

## HACER EXCEPCIÓN. CUANDO SE HABLA LA LENGUA DE UN CONTINENTE OSCURO

## FAZER EXCEÇÃO. QUANDO SE FALA A LÍNGUA DE UM CONTINENTE ESCURO

Eleonora Cróquer Pedrón<sup>1</sup>

**RESUMEN:** Este trabajo explora la relación entre literatura, arte e historia, en algunos “casos” latinoamericanos de mujeres que escriben y pintan durante la primera mitad del siglo xx. El corte histórico que lo circunscribe resulta significativo respecto del malestar que pulsa en el cuerpo sobreexpuesto de la histérica, y la violencia del trazo con el cual se manifiesta en lo simbólico la singularidad del (no) saber que porta en sus entrañas. Un (no) saber distinto acerca de la hiancia que hace a la inconsistencia estructural del Sujeto, así como del goce-documento de su existencia precaria y ambivalente, que anticipa allí su escucha en La Cultura. En este orden de ideas, me refiero a la escritora Clarice Lispector y a sus maneras de inscribir el goce, como ausencia-de-sí, en la escritura.

**PALABRAS CLAVE:** Clarice Lispector, historia, lenguaje

**RESUMO:** Este artigo explora a relação entre literatura, arte e história, em alguns “casos” latino-americanos de mulheres que escrevem e pintam durante a primeira metade do século xx. O recorte histórico que as circunscrevem ocasiona uma significativa retomada do mal-estar que pulsa no corpo sobreposto da histérica. A violência se manifesta no traço pelo qual se inscreve, no simbólico, a singularidade do (não)saber das entranhas. Um (não)saber distinto acerca da abertura que faz a inconsistência estrutural do Sujeito, assim como do gozo-documento de sua existência precária e ambivalente, que antecipa, ali, sua escuta da Cultura. Nessa ordem de ideias, me refiro à escritora Clarice Lispector e sua maneira de escrever ao gozo, como ausência-de-si, na escritura.

**PALABRAS-CHAVE:** Clarice Lispector, história, linguagem.

---

<sup>1</sup> Professora Dra. do Centro de Investigações Críticas y Socioculturales. Instituto de Altos Estudos de América Latina (Universidad Simón Bolívar, Caracas)



1

Comienzo esta suerte de final de un trabajo de análisis y escritura — último capítulo de la serie pensada en torno al goce de la histérica y su demanda de una escucha por venir en la Cultura, en tanto que acontecimiento relevante de la última modernidad en el Occidente de tradición clásica—, con un supuesto fragmento de la *escritura* ◊ *escritora* Clarice Lispector (Ucrania, 1920 – Rio de Janeiro, 1977), tal como apareciera en la página de

Facebook “Psicoanálisis y Literatura”, editado junto con una de las más hieráticas fotos de la muy conocida — y más amable, sin duda — iconografía de la “Autor(a)”. Se trata de un “falso” texto, un “apócrifo”, muy probablemente; como aquel último poema de Jorge Luis Borges, que circuló entre nosotros años atrás a raíz de su muerte, y que leímos con una especie de “alegría” respecto de la reconciliación del cáustico argentino con la “fe” en lo sencillo del cotidiano. Pero de un texto, al fin y al cabo, que se devuelve como respuesta desde el afuera de la recepción. De eso que, en cualquier caso, sigue siendo la impronta que aquella mujer ucraniana residiada primero en el nordeste brasileño había podido articular como singularidad autorial:

Ya escondí un amor por miedo de perderlo. Ya perdí un amor por esconderlo. Ya me aseguré en las manos de alguien por miedo. Ya he sentido tanto miedo, hasta el punto de no sentir mis manos. Ya expulsé a personas que amaba de mi vida, ya me arrepentí por eso. Ya pasé noches llorando hasta quedarme dormida. Ya me fui a dormir tan feliz, hasta el punto de no poder cerrar los ojos. Ya creí en amores perfectos, ya descubrí que ellos no existen. Ya amé a personas que me decepcionaron, ya decepcioné a personas que me amaron.

Ya pasé horas frente al espejo tratando de descubrir quién soy. Ya tuve tanta certeza de mí, hasta el punto de querer desaparecer. Ya mentí y me arrepentí después. Ya dije la verdad y también me arrepentí. Ya fingí no dar importancia a las personas que amaba, para más tarde llorar en silencio en un rincón. Ya sonreí llorando lágrimas de tristeza, ya lloré de tanto reír. Ya creí en personas que no valían la pena, ya dejé de creer en las que realmente valían. Ya tuve ataques de risa cuando no debía. Ya rompí platos, vasos y jarrones, de rabia. Ya extrañé mucho a alguien, pero nunca se lo dije. Ya grité cuando debía callar, ya callé cuando debía gritar. Muchas veces dejé de decir lo que pienso para agradar a unos, otras veces hablé lo que no pensaba para molestar a otros. Ya fingí ser lo que no soy para agradar a unos, ya fingí ser lo que no soy para desagradar a otros. Ya conté chistes y más chistes sin gracia, sólo para ver a un amigo feliz. Ya inventé historias con finales felices para dar esperanza a quien la necesitaba. Ya soñé de más, hasta el punto de confundir la realidad. Ya tuve miedo de lo oscuro, hoy en lo oscuro me encuentro, me agacho, me quedo ahí. Ya me caí muchas veces pensando que no me levantaría, ya me levanté muchas veces pensando que no me caería más. Ya llamé a quien no quería sólo para no llamar a quien realmente quería. Ya corrí detrás de un carro, por llevarse lejos a quien amaba. Ya he llamado a mi madre en el medio de la noche, huyendo de una pesadilla. Pero ella no apareció y fue una pesadilla peor todavía. Ya llamé a personas cercanas de “amigos” y descubrí que no lo eran... a algunas personas nunca necesité llamarlas de ninguna manera y siempre fueron y serán especiales para mí... No me den fórmulas ciertas, porque no espero acertar siempre. No me muestren lo que esperan de mí porque voy a seguir mi corazón! No me hagan ser lo que no soy, no me inviten a ser igual, porque sinceramente soy diferente! No sé amar por la mitad, no sé vivir de mentira, no sé volar con los pies en la tierra. Soy siempre yo misma, pero con seguridad no seré la misma para siempre! Me gustan los venenos más lentos, las bebidas más amargas, las drogas más potentes, las ideas más insanas, los pensamientos más complejos, los sentimientos más fuertes. Tengo un apetito voraz y los delirios más locos. Pueden hasta empujarme de un risco y yo voy a decir: “Qué más da? Me encanta volar!” (“Pensamiento”, publicado en Facebook el 29 de enero de 2015).<sup>2</sup>

Enérgico, y al mismo tiempo deliberadamente sobrio y decidido, directo, convencido en sus razones, fortalecido en ellas: “envalentonado”; aunque en cierto sentido melodramático, redundante, sentimental, conclusivo: empático y tranquilizador; eufórico, y de alguna manera reconfortante... Me refiero a un poema atribuido a la Autor(a), aunque no

---

<sup>2</sup> Disponível em <https://www.facebook.com/LiteraturaYPsicoanalisis/?fref=ts>. Consultado el 29 de enero de 2015.

referido a ninguno de sus libros por el editor que lo selecciona, ilustra y publica en la red junto con una fotografía —como si la contigüidad del rostro bastara en sí misma para sostener la ficción de autoría que sirve de anzuelo a la lectura. Podría pensarse como un epitafio o un acto de rebeldía o un alegato de otro tipo. Esto es: un texto “libertario” sobre la “propia vida”, pretendidamente escrito por Clarice Lispector que, sin embargo, en el protocolo de las simplificaciones de lo complejo en el que parece cifrarse su esperanzada perspectiva, no logra prescindir de lo anecdótico; así como tampoco de la primera persona que vuelve “heroica” la trágica experiencia representada. Se trata, insisto, de la supuesta respuesta altiva que “podría haber dado Clarice”, según el apócrifo, de cara al desencuentro “irremediable” —esa dialéctica suspendida en el estadio de su intrínseca negatividad— entre lo vivo de la vida y el lenguaje que lo hace sensible a/en la Cultura.

No deja de ser una interpretación, por ello: un texto escrito “a la manera de”. Aunque es un “poema”, después de todo: un artefacto pretendidamente literario dispuesto a confundirse con la oscuridad del *corpus* de la Autor(a) —superficie extensa y densa, inquietante donde las haya, de una única escritura poética que va como tejiéndose siempre alrededor de un centro vacío; y que recusa, en consecuencia, cualquier relación de “propiedad” con eso vivo de toda vida (BATAILLE, 1933), que pulsa al interior de lo simbólico. Un artefacto dispuesto a “explicar”, “traducir” y “justificar” de algún modo tanto la inconfundible aridez de desierto que hace a algunos de los más batailleanos pasajes de la Autor(a), como la humedad extrema que se adueña de la palabra, en otros. Un exceso, en definitiva; una traducción de la manera, virtualmente adosada al cuerpo textual de esa mujer de rostro hermético y pronunciación extranjera que responde al nombre de Clarice Lispector.

*Escritura* de recorridos heterológicos y mirada penetrante y/o *escritora* continuada en la expresión de un texto pleno de desviaciones, y en múltiples sentidos “original” (DELEUZE, 1996): el raro y solitario texto, de una rara y solitaria mujer, en el mapa de la literatura brasileña y continental del siglo xx. Es decir, un *topos* en el que se confunden el trabajo de elaboración signifiante de la Autor(a) con la efigie que se hace cargo de él —el habla de un rostro/ el rostro de un *corpus*: la *escritura*  $\diamond$  *escritora*

Clarice Lispector; esa que se reanuda cada vez, y a través del tiempo, en la puesta en acto de la escritura. *Ethos* y postura autorial (MAINGUENEAU, 2014; MEZOZ, 2014) entrelazados, entonces; aun cuando asimismo *pathos*: posición esquizo en la Cultura (DELEUZE, 1996); línea de fuga que, a pesar de la mortaja de la “excepcionalidad”, no deja sin embargo de postularse como distinta de la perspectiva geométrica que rige la representación realista en la literatura de su época, y del puro experimentalismo verbal y visual con que la confrontan las alternativas de vanguardia.

“Estou no reino da fala”, dice Clarice. “Escrever é lidar com a absoluta desconfiança. Escrevo como se somam 3 algarismos. A matemática da existência. *O que escrevo é simples como um voo vertiginoso. Êxtase?*” (LISPECTOR cit. por BORELLI, 1981, p. 65; énfasis mío).

En este orden de ideas, quiero llamar la atención acerca de lo que considero una *escritura*  $\diamond$  *escritora anudada en y por el pathos*, que se suspende y continúa en cada cuento, novela, crónica, entrevista y comentario dispuesto junto al rostro esquivo del cual parece desprenderse, en escenarios insólitamente diversos —la literatura, la crónica, el registro radial, la entrevista televisada, la correspondencia, la conversación íntima—, y en términos hasta entonces inéditos... *Escritura*  $\diamond$  *escritora “soberana”*, según afirma certeramente Aina Pérez-Fontdevila, y en este sentido absolutamente “moderna”, que sigue suscitando dudas, extrañamientos y fascinaciones varias en lectores más o menos especializados e incapaces de desconocer la radical atipicidad que une vida y escritura en ese “caso” único e irreplicable de la literatura en América Latina. La escritura que se emula (no es único el caso que refería en páginas anteriores). La escritora que se celebra a nivel nacional (hay un día dedicado a la memoria de Clarice Lispector en Brasil). La *escritura*  $\diamond$  *escritora* que se somete, pues, una y otra vez, a examen. La que, por lo visto, sigue demandando una escucha aún por venir en la Cultura. Esa *escritura*  $\diamond$  *escritora* indisociable, aún más dislocada hoy que nunca antes en el tiempo de su trayectoria —desplazada, reinventada, tergiversada, citada, traducida y traicionada, saqueada y custodiada... En tanto figura —“Caso de Autor”: anormal/original de la literatura y el arte (2015). Y en cuanto discurso: “verdadera” palabra de una mujer de otras tierras en el Brasil de la eclosión modernizadora; y del *no-todo-es* de esa “verdad” que sentencia y (a)firma hasta el agotamiento, con

la literalidad de su boca “sellada” y con un pulso como salido de sus entrañas —un *no-todo-es* que sentencia y (a)firma porque, después de(l) todo, *ella (“ya”) lo sabe*<sup>3</sup>.

Lo que hay y lo que no, lo que se manifiesta en el instante de su desvanecimiento, lo que brilla para mostrar su inmediata obsolescencia, lo que se pierde porque estuvo perdido desde el principio, lo que falla porque su naturaleza es fallar; el desencuentro, la imposibilidad del amor, el malentendido, la identidad que se confunde en el relato de la experiencia; el error, la contemplación, el odio, el miedo, el dolor, el secreto, la felicidad clandestina de tenerlo; el placer y el goce de un “yo” que se juega sus máscaras (su semblante) en el vínculo (fallido) con el “otro”, la fantasmática densidad de la vigilia, la idiotez profunda de la repetición, la inconsistencia del sueño, los efectos devastadores del encuentro con lo real... Y en medio de todo ello, el deseo. Un único deseo, loco deseo responsablemente asumido, que despunta del cuerpo y se desparrama con toda su potencia libidinal en la escritura. “*Seguir volando*”, traduce el apócrifo; escribir, pensar, hurgar en ese saber acerca de lo que no puede ser dicho salvo *a posteriori* y de manera precaria, en una elaboración permanente de la propia existencia —una desgastante elaboración—, (a)firma Lispector —*seguir “volándose”*, que nunca es (del orden de) lo mismo:

2

Esta história poderia chamar-se “As Estátuas”. Outro nome possível é “O Assassinato”. E também “Como Matar Baratas”. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras

---

<sup>3</sup> Reescribiendo la nota original que publicara en prensa a propósito de la edición de la primera novela de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1944), en el apunte preliminar a la edición de *A Paixão segundo G.H.* de la colección Archivos que manejamos para la elaboración de este ensayo, Antonio Candido afirma: “A obra de Clarice Lispector começou em 1943 com um livro, *Perto do coração selvagem*, que, visto de hoje, dá a impressão de uma dessas viradas fecundas da literatura. Dentro da linha dominante do romance brasileiro daquele tempo, ele foi um desvio criador. Para os que se ocupam de literatura e estavam então começando a carreira (é o meu caso), foi como se tivesse surgido uma possibilidade diferente” (“No começo era de fato o verbo” XVII). Olga Borelli, en un segundo preliminar a continuación, dibuja la silueta: “Defini-la, é difícil. Contra a noção de mito, de intelectual, coloco a minha visão de Clarice” (“A difícil definição” XXI). Entre uno y la otra, documentos fundamentales del archivo, pilares de la figuración que de ellos se desprende, se traman en conjunto las redes del “caso”, en tanto que excepcionalidad de un discurso y de una figura a él anudada: la excepcionalidad de una mujer que dice lo que sabe, después de todo.

porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem.

A primeira, “Como Matar Baratas”, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atraíam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram.

A outra história é a primeira mesmo e chama-se “O Assassinato”. Começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me. Segue-se a receita. E então entra o assassinato. A verdade é que só em abstrato me havia queixado de baratas, que nem minhas eram: pertenciam ao andar térreo e escalavam os canos do edifício até o nosso lar. Só na hora de preparar a mistura é que elas se tornaram minhas também. Em nosso nome, então, comeci a medir e pesar ingredientes numa concentração um pouco mais intensa. Um vago rancor me tomara, um senso de ultraje. [...]

A terceira história que ora se inicia é a das “Estátuas”. Começa dizendo que eu me queixara de baratas. Depois vem a mesma senhora. Vai indo até o ponto em que, de madrugada, acordo e ainda sonolenta atravesso a cozinha. Mais sonolenta que eu está a área na sua perspectiva de ladrilhos. E na escuridão da aurora, um arroxeadado que distancia tudo, distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas [...] (LISPECTOR, 1992, p. 101).

No otra cosa atestiguamos frente a la escena de *devenires significantes* que se abre en cada texto adosado a esa especie de “firma” que es el rostro de Clarice Lispector, como si se tratara de un *delirio* —una doble orgía imaginaria y epistémica. La cucaracha... la víctima... la posesa... el mal / la crónica de la cotidianidad, el policial, el desencadenamiento psicótico, la disertación moral... Laboriosa faena, extenuante, de hacer emerger un sentido *cada vez*, allí donde ningún sentido preestablecido logra contener el desbordamiento del discurso —“Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Com um esforço de “memoria”, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é en carne viva” (LISPECTOR, 1992, p. 35). O, dicho de otra manera, un puro trabajo sobre la materialidad del signifiante, que termina siendo materialización de un pensamiento esquizo, en efecto, tal como se despliega en el asfixiante monólogo que leyera la Autor(a) en el Congreso Mundial de Brujería celebrado en Colombia en 1976, al cual fuera invitada —“O Ovo e a Galinha”, “o conto mais hermético e, paradoxalmente, o mais compreensível e envolvente que deixou” (BORELLI, 1981, p. 57):

De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo. Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. — No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. — Só vê o ovo quem já o tiver visto. — Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. — Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. — Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. — Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. — O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe.

Ver o ovo é impossível: o ovo é supervisível como há sons supersônicos. Ninguém é capaz de ver o ovo. O cão vê o ovo? Só as máquinas veem o ovo. O guindaste vê o ovo. — Quando eu era antiga um ovo pousou no meu ombro. — O amor pelo ovo também não se sente. O amor pelo ovo é supersensível. A gente não sabe que ama o ovo. — Quando eu era antiga fui depositária do ovo e caminhei de leve para não entornar o silêncio do ovo. Quando morri, tiraram de mim o ovo com cuidado. Ainda estava vivo. — Só quem visse o mundo veria o ovo. Como o mundo, o ovo é óbvio.

O ovo não existe mais. Como a luz da estrela já morta, o ovo propriamente dito não existe mais. — Você é perfeito, ovo. Você é branco. — A você dedico a primeira vez.

Ao ovo dedico a nação chinesa (LISPECTOR, 1992, p. 57-58).

Más allá de lo dicho —que es, quiero subrayar, *delirio*: expresión de un pensamiento desviado y orgía de un significante deslastrado del sentido que rige su ordenamiento en lo social—, de “Ello” habla ininterrumpidamente y en todos los formatos en los que puede la *escritura* ◊ *escritora* Clarice Lispector. Y es que la mujer que era “Ella” en el acto de la escritura sabía bien, por lo visto, (qué) hacer con la incongruencia irremediable que vuelve imposible cualquier concepción del ser como absoluto y cualquier experiencia distinta en el sujeto que la de la extranjería, la errancia y la erraticidad del deseo que lo constituye como tal. Esa misma incongruencia entre las palabras y las cosas en la cual insistía Lacan, casi contemporáneamente, desde otro lugar y otra posición de discurso —y a la que apuntaron, también, Bataille y Deleuze en sus disquisiciones marginales. O sea: la indiscutible certeza —inmanente, física— de un cierto “*pathos*” del ser, que anuda lo vivo a lo vivido al interior del sujeto, y lo arroja hacia la radical exterioridad de su existencia, allí donde ni la Razón occidental de tradición humanística ni las fórmulas positivas de la Ciencia moderna pueden decir nada al respecto. O sea: en un lugar donde lo real —del goce— no cesa de hacerse sensible en la Cultura. O sea: en esa escritura literaria



—ese *corpus*— que deviene resto —“lituratierra”, como la que se desencadena en Joyce, por ejemplo, según Lacan (1971); y en ese pensamiento que *por fin* se abre a su propio devenir. O sea: en ese pensamiento literario que se produce y se gasta *como si fuera un cuerpo*.

Éste es, sin duda, uno de los grandes “secretos”, de los “misterios” que tiene Clarice — o que *parece* contener, rigor obliga. Y uno de los aspectos fundamentales de ese discurso tan suyo. El discurso de una histórica fascinantemente acertada en sus anotaciones cotidianas acerca de la problemática relación entre experiencia y expresión, que las novelas contienen a duras penas, y los textos breves que las acompañan al margen —cuentos, crónicas, aforismos, anécdotas, ensayos, retazos de pensamiento y jirones de historias— dilapidan con desparpajo:

O pior de mentir é que cria falsa verdade. (Não, não é tão óbvio como parece, não é truísmo; sei que estou dizendo uma coisa e que apenas não sei dizê-la do modo certo, aliás o que me irrita é que tudo tem de ser “do modo certo”, imposição muito limitadora.) O que é mesmo que eu estava tentando pensar? Talvez isso: se a mentira fosse apenas a negação da verdade, então este seria um dos modos (negativos) de dizer a verdade. Mas a mentira pior é a mentira “criadora”. (Não há dúvida: pensar me irrita, pois antes de começar a tentar pensar eu sabia muito bem o que eu sabia) (LISPECTOR, 1992, p. 33).

En torno a cada una de las *anotaciones lispectorianas* sobre este tema fundamental, producto de un cuerpo que se arriesga en la escena de la escritura, como impulsado por un agujero negro que se abriera en el centro de la página, la singularidad del inconsciente —es decir, su “estar estructurado como *un lenguaje*” (LACAN, p. 24; énfasis mío) — trabaja: hace texto. Así lo atestigua Olga Borelli —amorosa custodia del archivo de la Autor(a); sacerdotisa: “Sentava-se no sofá da sala rodeada de seus quadros, dos livros em prateleiras ao longo das paredes e sofria suas ‘crises de criação’, quando pensava que já não teria o que escrever e se nauseava até voltar à máquina” (BORELI, 1981, p. 81). Y así trata de explicarlo Lispector, con la dificultad de quien debe explicar un “estado” que desborda cualquier explicación posible:

Não é fácil lembrar-me de como e por que escrevi um conto ou um romance. Depois que se despegam de mim, também

eu os estranho. Não se trata de “transe”, mas a concentração no escrever parece tirar a consciência do que não tenha sido o escrever propriamente dito. Alguma coisa, porém, posso tentar reconstituir, se é que importa, e se responde ao que me foi perguntado.

O que me lembro do conto “Feliz Aniversário”, por exemplo, é da impressão de uma festa que não foi diferente de outras de aniversário; mas aquele dia era um dia pesado de verão, e acho até que nem pus a ideia de verão no conto. Tive uma “impressão”, de onde resultaram algumas linhas vagas, anotadas apenas pelo gosto e necessidade de aprofundar o que se sente. Anos depois, ao deparar com essas linhas, a história inteira nasceu, com uma rapidez de quem estivesse transcrevendo cena já vista — e no entanto nada do que escrevi aconteceu naquela ou em outra festa. Muito tempo depois um amigo perguntou-me de quem era aquela avó. Respondi que era a avó dos outros. Dois dias depois a verdadeira resposta me veio espontânea, e com surpresa: descobri que a avó era minha mesma, e dela eu só conhecera, em criança, u retrato, nada mais (LISPECTOR, 1992, p. 100).

A la luz de estas primeras consideraciones, vuelvo al fragmento extraído de la página de Facebook “Literatura y psicoanálisis”. Y veo, junto a la palabra, la foto de la Autor(a) agudamente adosada al verbo que de tal modo parece “desprenderse” de su boca “sellada” —una foto de 1943, tomada el día en que se graduó de Derecho.

Pregnante e indiscutiblemente suyo —ése sí—, el rostro de Clarice Lispector parece decir con su mirada anamórfica: “Lo juro solemnemente”, “Doy fe de que Ello es cierto”. Se trata del rostro de Clarice Lispector, en cualquier caso, autora brasileña nacida en Ucrania —y esquizofrénica diagnosticada—, amarrada como siempre a la paradójica “autenticidad” que fundamenta su escritura; ese mástil extraño que le permite “nadar allí donde [otro] psicótico se ahogaría” —parafraseando a Sonia Mattalía (2003, p. 29), cuando lee a Deleuze (1996, p. 9 y ss); y/o a Lacan (1991), cuando habla de Joyce. Inconmovible, impasible, punzante como su escritura, como siempre. De toga y birrete (es un *plus*: el de la ironía), la docta garante de un saber distinto; un saber —más bien negativo, y más analítico que clínico: crítico— que reclama, no obstante, su *derecho* a quedar *escrito-inscrito* como tal en la Cultura.

Más ortodoxa, quizá, en la elección de un semblante de Autor(a), que otras escritoras de la primera mitad del siglo xx, aunque igualmente cerca de un umbral respecto de lo que les ha tocado a las mujeres (de)velar

ante los ojos y oídos desconcertados de la Cultura, la histórica Clarice ha sido tocada por Hitchcock: ella (“ya”) sabe (qué) hacer con lo que no puede ser sabido. Y es ése, en efecto, el lugar al cual aspira, como demostré en un trabajo anterior (CRÓQUER, 1999, p. 57 y ss.): ese lugar oracular de la Esfinge, en el que vuelve a encontrarse con Borges, el ciego, también celebrado y falsificado; también traducido o “devuelto” como interpretación:

Sou a vestal de um segredo que não sei mais qual foi. E sirvo ao perigo esquecido. Soube o que não pude entender, minha boca ficou selada, e só me restaram os fragmentos incompreensíveis de um ritual. Embora pela primeira vez eu sinta que meu esquecimento esteja enfim ao nível do mundo. Ah, e nem ao menos quero que me seja explicado aquilo que para ser explicado teria que sair de si mesmo. Não quero que me seja explicado o que de novo precisaria da validação humana para ser interpretado (LISPECTOR, 1988, p. 12).

“Si se me permitiese ilustrarlo con una imagen”, anota Jacques Lacan en su Seminario XX, *Aun*, en torno a la posición de lo femenino en lo simbólico, y a la relación con la letra —trazo y sentido, a la vez— que la singulariza,

la tomaría fácilmente de lo que en la naturaleza más parece aproximarse a esa reducción a las dimensiones de la superficie que exige lo escrito, y que ya maravillaba a Spinoza: el trabajo de texto que sale del vientre de la araña, su tela. Función en verdad milagrosa, cuando vemos dibujarse, desde la superficie misma que surge de un punto opaco de ese extraño ser, la huella de esos escritos donde asir los límites, los puntos de impase, de sin salida, que muestran a lo real accediendo a lo simbólico (p. 113).

\* \* \*

## La declaración de principio. Clarice con Lacan: pasión/pulsión de análisis

¿Qué ocurre en Joyce? Que el significante viene a rellenar como picadillo al significado. Los significantes encajan unos con otros, se combinan, se aglomeran, se entrecocan

—lean *Finnegan's Wake*— y se produce así algo que, como significado, puede parecer enigmático, pero es realmente lo más cercano a lo que nosotros los analistas, gracias al discurso analítico, tenemos que leer: el lapsus. Es como lapsus que significa algo, es decir, que puede leerse de una infinidad de maneras distintas. Y precisamente por eso se lee mal, o a trasmano, o no se lee. Sin embargo, esta dimensión del leerse, ¿acaso no basta para demostrar que estamos en el registro del discurso analítico?

En el discurso analítico, se trata siempre de lo siguiente: a lo que se enuncia como significante se le da una lectura diferente de lo que significa.

Jacques Lacan

Seminario XX: *Aun*

Una nota introduce el relato en ese delirante monólogo/elaboración discursiva que es *A Paixão segundo G.H.* (1964), de la escritora brasileña de origen judío, Clarice Lispector:

#### A POSSIVEIS LEITORES

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do quer que seja, se faz gradualmente e penosamente — atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria.  
C.L.

Apunte, señalamiento, llamada de atención, advertencia acerca de la novela por venir, el anatema fija en este punto el inicio de una escritura que “nada tira de ninguém”. Un texto de C.L. sobre G.H., protagonista y narradora de lo que le sucedió apenas el día anterior —una desorganización (p. 9); la pérdida de un montaje humano (p. 10); una desilusión (p. 10); una desintegración: un estado de pasión (p. 11): un encuentro con la diferencia, que reduce su nombre a la letra inscrita en el cuero desvencijado de unas maletas (p. 18); pero también la alucinada travesía por un desierto, el descubrimiento de un imperio, un descenso al infierno de lo crudo, una lucha encarnizada por la vida<sup>4</sup>:

---

<sup>4</sup> A propósito de las maneras en que *A paixão segundo G.H.* problematiza las relaciones entre autoría literaria, firma y devenir animal de lo humano, vale la pena consultar el texto de Aina Pérez Fontdevila, “Re/producir la cultura: en torno a las firmas de *A paixão segundo G.H.*” (2015, en prensa).

É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno. Ontem de manhã — quando saí da sala para o quarto da empregada — nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim. Minha luta mais primária pela vida mais primária ia-se abrir com a tranquila ferocidade devoradora dos animais do deserto. Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que estava próximo do inanimado. No entanto nenhum gesto meu era indicativo de que eu, com os lábios secos pela sede, ia existir. Só depois é que me ocorreria uma frase antiga que tolamente se gravara há anos na minha memória, apenas o subtítulo de um artigo numa revista e que eu terminara por não ler: “Perdida no inferno abrasador de um canyon uma mulher luta desesperadamente pela vida” (p. 17).

Oscura, confusa y al mismo tiempo próxima, titubeante, barroca, honestamente afectada, punzante... La declaración de principio apunta hacia un tipo de escritura sobre la vida que se escribe más allá de lo biográfico. Es también una demanda de amor, en este sentido: de inter-és, allí donde lo que se entrega será espeso y confuso, fantasmático, angustioso. Y es un acto profundo de subversión del sujeto, además: el acto de asumir una revelación en sí misma subversiva, como esa que señalara Lacan en sus *Escritos* (1966) —“el sujeto *no-todo* es”: una revelación que preferiblemente, según C. L., debería ser leída tan solo “por pessoas de alma já formada”:

“... estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi —na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro (p. 9).

Eso escribe G.H. en las primeras líneas del texto en cuestión, del cual es única “persona”, narradora y protagonista. Y continúa, con una lucidez aplastante: “Se eu me confirmar e me considerar verdadeira, estarei perdida porque não saberei onde engastar meu novo modo de ser —se eu for adiante nas minhas visões fragmentarias, o mundo inteiro terá que se

transformar para eu caber nele” (1988, p. 9)... Y por eso, para eso, G.H. escribe: para elaborar una experiencia (de lo) que, de otra manera, permanecería en su memoria como una pesadilla:

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna a perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar (LISPECTOR, 1988, p. 10).

Y escribe “simulando”, además, por eso, una mano que la acompañe en el proceso de hacer surgir un sentido, a partir de la anamnésica recapitulación de lo que fue vivido con anterioridad como un doble movimiento de inmersión subjetiva en los vericuetos del fantasma y emergencia de lo pulsional que (a)guarda en sus entrañas. He ahí la finalidad de esta escritura, difícil, compleja, interminable... Esta escritura desplegada “como si” fuera “un habla”, entre los puntos suspensivos que sirven de marca al principio y al final de la novela:

Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém.  
Mas receio começar a compor para poder ser entendida pelo alguém imaginário, receio começar a “fazer” um sentido, com a mesma mansa loucura que até ontem era o meu modo sadio de caber num sistema. Terei que ter a coragem de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para o ninguém? Assim como uma criança pensa para o nada. E correr o risco de ser esmagada pelo acaso (1988, p. 10).

La trama que organiza el relato en el tiempo —porque hay una trama y un tiempo: lo novelesco se impone— es sencilla. Un día, de mañana, después de que la empleada doméstica se marchara y en medio de un estado de sutil aburrimiento vital, G.H. decide arreglar la habitación de servicio de su hermoso y plácido apartamento en Rio de Janeiro. Camina entonces del luminoso salón, donde se entretenía “fazendo bolinas de miolo de pão” (1988, p. 17), al cuarto del fondo. Y allí, de entre las tuberías y

esqueletos de la cara interior del edificio, un extraño dibujo la desconcierta: la silueta desnuda en carboncillo de tres figuras separadas —una mujer, un hombre y un perro entre ambos, desnudos “de todo lo que cubre”, “de una desnudez vacía”. Ese desconcierto la sume en una primera serie de inferencias y suposiciones: un primer delirio —ese signo en la pared, más una “escritura” que un “ornamento”, debe significar “algo”; es decir, “algo” ahí funciona como interpelación:

O quarto não era um quadrilátero regular: dois de seus ângulos eram ligeiramente mais abertos. E embora esta fosse a sua realidade material, ela me vinha como se fosse minha visão que o deformasse. Parecia a representação, num papel, do modo como eu poderia ver um quadrilátero: já deformado nas suas linhas de perspectivas. A solidificação de um erro de visão, a concretização de uma ilusão de ótica. Não ser inteiramente regular nos seus ângulos dava-lhe uma impressão de fragilidade de base como se o quarto-minarete não estivesse incrustado no apartamento nem no edifício.  
[...]

Nenhuma figura tinha ligação com o outra, e as três não formavam um grupo: cada figura olhava para o frente, como se nunca tivesse olhado para o lado, como se nunca tivesse visto a outra e não soubesse que ao lado existia alguém.

Sorri constrangida, estava procurando sorrir: é que cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto. *O desenho não era um ornamento: era uma escrita* (LISPECTOR, 1988, p. 27; énfasis mío).

Más adelante, en un segundo movimiento —porque el relato continúa en la suerte de devenir inestable que lo caracteriza—, del viejo armario de pino maltratado por el sol intenso de cuando menos los últimos seis meses, asoma una presencia aún más inquietante que el trazo dejado por Janair —la mulata, la estéril, la nordestina casi anónima, la de esta novela, que bien podría ser la Macabea de *A hora da Estrela* (1977); la que cifra en carboncillo su existencia en la historia. En el “cuarto-minarete” que hace a la trastienda del hogar, decía, despunta un insecto que se arrastra, viscoso e indiferenciado. Una antediluviana forma de vida opaca —como Janair—, aun cuando monstruosamente fértil —como ninguna de las dos mujeres que se confrontan de manera fantasmática en la escena del dibujo y de su interpretación. Se trata de otra forma de vida, que suspende la dialéctica de las diferencias raciales y de clase (esa dialéctica de los reconocimientos identitarios que rige el ámbito de lo imaginario), en función

de otra, negativa —dialéctica en suspenso entre el sujeto que habla y el vacío de sentido que pulsa en las entrañas de lo vivo:

Então, antes de entender, meu coração embranqueceu como cabelos embranquecem.

De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, moverá-se a barata grossa. Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito.

Nada, não era nada — procurei imediatamente me apaziguar diante de meu susto. É que eu não esperara que, numa casa minuciosamente desinfetada contra o meu olho por baratas, eu não esperara que o quarto tivesse escapado. Não, não era nada. Era uma barata que lentamente se movia em direção à fresta.

Pela lentidão e grossura, era uma barata muito velha. No meu arcaico horror por baratas eu aprenderá a adivinhar, mesmo à distancia, suas idades e perigos; mesmo sem nunca ter realmente encarado uma barata eu conhecia os seus processos de existência (LISPECTOR, 1988, p. 32)

El delirio habita, entonces, la caída del sujeto que experimenta ahí una suspensión, un corte respecto de la lógica del sentido que rige su cotidianidad... Porque es un delirio lo que se despliega en el presente radical de la alucinación auto-hipnótica —y un delirio amoroso, además:

E então vai acontecer — numa rocha nua e seca do deserto da Líbia — vai acontecer o amor de duas baratas. Eu agora sei como é. Uma barata espera. Vejo o seu silêncio de coisa parda. E agora — agora estou vendo outra barata avançando lentamente e com dificuldade pelas areias em direção à rocha. Sobre a rocha, cujo dilúvio há milênios já secou, duas baratas secas. Uma é o silêncio da outra. Os matadores que se encontram: o mundo é extremamente recíproco. A vibração de um estrídulo inteiramente mudo na rocha; e nós, que chegamos a hoje, ainda vibramos com ele.

— Eu me prometo para um dia este mesmo silêncio, eu nos prometo o que aprendi agora. Só que para nós terá que ser de noite, pois somos seres úmidos e salgados, somos seres de água do mar e de lágrimas. Será também com os olhos inteiramente abertos das baratas, mas só que será de noite, pois sou bicho de grandes profundidades úmidas, não conheço a poeira das cisternas secas, e a superfície de uma rocha não é meu lar (p. 74).

Lo demás es el ámbito del horror: el último desnudamiento de G.H., una mujer que se abre a lo inconfesable de sí —el momento en el que, después del largo y tortuoso proceso de ir modelando las palabras como si



fueran “bolinhas de miolo de pão”, se confronta con lo que pasó de ser un episodio alucinatorio, una larga cadena de asociaciones más poéticas que narrativas, a instalarse como “acto”: la máxima sumisión al mandato superyoico de apresar e ingerir a la cucaracha:

É que não contei tudo.

Não contei que, ali sentada e imóvel, eu ainda não parara de olhar com grande nojo, sim, ainda com nojo, a massa branca amarelecida por cima do pardacento da barata. E eu sabia que enquanto eu tivesse nojo, o mundo me escaparia e eu me escaparia. Eu sabia que o erro básico de viver era ter nojo de uma barata. Ter nojo de beijar o leproso era eu errando a primeira vida em mim — pois ter nojo me contradiz, contradiz em mim a minha matria.

Então aquilo que, por piedade por mim, eu não queria pensar, então eu pensei. Não pude me impedir mais, e pensei o que na verdade já estava pensado.

[...]

É que a redenção devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata.

Só à ideia, fechei os olhos com a força de quem tranca os dentes, e tanto apartei os dentes que mais um pouco e eles se quebrariam dentro da boca. Minhas entranhas diziam não, minha massa rejeitava a da barata.

[...]

Só haveria um modo de poder: se eu desse a mim mesma um comando hionótico, e então como que eu me adormecería e agiria sonambulicamente — e quando abrisse os olhos do sono, já teria “feito”, e seria como um pesadelo do qual se acorda libre porque foi dormindo que se viveu o pior (LISPECTOR, 1988, p. 105-106).

A la ingesta del insecto sigue un vómito convulsivo que, brotado del cuerpo, apenas logra organizarse como escritura a partir del relato. Y es ésa, de algún modo, la función que Lacan atribuye al análisis: la dura labor —orgánica, material, inmanente...— de hacer emerger un sentido; para poder, a partir de allí, reanudar el *bios* de la vida desde una posición distinta —que lejos está, por cierto, de cualquier heroísmo; y más bien cerca de lo trágico:

E é inútil procurar encurtar caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despeçoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço, a desistência é o premio. A este só se chega quando

se experimentou o poder de construir, e, a pesar do gosto de poder, prefere-se a desistência. A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta, é a gloria própria de minha condição.  
A desistência é uma revelação (LISPECTOR, 1988, p. 113).

## El lujo/los flujos. Clarice con Bataille: una economía del gasto

El término poesía, que se aplica a las formas menos degradadas, menos intelectualizadas de la expresión de un estado de pérdida, puede ser considerado como sinónimo de gasto. Significa, en efecto, de la forma más precisa, creación por medio de la pérdida. Su sentido es equivalente a sacrificio.  
Georges Bataille  
“La noción de gasto”

Más allá de la precariedad de la historia que hace al soporte narrativo de *A paixão segundo G.H.*, y más allá también del trabajo de elaboración sobre el cual se sostiene, un territorio de densidades heterogéneas pulsa entre las páginas de esta novela; un territorio oscuro, que se hace sensible en las extensas cadenas asociativas que se fugan del relato a cada nuevo paso en la escena de la escritura. Porque *A Paixão segundo G.H.* es, fundamentalmente, el acto de una escritura singular —más la ejecución de un trazo, de un desvío, que la fijación de un sentido:

Mas como me reviver? Se não tenho uma palavra natural a dizer. Terei que fazer a palavra como se fosse criar o que me aconteceu?  
Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo — traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem (LISPECTOR, 1988, p. 15).

Me refiero, desde esta perspectiva, al *espesor poético* que va corporeizando, materializando en la lengua, momento a momento, la representación de lo acontecido en la historia. Un espesor que interrumpe el relato de lo que bien podría pensarse como la profanación consumada de

una forma humana —y/o como la “confesión” de esa transgresión radical—, con el estallido gozoso de esa pura “productividad” que Julia Kristeva y en general los semiólogos reunidos en torno a la revista *Tel Quel* llamaron “texto”. Un estallido que se produce en el *in situ* de la escritura, insisto; es decir, en la *performance* de su difícil ejecución:

— Não. Eu não te contei tudo. Ainda queria ver se escapava contando a mim mesma só um pouco. Mas a minha liberação só se fará se eu tiver o despudor de minha própria incompreensão.

Porque, sentada na cama, eu então me disse:

— Me deram tudo, e olha só o que é tudo! É uma barata que é viva e que está à norte. E então olhei o trinco da porta. Depois olhei a madeira do guarda roupa. Olhei o vidro da janela. Olha só o que é tudo: é um pedaço de coisa, é um pedaço de ferro, de saibro, de vidro. Eu me disse: olha pelo que lutei, para ter exatamente o que eu já tinha antes, rastejei até as portas se abrirem para mim, as portas do tesouro que eu procurava: e olha o que era o tesouro!

O tesouro era um pedaço de metal, era um pedaço de cal de parede, era um pedaço de matéria feita em barata (LISPECTOR, 1988, p. 88).

El tema del tesoro y de la joya, presente desde el comienzo junto al de la revelación de lo secreto —el del desnudamiento— atraviesa el devenir de la escritura; y *actúa* sobre sus mecanismos de significación. Por una parte, cataliza la exteriorización del hondo padecimiento que G.H. contenía en su aburrimiento matutino: el duelo por la relación amorosa terminada en términos apacibles; el dolor por la maternidad negada; el malestar generado por su adecuación a un cierto *habitus* de clase. Por otra, se regodea lascivamente en las implicaciones libidinales de su existencia desparramada entre el lujo y los flujos del significante:

Pois em mim mesma eu vi como é o inferno.

O inferno é a boca que morde e come a carne viva que tem sangue, e quem é comido uiva com o regozijo no olho: o inferno é a dor como gozo da matéria, e com o riso do gozo, as lágrimas escorrem de dor. E a lágrima que vem do riso de dor é o contrario da redenção. Eu via a inexorabilidade da barata com sua máscara de ritual. Eu via que o inferno era isso: a aceitação cruel da dor, a solene falta de piedade pelo próprio destino, amar mais o ritual de vida que a si próprio — esse era o inferno, onde quem comia a cara viva do outro espojava-se na alegria da dor.

Pela primeira vez eu sentia com sofreguidão infernal a vontade de ter tido os filós que eu nunca tivera: eu queria que se tivesse reproduzido, não em três ou quatro filós, mas

em vinte mil a minha orgânica infernalidade cheia de prazer. Minha sobrevivência futura em filós é que seria a minha verdadeira atualidade, que é, não apenas eu, mas minha prazerosa espécie a nunca se interromper. Não ter tido filós me deixava espasmódica como diante de um vício negado. Aquela barata tivera filhos e eu não: a barata podia morrer esmagada, mas eu estava condenada a nunca morrer, pois se eu morresse uma só vez que fosse, eu morreria. Eu queria não morrer mas ficar perpetuamente morrendo como gozo de dor supremo. Eu estava no inferno atravessada de prazer como um zunido baixíssimo de nervos de prazer (LISPECTOR, 1988, p. 78).

Para Georges Bataille, como para Lispector,

[l]a actividad humana no es enteramente reducible a procesos de producción y conservación, y la consumición puede ser dividida en dos partes distintas. La primera, reducible, está representada por el uso de un mínimo necesario a los individuos de una sociedad dada para la conservación de la vida y para la continuación de la actividad productiva. La segunda parte está representada por los llamados gastos improductivos: el lujo, los duelos, las guerras, la construcción de monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos, las artes, la actividad sexual perversa (es decir, desviada de la actividad genital), que representan actividades que, al menos en condiciones primitivas, tienen su fin en sí mismas. Por ello es necesario reservar el nombre de gasto para esas formas improductivas, con exclusión de todos los modos de consumición que sirven como medio de producción. A pesar de que siempre resulte posible oponer unas a otras, las diversas formas enumeradas constituyen un conjunto caracterizado por el hecho de que, en cualquier caso, el énfasis se sitúa en la pérdida, la cual debe ser lo más grande posible para que adquiera su verdadero sentido (BATAILLE, 1987, p. 28).

Un poco más adelante en su reflexión, y respecto del gasto implicado en la suntuosidad de la elaboración poética, afirma:

la función creativa somete la vida misma del que la asume, puesto que la expone a las actividades más decepcionantes, a la miseria, a la desesperanza, a la persecución de sombras fantasmales, que sólo pueden dar vértigo, o a la rabia. Es frecuente que el poeta no pueda disponer de las palabras más que para su propia perdición, que se vea obligado a elegir entre un destino que convierte a un hombre en un réprobo, tan drásticamente aislado de la sociedad como lo están los excrementos de la vida apariencial, y una renuncia cuyo precio es una actividad mediocre, subordinada a necesidades vulgares y superficiales (BATAILLE, 1987, p. 31).

## Una escucha por venir en *La Cultura*. Clarice con Deleuze y el problema de lo real, allí donde se anudan la literatura y la histeria

Cuando la lengua está tan tensada que se pone a balbucir, o a susurrar, farfullar..., todo el lenguaje alcanza el límite que dibuja su exterior y se confronta al silencio. Cuando la lengua está tensada de este modo, el lenguaje soporta una presión que lo remite al silencio. El estilo —la lengua extranjera dentro de la lengua— se compone de estas dos operaciones, o entonces tal vez haya que hablar de no-estilo, como Proust, de los “elementos de un estilo venidero que no existe”. El estilo es la economía de la lengua. Cara a cara, o cara contra espalda, hacer balbucir la lengua, y al mismo tiempo llevar el lenguaje a su límite, a su exterior, a su silencio. Sería como el *boom* y el *crac*.

Gilles Deleuze  
*Crítica y clínica*

Si la pensamos en los términos en que Deleuze se aproxima a ciertos textos literarios y artísticos de la última modernidad en Occidente, *A Paixão segundo G.H.* es un segmento de escritura que se desplaza del balbuceo al silencio. Y en ese trayecto la *escritura*  $\diamond$  *escritora* Clarice Lispector hace nudo en la lengua. “El balbuceo creador es lo que hace que la lengua crezca por en medio, como si fuera hierba, lo que le convierte en rizoma en vez de árbol, lo que pone la lengua en perpetuo desequilibrio: *Mal vu mal dit*” (DELEUZE, 1996, p. 155). Entre otras cosas —“mal visto, mal dicho”—, porque allí donde la expresión deviene delirio —excurso— se toca con lo real de una experiencia distinta que trata de abrirse camino entre el ordenado encadenamiento del discurso. Y allí donde eso ocurre, el “gran escritor” se consume a sí mismo, se gasta, se vacía, se expone a la pérdida: “cuando se trata de hurgar por debajo de los cuentos, de hacer mella en las opiniones y de alcanzar las regiones sin memorias, cuando hay que destruir el yo, no basta simplemente con ser un ‘gran’ escritor, y los medios deben resultar siempre inadecuados, el estilo deviene no estilo, la lengua libera una extranjera desconocida, para que uno alcance los límites del lenguaje y devenga otra cosa que escritor, conquistando visiones fragmentadas que pasan por las palabras del poeta, por los colores del pintor o los sonidos del músico” (p. 158).

El último eslabón de la novela de Lispector, al cual accedemos paso a paso, como si se tratara de una larga y tortuosa peregrinación, nos conduce al silencio radical del desistir. G.H. desiste; y en ese su último desprendimiento consigue una cierta alegría —“difícil; mas chamase alegria”:

A desistência é uma revelação. Desisto, e terei sido a pessoa humana — e só no pior de minha condição que esta é assumida como o meu destino. Existir exige de mim o grande sacrifício de não ter força, desisto, e eis que na mão fraca o mundo cabe. Desisto, e para a minha pobreza humana abre-se a única alegria que me é dado ter, a alegria humana. Sei disso, e estremeço — viver me deixa tão impressionada. Viver me tira o sonho. Chego à altura de poder cair, escolho, estremeço e desisto; e, finalmente me votando à minha queda, despesoal, sem voz própria, finalmente sem mim — eis que tudo o que não tenho é que é meu. Desisto e quanto menos sou mais vivo, quanto mais perco o meu nome mais me chamam, minha única missão secreta é a minha condição, desisto e quanto mais ignoro a senha mais cumpro o segredo, quanto menos sei mais a doçura do abismo é meu destino. E então adoro (LISPECTOR, 1988, p. 115).

De allí, el aprendizaje que emerge en las líneas finales de ese texto escrito por G.H. en estado de pasión:

O mundo independia de mim — esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais compreenderei o que eu dizer. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro... (LISPECTOR, 1988, p. 115).

## REFERÊNCIAS

BATAILLE, G. “La noción de gasto”. En **La parte maldita**. Barcelona: Icaria. Epílogo, traducción y notas de Francisco Muñoz de Escalona. 1987 [1933].

BORELLI, O. **Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato**. Rio do Janeiro: Editora Nova fronteira. 1981.

CRÓQUER, E. **El Gesto de Antígona o La escritura como responsabilidad** (Clarice Lispector, Diamela Eltit, Carmen Boullosa). Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1999.

DELEUZE, G. **Crítica y clínica**. Barcelona: Anagrama, 1996 [1993].

LACAN, J. "Lituraterre". **Littérature** 3, número dedicado a Literatura y psicoanálisis. 1971. Disponible en:

<http://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.1.7a%20anexo%20LITURATERRE%20%20S18.pdf>. Consultado el 24 de mayo de 2015.

LACAN, J. **Seminario XX. Aun** (1972-1973). Buenos Aires: Paidós. Texto establecido por Jacques Alain Miller. Traducción de Diana Rabinovich. 1991 [1975].

LISPECTOR, C. **A Paixão segundo G.H.** Brasília: Coleção Arquivos-Unesco. Edição Crítica. Benedito Nunes, Coordinador. 1988 [1964].

LISPECTOR, C. **A legião estrangeira**. São Paulo: Siciliano. 1992 [1964].

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio do Janeiro: Livraria José Olympio editora. 1978.

LISPECTOR, C. **Para não esquecer**. São Paulo: Siciliano. 1992 [1978].

MAINGUENEAU, D. "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso". En **La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial**. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia. Juan Zapata traductor y coordinador. 2014 [2009].

MATTALÍA, S. **Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina**. Madrid: Iberoamericana – Vervuert. 2003.

MEIZOZ, Jérôme "Aquellos que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor". En **La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial**. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia. Juan Zapata, traductor y coordinador. 2014 [2009].

PÉREZ F. A. ("Re/producir la cultura: en torno a las firmas de *A paixão segundo G.H.*". En **Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales de la Universidad Simón Bolívar**, Caracas. Meri Torras, Aina Pérez Fondevila y Eleonora Cróquer Pedrón, coordinadoras (En prensa).

TORRAS FRANCÉS, M. "Y el verbo se hizo carne. Vías de encarnación de un corpus-cuerpo autorial". En **Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales de la Universidad Simón Bolívar**, Caracas. Meri Torras, Aina Pérez Fondevilla y Eleonora Cróquer Pedrón, coordinadoras (En prensa).

**COMO CITAR ESTE ARTIGO:**

CRÓQUER, Eleonora. Hacer excepción. Cuando se habla la lengua de un continente oscuro. **Interdisciplinar-Revista de Estudos em Língua e Literatura**. São Cristóvão: UFS, v. 26, set.-dez., p. 39-62, 2016.

Recebido em 25 julho de 2016.

Aprovado em 15 dezembro de 2016.