martel podríamos seguir esta tendencia del arte hacia la sustracción.

---

<sup>6</sup> Si fuera posible decir que la escritura de Lispector es “femenina” lo sería solo en el sentido en que ella rechaza la oposición masculino-femenino impuesta por la Forma Hombre. No hay aquí afirmación de la Mujer sino una impugnación de lo femenino como contrapartida invertida de la Forma de lo Humano. Si hay, en fin, una escritura femenina, la hay porque en ella se rebasa esa dualidad y la escritura se hace exploración de un terreno que el Hombre no puede nombrar. Una aproximación a estas cuestiones puede consultarse en Helena, Lucia; *Nem musa, nem medusa. Itinerários da escrita em Clarice Lispector*; Niteroi: EdUFF, 2010.

<sup>7</sup> Cuando el aprendizaje, cuando la peregrinación y la conversión son exitosas, quedan fuera del acceso del lector: es lo que sucede en *Uma aprendizagem. O livro dos prazeres* en que el libro termina con dos puntos en donde se silencia la nueva vida de los personajes. Lori no tiene nada para decirnos ahora. O aquello que tiene para decirnos exige ser leído y oído partiendo del silencio del libro que fue desescrito y, por lo tanto, no merece ni puede ser escrito.

<sup>8</sup> Pero así como el lenguaje fracasa yendo derecho al mundo, el ojo también fracasa cuando intenta mirarlo de frente. La mirada también debe ser alusiva e indirecta. Un estudio abarcativo de esta cuestión en Pontieri, Lucia; *Clarice Lispector. Uma poética do Olhar*; São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

<sup>9</sup> Lori, sabemos, es un nombre que remite a las sirenas, a la tradición de las ninfas, al movimiento contradictorio de la vida que nos presenta tanto el deseo sexual como la perdición en ese deseo (Warburg). El aprendizaje de Lori alcanza su cima cuando decide ahogarse en el mar y renace de sus profundidades empujada por las olas (en una imagen que nos recuerda El nacimiento de Venus).

<sup>10</sup> En portugués “es” se dice “é” pero también es la forma de contestar afirmativamente a una pregunta. Por ejemplo: “¿A gente é leitora? É” “Somos lectores. Si”; o también: “¿O ser é? É” “¿El ser es? Si”. A lo largo de sus textos Lispector utiliza esta fórmula para resaltar el carácter afirmativo de su propuesta. Pido al lector tenerlo en cuenta en lo que sigue.

<sup>11</sup> En la obra de Lispector es posible reconocer la presencia de Spinoza. Al respecto, Moser, Benjamin; *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

<sup>12</sup> Los libros de Lispector constituyen (cada uno y entre sí) una unidad dispersiva y heterogénea que va dibujando un espacio heteróclito para la experiencia literaria. Escribir es dispersarse en la experiencia de la literatura.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 5 de junio de 2019

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

