

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes
Escuela de Letras

LICENCIATURA EN LETRAS:
Orientación en Teoría y Crítica Literaria

Tesina:
“Lo neutro: una travesía. De Roland Barthes a
Clarice Lispector”

Director: Dr. Alberto Giordano

Pilar López (L-2072/9)
6 de septiembre de 2022

Índice

Agradecimientos	2
Introducción	4
<hr/>	
PRIMERA PARTE: Lo neutro en Roland Barthes	
<hr/>	
Capítulo 1	
La moral de la forma neutra en <i>El grado cero de la escritura</i>	8
Capítulo 2	
La ética de la escritura en <i>Lección inaugural</i>	18
Capítulo 3	
La experiencia y el deseo en <i>Lo neutro</i>	29
SEGUNDA PARTE: Lo neutro en Clarice Lispector	
<hr/>	
Capítulo 1	
Clarice Lispector: introducción a la vida y obra	47
Capítulo 2	
La moral de la forma neutra en <i>A Paixão Segundo G.H.</i>	67
Capítulo 3	
El deseo de lo neutro en <i>Agua Viva</i>	91
Capítulo 4	
El derecho a lo neutro en <i>A Descoberta do mundo</i>	107
<hr/>	
Apéndice	132
<hr/>	
Referencias bibliográficas	136
<hr/>	

Agradecimientos

Quiero agradecer profundamente a mi familia y a mis amigos. En particular a mi mamá, que me apoya ciegamente en todo lo que me propongo y sueño; a mi papá, que es mi mejor amigo; y ambos, porque de ellos aprendí que el humor y la bondad pueden llevarnos lejos. A Cande, la persona más buena y generosa que conozco, mi amiga que desafía todas las etiquetas y de quién aprendo todos los días. A Solci, porque sin ella la mitad de mis sueños estarían muertos. A todas aquellas personas que me acompañaron en esta *carrera*, desde mis abuelos hasta mis amigos, a ellos les digo gracias y también les pido perdón, porque si bien este recorrido trajo innumerables alegrías y aprendizajes, como toda experiencia, también trajo ansiedades y adversidades. Gracias entonces por haber estado ahí, por su incondicional presencia y cariño.

También quiero agradecer a la Facultad de Humanidades y Artes, a la Escuela de Letras y, principalmente, a los profesores que hacen que esta carrera sea posible. Tuve la suerte de crear vínculos significativos con varios de ellos y estoy inmensamente agradecida de haber sido alumna de aquellos que abrieron su corazón y consiguieron transmitirme pasión por el conocimiento sin caer en las trampas del poder, la arrogancia y la soberbia.

Agradezco también a la cátedra de Análisis y Crítica II y al Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Estos espacios me potenciaron, me motivaron y me acercaron a contenidos que transformaron mi vida y que seguramente lo seguirán haciendo. Gracias también a Judith Podlubne quien, con mucha paciencia, me ayudó a encausar mi pasión y a organizar mis ideas y proyectos.

Finalmente, mi mayor gratitud a Alberto Giordano. Desde la primera clase de Análisis y Crítica II, en el año 2017, entendí que Alberto enseñaba mucho más que crítica-literaria, su verdadero objetivo era el de brindarnos un saber que nos permitiese ampliar nuestras posibilidades de vida. Alberto nos enseña incluso cuando pareciera no hacerlo y ahí está su verdadera pedagogía. Su capacidad crítica para leer entre las fisuras del lenguaje supera los límites del ejercicio literario. Alberto lee lo no dicho como quien encuentra figuras en las nubes del cielo, juega con las formas e imagina otras posibles. Esa capacidad de desdoblar los textos, pero también las emociones y los pensamientos para dar con una verdad afectiva es la muestra de que la crítica es, esencialmente, un arte del vivir

con fines éticos.

Fue Alberto también quien, de la mano de Barthes, me permitió encontrar un espacio académico en donde se pudiera abrazar la incertidumbre, la ambigüedad y lo complejo. Y aunque fui un poco testaruda e infantil, creo haber sido buena aprendiz, porque desde hace algunos años enuncio en silencio el derecho a la legítima rareza y me muevo con más sutileza frente a lo incierto. Y lo que antes no sabía y por eso me generaba malestar, ahora lo vivo como una oportunidad. Si todo lo que es, es ambiguo, basta entonces con dejarse atraer por la indeterminación y ver hacia dónde nos lleva la vida, plantear preguntas y responder con más preguntas, acariciar el sentido pasajero y no querer retenerlo, asumir de una vez por todas que lo real es esto y nada más que esto. Es decir, es todo esto y mucho más de lo que conocemos.

Introducción

El tema de esta tesina es lo neutro en la obra de Roland Barthes y de Clarice Lispector. La hipótesis que guía el desarrollo de este trabajo es que es posible diferenciar tres versiones de lo neutro tanto en la obra teórico-crítica de Barthes como en la literaria de Lispector: lo neutro como una determinada moral de la forma, como una poética orientada hacia el efecto de neutralización del sentido y lo neutro en tanto experiencia representada en el lenguaje.

En la primera parte de esta tesina me centro en lo neutro barthesiano y en los diferentes cambios que esta noción toma a lo largo de la obra de Barthes. Principalmente me interesa, a partir de una mirada retrospectiva de dicha obra, desarrollar el pasaje que se produce entre un pensamiento moral sobre lo neutro a un pensamiento de alcance ético. Por este motivo, en el Capítulo 1, me detengo en *El grado cero de la escritura*, en donde Barthes desarrolla la idea de la moral de la forma literaria y propone a la escritura neutra o de grado cero como una de ellas. En el Capítulo 2, me centro en la *Lección inaugural* en donde Barthes piensa a la escritura como un ejercicio que supone la neutralización del sentido. Como veremos, a partir de este momento, la literatura se desdobra en dos nociones de diferente naturaleza, en tanto Institución y en tanto acto intransitivo. En tanto acto, la literatura posee un alcance ético ya que permite suspender el carácter doctrinario y moralista de la lengua y de los discursos. A partir de la escritura (que supone hacerle trampas a la lengua) es posible presentar una experiencia que evada las reducciones que ejercen los valores morales, incluso una moral de la forma neutra tal como había sido entendida en *El grado cero de la escritura*. Finalmente, en el Capítulo 3 me centro en el curso *Lo neutro* en donde lo neutro tiene que ver con aquellos modos que le permiten al sujeto desprenderse del Querer-Asir y de la Arrogancia. En este sentido, la perspectiva ética se intensifica en el Barthes de los años setenta, ya que ahora, lo neutro, si bien tiene una realización particular en la escritura, excede lo literario. En este capítulo, también me centro en la “experiencia de lo neutro”, es decir, en aquella experiencia irreductible que el lenguaje consigue presentar por vías de la alusión y de lo indirecto, cuando el deseo de neutro se hace sentir a nivel formal. Para trabajar el vínculo entre estética y ética, entre una poética que apunta a lo neutro y una experiencia de lo neutro, me sirvo

también de las ideas expuestas en torno a lo neutro y el Otro por Maurice Blanchot y Emmanuel Lévinas.

En la segunda parte de esta tesina, me centro en la obra de Clarice Lispector con el fin de dar cuenta de las tensiones que se observan entre las diferentes versiones de neutro. Si bien lo neutro es un tópico recurrente de la literatura de Lispector (sobre todo en novelas como *A Paixão Segundo G.H.*), vale la pena volver sobre este “anticoncepto” ya que permite abrir la obra a nuevas posibilidades de interpretación y lectura.

Esta parte de la tesina se divide en cuatro capítulos. En el Capítulo 1 realizo un relato sucinto en el que ubico cronológicamente los principales acontecimientos de la vida y obra de Lispector con el fin de contextualizar la lectura que haré de ciertas experiencias. Me interesa principalmente dar cuenta del vínculo entre su literatura y la institución literaria brasileña, y señalar aquellos hechos que contribuyeron a que se forjase el mito del misterio en torno a la autora y su obra. En el Capítulo 2 me centro en *A Paixão Segundo G.H.* La hipótesis que guía el recorrido de este capítulo es que en esta novela lo neutro funciona principalmente a nivel del contenido, en el orden de la representación, lo cual nos permite identificar una moral de la forma neutra. Aun así, atender a las figuras propuestas por Barthes en *Lo neutro* me permitió señalar otros momentos de la novela donde las convenciones que nos remiten a una moral de la forma neutra se suspenden por la fuerza del acto literario para dar lugar a la presentación de lo irreductible. En el Capítulo 3 abordo lo neutro en *Água Viva*. A diferencia de *A Paixão Segundo G.H.*, en *Água Viva* lo que prima son los actos literarios que neutralizan los sentidos. El carácter experimental de esta novela (necesario para que lo real se presente en el lenguaje) fragmenta la forma, suspende los límites de los géneros y, como consecuencia, nos lleva a preguntarnos cuáles son los límites de aquello que denominamos Literatura. En el Capítulo 4 me centro en las crónicas que Clarice Lispector escribió para el *Jornal do Brasil*, las cuales fueron recopiladas en *A Descoberta do mundo*. En esta parte de la tesina, me propongo rastrear los modos de hacer neutro a partir de los cuales Lispector consigue evadir las pretensiones de dominio y las demandas de identificación social. En este sentido, me interesa lo neutro en tanto aquello que

permite que el sujeto se desprenda de las imágenes y valores que condicionan sus posibilidades de actuar, sentir y existir.

Por último, un apéndice en el cual analizo la entrevista que brindó Clarice al canal televisivo Panorama en 1977. La decisión de agregar esta entrevista se debe a que también allí, en el contexto intersubjetivo de la entrevista oral, se puede reconocer el deseo de lo neutro, ya que una vez más Lispector buscar evadir, con sus respuestas, la formación de imágenes de sí misma.

La separación en capítulos, si bien es productiva para el desarrollo de la tesina, falsea la esencia inclasificable de lo neutro, que no es un objeto, sino más bien un paseo o una *travesía* que avanza a partir de intervalos e interrupciones.

Personalmente, rastrear esta temática a veces esquivada y siempre ambigua me brindó unas ocasiones de formación muy productivas y me colocó en una posición nueva en relación a lo complejo, ya que si escribir una tesis sobre crítica y literatura es un desafío, escribir sobre aquello que verdaderamente está cuando no se lo nombra, implica, quizás, un desafío mayor. No obstante, trabajar una obra de signos tan esquivos como la de Clarice Lispector a partir de una noción tan esquivada como lo neutro fue un desafío hermoso, de esos que se viven con el miedo y la fascinación de quien observa lo incierto.

Realizar esta tesina implicó poner a funcionar dos órdenes heterogéneos: el del discurso académico, cuyos valores presuponen la rigurosidad, la claridad, la argumentación y la instrumentalidad (máscaras que asume la Arrogancia, contra-imagen de lo neutro) y el orden de lo neutro que rechaza toda definición y todo concepto. Mientras que acciones como justificar, explicar y definir implican volver sobre mis pasos, repetir el camino, lo neutro anula toda repetición y todo principio de identidad, no sigue un camino ya transitado, crea su travesía al tiempo que la atraviesa. Por este motivo, temí que al explicar y argumentar, redujese la potencia indecible de mi objeto. Reconozco, no obstante, que las reducciones son condición misma del trabajo crítico, ya que, tal como nos dice Barthes en el Prefacio a los *Ensayos Críticos*, aquél que tiene que valorar su objeto no puede transformar al “yo” en un “él”, no puede alcanzar el sueño de un lenguaje intransitivo que se sitúe por fuera de la valoración moral.

Pero si lo neutro es aquello que suspende toda definición, toda identidad, es preciso de algún modo que el idioma que lo hable, para hablarlo realmente, para presentarlo, sea menos el discurso de una declaración que un flujo conjetural de

centelleos, de resonancias que va y viene. En este sentido, no hubiera sido posible realizar un trabajo sobre estos temas que primero afectan al cuerpo y luego al intelecto, si no hubiera apelado, por momentos, a la forma del ensayo. Precisamente, fue Barthes quien me enseñó que, para salvar a las experiencias de los sentidos clausurados, la crítica debe remitir la obra al deseo de escritura del cual había salido. Así, frente a las generalizaciones, convenciones y regulaciones del discurso académico que procuran limitar el saber (¡como si el saber fuera únicamente una cuestión de conocimiento y no de cuerpo, experiencia y deseo!), elegí también la duda, el tanteo, la interrupción, el fragmento, lo esquivo e indirecto: las vías a través de las cuales es posible señalar el centelleo de lo neutro. El discurrir del ensayo me permitió por lo tanto estar del lado de mi objeto, es decir, no estar en ningún lado y en todos al mismo tiempo, porque lo neutro no es el punto final de ninguna búsqueda. Lo neutro es una posibilidad, una fuerza y una espera, un átopos que se sustrae cada vez que estoy por identificarlo, porque su inesencial esencia se mantiene gracias a la ausencia. De modo que si elegí desobedecer, fue solo para obedecer de un modo más conveniente. Y si me reservo el derecho a decir que “no sé”, es porque mi interés está en lo que falta. La literatura todavía no está escrita y la última palabra de lo neutro nunca es la última palabra de nada, es tal vez, la primera palabra de una posible palabra primera.

PRIMERA PARTE:
Lo neutro en Roland Barthes

Capítulo 1: La moral de la forma neutra en *El grado cero de la escritura*

En 1953 Roland Barthes publica por primera vez *El grado cero de la escritura*, libro que reúne los artículos publicados desde 1947 en *Combat*, la revista dirigida por Maurice Nadeau. *El grado cero de la escritura* se presenta como un esbozo de lo que podría ser una historia de la literatura desde una perspectiva socio-semiológica. Aquí, Barthes polemiza con la idea del compromiso político del escritor que Jean-Paul Sartre (1905-1980) había desarrollado en su ensayo “¿Qué es la literatura?” del año 1948. A diferencia de Sartre, para Barthes no puede haber reconciliación entre el mundo y la literatura ya que esta es lenguaje, es una problemática del lenguaje y por lo tanto, aunque permite pensar e interrogar la historia no es un instrumento inmediato para transformarla, para actuar sobre ella. En este sentido, según Éric Marty (2007), editor de la *Oeuvres Complètes* de Barthes:

Habría que citar como mínimo el nombre de Maurice Blanchot, cuyas obras esenciales son, es cierto, un poco más tardías – *El espacio literario* (1955), *El libro que vendrá* (1959)-, pero en quien la cuestión de lo neutro está sin dudas más acorde con el Barthes de *El grado cero* que la muy violenta interrogación de Sartre. (p. 100)

Mientras que Sartre piensa a la literatura como *praxis*, “es decir, como acción, como hacer, cuyos resultados se pretenden inmediatos” (Marty, 2007, p. 100), Barthes (2013) descrea en la eficacia inmediatamente política de la literatura. Para él, la escritura es un modo de pensar la literatura, no de extenderla” (p. 21). En este sentido, el

escritor solo puede elegir cómo relacionarse con el lenguaje, elección que supone un cuestionamiento -o no- de las tradiciones formales de la Institución Literaria.

Colocada en el centro de la problemática literaria, la escritura es, desde la perspectiva de *El grado cero de la escritura*, “esencialmente la moral de la forma” (Barthes, 2013, p. 20), una realidad formal en la cual el escritor se compromete¹. Para Barthes cada forma literaria posee un valor moral en tanto que significa qué es lo que se quiere que la literatura sea en determinado momento de la historia, hay por lo tanto un “compromiso de la forma”. En este sentido, las formas revelan la lógica del proceso de la historia a partir de los modos en que se vinculan con las convenciones de la Institución Literaria. Así para Barthes, el desarrollo literario responde a la Historia total, a la historia de la burguesía como clase social y a la lucha de clases. Por lo tanto, las morales de la forma se corresponden “paso a paso”, dice Barthes, con los del ascenso, la consolidación y la crisis de la conciencia de la clase de la burguesía. La responsabilidad del escritor consiste entonces en optar por una forma que continúe o rompa con la tradición, que asuma o rechace la ideología burguesa.² Así, habría formas de transmitir los contenidos que reproduzcan los valores tradicionales de la institución burguesa (y por lo tanto, no cuestionen el estatuto de esta) o formas “progresistas” que cuestionen la tradición literaria y en

¹ Barthes diferencia a la escritura de la lengua y del estilo y sostiene que en ninguna de estas dos últimas puede haber compromiso. Por un lado, la lengua es, por definición, un objeto social ya que en ella está toda la Historia de la humanidad, es el corpus de prescripciones y hábitos compartido por todos los escritores de una época. Por lo tanto, en la lengua el escritor no puede individualizarse ya que al ser una base, un horizonte humano que encierra toda la totalidad de la creación literaria, se encuentra antes de la Literatura. El estilo en cambio, se hunde en la mitología personal y secreta del autor, responde a un impulso, al empuje de quien escribe, “es una forma sin objetivo, el producto de un empuje, no de una intención” (Barthes, 2013, p. 18). Por su orden “biológico”, se sitúa fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad ya que se le presenta como una Necesidad y no como la posibilidad de una elección. “La lengua funciona como una negatividad, el límite inicial de lo posible; el estilo es una Necesidad que anuda el humor del escritor a su lenguaje” (Barthes, 2013, p. 19), ambos conforman para el escritor una “Naturaleza” ya que no elige ni el uno, ni el otro. Es entre la lengua y el estilo que se ubica la realidad formal que Barthes denomina “escritura”.

² En el año 1953 Barthes comienza a escribir para Theatre Populaire. Al año siguiente se encuentra con la teoría brechtiana y pasa a admirar el fondo insignificante de la escenografía brechtiana, que evita la saturación naturalista del sentido. También allí observa que el arte puede intervenir en la historia pero no solamente a partir de un arte de la expresión (es decir que ponga en palabras ciertos contenidos ideológicos, políticos, partidarios) sino a partir de las técnicas. En este sentido, Barthes observa que en el teatro de Bertolt Brecht son las mismas técnicas la que se comprometen. Así, pregunta Barthes: ¿lo que hubo de revolucionario en Brecht, ¿era verdaderamente el marxismo? ¿no era más bien la decisión de asociar el marxismo, en el teatro, con el lugar de un reflector o el deterioro de un hábito? Esta problemática puede rastrearse en “Literatura y significación” (1963), “Las tareas de la crítica brechtiana” (1956) y “La revolución brechtiana” (1955), recopilados en *Ensayos Críticos*

consecuencia la Institución Literaria y la ideología burguesa. En este sentido, según señala Alberto Giordano en su ensayo “Literatura y poder” (2016) “esta historia de las escrituras es una historia específica, una historia que obedece a leyes propias (lo que los formalistas llamaron las “leyes de la evolución literaria”), pero responde, en última instancia, a la “Historia total”” (pp 11-12), es decir, está subordinada al devenir histórico tal como lo entiende el marxismo. Por lo tanto, la forma literaria vale en tanto que representa valores que exceden lo literario y pertenecen a la Historia.

No obstante, según Barthes recién puede hablarse de morales de la forma a partir del desgarramiento o la crisis de la burguesía, momento en el cual la Literatura se convierte en un objeto que puede cuestionarse a sí mismo. En el período clásico, según Barthes, la escritura no podía ser desgarrada ya que la conciencia burguesa no lo era. El lenguaje no era visto como un problema, sino como un instrumento de valor ornamental que permitía comunicar la realidad, “hasta 1650 la Literatura francesa todavía no había superado la problemática de la lengua y por eso mismo ignoraba la escritura” (Barthes, 2013, p. 45). Aunque los escritores clásicos conocieron una problemática de la forma, esta no suponía interrogaciones sobre la estructura misma del lenguaje sino problemas relacionados a la retórica: todos los escritores tenían la preocupación de escribir bien y claro, de llevar la lengua al máximo grado de perfección o belleza, compartían, por lo tanto, una moral idéntica. En este sentido Barthes sostiene que durante el período clásico no podía hablarse todavía de una moral de la forma.

La escritura clásica continuó sin fisuras hasta 1848. Pero los hechos históricos de mediados del siglo XIX trajeron cambios que desembocaron en la crisis de la burguesía. Si hasta entonces la ideología burguesa daba la medida de lo Universal (y el escritor burgués no se encontraba desgarrado entre su condición social y su vocación intelectual), a partir de la crisis de la burguesía, esa misma ideología burguesa aparece como una entre otras posibles. En adelante el escritor tiene la libertad de asumir o rechazar la ideología burguesa mediante la elección formal de la escritura. Es así que la literatura clásica pierde su universalidad y aparecen las escrituras modernas. Esta fecha coincide con la conformación de la Institución Literaria, momento en el cual la literatura desconfía del lenguaje y se mira a sí misma como un objeto cuya estructura puede ser cuestionada. Precisamente, es este cuestionamiento el que no había alcanzado la sociedad clásico-burguesa que veía en

la palabra un instrumento o una decoración, ya que antes del período moderno la literatura nunca reflejaba su ser. De modo que, tal como sostiene Barthes en su ensayo “Literatura y meta-lenguaje” del año 1959, recién “con los primeros resquebrajamientos de la buena conciencia burguesa, la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra sobre esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura” (Barthes, 2003, p. 139). A partir de ese momento cada una de las diferentes formas literarias, “la trabajada, la populista, la neutra, la hablada, se quiere el acto inicial por el que el escritor asume o rechaza su condición burguesa” (Barthes, 2013, p. 48). Así, primero fue Flaubert quien constituyó a la literatura como objeto en tanto que asumió que podía trabajar o “fabricar” la forma y, finalmente, fue Mallarmé el que coronó la construcción de la literatura por medio de su destrucción. La literatura atravesó todos los estadios de una progresiva solidificación hasta llegar a su último avatar que es la procuración de su ausencia, de su desaparición. En ese sentido Barthes (2013) sostiene que:

Flaubert, Mallarmé, Rimbaud, los Goncourt, los surrealistas, Queneau, Sartre, Blanchot o Camus dibujaron -dibujan todavía- ciertas vías de integración, de estallido o de naturalización del lenguaje literario; pero su precio no es una determinada aventura de la forma, tal logro del trabajo retórico o tal audacia del vocabulario. Cada vez que el escritor traza un complejo de palabras, pone en tela de juicio la existencia misma de la Literatura; lo que se lee en la pluralidad de las escrituras modernas es el callejón sin salida de su propia Historia. (p. 48)

Ahora bien, no todas las morales de la forma cuestionan la Institución Literaria. Dentro de aquellas que mantendrían los valores tradicionales de la Institución Literaria se encuentra la del realismo socialista. Aunque procura ser una escritura revolucionaria, no cuestiona las convenciones tradicionales de la literatura, en tanto que utiliza la misma escritura que la de la preburguesía de la época monárquica y, en consecuencia, afirma las preocupaciones formales del arte de escribir pequeño burgués. Aunque la escritura marxista es revolucionaria en cuanto

a su contenido, no lo es en cuanto a su forma dado que esta mantiene los valores de la novela propia de la burguesía asentados en la idea de la representación, que supone que el lenguaje puede reproducir la realidad en la literatura.

Barthes pone en tela de juicio reiteradas veces la idea de la representación puesto que para él el lenguaje no alcanza para dar cuenta de la realidad, es decir, no es capaz de reproducir el verdadero carácter ambiguo e inconcluso del mundo. Para Barthes (2013), en el realismo “el verbo expresa un acto cerrado, definido, sustantivado, el relato tiene un nombre, escapa al terror de una palabra sin límites: la realidad se adelgaza y se vuelve familiar, no desborda el lenguaje” (p. 31). En este sentido, para el escritor realista no hay diferencia entre verdad y lenguaje, entre lenguaje y el mundo, por el contrario, supone que aquello que precede a la literatura no es el lenguaje sino la realidad³. Así se parte del supuesto de que el mundo ya está conformado, consolidado y el lenguaje es aquél instrumento que sirve para representarlo. No obstante, tal como sostiene Barthes, la forma realista sólo representa una parte de la realidad, aquella que el escritor ha decidido mostrar por considerar que es la verdadera, por eso lo real en sí mismo nunca es nada más que una determinada inferencia que se ha decidido mostrar. En este sentido, sostiene Barthes (2013): “Este lenguaje [el realismo], saturado de convención, sólo entrega lo real entrecomillado” (p. 55).

Para Barthes, en cambio, el ser de la literatura está en el lenguaje, no en la realidad, y ese lenguaje ya es anteriormente a todo tratamiento literario un sistema de sentido, en ese sentido afirma que la literatura es “fundamentalmente, constitutivamente, irrealista; la literatura es lo irreal mismo” (Barthes, 2003, p. 225). Su materia prima no es la realidad, es un lenguaje demasiado-nombrado, demasiado comunicativo y expresivo, un lenguaje cargado de sentidos y de estereotipos. En tanto que la literatura tiene que deslizarse en un sistema que no le pertenece, no puede denotar lo real, solo puede connotarlo, motivo por el cual, en “La literatura, hoy” (2013) Barthes define a la literatura como una técnica deceptiva de sentido ya que allí

³ A propósito de lo anterior, agrega Barthes (2013): “Esto debe ser puesto en relación con cierta mitología de lo universal, propia de la sociedad burguesa, cuyo producto característico es la Novela: dar a lo imaginario la caución formal de lo real, pero dejarle a ese signo la ambigüedad de un objeto doble, a la vez verosímil y falso, es una constante operación en todo el arte occidental para quien lo falso se iguala con lo verdadero, no por agnosticismo o por duplicidad poética, sino porque lo verdadero supone un germen de lo universal o, si se prefiere, una esencia capaz de fecundar, por simple reproducción, órdenes diferentes mediante el alejamiento o la ficción” (p. 31)

donde la literatura busca representar la realidad, solo consigue significarse incesantemente a sí misma.⁴

Es recién la literatura moderna la que señala francamente su irrealidad. A diferencia del realismo, las escrituras modernas le quitan el velo que enmascara el sentido que subyace a las elecciones formales y cuestionan las falsas racionalidades del lenguaje. Para Barthes (2003) esta literatura es la verdadera, la más real, pero no porque ofrezca una verdad sobre el mundo sino porque “se sabe esencialmente lenguaje” (p. 225), porque pone en evidencia que detrás de la literatura o antes de ella está la lengua, una lengua plural cuyo código, sostiene Barthes en *Crítica y Verdad* (1966) “está hecho de tal modo que toda habla (toda obra) por él engendrada tiene sentidos múltiples” (p. 55).

Para dar cuenta del carácter inconcluso, ambiguo y contradictorio de lo real, los escritores de la modernidad buscan suspender el sentido del lenguaje. El fin ético de la suspensión es librar al mundo y a la literatura de la pesadez del sentido moral. Pero el lenguaje mismo, al estar cargado por la historia de la humanidad, por valores morales y humanistas, se transforma en el principal obstáculo cuando se desea de suspender el sentido, ya que, en tanto que cada palabra porta con una moral, la decisión ética de presentar una incertidumbre choca contra la palabra humanizada. Con el fin de presentar un encuentro inmediato con la vida, una experiencia que sea menos que Literatura, los escritores de la modernidad procuran neutralizar los valores clásicos del *belletrismo*, las convenciones reconocibles de la literatura. Así, para evitar una escritura heredada que porta con una historia anterior y diferente van hasta las fronteras del lenguaje. La literatura deviene entonces en un significante cuyo contenido se encuentra suspendido y de esta manera, al perseverar en lo ambiguo, se esquivo lo paradigmático, doctrinario y dogmático del lenguaje convencional.

Estas morales de la forma perturbaron el orden literario, hicieron estallar el envoltorio de los clichés, de los hábitos de la literatura, y así, “en el caos de las formas, en el desierto de las palabras, pensaron alcanzar un objeto absolutamente

⁴ Sobre esta idea Barthes vuelve constantemente a lo largo de su obra, así, en *Crítica y Verdad* (1966) sostiene que las reglas de la literatura no son las reglas de la letra (la de las palabras que no tienen más que un sentido como aquellas del diccionario), sino las de la alusión; son reglas lingüísticas porque detrás de la literatura no hay nada más (y nada menos) que lenguaje.

privado de Historia, reencontrar la frescura de un estado nuevo del lenguaje” (20013, p. 56). A partir de ahí, sostiene Barthes (2013):

La escritura se reduce entonces a una suerte de modo negativo en que los caracteres sociales o míticos del lenguaje quedan abolidos en beneficio de un estado neutro o inerte de la forma; el pensamiento conserva así toda su responsabilidad, sin revestirse con un compromiso accesorio de la forma en una historia que no le pertenece. (p. 58)

A este nuevo tipo de escritura propia de la modernidad que intenta vaciar al lenguaje de la moralidad humana, Barthes la denominó de “grado cero” (o “escrituras neutras”). Al instaurar un vacío en el signo lingüístico, tales formas literarias se alejan de la representación para dar cuenta de un proceso en el que las posibilidades de optar por un sentido capaz de ser representado es tan sólo eso, una posibilidad. Se propone así la existencia de un tercer término entre los dos términos de una polaridad, un “término neutro o término-cero” (Barthes, 2013, p. 57); así “entre el modo subjuntivo y el imperativo, el indicativo aparece como una forma no modal” (p. 57). La escritura en su grado cero es en el fondo una escritura indicativa o, si se quiere, amodal. En este sentido, la interpretación gana sobre la representación puesto que ya no se intenta transmitir un solo sentido, sino que se enfatiza la pluralidad de sentidos y la posibilidad de no elegir entre ninguno de ellos⁵.

Rápidamente sostener la ambigüedad a través del lenguaje se convirtió en un problema que tuvo lugar en el seno de la Institución Literaria, ya que al querer buscar una palabra que prácticamente se situara por fuera del lenguaje mismo, hubo un

⁵ Al momento de referirse a aquellas morales de la forma que procuran la neutralización de los sentidos y la suspensión de las nociones convencionales de la Novela y de la Literatura, Barthes menciona a Maurice Blanchot, Albert Camus, Franz Kafka y Samuel Beckett, pero deja fuera a la escritura poética moderna. Según Barthes, la poesía moderna descompone de una manera tan radical el lenguaje que en ella no se puede leer el pacto con la sociedad: “esas palabras-objetos sin lazos, adornadas con toda la violencia de su estallido, cuya vibración puramente mecánica alcanza curiosamente a la palabra siguiente pero se desvanece en seguida, esas palabras poéticas excluyen a los hombres” (Barthes, 2013, p. 41), es “una palabra terrible e inhumana” (p. 40). La violenta autonomía de la palabra poética destruye, según Barthes todo alcance ético. No obstante, tal como desarrolla Alberto Giordano en “Literatura y poder” (recopilado en el libro *Con Barthes* del año 2016), al dejar fuera de su campo de especulaciones críticas la poesía moderna, tiene que dejar fuera a Mallarmé, que sin embargo reaparece cuando Barthes se refiere a la estructura del suicidio de las escrituras neutras.

quiebre con la tradición: la literatura quiso abrir dentro de la literatura un afuera. Pero esta ruptura, en tanto tuvo lugar dentro de la Institución Literaria, fue recuperada por la misma como un nuevo sentido, como una nueva moral. En este sentido, para Barthes, hay un callejón sin salida, ya que la suspensión de los valores morales se afirma como un nuevo valor moral que permite, en adelante, identificar y reconocer formas literarias, en este caso, una moral de la forma neutra. Así, incluso cuando se anula los signos que dan cuenta del pacto entre la sociedad y la literatura (aquellos signos, convenciones y modos tradicionales de hacer literatura reconocidos por la sociedad), la sociedad acepta y reconoce ese cuestionamiento de la literatura como una nueva convención literaria.

Desde la perspectiva socio-semiológica que supone *El grado cero de la escritura*, las morales de la forma neutra estarían anticipando –en su deseo de ser “menos que Literatura”– un estado absolutamente homogéneo de la sociedad. No obstante, aunque esta moral de la forma represente la voluntad sociohistórica de que las tensiones del capitalismo se resuelvan en el comunismo, sólo por el hecho de hablar de “moral de la forma” se mantiene el estatuto burgués, ya que una vez más se remite lo literario al orden de la Institución Literaria (burguesa). Aun así, en tanto que estas morales del suicidio, del grado cero o neutras representarían la necesidad de que la literatura como institución alienada desaparezca, son más progresistas que aquellas otras que no cuestionan el lenguaje.

Tal como se puede ver, en *El grado cero de la escritura* la preocupación por la literatura es social e ideológica ya que el término “moral de la forma” implica apreciar la literatura “de acuerdo a evaluaciones que consideran más su poder de representar las tensiones de un orden de sentidos exterior a ella (lo social, lo histórico)” (Giordano, 2016, p. 24). Así, incluso cuando se habla de morales de la forma neutras que desautomatizan la idea de Institución Literaria fundada en los valores tradicionales de la literatura (las poéticas del realismo, realismo socialista, costumbrismo, clasicismo y naturalismo), al someter la forma a una moral establecida, se acentúa el valor de la literatura como Institución. Desde este punto de vista institucional, la literatura es por lo tanto un conjunto de prácticas y valores situados en una sociedad determinada, sujeta a conflictos morales que deciden el valor de lo existente en esa sociedad. Por este motivo, según Giordano (2016), esta intervención

Aunque eficaz en sus términos, restringió las posibilidades de un diálogo activo con los poderes de lo literario, por el apego excesivo a aspectos puramente institucionales y la inevitable depreciación de la “gran literatura” –de la que el crítico gozaba como lector– cuando se la reduce a un documento cultural burgués. (p. 104)

Esta postura se modifica en “La respuesta de Kafka”, texto de 1960 recopilado en *Ensayos Críticos*, en donde Barthes trabaja sobre el libro acerca de Kafka de Marthe Robert, publicado el mismo año. Cuando Barthes se encuentra con la literatura de Kafka, se le presenta un desafío: ¿de qué manera responder críticamente a una forma literaria que se resiste a su identificación con valores morales? Tal como analiza Giordano en “Roland Barthes, literatura y poder” (2016), en este ensayo empieza a esbozarse el giro al pensamiento ético sobre la literatura que cobrará su forma más definitiva en la *Lección inaugural* del año 1977.

Siguiendo a Marthe Robert, para Barthes (2003) la alusión kafkiana suspende las certidumbres y dota a la literatura de un poder de interrogación, la misma “implica un acuerdo al mundo, una sumisión al lenguaje usual, pero inmediatamente después una reserva, una duda, un temor ante la letra de los signos propuestos por el mundo” (p. 191). La alusión deshace la analogía simbólica apenas la ha propuesto, en este sentido Barthes sostiene que el mundo de Kafka está regulado por un “sí, pero”: por un lado, por la vía de un desarrollo alegórico, se afirma el proyecto realista, pero por el otro lado la representación queda suspendida en tanto interviene una duda, una reserva cuya fuerza afectiva desbarata la analogía y nos devuelve a un mundo que no puede ser enunciado. En tanto técnica deceptiva de sentido “el escritor sólo puede ofrecer signos sin significados [puesto que] el mundo es un lugar siempre abierto a la significación pero incesantemente defraudado por ella” (p. 190). En este sentido, esta técnica no le responde al mundo, sino que permite cuestionarlo e interrogarlo a partir de la exploración de las significaciones posibles, sin fijar ni clausurar ningún sentido. Así, para evitar las reducciones de los valores morales, el escritor puede hacerle preguntas al mundo pero suspender el sentido cuando los partidos, la *doxa*, la cultura y las doctrinas le dictan una respuesta. Pero esta interrogación no es “¿cuál es el sentido del mundo, ni

quizás tampoco ¿tiene un sentido el mundo?, sino solo: he aquí un mundo, ¿hay sentido en el?” (p. 219).⁶ Esta suspensión del sentido tiene la fuerza de un acto literario intransitivo, extramoral que afirma lo irreductible y por lo tanto se resiste a las reducciones que realizan los valores trascendentes y ajenos a la literatura. En tanto acto intransitivo, la literatura excede los problemas institucionales ya que permite suspender el sentido allí donde está por reconocerse un valor moral que la vincule de nuevo a la Institución. Es esto precisamente lo que ve Barthes en el ensayo “La respuesta de Kafka”, la posibilidad de una forma que no se deje reducir a parámetros morales. Desde esta perspectiva, la literatura ahora es, esencialmente, aquél instante en el cual se suspende la posibilidad de responder o justificar el mundo: es un acto sin causa ni fin, que está privado de toda sanción moral y que, por lo tanto, no puede explicarse sociológicamente ni reducirse a una moral (ni siquiera a la moral de la forma neutra).

Esta nueva concepción de la literatura es aquella que va a primar a partir de la *Lección inaugural*. Lo que podemos ver en retrospectiva, es que desde la *Lección inaugural* el valor de la literatura no radica en su capacidad de representar valores exteriores a ella sino en su capacidad de afirmar lo irreductible, de ser un acontecimiento que suspenda la moral y cobre, por lo tanto, un alcance ético. Si en *El grado cero de la escritura*, la forma poseía un valor moral, a partir de la *Lección inaugural* la forma se va a investir de un valor ético, lo cual, tal como analizaremos en el próximo capítulo, va a implicar el desplazamiento de un “compromiso de la forma” (una idea de la literatura valorada en términos morales) a una responsabilidad de la forma. Este alcance ético de la escritura se irá profundizando en su obra y en el transcurso que va desde *El grado cero de la escritura* a los últimos cursos como *Lo Neutro*, Barthes pasará de un cuestionamiento histórico a uno ontológico, de una reserva acerca de la escritura neutra a la certidumbre del poder neutro de la escritura.

⁶ En esta posibilidad de sacudir al mundo con sus preguntas y suspender las respuestas se juega la fuerza crítica de la literatura. Tal como sostiene Barthes en “Literatura y significación” (2003), “cada vez que no se cierra la descripción, cada vez que se escribe de un modo suficientemente ambiguo como para dejar seguir el sentido, cada vez que se hace como si el mundo significase pero sin decir el qué, el escribir libera una pregunta, sacude lo que existe, sin llegar nunca sin embargo a preformar lo que aún no existe: da aliento al mundo, la literatura no permite andar, pero permite respirar “(361)

Capítulo 2: La ética de la escritura en *Lección inaugural*

El 7 de enero de 1977, un poco más de dos décadas después de la publicación de *El grado cero de la escritura*, Barthes presenta su *Lección inaugural* en el contexto de la clase de apertura de la cátedra de literatura del Collège de France. Lo que se mantiene en la *Lección inaugural* y, diríamos, en toda la obra de Barthes es la preocupación por las formas literarias y por lo neutro. Pero el valor de lo neutro a partir de la *Lección inaugural* ya no radica en su modo de significar un momento de la Historia, en el carácter reaccionario en relación a la sociedad burguesa, sino que ahora se encuentra en su posibilidad de suspender las valoraciones morales, incluso la que permite reconocer una moral de la forma neutra. A diferencia de la perspectiva sociológica y moral de *El grado cero de la escritura*, en la *Lección inaugural* lo que se afirma es una ética de la escritura como práctica y juego. Lo neutro se convierte ahora en un valor ético que debe ser perseguido y buscado, dado que hay que proteger a la literatura de los discursos que la rodean (el sociológico, el ideológico, el histórico, el cultural – e incluso el discurso que se propuso en *El grado cero de la escritura*). Esta nueva noción de la literatura tensiona a la literatura en tanto Institución Literaria, ya que “para poder ser una experiencia con nuevas formas de vida, la literatura tiene que desandar el camino de su institucionalización y recuperarse como deseo de un encuentro auténtico, inaudito entre escritura y vida” (Nascimento y Giordano, 2001, p. 129). De esta manera, la literatura ya no es pensada en términos institucionales sino como una práctica de la escritura sin alcance moral, como un ejercicio ético capaz de suspender los discursos morales que la rodean y limitan. En este sentido, a partir de la *Lección inaugural* lo neutro (la escritura, tal como lo nombra Barthes en este texto) es aquello que consigue resistirse a las valoraciones, al poder de los discursos que, frente a una experiencia que no impone nada, buscan nombrarla y clasificarla, es decir, moralizarla.

No obstante, el poder, sostiene Barthes (2014), está ahí donde se cree que se está por fuera del poder, en el mecanismo de intercambio social y comunicación por excelencia: la lengua. Toda la lengua es clasificación y toda clasificación es opresiva. Para ejemplificar esta idea, Barthes recurre al idioma francés, en el cual uno está obligado a ponerse primero como sujeto antes de enunciar la acción o a elegir entre el género femenino y masculino, de modo que se niega a suspensión afectiva o social. La

lengua sujeta, obliga a decir, “como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista” (Barthes, 2014, p. 96). La lengua está colmada de estereotipos y lugares comunes, al hablar estamos condenados a “la autoridad de la aserción, la gregariedad de la repetición” (p. 96), ya que el discurso es inmediatamente asertivo. No importa que tan personal sea lo que pretenda comunicar, estamos presos por el lenguaje del otro y cuando hablamos, reproducimos algo que ya fue dicho. Como consecuencia, el carácter irreductible, singular y auténtico de los afectos (la vida en su forma impersonal) se reduce al ingresar al orden general del lenguaje estereotipado. Sobre esta pobreza del lenguaje frente a la ambigüedad de lo real ya había reparado Barthes en el prefacio a los *Ensayos Críticos*, donde promovía una práctica de la escritura que tienda hacia lo indirecto y alusivo. Allí, Barthes, para justificar su preferencia por lo indirecto, remitía al caso de la pérdida de un ser querido de un amigo y sostenía que el modo de expresar su condolencia recaía en “frases”:

Hago “frases” con lo más afectivo de mí mismo; entonces me digo que el mensaje que quiero hacer llegar a ese amigo, y que es mi condolencia misma, en resumidas cuentas podría reducirse a unas pocas palabras: *recibe mi pésame*. Sin embargo, el fin mismo de la comunicación se opone a ello, ya que sería un mensaje frío, y por consiguiente, de sentido contrario, puesto que lo que quiero comunicar es el calor mismo de mi sentimiento. (Barthes, 2003, pp 12-13)

Lo que demuestra Barthes es que el estereotipo simplifica la potencia indecible de la experiencia. La generalización enmascarada detrás de una palabra de apariencia familiar tiene la violencia necesaria para eliminar toda diferencia, la incertidumbre de lo desconocido, lo que no se deja asir. A través de los estereotipos, sostiene Giordano (2013) “esos fragmentos de discurso solidificado y desnaturalizado, se deja oír la voz de la *doxa*, que es tanto la voz prejuiciosa de la Opinión pública, como la arrogante del Espíritu mayoritario, y la estúpida del Consenso pequeño burgués” (p. 8).

En tanto que la lengua y el discurso son indivisibles, al combatir la lengua (y con esto sus clasificaciones, calificaciones y estereotipos) es posible suspender la arrogancia y el poder de los discursos. No obstante, el lenguaje humano no tiene exterior: es un a

puertas cerradas. Paradójicamente, lo único que contamos para combatir la lengua es la propia lengua. En este sentido, la lógica discursiva no puede destruirse, ya que no hay un exterior desde donde situarse para poder hacerlo. Lo que sí se puede hacer, sostiene Barthes (2014), es descomponer la lengua desde dentro, pero no por el mensaje del cual es instrumento (el contenido), sino por el juego de las palabras cuyo teatro constituye (la forma). Es posible entonces “quebrar una lanza en favor de la diferencia irreductible, descubriendo formas de impugnar el orden lingüístico desde su interior, resistiendo –y no enfrentando- las arrogancias del discurso” (Giordano, 2013, p. 15).

Sí, como ya dijimos, al escribir, la lengua nos devuelve un mensaje que no coincide con lo que se busca transmitir, para darle vida a nuestro mensaje es necesario variar ese primer mensaje colmado de estereotipos. En este sentido, proponía Barthes en el prefacio a los *Ensayos Críticos*, quien quiera escribir con exactitud debe ir hacia las fronteras del lenguaje, buscar una palabra indirecta (y por lo tanto exacta) que consiga evocar o señalar aquello que no puede ser representado, lo real que siempre escapa al lenguaje. La tarea del arte, para Barthes, consiste en “inexpresar lo expresable” (2003, p. 17), es decir, “arrebatar a la lengua del mundo, que es la pobre y poderosa lengua de las pasiones, una palabra distinta, una palabra exacta” (p. 17).⁷

La literatura es, por lo tanto, esencialmente técnica, el movimiento formal que ejerce una acción esencial sobre el lenguaje, el juego formal en el cual por medio de variaciones y combinaciones buscamos acercar el lenguaje a nuestro deseo. El ser mismo de la literatura está formado por esta pugna entre la lengua y la literatura. Y es estas sacudidas que la escritura ejerce sobre la reproducción discursiva para que se presente lo diferente que Barthes (2014) denomina “literatura” o “escritura”:

Entiendo por literatura no un cuerpo o una serie de obras, ni siquiera un sector de comercio o de enseñanza, sino la grafía compleja de las marcas de una práctica, la práctica de escribir. Veo entonces en ella esencialmente al texto, es

⁷ En el ensayo llamado “Zazie y la literatura”, del año 1959, Barthes llega a hablar incluso de dos órdenes del lenguaje. Por un lado, el lenguaje transitivo, un lenguaje-objeto que se funda en la acción misma, que obra las cosas, es decir que mantiene relaciones transitivas con la realidad y con la sociedad: permite el aprendizaje, la comunicación, la expresión y la sociabilidad. Por otro lado, el metalenguaje (es decir, la literatura), un lenguaje parásito, inmóvil, en cuyo ser reconocemos el ser mismo de la literatura. También vuelve sobre esta distinción en el ensayo “Écrivains y écrivants” de 1960, donde para referirse a aquellos escritores que ejercen una acción técnica y esencial sobre la palabra, es decir, que ponen a trabajar la forma y alcanzan un lenguaje intransitivo habla de “écrivains”, mientras que para referirse a aquellos escritores cuya palabra no es más que un medio, un instrumento de comunicación, utiliza el término “écrivants”.

decir, al tejido de significantes que constituye la obra, puesto que el texto es el afloramiento mismo de la lengua, y que es dentro de la lengua donde la lengua debe ser combatida, descarriada: no por el mensaje del cual es instrumento, sino por el juego de las palabras cuyo teatro constituye. Puedo entonces decir indiferentemente: literatura, escritura o texto. (p. 98)

Si toda habla es fascista, lugar del poder, la literatura es entonces la fuerza que permite desbaratar ese lugar de dominio, el ejercicio que conlleva hacerle trampas a la lengua para neutralizar los sentidos y de este modo suspender las intimidaciones del poder. A esta disciplina que tiene como objeto el juego formal en el lenguaje por medio del cual, se huye infinitamente de la palabra gregaria, suspendiendo así el poder de los discursos que rodean la literatura Barthes llama semiología: “llamaría gustosamente "semiología" al curso de operaciones a lo largo del cual es posible —o incluso descontado— jugar con el signo como con un velo pintado o, mejor aún, como con una ficción” (2014, p. 112). Esta semiología propuesta por Barthes se desprende de las significaciones dominantes del momento más ligadas a la voluntad de cientificidad. Más que a una ciencia de los sistemas de significación, Barthes apunta, siguiendo a Nietzsche, a una “filología activa”, a una especie de arte de la interpretación de los lenguajes. En este sentido, tal como sostiene en *El placer del texto* (2014)

Sería bueno imaginar una ciencia lingüística que no estudiase ya el origen de las palabras, la etimología, ni su difusión, la lexicología, sino el progreso de su solidificación, su espesamiento a lo largo del discurso histórico; sin duda esta ciencia sería subversiva manifestando, más que el origen de la verdad, su naturaleza retórica, lingüística. (p. 58)

Esta semiología propuesta por Barthes es negativa y asertiva al mismo tiempo. Por un lado, es negativa en tanto que encuentra en el lenguaje un obstáculo más que un medio que facilita la comunicación, pero es asertiva porque convulsiona el signo al asumir que lo real no es representable y allí radica su alcance ético. En este sentido, no

permite aprehender directamente lo real imponiéndole una transparencia general que lo tornaría inteligible: pretende más bien agitar lo real en ciertos lugares y ciertos momentos. De ahí que la semiología no tiene la función de sustituir a ninguna disciplina, sino que por el contrario las ayuda a todas.

Así, frente a la acción rectora de la lengua, la escritura comienza cuando el escritor desteje las tramas de estereotipos, aligera la consistencia de los lugares comunes y suspende el poder de las valoraciones morales que limitan la afirmación de lo irreductible. En este sentido, la escritura permite respirar, aliviana a las experiencias de la violencia de los estereotipos y permite esquivar el fascismo de la lengua. Por eso, no importa cuánto se impugne al lenguaje en términos de contenido, la liberación (que Barthes piensa en términos de desprendimiento de la voluntad de dominio) tiene que ser efectuada por el lenguaje en el lenguaje.

Desde esta perspectiva, la escritura ahora supone una práctica que conlleva el ejercicio de lo neutro, la suspensión de la intencionalidad comunicativa del lenguaje. A diferencia de la noción que se esbozaba en *El grado cero de la escritura*, donde la escritura blanca neutra era el modo de suspender a la literatura en tanto Institución Literaria burguesa, ahora lo neutro no implica solamente el silenciamiento de los valores convencionales de la Institución Literaria asentados en la forma del realismo, sino que implica un silencio radical, absoluto que consiga suspender toda palabra humana. Sostiene Éric Marty (2007) que, en adelante

Se necesitan dos silencios extremadamente singulares: el místico de Abraham y el sobrehumano de Nietzsche para oponerse, no ya a la mala literatura, sino de manera más radical y absoluta al incesante, interminable, servil y oprimente parloteo humano, convertido en la lengua totalizada. (pp. 157-158)

En este sentido, la *Lección inaugural* retoma la concepción de la literatura que se había anticipado en el ensayo “La respuesta de Kafka”. Ya que en tanto acto intransitivo, la literatura, afirma sin afirmar nada y contesta sin contestarle a nadie. Vemos entonces que el interés de Barthes por la literatura sigue siendo formal, sólo que ahora esta preocupación no remite a una problemática moral, sino ética. Este pasaje, implica el desplazamiento entre la idea del compromiso de la forma tal como fue

esbozada en *El grado cero de la escritura* a una “responsabilidad de la forma”, tal como ahora es pensada en la *Lección inaugural*. La responsabilidad consiste ahora en encontrar aquellas configuraciones formales que no sean opresivas, que permitan la circulación del saber, sin que este se vuelva dogmático y sin que se forje una nueva esencia. Dentro de estas operaciones que posibilitan el desprendimiento, Barthes (2014) está pensando en “la fragmentación si se escribe y en la digresión si se expone” (p. 114), operaciones por medio de las cuales “la escritura convierte al saber en una fiesta” (p. 100).

Tal responsabilidad se mide por lo tanto por la potencia del acto literario que consigue interrogar, sacudir e inquietar los valores morales, por la potencia del golpe de incertidumbre con el que sacude los fundamentos de esas leyes. Por eso, frente al poder de los discursos y de la lengua, estas son fuerzas del despoter, que actúan sobre la representación, debilitan sus fuerzas y se resisten a participar en los juegos del poder de la circulación discursiva. Desde esta perspectiva, la literatura tiene una fuerza crítica en tanto que sacude y pone en crisis sin imponer ningún nuevo valor, no comunica (no es transitiva, no responde), sino que interroga⁸. Ahora, su gesto político no radica en su capacidad para comunicar contenidos ideológicos o políticos (no es doctrinaria), sino en su capacidad de formular preguntas al mundo (y de hacer tambalear los sentidos seguros de las creencias y de las ideologías) sin llegar nunca sin embargo a responder, es decir, sin imponer un nuevo valor.

En tanto acto, la escritura manifiesta un deseo de libertad, de desprendimiento o sustracción de los procesos culturales de totalización y de las supersticiones que limitan nuestras posibilidades de actuar y de sentir. En este sentido, la problemática en la escritura ya no pasa por la mimesis (estética que implicaría una relación de complementariedad entre signo y mundo, entre nombre y realidad), sino por el exceso, por aquella experiencia afectiva e irreductible que aparece cuando se suspende la demanda de identificación y de reconocimiento⁹. Se trata de dar, en la escritura, con aquella forma cuya intensidad permita suspender la representación en

⁸ en *Cómo vivir juntos* (2005), Barthes nos recuerda: “No olvidarse jamás (...) de vincular crítica con crisis: la ‘crítica’ (literaria), especialmente, apunta a poner en crisis” (p. 188)

⁹ En el prólogo a *Lo neutro* (edición 2004), Nicolás Rosa sostiene que “lo neutro no forma parte de la oposición activo/pasivo, masculino/femenino, representación y anti-representación, incluso a-representación (nihilismo), sino que genera el afecto: si a la representación le oponemos la afección, la representación queda abolida” (p. 30). Se trata de aquella fuga de la representación que Barthes observaba en la alusión kafkiana, el “pero” que suspendía la representación para hacer aparecer en el lenguaje un plus de significación irreductible.

tanto que esta es la forma bajo la cual los signos se asumen como portadores de esencias.

Para referirse a los procedimientos formales que efectúan el desplazamiento, las interrupciones y la suspensión del sentido, Alberto Giordano, en el ensayo “Roland Barthes y la ética del crítico-ensayista” recopilado en *Con Barthes* (2016) habla de “eróticas de la suspensión y de lo intransitivo”, fuerzas que afirman el acontecimiento literario como aquello que se sustrae del poder. La fuerza ética de la suspensión afirma el “todavía no” del sentido para permitir el paso de la vida a través del lenguaje, para que puedan articularse más allá de la representación y transformarse a partir de ese encuentro. En este sentido, la ética, al contrario de la moral no refiere a la existencia de valores trascendentes, ya que no se trata de la oposición de valores que subyace en el conflicto moral entre el Bien y el Mal en mayúsculas, sino de una diferencia cualitativa de lo bueno y lo malo, como aquellas afecciones que aumentan o disminuyen la potencia de actuar de lo existente¹⁰, como aquello que, en términos de emotividad, emoción y afectividad es bueno o malo para mí¹¹.

El acto literario tiene entonces la fuerza de lo neutro, de un acontecimiento intransitivo e impersonal que afirma un vacío del sentido, que desconoce su causa y su fin. Por más que se realice en el discurso, lo literario no se reduce a una obra en particular, ya que es una instancia irreductible, no calculada que sobrepasa cualquier límite.

Vemos por lo tanto que la forma de concebir lo neutro por Barthes en el año 1953 no es la misma que en los años de la *Lección inaugural*. La nueva concepción ética de la escritura que se desarrolla a partir de la *Lección inaugural* y que se profundizará en el curso sobre lo neutro del 1978, aproxima a Barthes a las ideas que Maurice Blanchot (1907-2003) había formulado en el año 1953 cuando publica “Más allá que el grado cero” en *La Nouvelle Revue Française*. Se trata de la reseña sobre *El*

¹⁰ Tomamos en este trabajo el concepto “ética” a partir de la lectura que Deleuze (2006) realiza sobre Spinoza: “la ética (...) reemplaza la Moral, que refiere siempre a la existencia de valores trascendentes. (...) La Ética derroca el sistema de juicio. Sustituye la oposición de los valores (bien-Mal) por la diferencia cualitativa de los modos de existencia (bueno-malo)” (p. 34).

¹¹ Como veremos más adelante, cuando se rechaza la ley (Bien/Mal), lo que queda es la fuerza, la intensidad cuya fuerza desbarata el paradigma, el ámbito en el cual hay que pensar o hacer el neutro.

grado cero de la escritura de Barthes que posteriormente culminará en la versión que se lee en *El libro que vendrá* (1959) bajo el título “La búsqueda del punto cero”.

Tal como desarrolla Christophe Bident en su texto “R/M, 1953” (2017), en el cual trabaja las diferencias y acercamientos entre Roland Barthes y Maurice Blanchot a lo largo de los años, en 1953, Blanchot invita a ir más lejos que *El grado cero de la escritura* y reevalúa las nociones de experiencia de lo neutro. En esa reseña se refiere a la literatura como una experiencia total que no soporta límites. Como tal, las escrituras blancas o neutras son la experiencia misma de la neutralidad que impide cualquier tipo de identificación. En ellas se juega la esencia de la literatura que es la de “sustraerse a toda determinación esencial, a toda afirmación que la establezca o que incluso la realice” (Blanchot, 2005, p. 225). En este sentido, agrega Blanchot (2005):

La experiencia de la literatura es la prueba misma de la dispersión, es el acercamiento a lo que escapa a la unidad, experiencia de lo que no tiene ni entendimiento, ni acuerdo, ni derecho -el error y el afuera, lo inasible y lo irregular. (p. 230)

La literatura es entonces la experiencia misma de la neutralidad, una experiencia inasible que nunca oímos. Para Blanchot, la escritura neutra da lugar al movimiento por el cual el escritor vuelve a la lengua originaria, a una lengua solitaria diferente a ese horizonte compartido por todos al que se refiere Barthes. En tanto experiencia total, la esencia de la literatura es el poder que tiene para impugnarlo todo (comenzando por “el ceremonial literario, las formas consagradas, las imágenes rituales, el buen lenguaje y las convenciones de la rima, la métrica y el relato” (Blanchot, 2005, p. 234) y permitir que aquello que no puede ser articulado en la representación se afirme como una posibilidad. En este sentido, sostiene Blanchot (2005) a propósito de *El grado cero de la escritura*:

Al orientarnos, por una reflexión importante, hacia lo que ha llamado *El grado cero de la escritura*, acaso Roland Barthes haya designado también el momento en que se podría captar a la literatura. Pero en ese momento la literatura no sería

tan sólo una escritura blanca, ausente y neutra, sino la experiencia misma de la "neutralidad", la cual nunca se oye porque, cuando habla la neutralidad, sólo quien le impone silencio prepara las condiciones de la audición, y, sin embargo, que hay que oír es esa palabra neutra, que siempre se ha dicho, no puede dejar de decirse y no puede ser oído, tormento que nos hacen presentir las páginas de Samuel Beckett. (p. 235)

Para Blanchot, el término "grado cero de la escritura" propuesto por Barthes sería un término para referirse a aquél momento de la literatura en el cual esta es una experiencia total, desvinculada de las problemáticas institucionales. Así, para alcanzar aquello que denomina "la esencia de la literatura" (Blanchot, 2005, p. 225) que "consiste en escapar a toda determinación esencial, a toda afirmación que la establezca o realice" (p. 225), primero se debe ir en contra de la Institución Literaria y evitar los valores que buscan limitar a la literatura en tanto experiencia total, ya que, tal como señala Giordano (Giordano y Nascimento, 2021) "la literatura solo es ella misma, si todavía no lo es" (p. 81). Así, las escrituras neutras alcanzarían la esencia de la literatura pero que no sería aquello que la identifica como una Institución cultural idéntica a sí misma. En este sentido, tal como sostiene Christophe Bident (2017) "Blanchot ya se ha aproximado a estas manifestaciones paradójales de la conciencia, que plantean las cuestiones de la existencialidad de la experiencia interior y de la legitimidad de la experiencia literaria" (p. 349).

Esta noción de literatura en tanto experiencia total nos aproxima a la noción de literatura tal como se desarrolla en la *Lección inaugural*, es decir como un acto intransitivo. En este sentido, la literatura ahora supone el desdoblamiento en tanto acto y en tanto Institución, dos instancias de naturaleza diferente que coexisten tensionadas: ya que frente a la totalidad de la obra, emerge un acto literario sin justificación, causa, ni origen, que la desdobra y, en ese intervalo, la convierte en algo diferente de sí misma. Este desdoblamiento conlleva una constante tensión que se manifiesta al modo de una dialéctica: al afirmarse lo irreductible, se suspende la valoración moral que nos remite a lo instituido que, no obstante, regresa cuando se reconoce e identifica la forma o los procedimientos bajo los cuales se presenta lo irreductible. De modo que allí donde la

literatura en tanto acto afirma su intransitividad, la literatura en tanto Institución busca identificarla y valorarla, es decir, limitarla. Por ese motivo, la fuerza de sacudida que genera la afirmación del acto literario es difícil de soportar, ya que el deseo de suspensión, posteriormente es recuperado por la Institución Literaria como un estilo cualquier otro: lo neutro se convierte así en un modo de valorizar ciertas obras.

Para evitar la creación de un nuevo sentido dogmático es necesario generar la suspensión del sentido pero no su anulación, ya que si se enfrenta a los estereotipos y a los discursos desde afuera se configura una nueva moral reaccionaria. Por eso, el interés de Barthes está enfocado en estéticas que descompongan sin recomponer, que inquieten el lenguaje para evitar la clausura de sentidos. En este sentido, “el texto contiene en sí la fuerza de huir infinitamente de la palabra gregaria” (Barthes, 2014, p. 108): “el signo debe ser pensado – o repensado- para decepcionarse mejor” (p. 109). Según Giordano (2017):

Se podría pensar entonces, al pensar el devenir literario, en una espiral de mutaciones, sin origen ni fin, en la que la idea de lo «nuevo» remite al hallazgo de formas novedosas de recomenzar una búsqueda esencial e inmanente, y de tensionar los límites de la clausura institucional dentro de la que se realiza la búsqueda. (p. 136)

Para salvar la experiencia del poder reductor de la moral, al escritor, no le queda otra salida que “desplazarse u obcecase o ambas a la vez” (Barthes, 2014, p. 103). Por obcecase Barthes entiende la afirmación irreductible de la literatura, aquello que en ella resiste y sobrevive a los discursos que la rodean. Obcecase tiene que ver entonces con la insistencia en algo que no termina de realizarse, con una experiencia que se sustrae al entendimiento, a las conceptualizaciones y a la clausura de sentidos. Se trata de la afirmación de cierta rareza que provoca el corrimiento hacia un lugar inesperado en el cual se defrauda el sentido y las expectativas del lector, de modo que “porque se obceca es que la literatura es arrastrada a desplazarse” (p. 6).

A modo de recapitulación, si la problemática de lo neutro en *El grado cero de la escritura* es eminentemente literaria, a partir de la *Lección inaugural* pasa a ser ética ya

que la literatura es ahora el deseo de lo neutro, es decir, el deseo de ser algo menos que Literatura, de ser una experiencia irreductible que no afirme ningún valor, que no se someta a ninguna moral, ni siquiera a una moral de la forma neutra. En adelante, la preocupación por la ética de la escritura continúa y se profundiza primero en *Cómo vivir juntos* (1977) y en el curso *Lo neutro* (fundamental para nuestros intereses), en donde las preocupaciones éticas exceden el terreno literario para afectar directamente a la vida y la experiencia.

Capítulo 3: La experiencia y el deseo en *Lo neutro*

Entre los años 1977 y 1980 Barthes imparte una serie de cursos en el *Collège de France*, dentro del marco de la cátedra de Semiología Literaria. Desde el 18 de febrero al 3 de junio de 1978 desarrolla el curso sobre “lo Neutro”, el cual se comienza a editar en el año 1978 pero se comienza a escribir en el año 1977, paralelamente al dictado de *Cómo vivir juntos*. En *Lo neutro*, Barthes vuelve sobre la cuestión del poder, la arrogancia y la violencia de los discursos pero esta vez, acentúa aun más la perspectiva ética. Su interés pasa ahora por la relación difícil y compleja del individuo frente al poder o a los poderes. Pero tal como había desarrollado en la *Lección Inaugural*, el poder mismo se encuentra en la lengua y en el discurso, ya que si bien la lengua posibilita la comunicación, por su misma fuerza impone un modo de ser al sujeto, una subjetividad:

Por el peso de la sintaxis, debe ser ese sujeto y no otro (por ejemplo: apenas habla, tiene fatalmente que determinarse respecto de lo masculino / femenino, del usted / tú): los rubros de la lengua son leyes coercitivas, que lo obligan a hablar → en este sentido, he podido hablar de un “fascismo” de la lengua. (Barthes, 2004, p. 254)

Sobre esta lengua se construyen los diferentes discursos en los cuales intervienen valores sociales ideológicos, culturales, psicológicos, etc. En tanto que la lengua naturalmente es asertiva, estos discursos también se hacen dogmáticos dado que la restricción de la lengua se pasa al discurso. Para referirse a aquellos gestos que constituyen la sujeción de los discursos, Barthes propone la figura “Arrogancia”. Bajo esta figura, Barthes reúne “todos los “gestos” (de habla) que constituyen discursos de intimidación, sujeción, dominación, aserción, soberbia: que se ubican bajo la autoridad, la garantía de una verdad dogmática, o de una demanda que no piensa, no concibe el deseo del otro” (2004, p. 211). En tanto que manifiesta la voluntad de asir, de dominar, de demandar, la arrogancia es una de las figuras de lo Anti-neutro, mientras que lo

neutro supone el abandono del querer asir, la suspensión de la arrogancia, la retirada de los centros de poder, el vacío en la enunciación.¹²

Si bien la noción de “lo neutro” de Barthes, es compartible desde diversas disciplinas (la gramática, la política, la botánica, la zoología, la física, etc) en su curso apela fundamentalmente a la filosofía escéptica antigua, de la cual toma la función de la *epoché* (la suspensión, la puesta entre paréntesis de todo lo dado), la posibilidad de la anular todo esencialismo y saber absoluto, es decir, de introducir diversas multiplicidades en diversos niveles de pluralidad que lo alejen del dogmatismo. Lo neutro es entonces ese desligamiento de la oposición, la desaparición de las antítesis fundamentales (hombre/mujer, deseo/ goce) para ir ahí donde se suspende la *doxa*, para ir más allá de los sistemas opositivos, es aquello que se encuentra en el “entre”, un intervalo que suspende la pregunta y la respuesta, la demanda y la entrega, lo positivo y lo negativo, lo uno y lo otro. Frente a estas oposiciones lo neutro es afirmación irreductible, suspende toda categoría por informe que sea tratando de que todo se vuelva no-pertinente. Así, frente a la clausura que ejercen sobre el sujeto los valores morales y el dogmatismo de los discursos, lo neutro tiene la fuerza de desbaratar el paradigma, es decir, “la oposición de dos términos virtuales de los cuales actualizo uno al hablar, para producir sentido” (2004, p. 51), “el motor del sentido” (p. 51), dado que “allí donde hay sentido hay paradigma, y allí donde hay paradigma (oposición) hay sentido” (p. 51). Lo neutro desestabiliza por lo tanto la totalidad del sistema y permite la circulación de los signos, de los saberes. Por eso, no anula el paradigma (ya que eso implicaría una nueva construcción de sentido), lo suspende: ubicado entre el paradigma y la destrucción de este, se hace oír lo neutro.

Retomando a la filosofía escéptica, en *Lo neutro* Barthes, apunta a una ética de vida basada en la *epoché*, sustentada en la “no-elección” (2004, p. 52) o en la “elección desplazada” (2004, p. 52), que le permita suspender las formas de mistificaciones o alienaciones específicas del intelectual y protegerse de la dominación de los discursos y de las demandas de pertenencia. De todos lados, dice Barthes (2004), se le pide al sujeto que participe, que elija, que se nombre, que se defina: del discurso político y científico al discurso publicitario, la arrogancia toma formas infinitas. El mundo exclama, exige

¹² Tal vacío de la enunciación supone también un vacío en el sujeto, un nirvana que Barthes irá desarrollando a través de sus pensamientos sobre el satori, la ataraxia y el wu-wei.

una posición, una postura, rechaza lo in-situable, aquello cuyo lugar es el no-lugar (lo atópico, el espacio de lo Neutro). Según Barthes, una de las formas que toma esta demanda es la de la posición, de la “relación con” (2004, p. 64): ““¿Cómo se sitúa usted en relación con el marxismo”, el freudismo, x, y?” “¿Cuál es su posición en este problema?”” (p. 64). Tales demandas de la sociedad impiden que uno simplemente “flote”, “esté”, generan la fatiga del sujeto: “me cansa buscar (y no encontrar) mi lugar (conversación de desconocidos)”(p. 64), sostiene Barthes (2004). Frente a esa fatiga social, lo neutro es el permiso para reposar, el derecho al descanso social. Como vemos, una vez más Barthes busca reivindicar el fuera de lugar y la descolocación respecto de todo sistema. Frente a los reclamos de la socialidad, quiere hacer oír el derecho a la quietud¹³, a lo in-situable. Este derecho a la no pertenencia, a lo neutro será también algo que preocupe a Clarice Lispector, precisamente, cuando sus opiniones se hagan públicas en el *Jornal do Brasil*. Frente a la exposición que conlleva el trabajo de crítico, profesor y de escritora y “cronista”, ambos erigirán el deseo de lo neutro como uno de los modos de suspender las órdenes, las intimaciones y los pedidos del mundo externo, así como también la propia imagen, el narcisismo.

En este sentido, el desplazamiento ético que ejercía la escritura como un modo para liberarse del fascismo de la lengua toma ahora otras implicancias éticas que no se limitan al terreno de lo literario: la búsqueda supera los órdenes de la escritura para afectar a la vida misma. Por ese motivo, Barthes propone, en el curso, un aprendizaje de la sutileza, una “necesidad cívica de enseñar los matices” (2004, p.186), ya que el matiz puede ayudar al proyecto ético de vivir mejor, es decir por fuera de la voluntad de querer-asir. El proyecto ético no implicaría solamente escribir según el matiz sino también vivir según el matiz, permitiría quizás responder la pregunta sobre la cual gira el curso *Cómo vivir juntos*: “¿a qué distancia debo mantenerme de los demás para construir con ellos una sociabilidad sin alienación, una soledad sin exilio?” (Coste, 2004, p. 37)

Como pudimos ver en este recorrido, en la obra de Barthes, lo neutro posee principalmente un carácter metodológico, el desprendimiento del sentido como uno de los modos de desprenderse de la propia imagen es uno de los rasgos que definen su

¹³ Este derecho a la quietud lo podemos encontrar en la figura “Wu-wei” (p. 238), donde Barthes habla del “sentarse”, una postura común del Zen y del Tao que implica la inacción frente a las demandas, tareas y responsabilidades: “estar “sentado apaciblemente, sin hacer nada, / la primavera viene y la hierba crece por sí sola” (p. 249) sostiene Barthes citando un poema de Zenrin. Estar sentado no ante alguien (ya que así se reactualizaría el conflicto), sino ante nada.

perfil como intelectual y crítico literario. La retórica Barthesiana supone intervalos, hesitaciones, vibraciones, fragmentos, susurros que deshacen constantemente la tranquilidad del paradigma. La crítica Barthesiana supone una erótica de los bordes, de los intersticios, del intervalo y de la no identificación. Tal como sostiene Nicolás Rosa (2004) en el Prólogo a *Lo neutro*:

Barthes reclama una inocencia que lo libere de la salvaje erudición que siempre lo animó (la cultura, el libro, la literatura, el sentido, el significado, el significante, la aventura semiótica, en suma, la enciclopedia burguesa), del lujo del saber occidental y lo conduzca hacia una trascendencia laica propia del Sujeto Ensimismado. (p. 19)

Barthes busca, por lo tanto, suspender la demanda externa, la voluntad del “querer-asir” que atraviesa al saber, para salvarse de la carga aplastante que los estereotipos pueden realizar sobre una persona pero también sobre un objeto, saber o experiencia. Así, en *El placer del texto*, por ejemplo, el recurso a la *epoché* le permite pensar al placer por fuera de las intimidaciones del lenguaje procedentes de los grandes sistemas totalizadores. Del mismo modo, *Fragmentos de un discurso amoroso* es un libro que tiene la función metódica de *epoché*. Para desmontar la historia de amor, Barthes pone entre paréntesis todo lo que le es parasitario a una experiencia, todo aquello que lo diluye en una generalidad humana, dejando así al descubierto lo que el amor tiene de “no natural”. De esta forma deja al enamorado en su desnudez, en su situación de inaccesibilidad a las formas habituales de recuperación social y en particular de la novela. Al desprenderse del relato, de la historia de amor (aquello que profiere el Mundo, las Instituciones, los Otros, la *doxa*), lo que Barthes busca alcanzar es el sentimiento amoroso en tanto fenómeno para cuidarlo de lo que las doctrinas anteriores puedan decir sobre él.

Como vemos, el fin ético de lo neutro es el de preservar la fuerza de la experiencia de los juicios de valores, ya que tal como sostiene Nietzsche (2000): “los juicios morales de valor son condenaciones, negaciones: la moral es la renuncia a la voluntad de existir.” (p. 38). El Neutro barthesiano suspende la ley que atraviesa toda moral, es una verdadera *epoché*, una detención que inmoviliza a lo lejos todos los

valores admitidos. Como ya mencionamos en el capítulo sobre la *Lección inaugural*, permite suspender la principal oposición que rige el pensamiento humano: la diferencia moral entre el Bien y el Mal. Por efecto de lo neutro, esta polaridad se suspende para dar lugar a la emergencia de afectos impersonales. En este sentido, lo neutro “puede remitir a estados intensos, fuertes, inusitados” (Barthes, 2004, p. 52), ya que ““desbaratar el paradigma” es una actividad ardiente, candente” (p. 52).

Si lo neutro es aquello que escapa de toda definición, hacer un curso sobre lo neutro es una paradoja e implica un desafío, ya que el único imperativo cuando se afirma lo neutro es el deseo de lo neutro, un deseo no anexable, un “puro presente continuo donde el deseo no queda neutralizado por la sublimación ni por el retiro de la pulsión, sino por pura indecisión, por pura imperturbabilidad” (Rosa, 2004, p. 15). En este sentido, lo neutro trae otra paradoja dado que, en tanto objeto, es la suspensión de la violencia, pero como deseo, es violencia y pasión (pero sin querer-asir)¹⁴. En tanto que lo neutro no es un fin, no es un producto, ni es un objeto, en modo alguno puede convertirse explícitamente en el punto de llegada de ninguna búsqueda.

Pero entonces, ¿cómo hablar de un concepto que ni siquiera es concepto y ni siquiera tiene esencia? ¿Cómo hablar de aquello cuya cualidad esencial permanece entre las sombras? ¿Cómo nombrar lo que se escapa de los nombres? ¿De qué manera afirmar el valor de lo neutro sin convertirlo en un nuevo dogmatismo? ¿Cómo desprender a lo Neutro de las imágenes al tiempo que se le reconoce una buena imagen, una virtud, un valor? ¿Cómo hablar sobre un anticoncepto¹⁵? En *Fragments de un discurso amoroso*, Barthes sostiene que para que el no-querer-asir quede irrigado de deseo, el “te amo” debe quedar aprisionado detrás de los labios. Mantener el deseo de lo neutro implicaría el mismo gesto: “lo neutro estaría en mi cabeza, pero yo lo aprisiono tras de mis labios” (Barthes, 2004, p. 204), la mejor manera de presentar el deseo de lo neutro sería no nombrarlo. No obstante, Barthes (2004) sostiene que si bien “es difícil hablar de lo Neutro definicionalmente (sería conceptualizarlo, dogmatizarlo), es posible, admisible, hablar de él metafóricamente” (p. 137). Para poder hablar de lo neutro, Barthes pone en

¹⁴ En el curso, Barthes cita una carta escrita por uno de sus asistentes, quien repara en la paradoja de que al gritar serenamente el deseo de lo neutro, Barthes crea una consigna, es decir, corre el riesgo de dogmatizarlo. Sostiene el asistente: “Ser Roland Barthes y decir ‘deseo lo Neutro’ no impone nada, pero una parte importante del público dirá: ‘Hay que desear lo neutro’. Como si, por un vicio fatal, lo neutro estuviera sujeto a discusión, a oposición, y se encontrara a pesar de todo reintroducido en un paradigma insuperable” (p. 117).

¹⁵ Es Éric Marty quien, en su libro *El sexo de los modernos: Pensamiento de lo Neutro y teoría del género* (2022), se refiere a lo neutro como un anticoncepto (p. 241).

práctica el ejercicio del matiz y busca llevar a la forma la cualidad maleable, modificable, flexible, cambiante, inexacta, ambigua e inconclusa de su objeto. Mira oblicuamente a su objeto, como si en vez de definirlo, se propusiera señalarlo. De ese modo, al guardar una distancia, permite que el objeto se mueva, se desplace, se altere y siga siendo lo que es (y lo que no es). En este sentido, el deseo de presentar lo neutro (que trae aparejado el deseo de promover una pedagogía del matiz), implica una nueva paradoja, ya que “para preservar el discurso de la afirmación, para matizarlo (hacia la negación, la duda, la interrogación, la suspensión)” (*Lo neutro* 94), es necesario “batallar sin cesar con la lengua, materia prima, “ley” del discurso” (94).

La búsqueda del matiz acerca a Barthes a la figura del profesor ensayista que vacila y que oscila. La oscilación, la vacilación y las variaciones hacen temblar el sentido, lo hacen danzar, lo mantienen en movimiento y, de ese modo, acercan el lenguaje a la condición de la música (que tiende a la condición del silencio). Así consigue presentarse, de a retazos, de a momentos, de a relámpagos, lo neutro: lo tácito, mudo y áfono. Por ese motivo, el deseo de lo neutro se manifiesta de modo fragmentario: centellea, brilla y aparece como una marcha infinita que excluye el reposo, ya que en tanto que “lo Neutro no es un objetivo, o un blanco” (Barthes, 2004, p. 118), sino “una travesía” (p. 118), “el “contenido” de las formas importa menos que su traslación” (p. 55). La forma de exposición barthesiana da con la repetición de la diferencia de su objeto, presenta su tema en estado de variación continua sin que este tienda a un sentido final, ya que proponerle un plan a lo neutro, sería reconstruir el paradigma que busca desbaratar.

El modo mediante el cual el curso barthesiano toma un aspecto musical es por medio de la exposición de las figuras, las cuales son figuraciones de lo afectivo. Todos los cursos que Barthes da en estos años están organizados no según el desarrollo de una lógica sino de lo que Barthes llama figuras (o también rasgos, centelleos), a las cuales ordena aleatoriamente con el fin de que se suspenda toda función doctrinal de las palabras. Las veintitrés figuras que integran el curso conforman una coreografía, a través de las cuales se pasea por lo neutro. No se trata de figuras sobre lo neutro, sino de fragmentos en los cuales “hay Neutro” (Barthes, 2004, p. 55), por eso, el curso, no es “un diccionario de definiciones, sino de centelleos” (p. 55). Así, Barthes hilvana y deshilvana los sentidos, constituye el espectáculo de lo neutro, su “teatro”, una verdadera performance.

Por medio de este movimiento que tiende a la música y a la danza, Barthes busca también evocar el silencio que convoca lo neutro, ya que el deseo de lo neutro es también el deseo de ausencia de toda palabra. Como ya se había anticipado en la *Lección Inaugural*, la escritura convoca un silencio que remite a una especie de origen intemporal de las cosas, un silencio anterior a que las cosas nazcan o después de que hayan desaparecido. El silencio que trae lo neutro no es solamente aquél que se consigue al silenciar los valores institucionales burgueses (tal como lo era en *El grado cero de la escritura*), sino aquél que se consigue al silenciar toda palabra humana. No se trata entonces del silencio mundano (el de las palabras), sino de un silencio cercano al silencio místico, que supone también el vacío y la nada y que requiere, incluso, desbaratar el silencio como signo, como sistema. Así, lo que convoca lo neutro no es solamente el “callar”, el “tacere” (Barthes, 2004, p. 67), sino el silencio a partir del cual se silencia toda la naturaleza, toda palabra humana, el “silere” (p. 67). Tal silencio último de la palabra interior solo puede encontrarse en una zona límite de la experiencia humana, allí donde el sujeto juega con su muerte (como sujeto)¹⁶. Se trata de la zona de lo neutro, esa totalidad sin límites que Maurice Blanchot (2007) asocia a un origen perdido, a una “totalidad que no limita ni lo real ni lo irreal” (p.110) donde el caos alberga los opuestos y los hace coexistir. Espacio de lo neutro o espacio del silencio donde lo real hace sentir su murmullo constante.

Convocar este espacio por medio de las palabras supone presentar lo que, en adelante, llamaremos “experiencia de lo neutro”, una experiencia ontológica, irreductible en la cual es posible el encuentro ético con el otro y con lo otro. Tal experiencia que coincide con el origen de todo sentido, solo puede ser evocada por medio de una poética de lo neutro, es decir, a través de la *escritura*.

La experiencia de lo neutro

¹⁶ En consonancia con esta idea se encuentran los pensamientos sobre la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty quien, en la *Fenomenología de la percepción* (1994), sostiene que “nuestra visión del hombre no dejará de ser superficial mientras no nos remontemos a este origen, mientras no encontremos, debajo el ruido de las palabras, el silencio primordial, mientras no describamos el gesto que rompe este silencio” (p. 201).

La experiencia de lo neutro pertenece al orden de lo real, es ambigua e indecible y por lo tanto solo puede ser evocada por la escritura, es decir, por el teatro de la lengua mediante el cual se suspende el sentido. Así, al neutralizar los sentidos por medio del ejercicio de la escritura se podría entrar en contacto, de a momentos, con algo del orden de lo real, con aquello que le está privado al concepto (Nietzsche), al fascismo de la lengua (Barthes) y, como desarrollaremos más adelante, al lenguaje inmediato y bruto (Blanchot y Mallarmé).

Para poder presentar lo real se hace necesario vaciar la lengua de intenciones comunicativas. Es necesario entonces “inexpresar lo expresable” (Barthes, 2003, p. 17), liberar al lenguaje de la alienación de un sentido preconcebido, la plenitud del estereotipo, la generalidad y la repetición. Tal como fue enunciado en el capítulo anterior sobre la *Lección inaugural*, el ejercicio de la escritura supone entonces un trabajo intransitivo sobre el lenguaje que va más allá de una obra precisa para incumbir a la escritura en cuanto tal, un ejercicio que permita dar con lo que Blanchot denomina “el lenguaje auténtico”.

Maurice Blanchot interroga el vínculo entre el lenguaje y aquella experiencia inaprehensible que no conoce formas ni conceptos, aquella cosa en sí que, en términos fenomenológicos, se entiende por el “noema” de una experiencia, es decir por la cosa misma, la esencia convertida en fenómeno¹⁷. Tanto Blanchot como Mallarmé creen en la existencia de dos lenguajes, uno esencial o auténtico y otro bruto o inmediato. En “La literatura y el derecho a la muerte”, originalmente publicado 1948, anexo a *La parte del fuego* en 1949, Blanchot pasa por Ponge, Valéry, Hegel y Mallarmé y considera que la muerte es condición de posibilidad del lenguaje, en tanto que la escritura es una experiencia total que no revela sus secretos o su esencia, sino su silencio. Allí piensa la diferencia entre el lenguaje auténtico y el lenguaje bruto o inmediato desde una perspectiva ética¹⁸. Por un lado, sostiene Blanchot (2007), el lenguaje corriente, bruto,

¹⁷ Aunque en el curso sobre lo neutro, Blanchot es citado con frecuencia, las nociones de lo neutro de Barthes y de Blanchot guardan sus diferencias. Cercano al pensamiento fenomenológico, Blanchot se pregunta por la presencia de la cosa, su interés además de poético es ontológico e incluso fenomenológico, mientras que el de Barthes es más bien moral o, si se quiere, ético, ya que el uso de lo neutro Barthesiano está ligado a la suspensión de la ley como oportunidad para abrir nuevas posibilidades de enunciación. Para un desarrollo pormenorizado de las convergencias y diferencias entre Blanchot y Barthes tal como se desarrollaron a lo largo de los años, consultar el artículo “R/M, 1953” (2017) de Christophe Bident, al cual nos referimos en el capítulo 1 de esta tesina.

¹⁸ Esta distinción entre dos palabras fue previamente trabajada por Mallarmé en “La crisis del verso” (1897). Allí, Mallarmé nos dice que un innegable deseo de su tiempo es el de separar el doble estado de la palabra según sus diferentes atribuciones: estado bruto o inmediato y estado esencial.

inmediato “llama gato a un gato, como si el gato vivo y su nombre fueran idénticos, como si el hecho de nombrarlo no consistiera en otra cosa sino en retener de aquél su ausencia, lo que no es” (p. 289). Este lenguaje, estereotipado, nos ofrece la muerte de las cosas, del ser, ya que encierra y limita lo real en un concepto, que es un estado muerto. El silencio de la palabra bruta e inmediata, no es el “silere”, por el contrario, es el silencio del lenguaje que hace posible el uso y la utilidad. Este lenguaje es social y comunicativo por excelencia, su función es representativa, transitiva y utilitaria; de él dependen actos como describir, enseñar, narrar; coincide con aquella lengua gregaria y fascista a la cual Barthes se había referido en la *Lección inaugural*. Si bien esta palabra no ofrece lo real, sí ofrece la certidumbre de estar frente a la realidad, ya que

Admite que, una vez que ha pasado a la palabra la no-existencia del gato, el propio gato resucita cierta y plenamente como su idea (su ser), y como su sentido: la palabra le restituye, en el plano del ser (la idea), toda la certidumbre que tenía en el plano de la existencia. (Blanchot, 2007, p. 289)

Este lenguaje común es el precio de la tranquilidad, nos ofrece una realidad pasible de ser comprendida y comunicada a través de las palabras, por eso sus valores son la claridad y la transparencia, los cuales atentan contra la naturaleza oculta, misteriosa, ambigua y hasta innombrable de lo real. En este ensayo, Blanchot asocia el lenguaje bruto a una de las dos pendientes en las cuales sostiene que se divide la literatura: la de la prosa significativa, cuyo objetivo es expresar las cosas en un lenguaje que las designe por su sentido: “todo el mundo habla así; muchos escriben como se habla” (Blanchot, 2007, p. 294) sostiene. No obstante, llega un momento en el cual, según Blanchot (2007), el arte percibe la deshonestidad de esta palabra corriente y se aparta de ella, ya que

Le parece una locura creer que, en cada palabra, una cosa esté perfectamente presente por la ausencia que la determina, y se pone en pos de un lenguaje en que esa propia ausencia sea recobrada y la comprensión representada en su movimiento sin fin. (p. 294)

En adelante, la literatura se pone en pos del lenguaje auténtico o esencial. La palabra auténtica ya no tiene una función representativa y meramente comunicativa, sino destructiva: “ella hace desaparecer, convierte al objeto en ausente, lo aniquila” (Blanchot, 2008, p. 35), no nos remite al mundo ni nos relaciona con él, pues el mundo se calla para que escuchemos el lenguaje en su ser. Esta palabra expresa por lo tanto que los seres se callan, es la presencia de esa ausencia, supone la relación entre palabra y silencio, palabra y muerte (*mot* et *mort*). Frente a la transitividad de la palabra bruta, la palabra esencial es autotélica e intransitiva. Y, en tanto que renuncia a la representación, es una palabra alusiva, evocativa (una palabra que aleja las cosas y permanece en la ausencia de lo que retira). Ir hacia la búsqueda de este lenguaje implica un acto de honestidad en tanto que el escritor renuncia a la supuesta claridad del lenguaje y se hace cargo de la no correspondencia entre lo real y sus palabras por medio de la interrogación de la forma.

En *El espacio literario* (1955) Maurice Blanchot vuelve sobre esta diferencia pero con una nueva inflexión. En el ensayo “Las dos versiones de lo imaginario” pone de relieve dos regímenes de la Imagen que son el resultado de modos diferentes de vincularse con el lenguaje. Por un lado, la imagen puesta al servicio de la representación, la imagen domesticada, en la cual hay correspondencia entre el signo y aquello a lo cual este refiere. A partir de esta imagen es que el realismo literario ofrece su visión del mundo como un todo con sentido, pasible de ser representado por el lenguaje. Esta imagen no se encuentra en los límites del lenguaje sino en su centro, es decir, en la palabra cercana al gregarismo, al estereotipo. No obstante, a través de una búsqueda formal que supone la huida hacia las fronteras del lenguaje se puede alcanzar la segunda versión de la Imagen, la que suspende la representación y se desliga del peso del sentido, acercándonos a las regiones informes de lo neutro. Esta imagen, según Marty (2007), “suspende la diferencia del paradigma, la distinción entre sí y no, s y z, presencia y ausencia... “desbarata y suprime esa distinción, ese régimen de distinción” (p. 235). La trascendencia de esta imagen obedece por lo tanto a la capacidad de neutralizar el “dos”, el régimen de lo dual, que es precisamente el régimen del lenguaje. Así, al suspender la parte comunicativa del lenguaje se da lugar a aquella imagen que se define como falta de lenguaje, que surge a partir de la caída o de la suspensión de ese primer orden de lo imaginario y representativo: lenguaje sin palabras que hace señas sin que la señal sea portadora de una significación. Tal imagen se impone sin imponer nada,

es decir, sin imponer ninguna valoración moral, de ahí la fuerza de afectación que posee, su capacidad para estremecernos. A través de esta imagen entonces se produce el acto literario que neutraliza las valoraciones externas a dicho acto. Así, al suspender la representación, la literatura no remite a valores externos a ella sino que se afirma como una experiencia irreductible e intransitiva, nos dice: “no represento más, soy; no signifíco, presento” (Blanchot, 2007, p. 291). En este sentido, la literatura se afirma como una experiencia total en la cual el sentido aparece “desligado de sus condiciones, separado de sus momentos, errante como un poder vacío” (Blanchot, 2007, p. 293). Es a través de esta imagen que lo real consigue pasar a través del lenguaje, dado que ahora la literatura es ese hueco del sentido donde la vida se afirma en su fuerza impersonal, como un proceso inconcluso e indeterminado. Así, por medio del vacío del sentido, se abre un espacio: “el espacio interior del mundo, que no es menos la intimidad de las cosas que nuestra intimidad y la libre comunicación de una y otra, libertad poderosa y sin reserva donde se afirma la fuerza pura de lo indeterminado” (Blanchot, 1992, p.126).

Como mencionamos líneas atrás, la búsqueda de esta experiencia que supone también la experiencia del silencio, implica colocarse en las fronteras del lenguaje. No obstante, esta búsqueda no implica una liquidación de lo imaginario (de la representación), sino su suspensión. En la escritura, esta poética se consigue al generar una cadena de significantes en la cual una palabra sea sustituida por otra que la aleje y esta por otra que huya de ella, de manera que se forme una constelación de sentidos en potencia, es decir, una constelación de ausencias. De esa manera, el resplandor fragmentario de las imágenes centellea y configura un movimiento constante, una dispersión infinita que deshace todas las recuperaciones y conclusiones, una inquietud del movimiento que, paradójicamente habilita el espacio de la quietud de la suspensión del sentido. Para Blanchot (1992) “este espacio es el espacio del poema, donde no hay más nada presente, donde en el seno de la ausencia todo habla, todo entra en la unión espiritual, abierta y no inmóvil, sino centro del eterno movimiento” (p. 132). En ese movimiento de fuga en el cual las palabras se despojan de la pesadez del contenido y se relacionan a partir del orden del significante, se alcanza entonces el reino no de las imágenes sólidas y estables, sino de aquellas en donde cualquier figura es paso, inquietud, alusión, acto de una trayectoria infinita. De modo que este movimiento de la escritura no nos pone frente a una plenitud de objetos o de cosas sino frente a ritmos, movimientos y melodías, ya que sustituye al objeto por su desaparición vibratoria. Para huir de la obligación sistemática que ciñe a la lengua, la escritura debe entonces tender

hacia la condición de la música que, según la fórmula de Walter Pater, es pura forma, ya que demora, dilación, expectación, retardo, ritmo son las figuras y los movimientos debajo de los cuales se refugia el silencio¹⁹. Por medio de este movimiento, las palabras se reflejan unas sobre otras hasta parecer no tener color propio sino ser únicamente las transiciones de una gama. Estamos frente a lo que Blanchot entiende como lenguaje poético, ese movimiento por el cual el lenguaje ataca la sustancia concreta de las realidades particulares para permitir que aparezcan únicamente un conjunto de relaciones. En adelante, “la poesía se convierte entonces en lo que sería la música reducida a su esencia silenciosa: un avance y un despliegue de relaciones puras, o sea la movilidad pura” (Blanchot, 2005, p. 253). Se configura así el espacio literario, el espacio de la dispersión, del vacío, del destello, del silencio y de lo neutro.

En este espacio poético, la palabra ya no es palabra de una persona, “en ella nadie habla y lo que habla no es nadie, pero parece que la palabra sola se habla” (Blanchot, 1992, p. 35). El lenguaje adquiere toda su importancia, se convierte en esencial: “el lenguaje habla como esencial y por eso la palabra confiada al poeta puede ser llamada palabra especial” (p. 35). Así, para Blanchot, la aventura del escritor es la prueba de la desposesión de sí: hablo, luego no existo. Ser equivale a hablar pero a hablar en ausencia de todo interlocutor (esto es precisamente lo que había sido entrevisto por Blanchot en la poesía de Mallarmé). La escritura es, desde esta perspectiva, un ejercicio impersonal en el que no se expresa la subjetividad ni las vivencias de quien escribe, prescinde del autor, es una experiencia total a la cual se llega por vías de la técnica. En adelante, escribir es la apertura del espacio literario que solo puede transformarse en experiencia al escribir-SE.

Esta habla impersonal también es un efecto de la *epoché* ya que esta suspende la conciencia natural del hombre común y su psicología, implica una salida fuera de la posición de hombre corriente. Para referirse a este sujeto de la escritura cuya identidad permanece suspendida, en “El puente de madera” y “La voz narrativa” (ambos ensayos recopilados en *De Kafka a Kafka*, libro del año 1981) Blanchot habla de la voz narrativa y neutra, es decir, la voz impersonal que supone el paso del “yo” al “él”, de la identidad personal a la voz neutra que excede todo contexto, persona y mundo. En este sentido, la

¹⁹ Como desarrollaremos más adelante, esta búsqueda formal nos acerca a la “Delicadeza”, una figura del curso *Lo Neutro* que está ligada al poder de metaforizar, es decir, “de destacar un rasgo y hacerlo proliferar en el lenguaje, en un movimiento de exaltación” (Barthes, 2004, p. 83).

palabra esencial revela aquello que subsiste cuando todo se borra, cuando ya no hay nada. La experiencia de lo neutro entonces implica un afuera radical de donde viene la voz narrativa y neutra que no se regula por la trascendencia del mundo ni por la inmanencia de una conciencia o de un sistema autoconsciente. Lo que habla es el murmullo del ser o el rumor del ser pero no el ser mismo, una vez más: el lenguaje habla por sí solo pero en él nadie habla. En este sentido, tal como desarrolla Emmanuel Lévinas en *Sobre Maurice Blanchot* (2000b) lo neutro es diferente del Ser de Heidegger, que está por encima del hombre y gobierna el pensamiento y lo hace inteligible. La ontología de Heidegger continúa siendo humanista ya que, paradójicamente, afirma la humanidad del hombre, a pesar de que observe una diferencia ontológica entre los seres vivos en general y el hombre humano. A diferencia de Heidegger, para Blanchot, escribir no conduce a la verdad del ser, sino que nos lleva al error del ser, al ser como lugar de errancia, a lo inhabitable. Para Blanchot lo neutro es la exterioridad irreductible del exilio absoluto, la oscuridad, el “*deshors*”. En este espacio ya no hay nada, solo el vacío de la ausencia, no un ser, sino la nada que él es y la nada que no es. Si para Heidegger este espacio es el lugar de luminosidad, para Blanchot es la segunda noche o la otra noche, el rumor, la reverberación de aquello que no tiene voz. Al respecto, sostiene Emmanuel Lévinas (2000b) que “según Blanchot, el arte, lejos de esclarecer el mundo, deja percibir el subsuelo desolado, cerrado a toda luz, que lo sustenta, da a nuestra estancia su esencia de exilio” (p. 43), el arte nos lleva a la noche que viene de abajo, a la luz que deshace el mundo reconduciéndolo a su origen, su silencio. En tanto que este espacio es inhabitable, la literatura es arrojada a un margen donde ningún pensamiento puede arribar, ni siquiera la verdad. Este espacio no-verdadero es, no obstante, auténtico, dado que “allí tocamos el abismo. Allí, nos vinculamos, por un vínculo que nunca demasiado fuerte, a lo no-verdadero, o intentamos vincular a lo que no es verdadero una forma esencial de autenticidad” (Blanchot, 1992, p. 228). El arte desciende hacia ese punto donde nada tiene aún sentido, donde todo escapa a la captación, a la clausura que posibilita el primer sentido. Se trata del espacio de la ambigüedad extrema que afecta lo más esencial, donde todo propósito retorna a la inacción. En palabras de Blanchot (1992):

El fondo, el hundimiento, pertenecen al arte: este fondo que es a veces ausencia de fundamento, el puro vacío sin importancia, a veces aquello que origina el fundamento -pero que también es siempre y al mismo tiempo uno y otro, el

entrelazamiento del Sí y del No, el flujo y reflujo de la ambigüedad esencial-, y por eso, toda obra de arte y toda obra literaria parecen superar la comprensión y, sin embargo, no alcanzarla nunca, de modo que hay que decir que se las comprende siempre demasiado y siempre demasiado poco. (p. 228)

En este sentido, la experiencia de lo neutro convoca la impersonalidad, la ausencia del ser y el silencio. No obstante, como analizaremos en los próximos capítulos, la experiencia de lo neutro en la obra de Clarice Lispector no supone una negación del ser, sino un espacio donde el yo se suspende y hace oír “otros modos de ser”, otras formas de vida por fuera de los límites del humanismo. Esto nos aleja de Blanchot y nos acerca a Lévinas, ya que si bien ambos apuntan a la suspensión de todo esencialismo y de toda identidad, Blanchot nos lleva hacia la nada del ser mientras que Lévinas hacia el vínculo entre el ser y el Otro. Si bien para ambos lo neutro no es lo nulo sino lo plural (aquello que no deja la indiferencia en su igualdad definitiva, espacio de lo que no se deja reconducir a ninguna identidad o mismidad alguna), Blanchot, como ya vimos, asocia este espacio al de una soledad esencial, donde se suspende la afirmación, la negación y la suspensión misma. En este sentido, asocia la otredad a la muerte, a aquello que aparece cuando todo ha desaparecido, al murmullo y la reverberación incesante de lo que no deja de desaparecer. En cambio, las imágenes de Lévinas se mueven en una dirección que no es la de una inmersión en el oscurecimiento y confinamiento del ser, sino la de una presencia infinita de lo que denomina el Otro. Para él, la despersonalización (la suspensión de lo que Lévinas llama “Lo Mismo”, que a su vez podemos asociar a la figura de la Arrogancia barthesiana) es lo necesario para entablar un contacto con aquello que está más allá del humanismo, con el Otro. La suspensión del Yo posibilita el devenir impersonal de la vida, permite ir de lo Mismo al Otro, del Yo al Otro.

Tal como desarrolla Emmanuel Lévinas en sus libros *Ética e Infinito* (2000a) y *Totalidad e infinito* (2002), el Otro es precisamente lo que no se puede neutralizar en un contenido conceptual, menos aun en juicios de valor teórico ya que esto lo pondría a nuestra disposición y de ese modo quedaría reducido a Lo Mismo: “La alteridad del Otro no depende de una cualidad que lo distinguiría del yo, porque una distinción de

esta naturaleza implicaría precisamente entre nosotros esta comunidad de género que anula ya la alteridad” (2002, p. 207). La alteridad irreductible se refracta de toda clasificación, señala lo que es absolutamente extranjero para nosotros, lo que no puede ser representado, ni puede ser objeto de ningún conocimiento objetivo. El Otro es una trascendencia anterior a toda razón y a lo universal, porque es, precisamente la fuente de toda racionalidad y de toda universalidad, fuente de toda esencia que todavía no es ninguna esencia. El Otro es anterior al yo, representa la presencia de un ser que no entra en la esfera del Mismo, ya que lo desborda pero gracias al cual es posible la posterior individualización del yo.

Para Lévinas, esta otredad pide ser reconocida, pero ese reconocimiento no implica comprender al Otro ya que la comprensión lo remitiría a una categoría preconcebida en nuestra conciencia. La relación con el Otro entonces no es relación cognoscitiva, sino una relación de tipo meramente ético, en el sentido de que el Otro me afecta y me importa, me exige que me encargue de él, incluso antes de que yo lo elija. En este sentido, Lévinas sostiene que “reconocer a Otro es dar” (2002, p. 98). Pero este dar debe ser desinteresado, implica ponerse en el lugar del Otro sin esperar nada a cambio, ver más allá de nosotros mismos y aceptar que a mi lado se encuentra el Otro gracias al cual soy quien soy. Se trata de un dar desinteresado, por fuera de lo que Barthes llama el Querer-asir, un dar que respeta la libertad del Otro, es decir, su legítima rareza, su otredad irreductible.

Para referirse a esta exterioridad inarrraigable que se sustrae a la totalización conceptual e identitaria del discurso ontológico y filosófico, Lévinas habla del “rostro”. El rostro nos encamina hacia una trascendencia desoída y acallada por el despliegue histórico del ser, es el modo mediante el cual la alteridad se revela sin artificio, irreductible a toda representación intelectual, social o cultural, por eso “la mejor manera de encontrar al rostro es la de ni siquiera darse cuenta del color de sus ojos “ (2000a, p. 71), ya que ese rostro no se refiere a las características inmediatas, empíricas o físicas, sino que se impone más allá del contexto físico y social: “es significación y significación sin contexto” (p. 72). Aunque hay alguien detrás del rostro, no alcanzan las definiciones del diccionario para definirlo, no puede ser absorbido por una totalidad (una verdad, un concepto), ya que no refiere a ningún sistema. El Otro es un flujo de pura vida despojada del soporte humano.

En el encuentro con el Otro, ese rostro se acerca y expone ante el Yo una cercanía inalcanzable: tengo el rostro del Otro al lado pero está radicalmente lejos porque nunca puedo terminar de asimilar esa diferencia y en esa no asimilación, en esa distancia que elijo mantener, radica mi respeto por él. Según Lévinas, en ese encuentro, el yo es responsable por la asimetría del Otro:

Desde el momento en que el otro me mira, yo soy responsable de él sin ni siquiera tener que tomar responsabilidades en relación con él; su responsabilidad me incumbe. Es una responsabilidad que va más allá de lo que yo hago. (2000a, p. 80)

Si se quiere entenderlo, se le debe dar prioridad a su carácter irreductible, a lo que el Otro significa por sí mismo, sin ninguna mediación. Lévinas propone entonces que el encuentro ético con el Otro, supone al hombre que se responsabiliza, ya que responder al llamado de lo que no es propio pero cuyo murmullo nos interpela es una decisión ética: frente al otro puede decidir liberarlo o destruirlo. Al dar algo más que nosotros, el encuentro con el Otro, si es auténtico, implica el desconocimiento de uno, el cuestionamiento del mundo propio, la fractura de lo Mismo. En este sentido, este encuentro supone la despersonalización, ya que solo en el devenir impersonal de la vida puedo ponerme en contacto con esa otredad originaria que pide su palabra, es decir, su silencio, su reposo. Si lo libero, entonces me llevo a mí mismo también a ese Otro que hay en mí y que me desborda, destruyo mi identidad, me encuentro con lo impersonal de mi vida. En cambio, si destruyo al Otro, adaptándolo a mi propia mismidad, mantengo la integridad, vuelvo a la totalidad del yo, no me pongo en crisis.

Este espacio del Otro es también el espacio de lo neutro. Precisamente, en el curso *Lo neutro*, en la sección “El Retiro” (p. 195), Barthes retoma las ideas de Lévinas y de Blanchot para pensar a lo neutro como una práctica del espaciamiento. Para Barthes lo neutro sería también una práctica sutil de la distancia correcta entre referencias (incluidas las referencias humanas del espacio afectivo). Se trataría de un intervalo entre dos lugares o dos objetos o incluso dos sujetos, gracias al cual adviene el carácter ético del encuentro:

Ahora, lo que está en juego y exige una relación es todo lo que me separa del otro, es decir, el otro en la medida en que estoy infinitamente separado de él, separación, fisura, intervalo que lo deja infinitamente fuera de mí, pero también pretende fundar mi relación con él en esa interrupción misma, que es una interrupción de ser; alteridad por la cual él no es para mí, hay que repetirlo, ni otro yo, ni otra existencia, ni una modalidad o un momento de la existencia universal, ni una sobrexistencia, dios o no-dios, sino lo desconocido de su infinita distancia. *Alteridad que se sostiene bajo la denominación de lo neutro*” (Barthes, 2004, p. 206; el subrayado me pertenece).

Las ideas sobre el espaciamento y la sutileza como uno de mantener un vínculo ético con el Otro y lo otro, pueden ser relacionadas con el acto de la “caricia” tal como lo piensa Emmanuel Lévinas. Para Lévinas, el gesto de la caricia entabla una relación ética con el Otro, ya que la caricia no busca poseer a su objeto ni anhela convertirlo en su propiedad (no es el gesto de un querer-asir). Lo que constituye la esencia de la caricia es que no sabe lo que busca y este “no saber” (Lévinas, 1993, p. 133), este desarreglo fundamental es lo esencial en ella. La caricia es como un juego con algo que se sustrae, un juego sin proyecto ni plan, no con lo que puede llegar a ser nuestro sino con algo otro, siempre otro, siempre inaccesible, siempre por venir, “la caricia es espera de ese porvenir puro sin contenido” (p. 133). En este sentido, sería viable pensar a la caricia como una figura que bien podría estar en el curso *Lo neutro* de Barthes, ya que la caricia se nutre de su propio hambre, como lo neutro se nutre de su propio deseo, y lo que la guía es la delicadez y la dulzura, dos figuras de lo neutro en donde se observa la suspensión del querer-asir, el rechazo de la violencia y del conflicto. Frente a la reducción que genera el abrazo, la caricia mantiene con el otro una distancia justa, *conveniente*.

Para presentar en la escritura esta experiencia que supone un intervalo, un espaciamento, un “entre”, debemos suspender la representación e ir hacia una poética que configure lo neutro, hacia el terreno de las imágenes alusivas y las palabras esenciales donde se suspende el fascismo de la lengua. La búsqueda literaria que quiera mantener un vínculo ético con lo irreductible, debe alcanzar un lenguaje sutil que permita llevar la diferencia hasta la indiferencia, es decir, que evite la creación de

conceptos y sentidos clausurados²⁰. En este sentido, la forma literaria deberá comportarse con su objeto como la caricia se comporta con el cuerpo ajeno. Se trataría de escribir a partir del acto de metaforizar por medio del cual se reduce la violencia del concepto y se mantiene el movimiento sutil del deseo. En términos de un arte poético, la búsqueda de lo neutro implicaría dar con la “palabra-caricia”, la palabra indirecta cercana a la zona de la imagen donde el sentido permanece suspendido, la palabra “exacta” (Barthes, 2003, p. 17) que inexpressa lo expresable. Por medio de esta palabra (de esta caricia) ya no se apresa aquello que se quiere decir, el contenido se escapa sin cesar y la forma configura el “aún no” a través del cual lo real se muestra y se sustrae al mismo tiempo, manteniendo su cualidad irreductible.

Así, una *poética de lo neutro* que tienda al lenguaje indirecto y alusivo permitiría que se suspendan las valoraciones morales (incluso el *valor moral de lo neutro*) para que la *experiencia de lo neutro* se filtre, de a momentos, en los poros del lenguaje. En el recorrido que haremos a continuación, analizaremos de qué modo estas tres versiones de lo neutro se configuran en la obra de Lispector.

²⁰ Como veremos cuando analicemos la obra de Lispector, un gesto sutil de la lengua que permitiría presentar la diferencia es el gesto de “borronear los Nombres” (Barthes 2004, p. 174) y despedir a los adjetivos, movimientos que implicarían saborear la lengua, frotarla suavemente.

SEGUNDA PARTE:
Lo neutro en Clarice Lispector

Capítulo 1: Clarice Lispector: introducción a la vida y obra

La segunda parte de esta tesina se centra en la obra de Clarice Lispector. Las obras sobre las cuales trabajaremos son *A Paixão Segundo G.H* (1964), *Água Viva* (1973) y las crónicas que escribe en el *Jornal do Brasil* (recopiladas en *A Descoberta do mundo* en 1984). A esta lista también podría agregarse todo el resto de la literatura de Lispector, principalmente *Um sopro de vida: para não esquecer*, *A hora da estrela* y *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, dado que la búsqueda por el núcleo neutro de la realidad recorre es un tópico recurrente e insistente en su obra. No obstante, elijo trabajar con estas tres “obras” porque en cada una de ellas lo neutro afecta a la escritura de maneras diferentes

En este capítulo, realizo un breve recorrido por la vida y la obra de Lispector que nos permitirá observar de qué manera la preocupación por aquello que está más allá del lenguaje (aquellas experiencias que tienen una resonancia mística) supera los límites de la obra, para afectar a su vida misma. Al mismo tiempo, en este recorrido biográfico observaremos la relación de su obra con la literatura brasileña y daremos cuenta de qué modo Clarice tensiona la Institución Literaria. En el capítulo 2, nos centramos en *A Paixão Segundo G.H* y en el capítulo 3, en *Água Viva*. Lo que me interesa rastrear en estos dos capítulos son, principalmente, los momentos en los cuales la intensidad del deseo de lo neutro afecta a la forma y los momentos en los cuales pierde su fuerza crítica y corrosiva para pasar a funcionar a nivel temático, como un contenido al cual la forma podría abarcar sin fragmentarse, es decir, al cual la forma podría incluso representar. Finalmente, en el capítulo 4, me centro en las crónicas recopiladas en *A Descoberta do mundo* y, por último, en la entrevista que concedió Lispector para el programa televisivo Panorama en el año 1977.

Para este recorrido, nuestro corpus crítico está integrado en primer lugar por los textos de Roland Barthes trabajados en la primera parte de esta tesis y por las mismas obras de Lispector, ya que por su fuerte carácter autorreferencial, *A Paixão Segundo*

G.H, *Água Viva* y las crónicas señalan los propios procedimientos con los cuales se configura el texto. Por otro lado, la extensa biografía de Benjamin Moser *Por qué este mundo. Una biografía de Clarice Lispector* (2017) y la biografía literaria de Nádía Battella Gotlib *Clarice. Una vida que se cuenta* (2007), en la cual la autora repiensa el vínculo entre la vida y la obra y decide leer la vida en el entramado entre ambas. Además, los numerosos artículos sobre Clarice Lispector publicados en el número 51 de *Espéculo Revista de Estudios Literarios* (2013) de la Universidad Complutense de Madrid y las obras sobre Lispector de Eleonora Cróquer Pedrón y Evando Nascimento. Eleonora Cróquer Pedrón en *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad* (2000) analiza los textos de Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa y se centra principalmente en los diferentes modos de ser del “Yo” que posibilita la escritura. Creo que Evando Nascimento en su libro sobre Lispector *Clarice Lispector: uma literatura pensante* (2012) en donde dialoga con autores que ponen en entredicho el privilegio humanista (entre ellos Nietzsche, Freud, Heidegger, Benjamin, Lyotard, Derrida y Lévinas) da un paso más al proponer el concepto de literatura pensante para referirse a los momentos en los cuales la literatura rompe sus propios límites y la diferencia va más allá que los límites de la obra para configurar una verdadera experiencia. Por último, también me fue de gran utilidad, el libro *La literatura fuera de sí* (2021) de Alberto Giordano y Evando Nascimento en el cual ambos críticos piensan los límites de la literatura contemporánea.

Breve recorrido sobre la vida y obra de la autora

Clarice Lispector nace en la aldea de Tchechelnik, en Ucrania, el 10 de diciembre de 1920. Su nacimiento coincide con el momento en el cual Rusia estaba bajo el impacto de la Primera Gran Guerra que llevó a Ucrania a ser temporalmente sojuzgada por Alemania. Con Lispector siendo aún bebé, la familia judía embarca en un puerto de Alemania, en Hamburgo y toma un barco que se dirige hacia América. Luego de un mes de navegación, en marzo del año 1922 los cinco miembros de la familia (Clarice, el padre, la madre y las dos hermanas de Clarice, Tania y Elisa) llegan a Maceió, Brasil, en donde tenían parientes. Clarice, en ese momento, tenía un año y dos meses. La familia permanece allí durante tres años y posteriormente se muda a Recife. Benjamin Moser nos cuenta que la familia Lispector era bastante pobre y, a la pobreza,

se le sumaba el avance de la enfermedad de la madre de Lispector quien a causa de una violación durante una de las persecuciones a los judíos contrajo sífilis. Durante sus años en el nordeste brasileño, Clarice y sus hermanas estudiaron en el colegio israelita de Pernambuco llamado el colegio hebreo-idische-brasilero, no obstante a lo largo de su vida, Lispector omite una y otra vez los datos en relación a su pasado judío y a sus orígenes hebraicos pero también omite datos más obvios de su vida como por ejemplo, la fecha de su nacimiento. Como analizaremos en el capítulo 4, el silencio abarcará más zonas de su vida que aquello que pertenece al pasado. De más grande, ese silencio se convertirá en un modo de defender el derecho a no querer hablar, a no querer responder, a no querer posicionarse definitivamente por nada. No obstante, ese mismo silencio será el que, como veremos, contribuirá a que se forje en torno a su imagen el mito del misterio del cual querrá escapar una y otra vez, por vías nuevamente del silencio.

En 1939 Clarice ingresa a la Facultad de Derecho y aunque está segura de que no va a seguir la carrera jurídica decide terminar el curso. 1940 es el año del fallecimiento de su padre (su madre había fallecido cuando Clarice tenía nueve años) y el año en el cual Lispector ingresa a la agencia nacional, donde, en plena dictadura del estado novo brasileiro, inicia una actividad como periodista que tendrá continuidad durante toda su vida, aunque con interrupciones.

Es en estos años también cuando Lispector comienza a publicar cuentos en diferentes revistas. La literatura del momento en Brasil era principalmente literatura sobre Brasil: local, regional y patriótica, tendía a crear o a refutar cierta imagen de Brasil. Los escritores celebraban la idiosincrasia del país —su belleza natural, su historia, su cultura popular, la herencia de los indios y de los africanos— y denunciaban los problemas sociales, su pobreza, su injusticia, su incapacidad para vivir a la altura de su potencial en apariencia ilimitado. Esta corriente había persistido incluso después de la semana del Arte Moderno que se celebró en San Pablo en 1922 (por ejemplo, la novela *Macunaíma* de Mário de Andrade tenía mucho de los viejos clichés nacionalistas, su objetivo era hacer que los brasileños fueran cien por cien brasileños y el nacionalizar una nación que todavía carecía de características nacionales). El deseo urgente de “nacionalizar la nación” encontró simpatizantes tanto en el comunismo como en el fascismo, que animaron a los artistas a observar la «realidad» nacional. Los escritores influenciados por los comunistas tendían a utilizar su ficción para denunciar

la opresión de las clases y reivindicar las peticiones de los trabajadores oprimidos de Brasil en la ciudad y sobre todo en el campo. Los escritores de influencia fascista también descubrieron, de nuevo en el mundo rural, los valores *völkische* de la gente común del campo. Esto condujo a un tipo de literatura que priorizaba lo materialista por sobre lo espiritual y lo interno.

Pero paralelamente, otro grupo de escritores tomaba el camino inverso: iban hacia el interior del yo, hacia la espiritualidad. Lúcio Cardoso, de quien Lispector estuvo enamorada durante toda su vida (aunque la relación nunca pasó de una amistad debido a la asumida homosexualidad de Lúcio) concebía la escritura como un ejercicio espiritual y no como un modo de responder a los temas sociales. Poco a poco, se fue formando una escuela introspectiva, conformada por escritores con fe católica como Vinicius de Moraes, Cecília Meireles, Octavio de Faria, Cornélio Penna y el mismo Lúcio Cardoso. Lispector mantuvo lazos con ellos, gracias a los cuales ahondó en sus preocupaciones en torno a la metafísica y la vida interior del yo, temas que serían pilares fundamentales en su futura obra. No obstante, este no era el primer acercamiento de Lispector a temáticas vinculadas a la fe, el descubrimiento del yo y el orden de lo divino.²¹ Lispector había leído a Spinoza con atención, en quien encontró el modo de confirmar su rechazo al dios humanizado de las religiones. Si bien dios es una figura presente en su obra no se trata de un dios consciente que interfiere en los asuntos de las personas. Por el contrario, en los textos de Lispector se juega una concepción spinoziana de la naturaleza, la cual implica que las reglas que se aplican al hombre se aplican de igual modo a dios, que ya no es un ser moral, obligado por las nociones del Bien y el Mal, premiando y castigando a los humanos, sino una categoría filosófica equivalente a la naturaleza. Para Spinoza “todas las cosas que están en la naturaleza son o bien cosas o acciones. Pero Dios y el Diablo no son ni cosas ni acciones. Por lo tanto, ni Dios ni el Diablo existen en la naturaleza” (Spinoza, como se citó en Moser, 2001, p. 137) Al igual que para Spinoza, la preocupación moral es muy fuerte en Lispector y atraviesa toda su obra. La falta de moral marca a muchos de sus personajes y los acerca a su lado más animal. Frente al dios humanizado, Lispector cree en una eminencia divina que se manifiesta en la amorosa naturaleza del animal, del interior, de los hechos

²¹ Si bien Clarice manifestó públicamente su ateísmo, sus primeros años de vida transcurrieron inmersos en una atmósfera profundamente religiosa. Su cultura bíblica era inmensa, celebraba las festividades religiosas, conocía los ritos judíos, hablaba perfectamente el yiddish y, como ya mencionamos, había estudiado en el Colegio Yiddish-Brasileño de Recife en el que la lengua hebrea era una asignatura obligatoria y el yiddish optativa.

divinos. Esto se condice con la idea de que los hechos no están explicados de una manera razonable por sus causas visibles ya que la vida no siempre tiene explicaciones racionales. En este sentido, sostiene Benjamin Moser (2021) que Clarice era heredera “de ese alma mística judía que sabe que Dios ha muerto, pero está decidida a encontrarlo de todas maneras” (p. 15). Por eso, muchos de los personajes de Lispector se ven sacudidos por epifanías o revelaciones que suspenden la razón pero despiertan en ellos la posibilidad de un conocimiento místico. En este sentido, escribir fue para Lispector algo más que un proyecto artístico, fue un proyecto espiritual por medio del cual procuraba unir una cosa y su símbolo, reconectar el lenguaje con lo real. Para cumplir su proyecto, Clarice busca la palabra que no describe la cosa preexistente, sino que *es* esa cosa, que crea la cosa²².

En 1942, Lispector todavía estudiaba en la Facultad de Derecho y ejercía su oficio como periodista. Durante marzo y noviembre de este año escribe su primera novela, *Perto do Coração Selvagem*²³. Primeramente, comenzó encajando las partes del libro a partir de las notas que se le ocurrían y anotaba en su cuaderno, y aunque el libro empezó a tomar forma, tenía miedo de que fuera un montón de notas y no una novela. De esta experiencia nace un procedimiento que posteriormente se convertirá en su método de trabajo: la notación inmediata. Lispector toma notas sueltas en gran cantidad y sobre los mismos temas a las que luego integra en ese producto final – pero nunca concluido – que son los textos que publica. Este modo de escribir responde a su modo intuitivo de trabajar y de vivir que ella defenderá en sus crónicas. Se trata de una escritura intuitiva que se erige frente a la razón y a las conexiones de causa y efecto que desarrollan la escritura en función de un sentido integrador. Como analizaremos más adelante, la forma fragmentaria que caracteriza a los textos de Lispector es una consecuencia de este modo intuitivo de escribir-pensar-vivir.

Perto do Coração Selvagem fue publicada a mediados de diciembre de 1943 y automáticamente la obra causó furor. Casi un año después de la publicación

²² Según Benjamin Moser “esa búsqueda fue una preocupación urgente de los judíos místicos durante siglos. Tal y como Dios, en la escritura de Clarice, está desprovisto de significado moral, tal y como el lenguaje carece de significado más allá de lo que expresa: «el símbolo de la cosa en la propia cosa” (142)

²³ También en este año, Clarice conoce Maury Gurgel Valente, quien había empezado los estudios de Derecho en 1938 y se convertirá en su marido en el año 1943.

aparecieron, de manera continua, artículos sobre el libro en las grandes ciudades de Brasil. Cuenta Benjamin Moser (2021) que:

En octubre de 1944, el libro ganó el prestigioso Premio Graça Aranha a la mejor primera novela de 1943 (...) *Perto do Coração Selvagem* ganó con 457 votos. Teniendo en cuenta que solo se pusieron a la venta 900 copias, era una cifra espectacular. Pero era apropiado para un libro que, como declaró *A Manhã*, era «la mejor primera novela escrita por una mujer en la historia de la literatura brasileña». Otro crítico fue más allá: «*Perto do Coração Selvagem* es la mejor novela escrita por una mujer en lengua portuguesa». (p. 140)

Por su parte, Sérgio Milliet (citado en Moser, 2021) sostenía que:

La obra de Clarice Lispector aparece en nuestro mundo literario como el intento más serio de la novela introspectiva (...) por primera vez, una autora brasileña va más allá de la simple aproximación en el campo casi virgen de nuestra literatura; por primera vez, una autora penetra en la complejidad psicológica del alma moderna. (p. 141)

La novela había movido el centro de gravedad alrededor del cual se había estado moviendo la novela brasileña, ya que el problema de la nacionalidad que venía siendo el corazón de la literatura brasileña estaba ausente en *Perto do Coração Selvagem*. En esta novela, se ponía en juego la búsqueda de una verdad interior. Y para transmitir la experiencia de aperturas, silencios e iluminaciones, se hacía necesario el estallido de la palabra: “dona de casa marido filhos, verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha. "Nunca" é homem ou mulher? Por que "nunca" não é filho nem filha? E "sim"? Oh, tinha muitas coisas inteiramente impossíveis” (Lispector, 2016, p. 9), divaga Joana, la protagonista. Así, en esta primera novela, Clarice ya dinamita el lenguaje en el territorio de la representación para dar lugar a un lenguaje innovador, creador, que intente perseguir y capturar aquello que siempre se escapa a las palabras.

El objetivo de estos ejercicios lingüísticos es por lo tanto espiritual, ya que aquello que más le importa captar a Joana (y a la misma Lispector) es precisamente lo que no puede contar.

Más allá de los halagos, sostiene Benjamin Moser que todos los críticos consideraban a esa novela “rara o “diferente” ya que parecía ser una experiencia incompleta. Esta apariencia de ser una experiencia incompleta está vinculada al mismo carácter introspectivo, lírico y espiritual de la novela, ya que frente a la observación y descripción de los aspectos exteriores de los fenómenos humanos, la escritura se revela como un modo de conocer la realidad íntima y misteriosa de esos fenómenos. Pero, en tanto que no existe algo así como un descubrimiento final (allí donde la verdad aparece también aparece el misterio y la incertidumbre que vuelve a desdibujarla) la forma de la novela deviene fragmentaria, inconclusa e indeterminada, como la vida misma. Por su carácter experimental que suponía una suspensión de la mimesis tradicional, la novela era comparada con aquellas de Joyce, de Virginia Woolf, de Proust, de Kafka y de Gide²⁴.

Así, en esta novela el tema no eran los dramas sociales o colectivos sino el descubrimiento lento y obstinado del propio yo. Su campo era el del alma, el de las pasiones. Había en esa obra una conjunción de emoción e inteligencia, de poesía e intuición “que recuerda el binomio pensar/sentir de Fernando Pessoa” (Battella Gotlib, 2007, p. 212), ya que es una novela que se esfuma para convertirse muchas veces en una cabalgata de sensaciones, con la impresión de que “la historia de Joana va a detenerse para transformarse en un canto, en un himno, tal es la magia irresistible que envuelve el escenario, los sentimientos y las sensaciones” (p. 210). En este sentido, el lenguaje similar a un canto capaz de traer sensaciones, que se depura de su impronta comunicacional y se acerca a la palabra esencial de Mallarmé ya está presente en su primera novela.

Luego de la publicación de *Perto do Coração Selvagem*, vino un largo período (de once años) en el cual Lispector estuvo fuera de Brasil, aunque volvía

²⁴ Cuando una de las críticas vio en su novela rasgos del *Ulyses* de Joyce, esto provocó enojos en Lispector: “Descubrí la cita, el título del libro y al propio Joyce una vez que el libro estaba terminado. Lo escribí en ocho o nueve meses, mientras estudiaba, trabajaba y me comprometía, pero el libro no tiene influencia directa ni de mis estudios, ni de mi compromiso, ni de Joyce, ni de mi trabajo” (citado en Moser, 2021, p. 141).

esporádicamente. Casada ahora con un diplomático, comienza a viajar como nunca antes lo había hecho. Y aunque en esos años escribe otras novelas y cuentos, estos no van a tener el impacto que tuvo *Perto do Coração Selvagem*. Empieza un período en el cual le va a costar conseguir editores para sus libros, en parte, por el carácter extraño de sus obras. En el año 1944 viaja a Italia, a Nápoles, en donde conoce a Giuseppe Ungaretti con quien tenía mucho en común (Clarice era tildada de “hermética” y Ungaretti fue el fundador de la denominada escuela hermética). Su próximo destino fue Berna, en Suiza, en donde permaneció tres años, hasta 1949. Suiza para Clarice fue insoportable, la definió como el cementerio de las sensaciones. En 1948 ocurren dos hechos importantes: nace su primer hijo, Pedro y termina su novela *A cidade sitiada*: “Cuando terminé el último capítulo me fui al hospital a dar a luz al niño” (citado en Moser, 2021, p. 190). El estilo hermético y la búsqueda de un fin espiritual definían a este libro, la misma Clarice sostenía que era un libro denso, cerrado. De vuelta en Rio de Janeiro, su prioridad era encontrar un editor para la novela. Trabajó rápido, llegó a Brasil a finales de junio y el libro apareció a finales de agosto. La editorial fue *A Noite*, la misma que había publicado en *Perto do Coração Selvagem* quince años antes.

En 1950 publica algunos de sus cuentos, dentro de ellos “Laços de família”, que dará nombre a la colección publicada en 1960. Sus historias breves presentan rasgos comunes, que también comparten sus crónicas. Estas tratan del relato de hechos, de acontecimientos cotidianos que al tiempo son excepcionales y reveladores, acontecimientos que no siempre son pasibles de comprensión. Según Nádia Battella Gotlib (2007), la estructura de las historias se desdoblan:

De allí que una estructura aparentemente clásica, organizada según principios de obediencia a un orden con comienzo, desarrollo y final, no basta para explicitar su construcción y que junto a ese orden coexiste otro, subterráneo, que prácticamente cuestiona y desmorona el primero con otros elementos de composición que instauran el desorden, el desequilibrio y el caos. (p. 304)

En septiembre del año 1952 parten con su esposo y su hijo Pedro hacia Estados Unidos, Clarice está ahora embarazada de su segundo hijo, Paulo. En 1953, radicada en

Washington y con dos hijos pequeños escribe su novela más larga y de mayor complejidad alegórica, *A maça no escuro*. La novela tuvo la misma suerte que muchos libros que solo posteriormente fueron reconocidos como obras maestras: casi no se publicó. Un rasgo común en la carrera literaria de Lispector es esta dificultad para conseguir editores que quieran publicarla, precisamente, porque sus novelas se alejan del realismo social y de los pequeños dramas de la burguesía brasileña sobre los cuales giraba la literatura brasileña hasta el momento.²⁵

Si bien *Perto do Coração Selvagem* había sido un éxito, fuera del núcleo de intelectuales que habían sido capturados por esta novela más de una década atrás, Lispector había sido olvidada. Ningún editor estaba dispuesto a apostar por una difícil alegoría cabalística de cuatrocientas páginas escrita por una oscura escritora, por mucha reputación que pudiera tener entre ciertos intelectuales. A diferencia de las novelas brasileñas del momento, en *A maça no escuro* reaparece aquel trasfondo místico que ya había figurado en *Perto do Coração Selvagem*. También reaparece en esta obra su negación a concebir al hombre como el centro del universo, su inclinación al mundo en el cual lo racional se encuentra con lo irracional para permitir el trance místico y la idea de que Dios está por definición más allá del entendimiento humano y de los intentos por alcanzar lo divino a través de la inteligencia. Nuevamente en esta novela, la problematización del lenguaje aparece vinculada al afán de querer presentar un contacto con aquello que no puede ser nombrado. En este sentido, es la propia búsqueda espiritual de Lispector y el deseo de querer articular experiencias reales en el lenguaje, la que la lleva a renovar la forma literaria. Dice Nádía Battella Gotlib (2007) a propósito de *A maça no escuro* que

La característica principal del libro que escribe Martim, el personaje de la novela es que no se preocupará “en dar nombre a las cosas, ya que había “tocado el lugar oscuro y vacío antes del orden y antes del hombre”, en el que las cosas son, en el

²⁵ En 1959, escribió Paulo Francis, el editor de Clarice en *Senhor*, “Clarice no podía encontrar editor en Brasil. Era conocida, sí, entre intelectuales y escritores. Los editores la evitaban como la peste. Los motivos me parecen obvios: no era discípula del “realismo social” ni estaba interesada en los pequeños dramas de la burguesía brasileña” (citado en Moser, 2021, p. 261)

que él es. (p. 378)²⁶

Esta relación entre la nada, el silencio y la experiencia mística reaparecerá con más insistencia en *A Paixão Segundo G.H* y en *Água Viva*. En 1955 Lispector termina los cuentos perteneciente a la colección *Laços de família*, los cuales serán reconocidos como el punto más alto de la literatura brasileña:

Fernando Sabino escribió: «Has escrito ocho cuentos que nadie ha sido capaz de escribir ni de cerca en Brasil», añadiendo que el libro sería «exacta, sincera, indisputable y humildemente, el mejor libro de cuentos jamás publicado en Brasil»[889] [sic]. Érico Veríssimo le dijo: «No he escrito sobre tu libro de cuentos por pura vergüenza de confesarte lo que pienso de él. Ahí va: la colección de cuentos más importante publicada en este país desde Machado de Assis», el novelista clásico brasileño. (Moser, 2021, p. 248)

En 1959, Lispector se separa de Maury y vuelve a Brasil donde pasará el resto de su vida. Cuando partió, casi dos décadas antes, apenas terminada la adolescencia, el país se encontraba en medio de una guerra y del semifascista Estado Novo. Regresó con una edad madura para encontrarse con un país que florecía con la exuberancia de un adolescente, entre una efervescencia cultural que tocaba todas las facetas de la vida, “en esos años gloriosos, “los brasileños dejaron de ser los bobos entre los hombres y Brasil de ser la Boba entre las naciones” (Moeer, 2021, p. 258). Todo era *novo, nova*. En 1959, João Gilberto lanzó la *bossa nova* y pronto tuvo a Hollywood y a la Riviera meciéndose a su ritmo.

Recién llegada al país, la prioridad de Lispector fue la de publicar sus dos libros *A maça no escuro* y *Laços de família*. Finalmente, *Laços de família* selló su reputación, se convirtió en el primero de los libros de Clarice en conseguir una segunda edición, después de haberse acabado la inicial de 2.000 copias. Una de las personas a las que llegó fue Caetano Veloso, para quien, según Benjamin Moser (2021), el descubrimiento fue uno de los más importantes de su adolescencia: “Aquí fue cuando descubrí el sexo,

²⁶ Por las cercanías de *A maça no escuro* al pensamiento existencialista, el libro fue bien recibido en Francia. Incluso se comparó a Lispector con Sartre, pensador del cual ella nunca había oído hablar.

vi *La Strada*, me enamoré por primera vez (y por segunda, incluso más sorprendente), leí a Clarice Lispector (...)” (p. 251). Es que en 1959 el clima de Brasil había cambiado, el país se había modernizado y estaba finalmente listo para recibir la obra de Lispector. Gracias al cambio del clima artístico, Clarice pudo reaparecer y ser reconocida como una de las mejores escritoras brasileñas de todos los tiempos, “Clarice se convirtió en institución brasileña” (Moser, 2021, p. 265)²⁷.

En 1963, se publica una versión de bolsillo de *Perto do Coração Selvagem*, publicada cerca de veinte años atrás. En 1964 publica la novela *A Paixão Segundo G.H.* Del año 1967 al 1973 escribe sus crónicas para el *Jornal do Brasil* y finalmente, en 1977, la famosa novela *Água Viva* que terminará por sellar su reputación. Después de *Água Viva*, Lispector publica el libro *El via crucis del cuerpo*. En 1977 sale a la luz su última obra en vida que fue conocida internacionalmente como *A hora da estrela*. Dos meses después, Clarice Lispector muere de cáncer en la víspera de su cumpleaños, el nueve de diciembre de 1977. En 1978 aparecen tres libros póstumos: *Um sopro de vida: para não esquecer* (una recolección de anotaciones organizada por Olga Borelli) y *quase de verdade* (entrevistas). En 1979 se publican por primera vez los cuentos que Clarice escribió durante su juventud en un volumen titulado *A bela e a fera*; y en 1984 la editorial Rocco de Rio de Janeiro publica *A Descoberta do mundo*: un compilado completo de las crónicas publicadas en el *Jornal do Brasil* desde 1967 hasta 1973.

“*Se eu tivesse que dar um título à minha vida seria: à procura da própria coisa*”²⁸

Desde su emergencia en el escenario cultural en 1944 con *Perto do Coração Selvagem*, la crítica caracterizó el trayecto literario de Clarice Lispector como un caso anómalo, un proyecto de inadecuación a la hegemonía del canon modernista brasileño. *Perto do Coração Selvagem* resultaba imposible de enmarcar en alguna de las corrientes

²⁷ El éxito no fue gratuito, ya que durante estos años comenzó a gestarse el carácter mítico de Lispector, habiendo casi desaparecido del escenario después de su misteriosa obra *Perto do Coração Selvagem*, dejó un vacío y un silencio que fue llenado por el aura del misterio. No se sabía bien quién era esa mujer reservada que había pasado la mayoría de su tiempo fuera: “«Hay una gran curiosidad en torno a la persona de Clarice», declaró por entonces una publicación. «Apenas aparece en los círculos literarios, huye de los programas de televisión y de las sesiones de firmas, y solo unas pocas personas han tenido la suerte de hablar con ella». «Clarice Lispector no existe», dicen algunos. «Es el seudónimo de alguien que vive en Europa». «Es una mujer bella», declaran otros. «No la conozco», dice un tercero. «Pero pienso que es un hombre. He oído que es un diplomático»” (Moser, 2021, p. 264).

²⁸ Lispector, 2018, p. 594.

que en ese momento modelaban el corpus de la producción literaria en Brasil. Como ya vimos, los motivos por los cuales este texto se resistía a las reducciones de la Institución Literaria se debían a que la novela había abierto una vertiente inusitada en la literatura brasileña de la mano de una retórica que tomaba distancia del regionalismo mimético. Esta ruptura con el proyecto realista se repitió en *A Paixão Segundo G.H* y encontró su variación más radical en *Água Viva*, un texto de fuerte carácter autorreflexivo, que suspende todo proyecto mimético.

En *A Paixão Segundo G.H* y en *Água Viva* la escritura alcanza los límites del lenguaje e incluso, en el caso de *Água Viva*, sobrepasa lo que generalmente se denomina novela. Si en *Perto do Coração Selvagem* todavía se mantiene la estructura convencional de la novela (hay una historia que se desarrolla a lo largo del tiempo, una resolución y personajes que poseen una historia y un pasado), en *Água Viva* y *A Paixão Segundo G.H*, se dejan atrás las convenciones retóricas de la literatura al tiempo que se acentúan la crisis del sujeto, del lenguaje y de las formas narrativas clásicas. Para poder dar con ese objeto que es incomprensible e intraducible (porque existe fuera de la lengua)

Lispector se situó ante el lenguaje y lo socavó, lo vació de sí, y en este vaciamiento volvió a encontrar la semilla de la palabra, la semilla que haría posible el encuentro. Tomando la palabra entre sus manos, la palabra fue abierta, depositada a la intemperie de su significado (...) (Hidalgo, 2013, p. 45).

La escritura adquiere la forma de una mutación permanente y la búsqueda de un nuevo modo de decir obliga a la maquinaria mimética a reinventar géneros, estructuras y formas en tanto que aquello que se escribe (o se busca escribir) ya no cabe más en los moldes de la tradición antigua y moderna. En este sentido, estas ficciones son anticanónicas, híbridas, rupturales y al tiempo, difíciles, poco complacientes con el lector.

Para presentar ese objeto (la experiencia de lo real, de lo neutro, de lo que Lispector también considera “lo divino”), Clarice experimenta formalmente con el lenguaje. La lengua deviene una lengua extranjera, nueva, a veces incluso da la sensación de tomar la forma de un balbuceo, un ruido, un gemido. Clarice crea otro

modo de nombrar: desmonta la estructura de las oraciones, desestructura la sintaxis y rompe la gramática. Es principalmente en *Água Viva* en donde la escritura alcanza lo que Evando Nascimento llama “a *locura de frase*” (2021, p. 99), esa especie de exuberancia léxica, de convulsión del lenguaje que dota a la escritura de la sensación de vértigo e inminencia. El lenguaje precario, incompleto, fragmentario, elíptico, está agujereado por las voces y ritmos del afecto. Esta decisión formal que impugna el orden, la coherencia y las relaciones de causa y efecto del relato posibilita que la vida, en tanto dimensión indeterminada e impersonal, pueda articularse en el lenguaje. La escritura persigue entonces la forma informe de la vida, tal como lo manifiesta Lispector en el siguiente fragmento de una de sus crónicas: “agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim” (2018, p. 74). En ambas novelas, los tradicionales “poderes” del narrador se suspenden y son reemplazados por una voz impersonal que permanece como la huella de la desintegración identitaria. Por medio de la despersonalización, el sujeto-narrador de las novelas suspende el pronombre personal, se despropia de lo privado, de lo propio (de Lo Mismo, siguiendo a Lévinas) y se entrega a continuas metamorfosis que posibilitan otra manera de conocer, de ver y de ser. Esta literatura es necesariamente extraña, pone en crisis el lenguaje de la literatura occidental, de las bellas letras para, al mismo tiempo, articular un saber sobre la vida que se desvía del canon, del paradigma, un saber ubicado allí en la zona de la alteridad, de lo radicalmente diferente, donde la experiencia de lo neutro emerge una y otra vez. Estas características llevaron a que se viera en sus ficciones una despolitización de la escritura debido a que la fuerte presencia de asuntos existenciales e íntimos era asociada a una escritura desvinculada de las problemáticas históricas, políticas y sociales. No obstante, tal como comprobaremos a lo largo de este recorrido, las preocupaciones que Lispector articula en su escritura se instalan en coordenadas filosóficas universales que dan cuenta de la condición humana en general y de preocupaciones éticas que exceden las circunstancias inmediatas y concretas. Lispector juega los géneros consagrados y los pone al servicio de una búsqueda identitaria y existencial por medio de la cual se interrogan las corrientes humanistas de pensamiento. Tal como propone Evando Nascimento (2012), ya en 1940 la ficción de Lispector anunciaba una reflexión posmoderna, dado que la escritura servía para pensar un más allá de lo humano, un espacio donde el humano es también animal y cosa. En este sentido, si bien su literatura, al problematizar el valor de la representación mantiene la problemática que se sostiene desde la modernidad (la de los escritores sin literatura, a

los cuales aludía Barthes en *El grado cero de la escritura*), esta literatura no es solamente moderna y contemporánea, sino tal como afirma Nascimento (2012) “extemporánea” (p. 80), en tanto que la búsqueda de las cosas en sí lleva a la escritura al punto donde se rompen las convenciones literarias para articular un espacio de seres, sujetos y presencias que se encuentran siempre en porvenir. Al disponer la fuerza de lo literario en aquello que excede al ser humano, la obra de Lispector propicia un desplazamiento y dislocamiento de la tradición literaria de las bellas letras, desplazamiento que se genera por la incansable búsqueda de lo que Evando Nascimento (2012) denomina “a antiliteratura da coisa”, ya que

Indagar o bicho ou os bichos e seus homólogos via ficção ajuda a pensar alguns aspectos da estranha instituição literária. O valor de estranha familiaridade do bestiário se alinha ao familiarmente estranho da literatura, bastante distinto do beletrismo oficial, cujo mito fundador é o “bem escrever”. (Nascimento, 2012, p. 25)

La obra de Lispector rompe con la tradición tanto con la modernidad brasileña (cuyo origen podemos encontrarlo en la Semana del Arte Moderno de 1922) para crear un universo absolutamente particular, un universo “que, por otro lado, señalaría una a una las condiciones del sujeto posmoderno” (Mercadé, 2015, p. 130).

Al decepcionar constantemente la posibilidad de dar con sentidos plenos, Lispector impide que los términos puedan tener una configuración acabada. En este sentido, su literatura abre la posibilidad de replantear las oposiciones (racional/irracional, bueno/malo, hombre/animal, vivo/muerto, presente/ausente, orgánico/inorgánico, masculino/femenino, etc.) que, según Nietzsche están en la base de la voluntad filosófica del conocimiento. Esta búsqueda de ir más allá de la moral antropológica a partir del juego formal en el lenguaje es la vía necesaria para presentar una experiencia de lo neutro, en la cual se produzca el encuentro ético con lo Otro, ya que precisamente lo real a lo que Lispector procura acceder por medio de la escritura es lo que está más allá de las apariencias, el punto en el cual se desustancia el pensamiento como una entidad ontológica y existencial y se lo arroja a las orillas del mundo impensable y no sublimado de las cosas.

De todos los conceptos que desmonta y repiensa su escritura, el que concierne a la otredad es el más interesante. Palabras como “alteridad” y “otro” han perdido parte de su valor movilizante debido a la incesante repetición automática. Desde el punto temático, el otro en *A Paixão Segundo G.H* y en *Água Viva* deja de ser un otro reconocido y recupera su carácter irreductible. Las diferencias (sexuales como la de los animales, las cosas y la flora) se ofrecen a nuevas lecturas, a la apertura de nuevas valoraciones sin que estas consoliden una nueva ontología, ya que lo neutro no asegura nada, sino que libera y promueve la circulación de los opuestos y de las diferencias. Lo que percibimos es la experiencia de una metamorfosis constante, de una transformación, de un devenir que se interrumpe cuando está por forjarse una identidad. En la obra de Clarice, no se puede hablar de una “subjetividad animal” o de una “subjetividad bicho” ya que eso implicaría anular el efecto de suspensión para volver a antropomorfizar lo no humano, en otras palabras (en las de Lévinas), conllevaría transformar al Otro en un concepto más de Lo Mismo, es decir, reducirlo a la medida del hombre. Según Evando Nascimento (2012), las ficción de Lispector

Se dá como teatro de marionetes entre vida e morte: passando dos homens e mulheres aos bichos, dos bichos às plantas, das plantas às coisas, numa circulação pulsante sem fim. Tais movimentos simulados refletem a conversão da matéria em sua grande plasticidade, fazendo com que o orgânico se converta no inorgânico e o humano em tudo o que ele não é, e vice-versa. (pp 197-198)

Este teatro de marionetas es posible gracias a otro teatro: el teatro de la lengua que posibilita el juego de palabras por medio del cual se suspende el sentido, según lo enunciado por Barthes en la *Lección inaugural*. La famosa frase de Rimbaud “Je est un autre” manifiesta formalmente esa doble extrañeza: el devenir otro del sujeto y el devenir otro de la lengua. Al decir “yo es otro” se pierde la agramaticalidad, pero es necesario romper la ley de la lengua (el aparato creador del sentido), generar un desvío, un desplazamiento para articular la otredad. Cuando la *epoché* afecta también a la categoría de persona, la vida se vuelve potencia en acto. En este sentido, en *Água Viva*, en *A Paixão Segundo G.H* y también en las crónicas de *A Descoberta do mundo* la aparición de la otredad recupera su fuerza crítica, ya que cuando interviene algo del

espacio de la otredad, la forma de los textos deviene fragmentaria, extraña, “otra”, lo cual, como analizaremos más adelante, nos indica que allí está teniendo lugar un acto literario e intransitivo por medio del cual la alteridad excede la tematización.

Lispector nos invita a repensar las relaciones entre la humanidad, la animalidad, los vivos, los no vivos, lo mismo y lo otro. Su literatura apunta a lo no humano que habita en todo corazón humano, a aquello que es la fuente propia del hombre y de todos los seres vivos y no vivos de la tierra y que Evando Nascimento (2012) denomina “a coisa mesma”, lo que no tiene sustancia ni presencia absoluta y por lo tanto es más esencial que cualquier esencia. La obra de Clarice “constitui então um espaço privilegiado para pensar, a partir do solo das humanidades, os limites inclusive ou sobretudo políticos da tradição humanista. O não humano literário questiona o saber organizado pelo universo do sentido e sua forma acabada” (Nascimento, 2012, p. 41). En este sentido, el devenir-otro no implica un proceso inhumano sino una deconstrucción de los valores humanistas, valores que, según vimos con Barthes ya están presentes en la lengua misma, en tanto que la lengua es lo humano por excelencia. A este tipo de literatura que invita a los lectores a reflexionar y dimensionar acerca de un conjunto de valores determinados y lo hace a partir de una interrogación formal que acerca a la escritura a la ficción poética y al ensayo, Evando Nascimento (2021) denomina “literatura pensante”:

Una literatura pensante, (como la de Lispector, Borges y Pessoa), se define y se indefine en los paraderos de las fronteras entre los humanos y sus otros. Humanos, en plural, porque la propia humanidad es múltiple y se encuentra en plena transmutación. El pensamiento acontece inesperadamente por el encuentro siempre inédito e imprevisto con las alteridades que también somos. (p. 38)

Literatura pensante entonces porque el pensamiento va más allá de cualquier conocimiento específico y limitado y da lugar a la posibilidad de que se creen nuevos mundos y nuevos saberes. Así, por medio de lo que, a partir de la *Lección inaugural*, llamamos ejercicios micropolíticos literarios o fuerzas de despoder (que implican suspensiones, desplazamientos y otras trampas a la lengua con el fin de suspender el

dogmatismo de los discursos), la literatura deviene en pensamiento capaz de desbaratar todo discurso consolidado para proponer el movimiento de los saberes. En ese momento, el pensamiento tiene la fuerza de un acto literario. Es pensante entonces, la fuerza intransitiva de la escritura, es decir, aquél acto literario por medio del cual se suspenden los criterios valorativos preconcebidos que reducirían la potencia irreductible de una experiencia. En tanto acto pensante, la escritura desfigura la carga semántica de las palabras institucionalizadas y nombra de otra manera, despoja los términos de cualquier aparato ideológico esencialista y refunda la esencia en el único aspecto que le puede dar verdadera potencia: la fuerza catalítica de impulsos, instintos y afectos. Por este motivo, creemos que la categoría “literatura pensante” propuesta por Evando Nascimento es una categoría para reconocer los momentos en donde se produce el acontecimiento de lo neutro.

La hipótesis que guía el recorrido de los siguientes capítulos es la siguiente: en *A Paixão Segundo G.H.*, lo neutro se afirma como un valor que aparece sobre todo a nivel temático pero no tanto nivel formal, si bien la representación de lo neutro cede para dar lugar a una escritura autorreflexiva (dado que la voz narradora piensa sobre los límites de sus propias palabras), el pacto mimético no se rompe completamente ya que la experiencia de lo neutro consigue representarse sin que se tensione la forma. En *Água Viva*, en cambio, la intensidad del acto literario (de lo neutro) fragmenta la forma para que la experiencia de lo neutro (que supone presentar la otredad irreductible) consiga presentarse a través de las fisuras del lenguaje. A diferencia de *A Paixão Segundo G.H.*, el texto posee una forma fragmentaria y la voz narrativa no consigue unificar los fragmentos (ni busca hacerlo). En el anhelo de captar lo real, se proponen neologismos, palabras en otros idiomas y fórmulas que distan de las clásicas convenciones literarias.

Por su parte, en las crónicas recopiladas en *A Descoberta do mundo*, lo neutro trabaja sobre el nombre de la autora, sobre la conformación de su propia imagen. Lo que identificamos en las mismas es que, mediante diferentes técnicas que suponen la neutralización del sentido, Lispector consigue preservar su intimidad (su silencio) de las demandas externas y de las pretensiones de dominio y de poder que buscan, a toda costa, limitarla y definirla. Lo neutro configura el devenir ensayístico y literario de las crónicas, movimiento por el cual la escritura abre una fuga donde el sentido está por clausurarse. A partir de esos desplazamientos, Lispector consigue huir una vez más

hacia el terreno de lo neutro donde su identidad individual se suspende y emerge la voz impersonal a través de la cual se articulan otras voces, cuerpos y experiencias.

Tal recorrido implica tensiones, paradojas y contradicciones entre las diferentes versiones de lo neutro que desarrollamos en este trabajo. Si recuperamos a Barthes en *El grado cero de la escritura*, podemos afirmar que la suspensión de los lugares comunes de la lengua y de las convenciones literarias, la descomposición y la experimentación de la práctica de escritura y la puesta en crisis de la figura del narrador son los procedimientos formales que nos permiten pensar que en *A Paixão Segundo G.H* y en *Água Viva* la moral de la forma es neutra²⁹, ya que, por medio de tales procedimientos el lenguaje ejecuta un retorno a sí mismo y se expresa la ruptura con la literatura en tanto institución. No obstante, en todos los textos, hay momentos en los cuales las convenciones son neutralizadas por un acto literario. En este sentido, más allá del concepto socio-semiológico de lo neutro tal como había sido pensado por Barthes en *El grado cero de la escritura*, nos interesa rastrear también los momentos en donde lo neutro es “deseo de lo neutro”, acontecimiento intransitivo, acto escriturario que suspende o neutraliza toda identificación moral. En este sentido, rastrear el acontecimiento de lo neutro implica, antes que reconocerlo o identificarlo, conjeturarlo (incluso, imaginarlo), ya que solo podemos identificar que está teniendo lugar la presentación de una experiencia extramoral a partir de un cambio de ritmo, de fuerza y de tono de la escritura. Tales transformaciones nos llevan a suponer la ocurrencia de aquello que excede el horizonte de inteligibilidad. Identificar el “deseo de lo neutro” presupone por lo tanto la afección que el acto literario provoca sobre nuestro cuerpo. No obstante, nos encontramos con una nueva paradoja ya que al reconocer el acto neutro, le sustraemos su potencia irreductible, pero escapar absolutamente de las valoraciones que se ejercen sobre el discurso literario es imposible, dado que: “la utopía de la lengua es recuperada como lenguaje de la utopía, que es un género como cualquier otro” (Barthes, 2014, p. 103), motivo por el cual Barthes sostiene que “puede decirse que ninguno de los escritores que emprendieron un combate sumamente solitario contra el poder de la lengua pudieron evitar ser recuperados por él” (p. 103). La mayoría de los momentos en los cuales se afirma lo irreductible es decir, los momentos en los cuales la literatura es algo menos que literatura, son posteriormente identificados por la sociedad

²⁹ Más adelante comprobaremos que clasificar a *Água Viva* dentro de una moral de la forma neutra no resulta del todo pertinente.

y subsumidos por la Institución Literaria como convenciones que señalan el deseo del escritor de querer sustraerse de la misma. Al trabajar con el lenguaje es imposible presentar una experiencia que esté desprovista de sentido ya que no puede haber literatura sin lenguaje. Aun así, este fue el sueño de los escritores cuyas morales de la forma Barthes identificó como neutras y fue también el sueño de Clarice Lispector: alcanzar un lenguaje depurado de todo significado, capaz de presentar una experiencia irreductible: la experiencia mística, la experiencia de la otredad, la experiencia del silencio. La experiencia de lo neutro.

Capítulo 2: La moral de la forma neutra en *A Paixão Segundo G.H.*

En el año 1964 Lispector publica *A Paixão Segundo G.H.*. El tema de la novela es el de una búsqueda personal, un proceso de indagación existencial que incluye la aniquilación del yo para dar lugar al encuentro con una verdad. La trama consta de un solo hecho principal: una mujer que, en el cuarto de su empleada doméstica, encuentra una cucaracha, la examina y decide comérsela. Ese único acontecimiento da lugar a un desarrollo de hechos que se producen en el mundo interior de la protagonista. El argumento es rápido y el climax de la novela asciende hasta alcanzar la violencia de una revelación que se presenta como insostenible.

Según comienza su monólogo, G.H., la escultora de clase alta que vive en un departamento Rio de Janeiro, intenta describirle a un interlocutor imaginario³⁰ lo que le ocurrió el día anterior. En un primer momento, nos cuenta que el día empezó como siempre, la criada había dejado el trabajo y se dispuso a ordenar el cuarto de la mujer. Entre otras experiencias que tiene G.H. en el cuarto, la principal es la que comienza cuando abre la puerta de un armario y ve una cucaracha. Aterrada por lo que ha visto, cierra la puerta de golpe aplastando al insecto por la mitad³¹. No obstante, ese primer golpe no termina por matar al insecto. Una sustancia blanca comienza a salir de su cuerpo y G.H. lo toma con sus manos para inspeccionarlo. Allí, frente a frente con el líquido blanco que desprende la cucaracha, G.H. siente que está frente a la vida misma: “o que eu via era a vida me olhando” (2019b, p. 57). A partir de allí, la narradora y protagonista tiene una crisis sin precedentes como consecuencia de una revelación: comprende (dentro del estado de incompreensión que genera la experiencia de revelación) que la pus que sale del cuerpo de la cucaracha es la misma materia que hay

³⁰ G.H. construye un interlocutor silente, tácito que aparece identificado con un mano que la acompaña durante el relato de su experiencia. En algunas ocasiones es posible relacionarlo a un viejo amor, en otras a un hijo no nacido, incluso a alguna divinidad y también al lector.

³¹ Resulta interesante señalar el hecho de que el comienzo de la novela nos ubica en un universo femenino tradicional: una mujer, predispuesta a limpiar el cuarto de una criada, que se aterroriza por haber aplastado una cucaracha. Sin embargo, este mundo de valores femeninos será rápidamente suspendido por medio de una experiencia que no podrá ser convertida al código patriarcal. En las ficciones de Lispector este movimiento de apertura es constante: los personajes y los mundos desde donde enuncian se ven capturados por una otredad que los expropia de sus límites definidos.

en su propio interior, que el bicho y ella comparten la misma materia prehumana, común a todas las especies. Y es este pensamiento el que la lleva a otro más revelador: el mundo no es humano, estamos compuestos por una materia inhumana: “escuta, diante da barata viva, a pior Descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos” (p. 69), aquello que consideramos humano no es más que una vida sentimentalizada, utilitaria, que se ha moralizado y ha construido máscaras, edificios y civilizaciones. Pero detrás de todas estas invenciones, existe el anonimato, tiene una forma infernal, prehumana y nos llama a partir de su insoportable silencio. Por eso, concluye G.H., lo inhumano o la cualidad de “no ser humano” (representado por la masa blancuzca de la cucaracha) es lo mejor de nosotros: “o inhumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente” (p. 69). Lo inhumano es la materia de la cual estamos hecho, aquello que compartimos con todos los animales y el resto de los seres vivos y no vivos, el atributo de la “cosa”, un neutro vital, bruto, crudo, impersonal, que está más allá y más acá de la vida separada e individualizada. La cucaracha representa entonces aquello que está antes del primer humano, por eso, frente a la cucaracha, G.H. se siente como si por primera vez estuviese al mismo nivel de la Naturaleza.

A partir de ese descubrimiento, G.H. emprende la búsqueda de liberarse de su mundo humanizado, un mundo colmado de comillas: “essa imagem de mim entre aspas me satisfazia, e não apenas superficialmente. Eu era a imagem do que eu não era, e essa imagem do não-ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente” (p. 31). La salida de la materia del interior de la cucaracha es también la salida de G.H. de su mundo, la salida de su civilización que, frente a la cucaracha, muestra sus escombros. La novela busca representar la experiencia del despojo de lo que el humano construyó para sí mismo, es decir, el despojo de un mundo organizado según valores morales que nos convertirían en los únicos animales para los cuales existiría la diferencia entre el Bien y el Mal. Frente a esta polaridad de valores, G.H. se enfrenta a la posibilidad de tener otra moral despojada de sí misma, una que ella no entienda, una que neutralice los valores morales y trascendentes que limitan y condicionan nuestro actuar y nuestro sentir. Así, frente a estos extremos absolutos, se abre la posibilidad de que exista un tercer elemento que escape a la oposición binaria: lo neutro.

Para referirse a ese mundo humanizado que supone la organización del yo, G.H. propone la imagen de la “tercera pierna”. La tercera pierna sería aquello que no

necesitamos para estar vivos, ese agregado humanista que nos separaría de nuestra esencia más animal y verdadera. La tercera pierna es la que nos da la seguridad de ser alguien, de tener una identidad, es también nuestra necesidad de crear respuestas para entender las incógnitas del mundo. Se trata de otras de las formas mediante las cuales Lispector se refiere a la máscara humana que nos convierte en persona:

Até agora achar-me era já ter uma idéia de pessoa e nela me engastar: nessa pessoa organizada eu me encarnava, e nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver. A idéia que eu fazia de pessoa vinha de minha terceira perna, daquela que me plantava no chão (...) foi como adulto então que eu tive medo e criei a terceira perna? (2019b, pp 10-11)

Pero detrás de la máscara nos espera aquello que nos antecede, lo neutro: “Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. Ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto” (p. 93). El llamado de aquello que G.H. denomina “lo neutro” requiere que se superen las barreras propuestas por la civilización. En este sentido, lo que se cuestiona y lo que esta novela propone que hay que cuestionar es, en términos generales, la identidad universal del Hombre (sujeto, masculino, preferentemente blanco y de origen europeo) y la identidad del animal (en singular) como si fueran dos esencias irreconciliables desde siempre. Tal como señala Benjamin Moser (2021) “lo que se está muriendo, en términos de Clarice, es la «civilización»” (p. 285). La novela traza el derrumbe de una civilización a partir del cuestionamiento de la moral y a partir del derrumbe lingüístico.

Conforme a su necesidad de contactarse con algo más allá de lo humano, la protagonista se eleva por lo tanto contra la moral humana. Se inicia así el relato que procura presentar el proceso por medio del cual se suspende una vida ya conocida, organizada y ordenada, para entrar en contacto (a partir de la revelación, de la iluminación) con otra forma de ser desprovista de tales valores humanistas. La obra se

convierte así en el espacio abierto por el deseo: el deseo de G.H. por perder todos los valores morales para llegar al núcleo de la vida, a la cosa misma, a lo neutro. A partir del encuentro con la cucaracha, G.H. comienza a sentir asco de “ser persona” y comienza a sentirse atraída por esa fuente anterior a la humana (mucho mayor que la humana) que representa para ella la cucaracha. Así, nace en ella la esperanza de ser aquello que no es. Comienza entonces el proceso a partir del cual G.H. se irá desprendiendo de su identidad: “e quem entrasse se transformaria num “ela” ou num “ele”. Eu era aquela a quem o quarto chamava de “ela”. Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela.” (Lispector, 2019b, p. 60). Pero la desautomatización de lo instituido, de lo ya dicho, solo puede ser consumada por la adherencia, hasta una perfecta identificación con la cosa misma: G.H., en su búsqueda de querer librarse de su moralidad humana, lleva la cucaracha a su boca, se come la civilización humana que la había amparado: “Eu estava comendo a mim mesma, que também sou matéria viva do sabath”(p. 130) , “levantei-me e avancei de um passo, com a determinação não de uma suicida mas de uma assassina de mim mesma” (p. 165).

“O quarto era o retrato de um estômago vazio”³²

El espacio que funciona de soporte para este viaje interior es el cuarto de la empleada doméstica. Es ahí donde ocurre el encuentro con la cucaracha, la revelación de una verdad y el proceso de despersonalización. A medida que este proceso avanza, la percepción del cuarto se modifica, se hace eco del despojo humano que permitiría estar frente a frente con lo real desnudo en donde la vida deviene en una experiencia impersonal. Así, el viaje visual de G.H. trasciende los sentidos y rompe con las fronteras de tiempo y espacio.

El espacio se transforma en un desierto en donde todo pierde su forma. En un primer momento, la habitación se describe como un espacio separado de la casa e incluso excluido del resto del edificio. Incluso podríamos pensar al resto del departamento como lo privado, lo propio, allí donde rigen los códigos de Lo Mismo, y a la habitación de la empleada como lo Otro que, no obstante, siempre está próximo e incluso pertenece al interior de lo propio. Ingresar allí implica abandonar la propiedad,

³² Lispector, 2019b, p. 43

abandonar un lugar específico en donde “me siento bien” (Barthes, 2004, p. 204). Para G.H.

O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio. (Lispector, 2019b, p. 42)

G.H. cuenta que al entrar al cuarto, parecía haber entrado en la nada, como si, dentro de él, continuara de algún modo en el lado de afuera:

O quarto me incomodava fisicamente como se no ar ainda tivesse até agora permanecido o som do riscar do carvão seco na cal seca. O som inaudível do quarto era como o de uma agulha rodando no disco quando a faixa de música já acabou. Um chiado neutro de coisa, era o que fazia a matéria de seu silêncio. Carvão e unha se juntando, carvão e unha, tranqüila e compacta raiva daquela mulher que era a representante de um silêncio como se representasse um país estrangeiro, a rainha africana. E que ali dentro de minha casa se alojara, a estrangeira, a inimiga indiferente. (p. 43)

El espacio es descripto como un lugar sin comienzo, ni punto medio, ni final: “era de um igual que o tornava indelimitado” (p. 46) y a medida que el relato de la experiencia avanza, resulta más difícil encontrar las palabras para describirlo. Al igual que el ser amado de los *Fragmentos de un discurso amoroso*, el cuarto es inclasificable e incalificable, es “átomos”. Sólo lo caracteriza su extrañeza y excentricidad, su particularidad de estar por fuera de todo lugar. Es lo contrario a un lugar, es todos los lugares y ningún lugar al mismo tiempo, es el espacio excluido del mundo humanizado, moral y organizado, es el espacio en donde las cosas se ven en su estado real, despojadas de todo artificio y desorganizadas.

Para evocar este espacio, Lispector recurre a la imagen del desierto. En medio del relato de su revelación, G.H. recuerda que el Sahara, paradigma del desierto, es conocido por sus habitantes nómadas como “rabes e nômades chamam o Saara de El Khela, o nada, de Tanesruft, o país do medo, de Tiniri, terra além das regiões da pastagem” (2019b, p. 111). El cuarto ubicado en el medio de Rio de Janeiro se le revela ahora a G.H. como un desierto colmado de dunas y eucaliptos, porque es un desierto vivo, una nada donde la vida está en potencia. El desierto es esa nada en donde el yo pierde su nombre y el silencio pasa a hablar a través de él. Pero este no-lugar no es puramente inhumano, por el contrario, es en donde lo dado, seguro y humanizado se suspende para permitir el encuentro ético con otras formas de vida. Fuerza primitiva sin nombrar, totalidad y discontinuidad, es el espacio de lo neutro.

Entre tantas otras imágenes para referirse a este espacio, G.H. propone también la del minarete: “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 edificio” (p. 38). Pero el cuarto no es ni una cosa, ni otra, ni desierto, ni cuarto de criada, ni minarete, es la suspensión de los lugares, el intervalo que se produce entre la diferencia de uno y otro. El cuarto-desierto es por lo tanto el lugar donde se efectúa el espaciamiento que escinde lo Mismo, lo idéntico, es la imagen por medio de la cual Lispector vuelve sensible “el entre”. Del total de las imágenes para evocar este “átopos” quizás la más exacta, es decir, la más alusiva e indirecta, sea el guion medio de “cuarto-minarete”, la figura del “entre” que implica el devenir. En este sentido, el espacio de lo neutro es aquello que tiene lugar entre el plano físico y limitado y el plano espiritual e infinito (que corresponde al mundo íntimo de G.H.): es lo neutro lo que hace del cuarto un devenir desierto, océano, paraíso e infierno.

Pero lo neutro no solo afecta a la categoría de espacio, sino también a la de tiempo: “morrer era o futuro e é imaginável, e de imaginar eu sempre tivera tempo. Mas o instante, o instante este - a atualidade - isso não é imaginável, entre a atualidade e eu não há intervalo: é agora, em mim” (p. 78), “estava vivendo a pré-história de um futuro” (p. 107) cuenta G.H.. La fuerza reveladora de las epifanías que le ocurren a la protagonista producen el quiebre del flujo del tiempo, así, frente a la oposición temporal antes-después, emerge una experiencia en la que el tiempo da la sensación de ser un ahora permanente, un mismo instante eterno: instante de lo neutro. En el cuarto, el

“ahora” se aletarga en un principio sin fin, en un principio que, no obstante, no deja de recomenzar. La presencia de lo neutro como aquello que genera un tiempo suspendido se presenta formalmente en la propia continuidad temporal de la novela: la novela no está separada por capítulos sino por secciones en las que cada última oración de una sección se repite para abrir la siguiente. Tal tiempo cíclico de la novela es enfatizado por el uso del gerundio al comienzo de la misma, lo cual indica que la acción inició antes de que comenzase el relato y todavía no ha terminado. También el hecho de que empiece con una letra minúscula y termine con guiones en vez de un punto es un indicio de una estructura narrativa circular que se distancia de las convenciones temporales de la novela realista y tradicional y erige lo inconcluso, abierto e indeterminado frente a lo cerrado, lineal y orgánico.

“Minha alma é tão ilimitada que já não é eu”³³

La entrada a lo indeterminado conlleva la despersonalización de G.H. El acontecimiento de lo neutro no es gratuito ya que

O grande castigo neutro da vida geral é que ela de repente pode solapar uma vida; se não lhe for dada a força dela mesma, então ela rebenta como um dique rebenta - e vem pura, sem mistura nenhuma: puramente neutra. Aí estava o grande perigo: quando essa parte neutra de coisa não embebe uma vida pessoal, a vida vem toda puramente neutra. (Lispector, 2019b, pp 69-70)

Al anular las calificaciones y clasificaciones que separan al mundo humano y animal, G.H. pierde también aquellas cualidades que contribuyen a forjar nuestra identidad y nos convierten en persona, por lo tanto responder al llamado de lo neutro significa dejar atrás las garantías de un título y pasar de “ser alguien” para simplemente “ser”. Cuando lo neutro afecta a la categoría de persona, G.H. pierde la tercera pierna, el bastón que tenía y no obstante no necesitaba para vivir: “Até agora achar-me era já ter

³³ Lispector, 2019b, 123

uma idéia de pessoa e nela me engastar: nessa pessoa organizada eu me encarnava, e nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver” (p. 10).

La experiencia reveladora que tiene la protagonista-narradora comparte con toda experiencia mística la suspensión momentánea del yo. Pero el despojo de lo humano y la desorganización que se produce a través de la suspensión de los valores culturales, sociales, cognitivos, etc, es necesario para que se produzca un auténtico encuentro con lo desconocido (del mundo y del sujeto mismo). G.H. narra entonces una experiencia de límites, una experiencia en la cual se vislumbra el intervalo entre el mundo organizado y humano y la experiencia del mundo desorganizado, caótico, primigenio e inhumano: “não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda”(p. 9), confiesa G.H.. En el primer párrafo de la novela, “eu antes vivia de um mundo humanizado, mas o puramente vivo derrubou a moralidade que eu tinha?” (p. 21) se pregunta también. Progresivamente G.H. comienza a fundirse con la material real que involucra a la vida animal, vegetal, mineral y a ella misma: “através da barata viva estou entendendo que também eu sou o que é vivo” (p. 173). Así, nos dice la narradora:

A desumanização é tão dolorosa como perder tudo, como perder tudo, meu amor. Eu abria e fechava a boca para pedir socorro mas não podia nem sabia articular. É que eu não tinha mais o que articular (..). Eu sabia que estava me despedindo para sempre de alguma coisa, alguma coisa ia morrer, e eu queria articular a palavra que pelo menos resumisse aquilo que morria. (p. 74)

Al caer la máscara, se suelta también aquella mano humana imaginaria que acompañaba el recorrido de nuestra protagonista ya que la experiencia de lo neutro es la experiencia de una soledad esencial. Este gesto de desprenderse de la mano es uno de los pasos que indican el abandono del querer-asir y la afirmación de lo que Barthes llama el querer-vivir, la vitalidad por fuera del querer-asir: “e não preciso cuidar sequer de minha alma, ela cuidará fatalmente de mim, e não tenho que fazer para mim mesma uma alma: tenho apenas que escolher viver. Somos livres, e este é o inferno” (p. 125),

“eu estava em pleno seio de uma indiferença que é quieta e alerta. E no seio de um indiferente amor, de um indiferente sono acordado, de uma dor indiferente” (p. 126).

La experiencia de la neutralización implica el devenir de “mi vida” en una vida, una vida impersonal, indiferencia, compartida al mismo tiempo por la cucaracha como por cualquier otro ser vivo. La palabra efectúa descentramientos performáticos por medio de los cuales el sujeto nunca adquiere una identidad segura por mucho tiempo. Así como se produce un devenir-animal del hombre, también se produce un devenir-hombre del animal, lo cual no significa la antropomorfización del animal, sino el derecho universal a existir con dignidad³⁴. La suspensión de la categoría de persona por lo tanto no supone la pérdida completa de la subjetividad humana y la adopción de una subjetividad animal, supone un intervalo, una suspensión entre lo humano y lo inhumano, un espaciamento. El “ser” que plantea la novela, reside en medio del “ser” y del “no ser”, se trata de una forma de vida que todavía no está adjetivada en tanto que está alejada de la concepción humana.

Para referirse a esta experiencia, G.H. utiliza el término “irreductível”: “também eu, que aos poucos estava me reduzindo ao que em mim era irreductível, (...) Segura minha mão, cheguei ao irreductível com a fatalidade de um dobre” (p. 60). No obstante, expresar el carácter irreductible de algo no es lo mismo que presentarlo. Cuando lo irreductible emerge, no hay espacio para afirmar que se está hablando desde lo irreductible, ya que es un acto, un acontecimiento único e irrepitible que impide toda identificación. En este sentido, un acto no puede reconocerse como acto y seguir siendo acto. No obstante, es recurrente, a lo largo de *A Paixão Segundo* G.H. que la narradora afirme lo irreductible o lo neutro como un lugar al cual se puede llegar. Esto tiene funciones destructivas para la experiencia de lo neutro dado que cuando se presenta a lo neutro como un valor e incluso como un espacio en el cual es posible permanecer, se reduce su fuerza irreductible y crítica, ya que, aunque lo neutro es el reposo y el alivio del paradigma, es tan solo un simple momento, un instante, es “vértigo sin reposo” (Barthes, 2004, p. 107): incómodo, insoportable, insostenible, no es más que un

³⁴ Según la hipótesis de Evando Nascimento (2012), es en este devenir animal del humano donde comienza la verdadera literatura, dado que “toda ficção tem no fundo a ver com a animalidade e com a vida em geral, é o que nos contam Clarice, Esopo, Kafka, Guimarães, Cortázar, Drummond, Borges e Coetzee, entre tantos outros” (p. 51). Así, lo neutro es la posibilidad de afirmar una vida en la cual las plantas, las cosas, los animales poseen una forma verdaderamente humana, es decir, verdaderamente animal, en tanto que solo hay humanidad más acá de las idealizaciones humanistas.

intervalo. Por otro lado, en tanto que lo neutro es la posibilidad de suspender las calificaciones y los valores exteriores, por su propia naturaleza in-esencial no puede convertirse en un atributo de la persona o del lugar, ya que eso implicaría nuevamente definir y limitar las posibilidades de ser, actuar y existir. Si lo neutro se impone en todas partes se lo transforma en un nuevo dogmatismo, allí donde se diga “soy neutro”, no hay neutro. Tal como sostiene Blanchot “Lo Neutro: es lo que lleva la diferencia hasta la indiferencia; más justamente, lo que no deja la indiferencia en su igualdad definitiva” (citado en Barthes, 2004, p. 138). En este sentido, creemos que cuando G.H. afirma que durante horas perdió su formación humana, la experiencia de esa pérdida no consigue manifestar su carácter disruptivo, la narradora ha tomado distancia del hecho y ahora nos relata lo acontecido en tiempo pasado, haciendo intervenir el pensamiento lógico por medio del cual formamos narrativas: “foi assim que fui dando os primeiros passos no nada. Meus primeiros passos hesitantes em direção à vida, e abandonando a minha vida. O pé pisou no ar, e entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo” (Lispector, 2019b, p. 81). Si la experiencia que relata Lispector es la de una continua metamorfosis, la de un continuo devenir que hace de la vida un proceso inacabado, el relato de la vivencia en tiempo pasado le sustrae a la experiencia su fuerza de inminencia y su carácter indefinido, inconcluso e indeterminado.

La suspensión del yo es necesaria para que se genere la apertura hacia la otredad, para que haya proximidad con la cosa en sí y experimentación del ser destituido de la máscara humana. Así, se produce un despliegue de la identidad, se hace salir al sujeto de su mismidad para entrar en contacto con una alteridad que destruye la imagen propia, la máscara humana. Por la fuerza de la escritura, la vida toma la forma de un devenir, es llevada a una constante diferencia de sí misma, desde donde se hace posible articular otras formas de vida:

E porque minha alma é tão ilimitada que já não é eu, e porque ela está tão além de mim - é que sempre sou remota a mim mesma, sou- me inalcançável como me é inalcançável um astro a barata e eu somos infernalmente livres porque a nossa matéria viva é maior que nós, somos infernalmente livres porque minha própria vida é tão pouco cabível dentro de meu corpo que não consigo usá-la. Minha vida é mais usada pela terra do que por mim, sou tão maior do que aquilo

que eu chamava de “eu” que, somente tendo a vida do mundo, eu me teria” (p. 124)

Al suspenderse los límites psicológicos de lo humano, se posibilita el encuentro con lo que Emmanuel Lévinas denomina “el Otro”, una alteridad irreductible a cualquier concepto o principio. Lo neutro en tanto creación de espaciamento, intervalo o interrupción posibilita entonces un encuentro ético con el Otro en el cual se respeta su alteridad irreductible. En este sentido, tal como sostiene Blanchot (2008):

Lo que está en juego y exige relación es todo lo que me separa del otro, es decir, el otro en la medida en que estoy infinitamente separado de él, separación, fisura, intervalo que le deja infinitamente fuera de mí, pero que pretende fundar mi relación con él en esta misma interrupción, que es una interrupción de ser - alteridad por la cual él no es para mí, hay que repetirlo, ni otro yo, ni otra existencia, ni una modalidad o un momento de la existencia universal, ni una supraexistencia, dios o no-dios, sino lo desconocido en su distancia infinita. Alteridad que se sitúa bajo el ascendiente del neutro. (pp 95-96)

El espacio que me separa del otro no está para ser colmado, sino que ahora fundo mi relación con el otro a partir de ese espacio, a partir también de la interrupción del ser. Por eso, entrar en contacto con el otro significa dejarse capturar por esa opacidad y aceptar abandonarse al conocimiento del no conocimiento. En las novelas de Clarice Lispector, este Otro aparece representado principalmente por los animales, son ellos quienes representan la posibilidad de que exista una vida que (por no estar humanizada) sea más humana que la de los humanos. La cucaracha representa por lo tanto a ese otro que también es G.H., pero una G.H. constantemente diferente de sí misma. “Yo es otro”, escribió Rimbaud, del mismo modo para decir “yo” Lispector dice cucaracha, gato, caballo:

Quero que ainda uma vez o cavalo conduza o meu pensamento. Foi com ele que aprendi. Se é pensamento esta hora entre latidos. Os cães latem, começo a entristecer porque sei, com o olho já resplandecendo, que irei. Quando de noite

ele me chama para o inferno, eu vou. Desço como um gato pelos telhados. Ninguém sabe, ninguém vê. Apresento-me no escuro, muda e em fulgor. Correm atrás de nós cinquenta e três flautas. À nossa frente uma clarineta nos alumia. E nada mais me é dado saber. De madrugada eu nos verei exaustos junto ao regato, sem saber que crimes cometemos até chegar a madrugada. Na minha boca e nas suas patas a marca do sangue. (Lispector, 2019b, p. 129)

Estos animales no representan una identidad animal, sino todo aquello que no se deja reducir a lo Humano. Dan cuenta de un origen compartido, un espacio de alteridad y de multiplicidades, el instante originario de toda vivencia donde la vida late en su forma más elemental, ambigua y neutra. El núcleo neutro de la vida es por lo tanto aquello que existe en todos los seres vivos pero que las personas han escondido debajo de máscaras de civilización. Frente a estas máscaras, la cucaracha es el rostro desnudo que nos empeñamos en ocultar. En este sentido, las epifanías o las revelaciones apuntan a la materia prima de la realidad, al alma de las cosas, a la Verdad que se esconde detrás de las apariencias. Tal como sostiene Ana Hidalgo (2013):

Mediante estos cercos al lenguaje, exploración y movimiento del objeto que contemplamos y ante el que nos situamos, el huevo, la gallina, el autor, el personaje, la cucaracha, somos echados hacia atrás, y en este ir hacia atrás, la palabra, la identidad, adquiere su materia y borde, despojamiento de sí, convertidos en cosas, concretos, duros, porque nunca hubo separación entre el sujeto y el objeto, entre el hombre y el lenguaje, habitábamos el mismo lugar, participábamos de la misma exposición, del mismo desgaste, nosotros sobre el mundo, no esenciales sino materiales, y esto que nos deshumaniza es justamente lo que nos hará comprender y amar, directos, sagrados, porque la humanidad es la individualización, la separación del hombre de los otros hombres, la imposibilidad de la entrega, y sólo podremos amarnos, aprender, cuando seamos

cosas, exterioridad, cuando nos deshumanicemos. (p. 53)

Ese origen en común compartido por todos es lo que podría denominarse como “a Coisa”. Según Evando Nascimento (2012) “coisa” “é o que os dicionaristas chamam de palavra-ônibus, dessas em que cabe qualquer coisa” (p. 57). La cosa sería aquello que se sitúa en el espacio de lo ilimitado, que rompe con los límites entre lo animal y el humano, lo vivo y lo no vivo, aquello que no cabe en ninguna clasificación sino solo en la extraña forma de lo informe. Y G.H. se reconoce ahora como perteneciente a “la cosa”, a algo más grande que ella, a una totalidad que paradójicamente está en ella pero es inalcanzable para su alma: “e não consigo dar o passo para mim, mim que és Coisa e Tu. Dá-me o que és em mim. Dá-me o que és nos outros, Tu és o ele, eu sei, eu sei porque quando toco eu vejo o ele” (Lispector, 2019b, p. 139). En *A Paixão Segundo* G.H. se produce por lo tanto una nueva forma de conocimiento que resquebraja el solipsismo del raciocinio, dado que para entrar en relación con la cosa, con el Otro, con lo neutro, el sujeto tiene que deponer sus ansias de apropiación y su egoísmo, y asumir en cambio lo insondable e insatisfecho de un deseo metafísico. Lo que se nos revela es que el Otro es próximo y tiene derecho a su otredad, y, aunque la novela suspende todo moralismo, nos invita a despertar nuestro amor y respeto por las alteridades en su más absoluta y radical singularidad, aquella que ninguna palabra, discurso, ni logos puede aprehender.

“Estou perto de ver o núcleo da vida”³⁵

La experiencia por medio de la cual se entra en contacto con aquello innombrable e insoldable toma la forma de una experiencia mística. Es la experiencia de una revelación que conduce a la narradora hacia la inminencia de una verdad. G.H. entabla una comunicación momentánea que apunta a la pérdida de la condición cerrada a través de una efímera fusión extática en la cual se ve a sí misma como parte de una misma esencia: la de un infinito Dios-Naturaleza hecho de muda y silenciosa materia. La experiencia que está en juego es una experiencia límite, ubicada en el límite del ser, en el límite del entendimiento y en el límite del lenguaje, por eso, sostiene la narradora:

Ser é ser além do humano. Ser homem não dá certo, ser homem tem sido um

³⁵ Lispector, 2019b, p. 60

constrangimento. O desconhecido nos aguarda, mas sinto que esse desconhecido é uma totalização e será a verdadeira humanização pela qual ansiamos. Estou falando da morte? não, da vida. Não é um estado de felicidade, é um estado de contato. (Lispector, 2019b, p. 174)

G.H. anhela perderse en la discontinuidad para fusionarse con un todo indiferenciado donde se produce lo sagrado, lo divino que, tanto para G.H. como para Lispector, es lo real. Esta experiencia implica un “fuera” del mundo de lo posible, en el cual nuestra racionalidad naufraga. Se trata de una experiencial límite en el sentido en que Georges Bataille comprende a la experiencia interior, es decir, una experiencia en la que todas las prohibiciones que subyacen en el cuerpo social y en el lenguaje se ponen en juego al tratar de sobrepasar los límites de la razón y conducir a un lugar de pérdida, que Bataille califica como "sagrado". La experiencia que se presenta en *A Paixão Segundo* G.H. es también, como la experiencia interior propuesta por Bataille, una experiencia peligrosa, ya que transgredir la ley moral implicar transgredir el límite del humano gracias al cual pertenezco. Se trata por lo tanto de una experiencia que violenta al yo, que conlleva el cuestionamiento del sujeto, de su propia ipsidad, ya que en palabras de Bataille (1986):

La experiencia no sería más que un engaño, si no fuese rebelión, en primer lugar, contra el apego del espíritu a la acción (al proyecto, al discurso ----contra la servidumbre verbal del ser razonable, del criado--), en segundo lugar contra los apaciguamientos y docilidades que la misma experiencia introduce (p. 123)

“Tenho medo dessa desorganização profunda”³⁶

Uno de los momentos en los cuales sentimos la fuerza de lo neutro es cuando se presenta la experiencia del miedo. La escritura transmite el vértigo y el miedo que producen el despojo de uno mismo y el encuentro con una experiencia desconocida. Si

³⁶ Lispector, 2019b, p. 9

la experiencia de lo neutro perdía su fuerza cuando G.H. afirmaba haber estado en lo neutro, ahora, a través del miedo que siente la protagonista, sentimos una vez más la presencia pulsante de lo neutro. La escritura se abre clandestinamente al temor y al temblor conocido en Kierkegaard, a una forma de vacío que el miedo lleva en su seno. La escritura nos hace sentir que estamos en el intervalo que se produce entre el mundo cotidiano donde prima la identidad y las otras formas de vida que suponen la despersonalización. El miedo es por lo tanto el gesto en el cual vemos que la alteridad muda y ensordecedora ha revelado su rostro. Lo que observamos es el movimiento que genera la lucha interna entre la actividad y la quietud, el querer-asir y el querer-vivir, el límite de lo conocido y la libertad de lo que desconocido. Así, el terror actualiza el estado de la protagonista, vuelve a desorganizarla, la mantiene en movimiento. La escritura transmite la sensación de vértigo de estar suspendidos en el insoportable intervalo, en las zonas informes de lo neutro. Creemos que en esos momentos en los cuales el miedo se escribe y escribe el miedo, es cuando se afirma lo irreductible: “transcender é uma transgressão. Mas ficar dentro do que é, isso exige que eu não tenha medo!” (Lispector, 2019b, p. 82), “eu tinha medo da face de Deus, tinha medo de minha nudez final na parede (p. 97), “mas eu só havia encontrado, além do invólucro, o próprio enigma. E tremia toda por medo do Deus. Tremo de medo e adoração pelo que existe.” (p. 139), “é medo. Pois prescindir da esperança significa que eu tenho que passar a viver, e não apenas a me prometer a vida” (p. 149). G.H. desea resistirse a la tentación de inventar una forma, evita la construcción de un sentido, pero frente a la inminente desorganización vuelve a sentir miedo: “vê, meu amor, vê como por medo já estou organizando, vê como ainda não consigo mexer nesses elementos primários do laboratório sem logo querer organizar a esperança” (p. 66), “e eu não quero perder a minha humanidade! ah, perdê-la dói, meu amor, como largar um corpo ainda vivo e que se recusa a morrer como os pedaços cortados de uma lagartixa” (p. 145). Y, frente al miedo, evoca a un otro imaginario de cuya mano procura aferrarse desesperadamente: “por enquanto estou inventando a tua presença, como um dia também não saberei me arriscar a morrer sozinha” (p. 17). La escritura consigue transmitir la sensación de quién está frente a una metamorfosis de sí mismo que no manifiesta su por qué. No obstante, este miedo oscila con el deseo de alcanzar una vida desprovista de seguridad, con el deseo de lo neutro. Así, el deseo de alcanzar lo neutro (deseo de la suspensión del sentimentalismo y de un mundo demasiado moralizado) oscila con el vértigo que

produce la inminencia de una absoluta libertad, en la que lo único garantizado es la soledad.

“*Não compreendo o que vi*”³⁷

Otro de los modos mediante los cuales se percibe el carácter inquietante de la experiencia de lo neutro es por medio de la incompreensión de la protagonista. El encuentro con la cucaracha produce una revelación abrupta que socaba todo entendimiento, produce la sorpresa por la presencia de lo desconocido. En el encuentro con la cucaracha, el insecto no se reduce a los conocimientos humanos que tenemos del mismo, por el contrario, genera la sorpresa de aquello que se ve por primera vez: es irreductible. En este sentido, la revelación de la verdad suspende el entendimiento y toda comprensión humana posible: “se a “verdade” fosse aquilo que posso entender - terminaria sendo apenas uma verdade pequena, do meu tamanho. A verdade tem que estar exatamente no que não poderei jamais compreender” (Lispector, 2019b, p. 110). La verdad es experimentable pero no es definible, ya que toda comprensión súbita es finalmente la revelación de una aguda incompreensión. La experiencia despoja al sujeto de su entendimiento y la vida se vive sin que intervenga el entendimiento:

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 disser. 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.- - - -
- (p. 182)

El carácter irreductible de la experiencia deja a G.H. sin palabras, por eso, al relatarnos su experiencia, la protagonista acentúa la importancia de la percepción: “sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido. Sei que vi -- porque não entendo” (p. 15). Esta experiencia nos recuerda a aquella a la que se refiere Barthes en *Lo neutro*

³⁷ Lispector, 201b9, 13.

cuando desarrolla el concepto “satori” del budismo zen. El satori, según Barthes (2004), es una especie de catástrofe mental que se produce de golpe, un “nirvana alcanzado en el transcurso de la vida terrestre.” (p. 236), es un momento de no-mente y de presencial total. Su fuerza no tiene que ver con el lenguaje ni con la definición: “literalmente, intraducible (...) no es descenso en sí de una verdad, de un dios, sino más bien brusca salida al vacío” (p. 236). La palabra del satori es una palabra de exclamación, que manifiesta la imposibilidad de proyectar sentidos en tanto que la razón está súbitamente suspendida por la inmersión de lo desconocido. Para dar cuenta de esta suspensión, Barthes opone el “es así” y el “es eso”. Mientras que el “es así” supone la identificación y la generalidad del lenguaje, el “es eso” afirma lo absoluto de la contingencia: “el satori rompe con la visión corriente que aclimata, domestica el acontecimiento haciéndolo entrar en una causalidad, una generalidad, que reduce lo incomparable a lo comparable” (p. 237). En este sentido, la pasión del título *A Paixão Segundo G.H.* nos remite a ese estado pasivo en el que se recibe plenamente el sentimiento activo del otro, sin poder hacer nada al respecto³⁸.

“El enemigo siempre es el lenguaje”³⁹

Como ya mencionamos, G.H. descubre que existe la posibilidad de poder prescindir de la belleza y de la fealdad, porque lo bueno, lo malo, la belleza, la fealdad fueron valores inventados para poder soportar el núcleo neutro de la existencia, modos mediante los cuales hemos humanizado la existencia para poder entenderla. Para alcanzar lo neutro, debe suspender la oposición de los valores morales, debe huir de la producción de sentido.

Una particularidad de *A paixão segundo G.H.* es el hecho de que la protagonista escribe su relato. En este sentido, tal como sostiene Julieta Yelin (2008), quien aborda el problema de la representación de la animalidad en la novela, la mujer-cucaracha nos conduce “hasta las fuentes secretas del lenguaje, hasta el fundamento abisal de la

³⁸ Si bien G.H. parece intentar desistir completamente del sentido, irónicamente, ensaya para esto un proceso absolutamente articulado de implicaciones lógicas. Es decir, no se abandona a la felicidad de la incomprensión hasta no haber agotado una introspección profunda de lo que había sido su camino. Pero este exceso de pensamientos introspectivos y el querer componer sentidos humanos para limitar la experiencia son el último gesto de quien se ve frente a la inminencia de la desorganización vital.

³⁹ Barthes, 2004, p. 26.

existencia humana” (p. 232) a través del registro de la escritura. En este sentido, el personaje de Lispector:

No está instalado en el terreno de la conversación sino en el de la construcción novelesca: su pensamiento, su introspección es la escritura, acto absolutamente individual y dotado, además, de un sentido religioso que multiplica ad infini nitum las posibilidades interpretativas. (Yelin, 2008, p. 232)

Se le hace necesario a la protagonista, entonces, eliminar las falsedades del lenguaje ya que por medio de él moralizamos la existencia: “eu estava sabendo que se não chamasse as coisas de salgadas ou doces, de tristes ou alegres ou dolorosas ou mesmo com entretons de maior sutileza - que só então eu não estaria mais transcendendo e ficaria na própria coisa” (Lispector, 2019b, p. 72). La palabra humanizada nos aleja de la esencia desnuda, verdadera, primaria, “cósica”, neutra de la vida, por lo tanto la experiencia que se presenta en *A Paixão Segundo G.H.* no solo no puede nombrarse sino que no debe nombrarse. Por eso, al querer perpetuar en lo neutro, G.H. dice: “é a mim que caberá impedir-me de dar nome à coisa. O nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa” (p. 141).

Al querer dar cuenta de aquello que permanece antes de la producción del sentido, tanto G.H. como Lispector se encuentran con el desafío imposible de querer narrar lo indecible:

Dá-me a tua mão: Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir - nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio. (p. 98)

En esta lucha con el lenguaje observamos el deseo de lo neutro, es decir, el deseo de querer presentar una experiencia de lo real, de aquella realidad que permanece más acá del entendimiento, de los sentidos absolutos y de los valores trascendentales. En este sentido, *A Paixão Segundo G.H.* comparte la reflexión que se produce en el siglo XX sobre los límites del lenguaje en “La carta de Lord Chandos”, publicada por Hugo von Hofmannsthal en 1902 la cual es considerada como un manifiesto literario de la crisis del lenguaje y de su efecto inmediato: la ruptura de la unidad del sujeto cuando se encuentra frente a una experiencia que lo desborda. Así, en esta novela, Lispector se encuentra paradoja con la cual se encontraron los escritores de la modernidad: si lo real es lo indecible, si “a hora de viver também não tem palavra” (p. 78), entonces, para alcanzar lo real es necesario alcanzar el silencio. Pero en tanto que se trata de escritura, llegar a la mudez requiere un gran esfuerzo de la voz, dado que para escapar del lenguaje, no se posee otro medio que el lenguaje mismo. En este sentido, esta escritura, al igual que aquellas calificadas por Barthes como neutras persigue una utopía: pretende escapar del lenguaje por medio del lenguaje. Al buscar lo que no se ha sabido decir y lo que no se ha podido decir, la escritura se hace cargo de lo inasible del contenido que busca representar y Lispector acepta la literatura como un compromiso frustrado. Consciente de que nunca podrá alcanzar una palabra que consiga abrazar lo real, hace de la escritura un espacio de búsqueda constante, que se renueva con cada intento, en palabras de G.H.:

Eu tenho à medida que designo - e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la - e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas - volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. (p. 178)

Pero si, como sostiene Barthes (2014), el lenguaje es un a puertas cerradas y toda lengua es clasificación y toda clasificación es opresiva ¿cómo acompañar, con las palabras, lo que no se deja asir? A través del juego formal con las palabras que permita dar con un lenguaje que también sea inasible, alusivo, metafórico y sugerente. Se trata de generar desplazamientos en la lengua para dar con significados indirectos que permitan iluminar, sugerir, evocar y contornear aquello que no puede ni debe ser representado. Esta búsqueda formal implica en primer lugar suspender las convenciones literarias del realismo en tanto que estas se muestran insuficientes para alcanzar “lo real sin entrecomillar”⁴⁰. Para escapar a las determinaciones del lenguaje y permitir que emerja la experiencia de lo neutro, Clarice llega, a través de variaciones y operaciones, hasta las fronteras del lenguaje. Sostener que hay una frontera, equivale a pensar que el lenguaje tiene un centro. En este centro se encontraría lo comunicativo por excelencia: el signo lingüístico que permite la comunicación, la palabra gregaria, la palabra social. En ese centro, no hay lugar para la literatura. Para “inexpresar lo expresable” hay que desplazarse de esa palabra demasiado-nombrada, demasiado-moralizada. Para ello, Lispector nos hace sentir que algo se le escapa y queda sin representar, como si buscara la frontera imaginaria donde el significado y el significante se acercan sin articularse. Así, al abrir un intervalo donde los sentidos están por forjar una esencia, la experiencia de lo neutro consigue resonar, reverberar, centellear entre los intersticios del lenguaje.

Para evitar la moralización de la vida, Lispector evade los conceptos, ya que el nombre o el concepto imposibilita el contacto con ese mundo de “esencias no predicadas, no relatadas” (Barthes, 2004, p. 106) donde tiene lugar la experiencia de lo neutro. Reconocer y nombrar con un concepto significa asumir la identidad de algo consigo mismo y negar el constante devenir de la vida, su incertidumbre y su ambigüedad. Nombrar algo impide el contacto con ese algo: “O nó vital é um dedo apontando-o” (Lispector, 2019b, p. 139), un dedo que señala pero no nombra. Frente al deseo, los nombres no son más que el punto en el que el deseo se resignó. En este sentido, un gesto sutil para presentar la diferencia es el de borrar los nombres. Borrar no significa eliminar ni anular, sino suspender la identidad, de modo que el nombre sea llevado hacia lo difuso allí donde sea imposible adjudicarle una única esencia. En *A Paixão Segundo G.H.*, el mismo acto de nombrar a la protagonista

⁴⁰ La expresión es de Barthes, quien, en *El grado cero de la escritura*, sostiene que el realismo, saturado de convención, “sólo entrega lo real entrecomillado” (2013, p. 55).

mediante dos letras “G.H.” y nunca decir su nombre instaura un vacío en el sujeto. G.H. significa la presencia de la ausencia de lo propiamente humano: del lenguaje y de la moral. “G.H.” es una palabra indirecta que alude a la suspensión de la identidad, palabra equivalente al de su antagonista, la cucaracha, que por naturaleza no tiene nombre.

Otro de los modos de hacerle trampas a la lengua y suspender su dogmatismo es el rechazo al adjetivo. El adjetivo, al calificar y valorar, atenta contra la experiencia de lo neutro ya que, tal como sostiene Barthes (2004) en *Lo neutro*:

Como “calificante”, se adosa a un sustantivo, a un ser, “embadurna” al ser: es un super-calificante, un epíteto: colocado sobre, adjunto a; sella el ser como una imagen fija, lo encierra en una especie de muerte (epíthema: tapa, ornamento de tumba). En este sentido, es un contra-Neutro potente, el anti-Neutro mismo, como si hubiera una antipatía de derecho entre el Neutro y el adjetivo. (p. 103)

Lispector, en palabras de G.H., llega al mismo razonamiento, es necesario “despedir a los adjetivos”⁴¹, ya que estos han nacido de nuestra necesidad de humanizar el mundo y nos alejan de lo auténtico y singular. Así, para afirmar lo irreductible, Lispector suspende la atribución, da con la palabra intransitiva: “a explicação de um enigma é a repetição do enigma. O que És? e a resposta é: És. O que existes? e a resposta é: o que existes. Eu tinha a capacidade da pergunta, mas não a de ouvir a resposta” (Lispector, 2019b, p. 135).

La huida hacia las fronteras del lenguaje se realiza también por medio de la Imagen, aquella que, como desarrollamos en el capítulo 3 de la primera parte, se forma cuando al lenguaje se le sustrae lo que es su parte de la comunicación, del intercambio social. En *A Paixão Segundo G.H.* esta imagen se forja a partir de la palabra indirecta que comparte todos los rasgos de la palabra esencial tal como fue entendida por Mallarmé en “La crisis del verso” y posteriormente desarrollada por Maurice Blanchot.

⁴¹ No obstante se trata de un rechazo del adjetivo y no de una cesación total del mismo, ya que también son ellos los que, en su versión más sutil permiten aludir una experiencia indeterminada. En este sentido, es necesario despedir a los adjetivos para reencontrarlos en una forma más delicada que evite la predicación. Sobre este regreso de los adjetivos, sostiene Barthes (2004): “cuando la lengua (con artículos) quiere expresar lo Neutro de la sustancia, no encuentra el sustantivo, sino el adjetivo, y lo desadjetiva mediante un artículo neutro: combate el adjetivo con el sustantivo (fundado por el artículo)” (p. 103).

Así como sucede en la poesía de Mallarmé, también en *A Paixão Segundo G.H.* se genera una constelación de significantes, una red de palabras próximas que entablan relaciones a partir de sus matices, diferencias y similitudes. Los significantes constituyen un espacio literario en el que se dibuja los bordes de una experiencia innombrable. Así, el movimiento de paso de toda figura posibilita el contacto con la espontaneidad primitiva del ser, con la vida prehumana previa a la fijación de los sentidos. Por medio de la suspensión es posible evocar el mutismo originario, pero ese silencio no es el silencio del habla, es decir, el tacere tal como lo define Barthes, sino “um silêncio como só vi em lagos; e como só ouvi no silêncio mesmo” (Lispector, 2019b, p. 24) tal como lo define G.H.. Se trata, una vez más, del silere, silencio neutro, ancestral, puro, vivo que desbarata la oposición sonido-silencio, previo a la clasificación del lenguaje. En este sentido, sostiene Cleide Maria de Oliveira (2013):

É em meio ao silenciamento do discurso que ouvimos a voz errante, a palavra inaugural que nos convoca a esse lugar desconfortável que é o deserto, paisagem esvaziada de perspectiva, lugar de impossível permanência. A voz que clama no deserto é o escuro da linguagem, seu fracasso, que não é outra coisa que epifania. Esse é o duro aprendizado de G.H. (p. 75).

La búsqueda de las imágenes alusivas e indirectas nos remite a la delicadeza que es uno de los modos que, según Barthes (2004), posibilita el acontecer de lo neutro, ya que la misma está “ligada al poder de metaforizar, es decir, de destacar un rasgo y hacerlo proliferar en el lenguaje, en un movimiento de exaltación” (p. 83)⁴². En este sentido, para referirse a lo neutro G.H. nos habla del ruido de las hojas al viento, de la desnudez neutra de una mujer, del murmullo neutro, de la plegaria neutra, el enigma, el grano simiente, el germen, la leche materna, el ojo esculpido de una estatua que está vacío y no tiene expresión, el plasma de la vida, la célula-huevo. Lo neutro también es el silencio que está en retrato de la Mona Lisa, ese “rosto cuja palavra é um silêncio inexpressivo” (Lispector, 2019b, p. 26) y aquél actoplasma que se le revela en el

⁴² Delicadeza es también el nombre de una de las crónicas en las cuales Lispector se refiere a la escritura, allí, la autora dice: “Nem tudo o que escrevo resulta numa realização, resulta mais numa tentativa. O que também é um prazer. Pois nem em tudo eu quero pegar. Às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos” (2018, p. 154).

negativo del a fotografía⁴³. “Hay neutro” en esa marcha infinita, en la dialéctica de los términos, en el vértigo sin reposo que nos libera de la fatiga del paradigma.

Otra de las maneras mediante las cuales G.H. se refiere a lo neutro es por medio de la figura de Dios, “G. H. realiza la identificación del otro con lo divino —divinidad en la que, a su vez, se encuentra incluida lo uno, ella misma— y de lo divino con lo real” (Mercadé, 2014, p. 135). Aunque la experiencia mística consiste en no predicar a dios, el dios en *A Paixão Segundo* G.H. como en el resto de las ficciones de Lispector es un dios ultrajado, no el dios de la religión, limitado, demasiado humano, sino un dios al cual se lo identifica con lo inhumano. Lo que rechaza Lispector es el dios humanizado de las religiones. Dios es otro de las formas para nombrar “lo otro”, para nombrar esa vida impersonal que tiene la fuerza de una indiferencia titánica, es un modo experimentar la neutralidad de lo que no tiene sabor ni conocimiento, pero existe. En *A Paixão Segundo* G.H. dios es sinónimo de vida, equivalente a la naturaleza: “(Não sei o que chamo de Deus, mas assim pode ser chamado)” (Lispector, 2019b, p.151). Dios es un nombre para aquello que simplemente es: “Deus, ou o que És chamado: eu só peço agora uma ajuda: mas que agora me ajudes não obscuramente como me és, mas desta vez claramente e em campo aberto” (p. 133), “Dói em ti que a bondade do Deus seja neutramente contínua e continuamente neutra?” (p. 170). En este sentido, la cucaracha es una figura igual de grande que Dios: “E que, só por uma anomalia da natureza, é que, em vez de sermos o Deus, assim como os outros seres O são, em vez de O sermos, nós queríamos vê-Lo” (p. 127). Como vemos en la cita anterior, mediante las mayúsculas los otros seres están, visualmente, en el mismo nivel que Dios; para presentar esa igualdad, Lispector experimenta con la forma literaria, y, en un típico gesto vanguardista, apela a la materialidad de la palabra. No obstante, creemos que al nombrar el encuentro con esa experiencia irreductible como un encuentro con dios, se reduce la fuerza de lo irreductible ya que aunque el dios de *A Paixão Segundo* G.H. no sea el dios de la religión, el concepto no deja de tener una fuerte carga moral demasiado reconocida por toda la historia de la humanidad. Como veremos en el siguiente capítulo sobre *Água*

⁴³ Estas son algunas de las expresiones por medio de las cuales G.H. se refiere a lo neutro: “não era um rosto. Era uma máscara. Uma máscara de escafandrista. Aquela gema preciosa ferruginosa. Os dois olhos eram vivos como dois ovários. Ela me olhava com a fertilidade cega de seu olhar” (p. 77), “o fogo das coisas” (p. 102), “orgia do sabath” (p. 102), “o protoplasma e o sêmen e a proteína são de um neutro vivo” (p. 102), “o gosto primeiro” (p. 102), “o mais insípido néctar - é como o ar que em si mesmo não tem cheiro” (p. 103), “é um nada que é o Deus - e que não tem gosto” (p. 103), “A orgia do inferno” (p. 122), “o atonal” (p. 122), “a grandiosa indiferença” (p. 123). Pero no importa cuántas palabras se utilice para descubrirlo, lo neutro permanece insondable.

Viva, la elección de nombrar a lo neutro con una “X” es una alternativa más sutil y por lo tanto más eficaz para presentar lo irreductible.

Como ya desarrollamos en la primera parte de esta tesina, cuando Barthes analiza los procedimientos formales a partir de los cuales Kafka muestra que el sentido del mundo no es enunciable, señala la alusión como el modo que tiene el escritor de ofrecer signos sin significados. También en *A Paixão Segundo G.H.*, lo que está en juego es la alusión y no el símbolo, ya que este último “afirma una analogía entre una forma y una idea, implica una certidumbre” (Barthes, 2003, p. 190), mientras que lo que prima en *A Paixão Segundo G.H.* son las alusiones que intentan presentar la incertidumbre y afectan a la totalidad del mundo representado. En la novela, las alusiones suspenden la diferencia entre ser y no-ser⁴⁴, vida y muerte⁴⁵, el todo y la nada⁴⁶, así como también el principio y el final, la presencia y la ausencia, lo infinito y lo finito, el yo y el otro. Pero el principal elemento a través del cual se da la alusión en *A Paixão Segundo G.H.* es la cucaracha. La alusión surge cuando al signo “cucaracha”, Lispector le da un suplemento de significación que rompe con los sentidos habituales: sí, es un insecto, es un animal, pero existe algo en él que lo hace más humano que el humano mismo, algo a lo que G.H. desea llegar. En este sentido, las relaciones entre Lispector y el mundo están guiadas por un “sí, pero...” y en ese “pero” se juega la dimensión del deseo y la apertura ética de la vida. El “pero” indica que hay una búsqueda, un deseo en juego que mueve al lenguaje, el “pero” desbarata el sentido habitual que le damos a la cucaracha. El “pero” es el intervalo que posibilita la creación de nuevos valores que resignifican los ya establecidos. Al suspender valores como la

⁴⁴ “Eu era a imagem do que não era, e essa imagem do não-ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente. Como eu não sabia o que era, então não ser era a minha maior aproximação com a verdade: pelo menos eu tinha um lado avesso: eu pelo menos tinha o não, tinha o meu oposto”(p. 31)

⁴⁵ “é que um mundo todo vivo tem a força de um inferno” (p. 21), “um passo antes do clímax, um passo antes da revolução, um passo antes do que se chama amor. Um passo antes de minha vida - que, por uma espécie de forte ímã ao contrário, eu não transformava em vida; e também por uma vontade de ordem. Há um mau-gosto na desordem de viver. E mesmo eu nem saberia, se tivesse desejado, transformar esse passo latente em passo real” (p. 28), “mãe: matei uma vida, e não há braços que me recebam agora e na hora do nosso deserto, amém. Interrompi uma coisa organizada, mãe, e isso é pior que matar, isso me fez entrar por uma brecha que me mostrou, pior que a morte, que me mostrou a vida grossa e neutra amarelecendo” (p. 94), “só que ter descoberto súbita vida na nudez do quarto me assustara como se eu descobrisse que o quarto morto era na verdade potente. Tudo ali havia secado - mas restara uma barata (p. 47), “aquele quarto que estava deserto e por isso primariamente vivo” (p. 61).

⁴⁶ “Um abismo de nada. Só essa coisa grande e vazia: um abismo” (p. 25), “Eu via o que aquilo dizia: aquilo não dizia nada. E recebia com atenção esse nada, recebia-o com o que havia dentro de meus olhos nas fotografias; só agora sei de como sempre estive recebendo o sinal mudo” (p. 34), “é que apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada” (p. 45), “eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido”(p. 61).

belleza y la fealdad, lo rico y lo desagradable se suspenden también las valoraciones convencionales que se tienen sobre una cucaracha. Sin dejar de ser una cucaracha, el insecto toma nuevas valoraciones. Sostener que la cucaracha tiene un valor más humano que los humanos porque ella está formada de lo mismo que nosotros, equivale a mover la base sobre la que prácticamente hemos formado nuestra identidad: la distinción entre el humano y el animal. En el ensayo “Las salidas del texto” (comunicación expuesta en 1972 sobre Georges Bataille y compilada posteriormente en *El susurro del lenguaje* de 1984) Barthes (1994) sostiene, a propósito de Bataille, que la irrupción de determinado valor provoca la pluralización del saber, instaure nuevos sentidos fuera de lo convencional, suspende lo que la literatura tiene de doctrinario y hace temblar al estereotipo. Así, al cuestionar el fundamento sobre el cual se asientan las categorías de hombre y de animal, se deconstruye el privilegio antropocéntrico. La cucaracha misma es lo ambiguo, puesto que es lo prehumano pero, por el hecho de estar desprovista de moralidad representa el valor más humano a conquistar. Al modificar el significado habitual que le atribuimos a la “cucaracha”, la representación da lugar a la interpretación, ya que en ese acto emerge un suplemento de significación, de esta manera “el saber se desmigaja, se pluraliza, como si el uno del saber estuviera sin cesar condenado a dividirse en dos” (Barthes, 1994, p. 291). Mediante las alusiones Clarice no niega un mundo, ni afirma otro, simplemente sugiere, escribe el “aún no” de la literatura que permite sostener el carácter inconcluso del mundo. Frente a los códigos habituales, emerge una experiencia cuya fuerza extramoral socava los estereotipos y los lugares dados del lenguaje y del pensamiento humano.

En este sentido, *A Paixão Segundo G.H.* nos invita a buscar otras concepciones de la realidad que están por detrás de la apariencia superficial de la misma. Por más que sea doloroso, G.H. comete el atrevimiento de animarse ver la desnudez de lo real, visión que alcanza su clímax cuando se coloca la cucaracha en la boca. Ese momento no solo es el clímax de la novela, sino el de la búsqueda espiritual y artística que Clarice llevaba haciendo durante al menos dos décadas: cuando la cucaracha toca la lengua de G. H., el proyecto artístico original llega a su fin.

Capítulo 3: El deseo de lo neutro en *Água Viva*

En 1973 Clarice Lispector publica *Água Viva* y la obra genera un impacto inmediato en la Institución Literaria. Las críticas reflejan la misma perplejidad que Clarice había provocado treinta años atrás, cuando publicó *Cerca del corazón salvaje*. “«Con esta ficción», escribió un crítico que había atacado *Un aprendizaje*, «Clarice Lispector despierta a la literatura actual de Brasil del letargo depresivo y degradante y la eleva a un nivel de perennidad universal y de perfección»” (Moser, 2021, p 336).

La primera versión del libro es de julio de 1971, tenía 151 páginas y recibía el título de *Atrás do Pensamento. Monólogo com a Vida*. Posteriormente, Lispector le agregó más de treinta páginas y lo llamó *Objeto gritante*. Finalmente, fue publicado en agosto de 1973 por la editorial Artenova bajo el título final *Água Viva*. El formato final a diferencia de los anteriores era breve, pero su brevedad enmascaraba varios años de trabajo. A propósito de los cambios realizados en el libro, Lispector sostenía: “este librito tenía 280 páginas; lo fui cortando – y torturando- durante tres años. Ya no sabía que más hacer. Estaba desesperada. Tenía otro nombre. Era tan distinto... era “objeto gritante” pero no funcionaba. Prefiero “*Água Viva*”, algo que burbujea” (citado en Battella Gotlib, 2007, p. 453). Originariamente *Água Viva* fue entonces un cúmulo de manuscritos fragmentarios a los cuales había que estructurar, convertirlos en formato de libro. Para ello, por primera vez en su carrera, Clarice tuvo ayuda con la labor de purificación. Olga Borelli, su amiga del final de su vida fue la primera persona, incluyendo a Lúcio Cardoso y Fernando Sabino, en editar a Clarice. Sin la ayuda de Olga, *Água Viva* podría no haberse completado.

“*A palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É.*”⁴⁷

Al igual que *A Paixão Segundo G.H.*, la novela está escrita en primera persona. Aunque la narradora comparte rasgos con Lispector (su escritura, su hogar y algunos hechos que podrían leerse desde una perspectiva autobiográfica), no posee una identidad estable ni un pasado que la dote de una historia personal. Ya en la primera página descubrimos que no estamos frente a un personaje que posee una identidad definida, sino a una voz narradora que nos habla desde la despersonalización de sí: “O outro lado de mim me chama. Os passos que ouço são os meus” (Lispector, 2019a, p. 11),

⁴⁷ Lispector, 2019a, p. 17

E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é. E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém. Mas não há paixão sofrida em dor e amor a que não se siga uma aleluia. (p. 3)

El texto produce esa sensación de quien escribe “del otro lado”, desde un espacio donde la lógica, la organización, las relaciones temporales de causa y efecto así como las convenciones que separan al tiempo en pasado, presente y futuro no tienen lugar. La voz narradora no controla ni domina los acontecimientos que cuenta, estos simplemente se suceden y ella es el intermedio que los capta y narra desde un lugar incalificable, cuyo origen desconocemos.

Nádia Battella Gotlib (2007) sostiene que la voz narradora del libro parece ser la misma que la de *A Paixão Segundo G.H.*, sólo que en *Água Viva* “se vale de un discurso que se desliza en forma de fluido, fluidamente, queriendo captar la fuente primitiva” (p. 410). De modo que el silenciamiento del yo en *Água Viva* está más presente que en *A Paixão Segundo G.H.*, ahora “esa autora, Clarice, se deshace en autora implícita, que rechaza la identidad personal de narradora para sumergirse en la realidad imaginaria de personaje, que se torna impersonal, un ser” (p. 456). Se trata de la voz narrativa a la cual se refiere Blanchot, esa voz que habla pero no habla en nombre de sí mismo sino en nombre de algo más, una voz neutra, que no tiene origen, que “es la diferencia-indiferente que altera la voz personal” (Blanchot, 2018, p. 238). La voz narrativa en *Água Viva* surge cuando quién la lleva se ausenta, no remite a ningún centro, más bien, impide que ese centro sea encontrado. Como tal, aparece desvinculada del mundo que lo circunda y rompe cualquier tipo de organización. Anónima, habla desde fuera de los conceptos preestablecidos. Por medio de esta voz, se presenta un sujeto que no tiene marcas sexuales claras y no permite que se lo nombre desde el imaginario social, se crea así “un ser a-cultural” (Fernández-Lamarque, 2013, p. 132) que prescinde de nomenclaturas que lo fijan a una identidad. Esta suspensión de las cualidades morales, cívicas que nos constituyen como individuos, posibilita que el sujeto experimente la libertad de hacerse y rehacerse constantemente. La suspensión del yo es por lo tanto una instancia necesaria para que a través de ese sujeto se presente el flujo de intensidades y fuerzas que son capaces de afectar a un cuerpo:

Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e

apago, acendo y apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora trasposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero seu fluxo. (Lispector, 2019a, p. 9)

A través de esta suspensión del yo podemos observar que en la novela la escritura persigue el deseo de lo neutro, ya que la despersonalización es un paso necesario para que la vida en tanto fuerza impersonal, ilimitada y neutra encuentre su lugar en el lenguaje. A través de este despojamiento del yo se busca alcanzar el centro y la simiente de la vida, aquello que late detrás o antes del pensamiento, en ese espacio donde no hay ni palabras ni silencio, ni tiempo, ni espacio, allí donde las cosas todavía no han recibido su nombre y las sensaciones se mueven como nebulosas.

Al igual que en *A Paixão Segundo G.H.*, la escritura trae aparejado el proceso del devenir-otro del sujeto: “não vou ser autobiográfica. Quero ser "bio"” (p. 23), sostiene la voz narrativa. Al suspender el cuerpo delimitado por estructuras familiares, sociales, contextuales, adviene un sujeto pluralizado que puede fluir entre diferentes formas de existencia. La despersonalización implica el quitarse la máscara y dejar el rostro descubierto para que todas las máscaras puedan ser usadas. En este sentido, el espacio físico del “yo” se diluye como una realidad orgánica para admitir la posibilidad de otro ser (de otro texto/sexo/cosa/cuerpo):

O que sou neste instante? sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos (p. 61).

La voz narrativa de *Água Viva* es un devenir-mujer que también es devenir-animal, devenir-planta, devenir-cosa. La neutralización trabaja sobre la palabra una y otra vez y así se consigue evocar un paraíso que también es caos, un origen que también es final, un instante que también es eternidad y una muerte que es afirmación de la vida. Tal como se puede ver en la siguiente cita, *Água Viva* sería un Aleph donde se encontraría todo, un lugar donde los animales y los seres del mundo conviven sin jerarquías:

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza - grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadores se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. (p. 7)

Todo se afirma en una libertad salvaje y palpitante. Una vez más, la suspensión de la identidad permite presentar una vida que, desprendida de su humanismo, posibilita la convivencia con lo animal y lo vegetal. En este sentido, lo neutro en *Água Viva* es una oportunidad para crear nuevos valores, valores que están vinculados a la otredad. La escritura da con la inestabilidad del ser (que no se refiere a una esencia sino a la provisionalidad de una circunstancia), motivo por el cual el mundo de *Água Viva* impide cualquier identificación simple:

Para me refazer e te refazer volto a meu estado de jardim e sombra, fresca realidade, mal existo e se existo é com delicado cuidado. Em redor da sombra faz calor de suor abundante. Estou viva. Mas sinto que ainda não alcancei os meus limites, fronteiras com o quê? sem fronteiras, a aventura da liberdade perigosa. Mas arrisco, vivo arriscando. Estou cheia de acácias balançando amarelas, e eu que mal e mal comecei a minha jornada, começo-a com um senso de tragédia, adivinhando para que oceano perdido vão os meus passos de vida. E

doidamente me apodero dos desvãos de mim, meus desvarios me sufocam de tanta beleza. Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca (p. 10).

Para referirse a ese elemento impersonal y neutro al cual se alcanza por la despersonalización, la voz narrativa propone la expresión “it”. El “it” permite evocar la verdad anterior a la existencia del “Yo” autoconsciente:

Mas há também o mistério do impessoal que é o "it": eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharcar: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. (p. 19)

El yo es ahora un “eso”, un cuerpo-voz que busca su expresión, expresión que solo puede provenir del núcleo neutro de la vida. El it es, por lo tanto, aquello que comparten el yo, el tú, el él, el ella y todo organismo vivo, es la vida por fuera de sus formas individualizadas: “it é elemento puro. É material do instante do tempo. Não estou coisificando nada: estou tendo o verdadeiro parto do it. Sinto-me tonta como quem vai nascer” (p. 23).

“Estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já”⁴⁸

En su perspectiva antropofágica, el texto nos sitúa ante un sustrato placentario directamente conectado con el “it” y con el “instante-ya”, es decir, con las fuerzas originarias de lo neutro. La narradora sostiene que cada cosa tiene un instante en que la cosa *es*. De modo que, para adueñarse del “es” de la cosa (que nunca es una esencia, sino un neutro impersonal), habría que adueñarse del instante. Pero, al igual que lo neutro, el presente se escapa, huye: los instantes se encienden y se apagan como una luciérnaga: “O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha. Agora é dia feito e de repente de novo domingo em erupção inopinada” (p. 10). La escritura persigue lo que nunca termina y cada palabra es un nuevo recomienzo que sigue el flujo circular de una vida sin comienzo ni fin, que simplemente “es”, o mejor, que “está siendo”.

⁴⁸ Lispector, 2019a, p. 2.

En este sentido, la experiencia de escritura de *Água Viva* es una experiencia del momento que experimenta “el instante-ya” (la vida que se presenta en un fragmento ínfimo de tiempo), el punto en el cual algo se convierte en otra cosa y que por eso es tan difícil capturar en una forma final: “meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuero estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos” (p. 3). Esta palabra nos pone en el camino de una “revelación poética”, un proceso de apertura de la escritura para el instante en el cual somos lo que somos y lo que seremos: nacer y morir, tan solo un instante. Hay vida circulando en ondas como agua y como música, como la melodía que podría interpretar un “cuarteto de nervos” (p. 57).

Por este motivo es que el libro parece, por momentos, un conjunto de notaciones tomadas accidentalmente en tiempo presente: “e cada coisa que me ocorra eu anoto para fixá-la. Pois quero sentir nas mãos o nervo fremente e vivaz do já e que me reaja esse nervo como buliçosa veia” (p. 11). La estructura está al borde de la desestructuración, las frases se arremolinan, la sintaxis alcanza el límite con lo gramatical para así abrir nuevas dimensiones del pensamiento y de la vida. *Água Viva* mantiene la forma del grito que ya estaba incluido en el título provisorio de “objeto gritante”. Evando Nascimento, quien pudo acceder al texto mecanografiado de *Água Viva* (todavía con su título original *Objecto gritante*, que forma parte de la colección de la Fundação Casa de Rui Barbosa), llama la atención sobre la forma visual de ese texto. Aunque trabajado como texto literario, sostiene que tiene forma de un boceto vivo o de un edificio que expone sus cimientos, es decir de un trabajo en progreso, inconcluso, sin final. Sostiene Nascimento (2012) que “as páginas do Objecto viraram essa água borbulhante que também já era o próprio original, mas que ganha novas feições na versão definitiva” (p. 5). El texto es burbujeante como el agua Viva, como un manantial o una fuente. La escritura persigue las pulsaciones de lo vital, lo cual lleva la forma al límite de lo amorfo y de lo informe. En este sentido, la escritura tiene una función performática, ya que la forma misma del texto presenta la sensación de una vida que no es idéntica a sí misma, que es constante devenir, cambio y transmutación en otra cosa, una vida que al igual que el título de la novela, fluctúa, salpica y fluye. Así, en este texto, Lispector escribe como se lanza la voz, hacia adelante, en el vacío. Se aleja, avanza, no vuelve sobre sus pasos para examinarlos, en este sentido, la pretensión de querer escribir “un movimiento puro” con la cual se inicia su póstumo libro *Um sopro de vida* tiene su

antecedente en *Água Viva*, en este texto que al igual que un organismo vivo, crece, respira, palpita.

Otro de los rasgos que aumentan el carácter informe del texto es el hecho de que el mismo carece de argumento y de historia: no existe aparentemente un tema principal en *Água Viva*. Precisamente ese es uno de los motivos por los cuales Lispector no se animaba a publicar el libro. Si bien la búsqueda temática repetía aquella que perseguía *A Paixão Segundo G.H.* (el hallazgo de la cosa en sí, el núcleo de lo viviente), mientras que *A Paixão Segundo G.H.* tenía una columna vertebral, una elaboración de la narración, *Água Viva* daba la impresión de carecer de trama. En *Água Viva*, Lispector se despoja de los recursos intermedios de historias y personajes, la trama narrativa implosiona y la escritura parece querer despojarse de todos los artificios literarios, hecho por el cual la narradora sostiene que “este não é um livro porque não é assim que se escreve” (Lispector, 2019a, p. 4). Los componentes más elementales de la narrativa están presentes, pero reducidos a su mínima expresión para que la escritura gane inmediatez. Así, aunque la novela da la impresión de haber sido escrita de manera espontánea, es la obra que mayor trabajo formal tiene. La forma sigue la latencia orgánica de la vida que se busca presentar, fluye como el ritmo de las revelaciones y trata de captar la fuente primaria de lo que aparece detrás del pensamiento. En este sentido, el texto se presenta como una serie de fragmentos desordenados producto de los procesos mentales del a veces narrador o narradora. Florencia Garramuño (2009) sostiene que la proliferación de una expresión:

No parece encontrar límites y se derrama abandonando el hilo de contención de una trama o de una intriga, el vagabundeo oscilante de la narración —figurado no sólo en esa lengua desatada sino también en la figura de la narradora errabunda, desorientada, en un permanente fluir sin sentido fijo y determinado— hablan de las compuertas rotas de una forma que ya no puede contener una pulsión narrativa *que se salió de madre*". (p. 21; el subrayado es de la autora)

Así, más que a una novela, *Água Viva* se asemeja a “un organismo palpitante que se deja atravesar por la fluencia de la vida y de una contemporaneidad que fulgura en pantallazos e imágenes de intensidad inusitada” (Garramuño, 2010, p. 6).

La suspensión de la convención literaria que supone un narrador que regula el devenir de la obra y controla los acontecimientos (sumado al carácter informe del texto) produce la sensación de estar frente a una escritura que se realiza desde la intuición y el instinto como si el pensamiento de quien escribe permaneciera suspendido. Sostiene la voz narradora:

Escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra - a entrelinha - morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a o que salva então é escrever distraídamente. (Lispector, 2019a, p. 13)

Vida y escritura conforman un entramado en el cual el contenido no está antes del proceso de escritura sino que nace gracias a este: “e nada planejo no meu trabalho intuitivo de viver: trabalho com o indireto, o informal e o imprevisto” (p. 27). Si reemplazáramos “vivir” por “escribir” tendríamos la clave de la escritura de Clarice: lo indirecto, lo formal y lo imprevisto: los canales que permiten la articulación de la experiencia en el lenguaje.

Por otro lado, el texto también suspende las convenciones de tiempo y de espacio de la novela realista: frente al desarrollo lineal, causal, lógico y progresivo de una historia, nos encontramos con un texto que puede ser leído desde cualquiera de sus páginas. El mismo reúne el final y el principio en una relación cíclica y perpetua y deviene en un incesante “aquí”, en el cual las revelaciones intempestivas burbujan constantemente: “Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios” (p. 13), “escrevo-te na hora mesmo em si própria. Desenrolo-me apenas no atual. Falo hoje - não ontem nem amanhã - mas hoje e neste próprio instante perecível” (p. 6).

Como vês és-me impossível aprofundar e apossar-me da vida, ela é aérea, é o meu leve hálito. Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem

subjacente. A grande potência da potencialidade. Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas são o já. (p. 17)

Tales momentos del “instante-já” acrecientan el carácter fragmentario e inconcluso del texto. Lo que estos fragmentos nos señalan es que hay un todo que no puede ser capturado en su totalidad. Tal como sostiene André Checinel (2013), la escritura fragmentaria de *Água Viva* mantiene relaciones con los teóricos del romanticismo alemán:

Schlegel e Novalis concebem a fragmentação do texto num duplo sentido: se, por um lado, as ruínas deixam transparecer a incompletude essencial da escrita, por outro, o fragmentário alude simultaneamente a uma totalidade ausente, a um todo que se anuncia sem ser capturado por completo” (p. 40) ⁴⁹

“Quero como poder pegar com a mão a palavra”⁵⁰

Al igual que en *A Paixão Segundo G.H.*, en *Água Viva* Lispector busca lo que antecede al sentido: el plasma, la placenta, el núcleo neutro, aquello que está antes del nacimiento de la humanidad misma, cuando el “sí” y el “no” todavía se encontraban juntos. Al igual que Barthes, Nietzsche y Hofmannsthal, la voz narradora reconoce que las palabras no alcanzan para dar cuenta de la experiencia, dado que lo real tiene siempre una parte que siempre se escapa y permanece en la sombra. La cita del pintor Michel Seuphor que funciona de epígrafe de *Água Viva*⁵¹ remite a esta ligazón entre lo incomunicable del espíritu y el deseo de una expresión que mantenga el enigma:

Tinha de existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura (...) que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos comunicáveis do espírito,

⁴⁹ Recordemos que para Barthes, la fragmentación es, en la escritura, la operación fundamental para desprenderse del sentido.

⁵⁰ Lispector, 2019a, 4.

onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existencia. (Lispector, 2019a, p. 2)⁵²

Lispector busca liberarse de la “escravidão da palavra” (p. 65) para presentar aquello que es un climax. Para eso, procura conseguir a partir del lenguaje una pureza carente de significado. Pero, mientras que los sonidos, las formas y los movimientos pueden ser independientes del significado, el lenguaje por definición no, dado que, tal como dice Barthes (2003), “la literatura está condenada a significarse incesantemente a sí misma” (p. 361), todo en ella está mediado por el sentido, ella ya es discurso.

Una vez más, para configurar la experiencia de lo real en el lenguaje es necesario matizar la violencia de la lengua, defraudar los códigos convencionales de la literatura. Para referirse a aquello que no puede ser nombrado, la voz narrativa procura expresarse por medio del lenguaje musical o pictórico, ya que estas manifestaciones artísticas pueden, mediante la interrogación de su materia, prescindir del sentido. No obstante, estas tentativas de salir de los límites del lenguaje siguen dando como resultado literatura. Por más que Lispector (disfrazada detrás de la voz narrativa) desee dar con “a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real” (p. 6), las palabras no se desprenden de la superficie horizontal de la escritura, ni tampoco las frases toman cuerpo, densidad o color real. Clarice debe conformarse con evocar sensaciones por medio del lenguaje. Aun así, ejercita una serie de analogías con el fin de transformar la representación pictórica en el lenguaje escrito: “quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante, aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra” (p. 6), “escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar. Vejo palavras. O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço” (p. 10), “escrevo em signos que são mais um gesto que voz. Tudo isso é o que me habituei a pintar mexendo na natureza íntima das coisas. Mas agora chegou a hora de parar a pintura para me refazer, refaço-me nestas linhas” (p. 15). También, en esta búsqueda, la narradora compara al libro con aromas “¿que estou

⁵² Es interesante destacar que durante estos años, Lispector había hecho incursiones en la pintura desde los tiempos de *Água viva* y aunque en la primera versión de su manuscrito el narrador era un escritor, en la versión publicada se transforma en pintor.

fazendo ao te escrever? estou tentando fotografar o perfume” (p. 37) y con sabores “como reproduzir em palavras o gosto? O gosto é uno e as palavras são muitas” (p. 31).

No obstante, las imágenes más insistentes son aquellas que remiten a la música y al sonido. El libro pretende presentarse como una música abstracta, como una melodía sin palabras: “quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro it.” (p. 42), “não se compreende música: ouve-se. Ouveme então com teu corpo inteiro” (p. 3), Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia” (p. 14),

Vejo que nunca te disse como escuro música - apóio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espraiando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração. Substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos (p. 4).

La música no sólo se evoca a nivel de contenido sino que afecta a la misma forma del texto. Al igual que sucedía en *A Paixão Segundo G.H.*, para matizar los significados, Lispector procura la palabra intocada, la pura vibración, es decir, la palabra esencial que deshace la representación y nos acerca a lo neutro por medio de la imagen poética. Todas estas búsquedas son intentos de articular el silencio porque lo real en sí permanece más acá de cualquier forma de expresión, pertenece únicamente al espacio del silencio. En la búsqueda de dar con lo inaprensible, Lispector propone la fórmula “X”. “X” es lo que habita en el corazón salvaje de la materia. “X” es el modo de nombrar aquello que precede a la máscara humana e individual, “é o instante original que revela a verdade do ser” (Checinel, 2013, p. 42). Según Evando Nascimento (2012) “X seria também o que, a partir de Freud, Heidegger e Derrida, entre outros, se pode denominar a Coisa (Das Ding, em alemão): nem animal, nem humano, nem planta, nem objeto apenas, mais além” (p. 29). El atributo principal de “X” es el de preceder estructuralmente a la oposición humano/no humano incluso vivo/no vivo. Todo lo que es “X” pertenece a la vida pulsante que articula también a su supuesto antagonista, a lo no vivo, a lo inorgánico. “X” es entonces una figura de lo neutro que actúa en ese intervalo entre uno y otro y por lo tanto revela lo real en toda su complejidad sin capturarlo:

Tenho que interromper para dizer que “X” é o que existe dentro de mim. “X” - eu me banho nesse isto. É impronunciável. Tudo que não sei está em “X”. A morte? a morte é “X”. Mas muita vida também pois a vida é impronunciável. “X” que estremece em mim e tenho medo de seu diapasão: vibra como uma corda de violoncelo, corda tensa que quando é tangida emite eletricidade pura, sem melodia. O instante impronunciável. Uma sensibilidade outra é que se apercebe de “X”. (p. 56)

Así, “X” es un modo de mostrar lo neutro y mantener su aspecto irreductible. Por lo tanto, en “X” leemos, conjeturamos, el deseo que mueve al proyecto de *Água Viva*: querer presentar una experiencia que escapa a las palabras, querer dar con lo real. Al proponer la fórmula “X”, Lispector pareciera mostrarnos que descrea en los signos literarios (aquellos que ya están demasiado comprometidos institucionalmente), de ese modo marca un modelo de escritura que se desnormatiza el canon literario. Por otro lado, “X” también remite al sujeto impersonal que funciona como la voz narradora. En “X”, todo es movimiento, desplazamientos sucesivos y discontinuos, intercambios entre lo masculino y lo femenino, entre lo uno y lo otro. “X” es “Transgénero” (Nascimento, 2012, p. 44) sostiene Evando Nascimento. En lugar de ser simplemente dual (macho/hembra, por ejemplo), la estructura propone una red abierta a nuevas inscripciones y combinaciones: macho-hembra, macho-macho, hembra-macho, etc. Así, el género (sexual, pero como veremos más adelante, también discursivo) se desestabiliza por la fuerza de la escritura. Por su parte, María Fernández-Lamarque (2013) observa en esta fórmula un modo de remitir a un sujeto plural que anuda los dos sexos, el femenino y el masculino. En este sentido, sostiene:

El sujeto de sexo masculino contendrá los dos tipos de cromosomas, es decir X e Y, mientras que el sujeto de sexo femenino poseerá sólo el tipo X, también en pares. En consecuencia, lo que determina en la concepción que un nuevo ser sea de sexo masculino es el cromosoma Y. Lispector análoga la carencia de Y en el ser femenino, en conjunción con un ser que posea solamente el cromosoma en

común de ambos sexos, es decir, X. El simbolismo de Lispector compromete dos niveles de X; primero, la existencia de “X” como único cromosoma de un ente que se encuentra fuera de las “restricciones” biológicas o naturales, y en segundo lugar, la “X” que tacha, anula e inmoviliza al sujeto femenino como producto de una lectura biologicista. (p. 136)

“X” es, por lo tanto una manera de desestructuración de las convenciones culturales creadoras como la categoría de género. Mediante la fórmula “X” Lispector presenta ese Neutro que Barthes define como “negativo-activo”, como aquello que está más allá de los sistemas opositivos:

No es Ni... Ni, es “a la vez”, “al mismo tiempo”, o “que entra en alternancia”, “lo Neutro no es lo que anula los sexos, sino lo que los combina, los tiene presentes en el sujeto, al mismo tiempo, alternadamente, etc. → Desembocamos aquí en un gran mito: el andrógino. (Barthes, 2004, p. 255)

En este sentido, *Água Viva* desarticula la escritura hegemónica, las posiciones tradicionales de la actividad escritural, en tanto que rompe el binarismo tradicional de los límites genéricos, “este nuevo espacio de la escritura propone un locus indefinido de desarrollo donde lo llamado “femenino” y “masculino” se confluyen sin anularse” (“*Água Viva...*” 130). Por eso, en aquello que está atravesado por “X” brotan imágenes que remiten a la flora y la diferencia floral se expresa como diferencia sexual en la cual la oposición simple se suspende para permitir lugares móviles de discursos, más allá de las dicotomías:

Pólen é pó fecundante produzido nos estames e contido nas anteras. Estame é o órgão masculino da flor. É composto por estilete e pela antera na parte inferior contornando o pistilo. Fecundação é a união de dois elementos de geração — masculino e feminino — da qual resulta o fruto fértil” (*Água Viva* 57)

Al igual que en *A Paixão Segundo* lo que está en juego es una desterritorialización de la identidad ontológica y una apertura a las diferencias irreductibles. Estamos frente a una escritura que desestima las definiciones finales, que suspende el sistema constituido y jerarquizante binario. Tal como había sostenido Evando Nascimento, la escritura es “pensante”, pone en marcha un mecanismo general de desidentificación, que cuestiona toda marca de origen y pertenencia:

Trata-se de uma máquina-útero, de onde proliferam as formas mais excepcionais de vida, escapando à soberania da consciência, da racionalidade absoluta, do cálculo imperativo, sem irracionalismo, todavia. Nem racional nem irracional, nem masculina nem feminina, entre escroto e útero, matéria e forma, razão e imaginação (*Uma literatura* 76)

La escritura en *Água Viva* escapa a cualquier estructura, a cualquier concepto, a cualquier intento de clasificación, su poética es un arte de fuga, un arte de la evasión.

La opción por la destitución de lo convencional, implica también quedar al margen de la clasificación de géneros narrativos. *Água Viva* se encuentra en una zona confusa y desafía la generacidad de la que participa. El libro es un conjunto de notas, pensamientos, fragmentos autobiográficos, diario, carta, reflexión, ensayo, retrato de una escritora en su cotidianeidad. Para construir el libro, Lispector utilizó fragmentos de obras propias. Este collage de registros variados amplía las posibilidades intertextuales y tensiona la clasificación genérica, hasta el punto en que difícilmente *Água Viva* puede ser considerada una novela, al menos no una novela en el sentido clásico⁵³.

Por otro lado el libro tiene un fuerte carácter reflexivo, lo cual la aleja una vez más de las convenciones literarias del realismo. Si el realismo decide tenderle un espejo a la realidad, en *Água Viva*, Lispector le tiende un espejo al lenguaje, con el fin de señalar las limitaciones de este frente a la ambigüedad de lo real. Así, Clarice señala la máscara, expone las operaciones formales por medio de las cuales se desarrolla la escritura. Al cuestionar el lenguaje en el mismo proceso de escritura se rompe el

⁵³ A propósito de la hibridez genérica de sus obras, sostiene Lispector en una de sus crónicas: “Bem sei o que é o chamado verdadeiro romance. No entanto, ao lê-lo, com suas tramas de fatos e descrições, sinto-me apenas aborrecida. E quando escrevo não é o clássico romance. No entanto é romance mesmo. Só que o que me guia ao escrevê-lo é sempre um senso de pesquisa e de descoberta. Não, não de sintaxe pela sintaxe em si, mas de sintaxe o mais possível se aproximando e me aproximando do que estou agora pensando na hora de escrever. Aliás, pensando melhor, nunca escolhi linguagem. O que eu fiz, apenas, foi ir me obedecendo” (2018, p. 318).

verosímil realista y la escritura se ubica en una posición fronteriza entre la literatura y la crítica literaria. El gesto autocrítico que se observa en la novela deja al descubierto una literatura consciente de sus propias limitaciones y al mismo tiempo, una escritura experimental que se abre a nuevas posibilidades de nombrar y presentar. En este sentido, creemos que en esta obra, hay una intensificación del proceso de cuestionamiento de la literatura que inicia con el surgimiento de la Literatura tal como lo desarrolla Barthes en *El grado cero de la escritura*.

Como vimos en este recorrido, no solo la distinción genérica resulta irrelevante para referirse a *Água Viva*, sino también las categorías tradicionales del quehacer literario (autor, personaje, tiempo, narrador, intriga, historia). La diferencia entre personajes, narradores, sujetos, la separación entre capítulos e incluso la diferencia entre la vida y la literatura resultan insignificantes. La fuerza de la escritura desbarata todas las convenciones literarias y lo que se escribe es un no-libro: “el lector queda sin género definido, sin autor, sin libro”, (Battella Gotlib, 2007, p. 455). Según Evando Nascimento (2012) estamos frente a la “antiliteratura da coisa” (p. 8): una escritura intraducible marcada por el constante movimiento, transformación y desplazamiento. Anti-libro, anti-arte, anti-literatura, la escritura tiene algo de devenir-animal, de devenir-planta y de devenir-cosa: “*Água Viva* é um texto que tem muito de livro mas não é exatamente um, justamente por sua proximidade com estranhas formas de vida, até com formações inorgánicas” (Nascimento, 2012, p. 48). Al desfigurar la carga semántica de los vocablos institucionalizados, se libera a la escritura del aparato ideológico esencialista para dar lugar a una fuerza de pulsiones e instintos que hacen aparecer a la vida en su forma impersonal, una vida compartida por los colores, los animales, la música, los objetos y las flores:

O que diz este jazz que é improviso? Diz braços enovelados em pernas e as
chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco
agudo de uma águia que interrompe seu vôo cego. Expresso a mim e a ti os
meus desejos mais ocultos e consigo com as palavras uma orgiaca beleza
confusa. Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam
intenso matagal! (Lispector, 2019a, p. 14)

Así, estamos frente a una novela (si a esta altura puede usarse esta denominación) en la que cabe todo, desde episodios y acontecimientos hasta reflexiones, pensamientos, impresiones sobre lo real. Las convenciones literarias son desplazadas por una concepción de escritura como puro devenir por medio de la cual se impugna la idea de objeto literario acabado. En este sentido, el concepto de obra es inapropiado para pensar *Água Viva*, ya que la escritura posee una pulsión corrosiva que expande los límites de la literatura y nos lleva a preguntarnos en dónde se encuentra la especificidad de la literatura y qué es lo que la define. Nos encontramos entonces frente a un tipo de escritura que violenta los límites de la Literatura, frente a una ruptura en relación con el arte moderno que, al mismo tiempo continúa la tradición de ruptura propia de la modernidad.

No obstante, aunque en *Água Viva* se observan procedimientos propios de una moral de la forma neutra, pudimos ver que por momentos la intensidad del acontecimiento neutro en este texto desborda incluso la posibilidad de que a la forma se le pueda atribuir un valor moral. A las convenciones de lo neutro que observamos en *A Paixão Segundo G.H.*, se suman otros modos de exponer las insuficiencias del lenguaje que no responden a una moral predeterminada. En esos instantes, ya no habría posibilidad de identificar un valor moral: la fuerza intransitiva de la escritura suspende todas las convenciones reconocibles y pasa a ser un simple soporte de experiencias para que lo “bio” haga sentir su voz.

Capítulo 4: El derecho a lo neutro en *A Descoberta do mundo*

Desde la década del cincuenta, Clarice Lispector se había desempeñado en diferentes medios gráficos como traductora, entrevistadora y escritora de columnas dirigidas al público femenino⁵⁴. Pero fue recién el 19 de agosto de 1967 que debutó como cronista. La oportunidad llegó cuando un viejo amigo de Lispector, Alberto Dines, quien ya le había dado trabajo en otro diario (*Diário da Noite*) le ofreció una columna semanal en el suplemento cultural de los días sábados en el periódico más prestigioso de Brasil, el *Jornal do Brasil*. Allí Clarice escribió durante siete años y posteriormente las crónicas fueron reunidas y publicadas en *A Descoberta do mundo* del año 1984.

Si bien Lispector estaba evidentemente familiarizada con el medio periodístico, no lo estaba con el objeto de escritura al que se enfrentaba esta vez. Por ese motivo, a lo largo de su actividad en el *Jornal do Brasil*, duda de su oficio como cronista ya que reconoce que sus crónicas se diferencian en gran medida de las de sus contemporáneos. Según Mónica Bernabé (2006) una de las características de las crónicas contemporáneas es el “acecho de lo real” (p. 10), los escritores parten del presupuesto de que ninguna imagen puede aprehender la realidad y sin embargo no renuncian a presentarla, pero buscan hacerlo por fuera de la estética realista clásica. A diferencia de las crónicas modernistas donde había mayor distancia entre el escritor y los acontecimientos narrados, en las crónicas contemporáneas, el sujeto cronista se inmiscuye en el mundo de lo real y se convierte muchas veces en el objeto mismo de la crónica, en una subjetividad que intenta poner en palabras y en relato, la experiencia multiforme, caótica, heterogénea e ininteligible de lo real. Tal acercamiento del escritor a la materia narrada produce que las crónicas contemporáneas se conviertan también en “la autofiguración del que escribe frente a una realidad que se presenta básicamente como inenarrable” (p. 11).

Dentro de los temas que trabajan las crónicas de los años sesenta predominan aquellos que tratan sobre el desmantelamiento de los derechos civiles, políticos o

⁵⁴ “Escribió, en el período que va desde 1952 hasta 1961, en las secciones: “Entre Mulheres” del periódico *Comício* que firmó con el pseudónimo Tereza Quadros; “Correio feminino–Feira de Utilidades” del *Jornal Correio da Manhã* que firmó como Helen Palmer; y “Só para Mulheres” del periódico carioca *O Diário da Noite* en el cual fue ghost writer de Ilka Soares, una afamada actriz brasileña de los años 50” (Rodríguez, 2012, p. 3).

sociales. Los cronistas intentan testimoniar la extrañeza radical que les impone la experiencia de vida en las urbes del capitalismo postindustrial, la persecución impuesta por las dictaduras militares, la progresiva implantación de los modelos neoliberales y el escepticismo resultante de la comprobación de los límites de los proyectos revolucionarios.

Como dijimos, las crónicas de Lispector se distancian del común de las crónicas contemporáneas. Y es que, a diferencia de las crónicas interesadas en captar la experiencia real vinculada a los efectos de la globalización sobre las multitudes urbanas o la crisis de la tradición y de la democracia, el objeto de las crónicas de Lispector no es la multitud, sino ella misma. Sus columnas son el medio para expresar su subjetividad. De modo que si, tal como sostiene Bernabé, un rasgo principal de las crónicas contemporáneas es el acercamiento del escritor a la materia narrada y el hecho de que aparezcan autofiguras de quien escribe, en las crónicas de Lispector este gesto se radicaliza dado que la realidad objetiva cede lugar a la interioridad: la crónica se convierte en fuente en el espacio del relato del yo, un yo que no escribe para dar información ni testimonio de las circunstancias históricas, ni para interpretar una época ni una sociedad, sino para decir y decirse su subjetividad. Por este fuerte carácter autobiográfico, las mismas se acercan al diario íntimo, al género epistolar y a la autobiografía. Los límites genéricos de las crónicas tienden a hacerse cada vez más flexibles debido a que lo real ahora toma también la forma de una intimidad que, como analizaremos más adelante, sobrepasa el orden de las vivencias personales para remitir al orden de los afectos impersonales e inenabables. Es debido al fuerte carácter personal de sus columnas que Lispector afirma (en las crónicas mismas) que estas no entran en un género: “Vamos falar a verdade: isto aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério” (Lispector, 2018, p. 404), “Ainda continuo um pouco sem jeito na minha nova função daquilo que não se pode chamar propriamente de crônica” (p. 17), “Sei que o que escrevo aqui não se pode chamar de crônica nem de coluna nem de artigo”, “Noto uma coisa extremamente desagradável. Estas coisas que ando escrevendo aqui não são, creio, propriamente crônicas” (p. 147).

Pero más allá los problemas que tenían que ver con la adaptación de sus textos al género crónica, Lispector mostraba una resistencia al hecho de tener que firmar con su nombre aquellos textos. Hallaba conflictivo el hipotético hecho de convertirse en

escritora “popular” mediante el gesto de firmar las crónicas en un medio hegemónico de comunicación. El desencuentro también radicaba en el rechazo a la idea de trasladar un nombre enteramente construido para la literatura que ahora autorizase sus escritos periodísticos. Si bien cuando Lispector comenzó a escribir sus columnas ya era una escritora reconocida dentro y fuera de Brasil, su nombre era conocido solamente en círculos más especializados. Las crónicas, en cambio, la acercarían a la clase media y su público se ampliaría enormemente, logrando algo que no habían conseguido sus libros: llegar a un público masivo conformado por “el lector común”⁵⁵. Estos factores implicaban un atentado contra su deseo de anonimato. Según Nádía Battella Gotlib (2007):

El miedo a la fama se debe a la amenaza que ella comporta en el sentido de seducir a la escritora con elogios y situaciones institucionalmente compensadoras, transformando a la literatura – tal como la consideraba, ligada a instituciones, sensaciones, sensibilidades, libertades, autenticidad, responsabilidad – en un instrumento condicionante. (p. 488)

En este sentido, el silencio y la impersonalidad que Lispector perseguía en sus novelas, superaba los límites de la literatura, ya que durante todos los años de su carrera, Clarice se encargó de mantener en incógnita los aspectos más personales de su vida:

Al leer relatos sobre ella en diferentes momentos de su vida, uno apenas puede creer que se refieran a la misma persona. Los puntos de desacuerdo no eran triviales. En cierto momento, se pensó que «Clarice Lispector» era un seudónimo, y que su nombre original no se sabría hasta su muerte. Tampoco estaba claro el lugar exacto de su nacimiento ni qué edad tenía. Se cuestionaba su nacionalidad, y la identidad de su lengua nativa era incierta. Una fuente afirmaría que era de derechas, y otra dejaría caer que era comunista. Una

⁵⁵ Utilizo el término propuesto por Ángel Rama en su ensayo “El Boom en perspectiva”, recopilado en *Más allá del boom: Literatura y mercado* (1984).

insistiría en que era una católica piadosa, aunque en realidad fuese judía. A veces corrían rumores de que era lesbiana, aunque en cierto momento también circuló el rumor de que era, de hecho, un hombre (Moser, 2021, p. 11).

Clarice sabía que al firmar con su nombre y escribir sobre su vida públicamente, se vería expuesta a la sujeción, la intimidación y la dominación de los discursos y de la praxis social. Por eso, deseaba suspender la pertenencia, la autoridad y las reducciones esencialistas. Manifestaba, al igual que Barthes, su cansancio frente a las demandas del mundo actual que nos exige una opinión y nos devuelve una máscara que no podemos elegir porque incluso para aquellos que deciden no pertenecer, existe la máscara del “misterio”, la “rareza” o la “extrañeza”⁵⁶. En este sentido, Clarice comparte con Barthes el sueño de lo in-situable, de la no-presentificación, es decir, el sueño de poder suspender las demandas de posición del mundo que exigen una postura y rechazan lo atópico, lo neutro. Reclama el derecho de no hablar y de no escuchar, busca esquivar los centros visibles de poder que reducen la fuerza impersonal y ambigua de una vida, porque sabe que la *doxa* reduce lo más propio, auténtico, ambiguo e inexpresable de uno a la generalidad⁵⁷.

En las siguientes páginas nos proponemos analizar los modos a partir de los cuales Lispector evita tales pretensiones de dominio y escapa de los determinismos esencialistas sobre su identidad para alcanzar su anhelado anonimato al tiempo que escribe crónicas sobre su vida y firma con su nombre propio durante siete años en el espacio público del *Jornal do Brasil*. La hipótesis que guía este recorrido es que el deseo de evitar los sentidos clausurados sobre su persona funciona en dos niveles o dimensiones de la escritura, uno en el cual, alguien dice la vida y otro en el cual la vida *se* muestra. Entonces, por un lado,

- en el orden de la representación, lo explícito, lo referencial, lo que se dice, en aquello que Sylvia Molloy en *Acto de presencia* (1996) denomina autofiguras, es decir, en las diferentes “fabulaciones” que Lispector nos cuenta sobre su vida y las imágenes de sí que configura para los otros. Se trata de la historia

⁵⁶ Esta máscara fue precisamente la que acompañó a Lispector durante toda su vida y forjó un mito sobre su persona. Al querer refugiarse en el margen, el margen se convirtió en un nuevo centro.

⁵⁷ Se observa claramente la “Fatiga” de Lispector frente a las demandas de la sociedad, así como su deseo de ser anónima en las crónicas “Anonimato”, “Bolinhas” y “Fernando pessoa me ajudando”.

que Lispector cuenta en el presente (de la escritura) sobre sí misma a partir de la imagen que tiene de sí y de la que desea o no desea proyectar. Este relato se construye a partir de las vivencias personales, de la selección de momentos de la vida propia que se desea mostrar. En esta ocasión, nos centraremos en aquellas autofiguras en las cuales, para huir de otras valoraciones menos sutiles, Lispector forja imágenes de sí que enfatizan los valores del misterio, la extrañeza, la rareza y lo diferente.

Por otro lado,

- en el orden de la forma, en aquellos momentos en los que, por la fuerza de la escritura, el relato de las vivencias personales se fuga hacia una indeterminación. Se trata de las famosas “revelaciones”, en las cuales el sentido se suspende para dar lugar a la presentación de una experiencia indecible, dispersa y extraña. En esos instantes, se suspende la categoría de persona (y con ello el nombre de la autora) y adviene la vida en tanto dimensión impersonal, inconclusa e indeterminada. A través de esta suspensión de la identidad, Lispector hace presentes otras voces, cuerpos y formas de vida que, al pertenecer al espacio de lo Otro irreductible, instauran un espacio de resistencia frente a las pretensiones de poder y dominio. De esa manera, Lispector no afirma su misterio (no hay Arrogancia), sino que la escritura produce un extrañamiento en la forma y abre un intervalo allí donde está por forjarse una identificación (incluso aquella que permite reconocer el valor moral del misterio). En esos instantes nadie dice el misterio, sino que es el misterio el que *se* afirma en su carácter de irreductible. La escritura responde al deseo de lo neutro, cobra su fuerza intransitiva gracias a la cual se suspende el mito de la escritora misteriosa (proporcionado por las autofiguras) para posibilitar la presentación de una experiencia que no obedece a parámetros, categorías, ni valores externos.

Creemos, a la vez, que es posible rastrear dos modos diferentes en los cuales se manifiesta el deseo de lo neutro. Por un lado, en lo que llamaremos el “devenir-ensayístico” de las crónicas, es decir, aquellas fugas de sentido que acercan la crónica al ensayo y modifican la relación entre sujeto, saber y escritura. Y, por otro lado, en el “devenir-literario” de las mismas, en aquellas fugas del sentido que acercan las crónicas a la ficción y suspenden los límites que separan a ambos

géneros. Tanto el devenir-ensayístico como el devenir-literario responden a la fuerza intransitiva de la escritura, es decir, a la intensidad de lo neutro.

Decir la vida

Una autofiguración que nos remite a la identidad de Clarice como un misterio es aquella que tiene que ver con su condición de extranjera. Lispector era una judía rusa nacida por casualidad en Ucrania cuando sus padres ya habían iniciado su camino de inmigrantes hacia Brasil, en donde Lispector llegó con dos meses. Más allá de esta condición de extranjera que tiene que ver con el origen de su vida y con su nacimiento, Lispector nunca deja de percibirse como una extranjera, pero no de Brasil, sino, en un sentido más general, de la existencia misma. La extranjerización en Lispector es una de las máscaras que usa para referir a su condición de inadaptada, para situarse en la zona límite de la no pertenencia. En “Explicação de uma vez por todas” aclara los mitos sobre su vida y su condición extranjera. En esa crónica, la escritora se afirma como brasilera y profesa su amor por el idioma portugués:

Sou brasileira naturalizada, quando, por uma questão de meses, poderia ser brasileira nata. Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor. Comecei a escrever pequenos contos logo que me alfabetizaram, e escrevimos em português, é claro. (Lispector, 2018, p. 342)

No obstante, en “Pertenece”, insiste en que no pertenece a nada: “Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentindo que não pertencia a nada e a ninguém. Nasci de graça (...)” (p. 115) En la misma crónica, Lispector dice que posee una alegría, que es la de pertenecer a su país, pero no por un orgullo nacionalista o por cierta imbricación a la literatura brasilera, sostiene que está feliz solo de ser parte de algo: “sou feliz de pertencer à literatura brasileira por motivos que nada têm a ver com literatura, pois nem ao menos sou uma literata ou uma intelectual. Feliz apenas por “fazer parte” (p. 115). Por último, en “Lembrança de filho pequeno”, la condición de extranjera es la máscara mediante la cual afirma ser impenetrable:

O indevassável me deixa com uma espécie de obstinação áspera; impenetrabilidade é o meu nome; estou ali, endomingada pela natureza. Minha cara deve estar com um ar teimoso, com olho de estrangeira que não fala a língua do país. Parece um torpor. Não me comunico com pessoa alguma. Meu coração é pesado, obstinado, inexpressivo, fechado a sugestões (p. 149).

Otra de las autofiguraciones recurrentes de sus crónicas y que enfatiza su deseo de mantenerse al margen de lo institucionalizado, es aquella que remite a su rasgo de no-intelectual. Cuando Lispector comienza a escribir sus crónicas, todavía faltan cinco años para que, según la cronología propuesta por Ángel Rama en “El boom en perspectiva” termine el fenómeno del boom literario. Tal como sostiene Ángel Rama (2005) un poco satíricamente: “el boom fue el club más exclusivista que haya conocido la historia cultural de América Latina; un club que tiende a aferrarse al principio intangible de sólo cinco sillones y ni uno más para salvaguardar su vocación elitista” (p. 187). Cuatro o cinco sillones ocupados por hombres, nada más. En ese contexto, Lispector no procura ocupar un lugar en uno de esos sillones. Por el contrario, mientras la mayoría de los escritores del momento están buscando maneras de suturar la brecha entre la cultura letrada o intelectual y la cultura popular (pensemos en Monsisvaís, por ejemplo), Lispector directamente anula el vínculo entre ser escritor y ser intelectual o letrado. Esta desestimación por lo intelectual está intrínsecamente relacionada con su modo de concebir la escritura. Para ella, la escritura es una extensión de la vida y mientras que lo intelectual es lo separado, lo no imbricado con la vida, esta no conoce de etiquetas. Su búsqueda de alcanzar lo real en sí solo puede realizarse enteramente si se desentiende de las divisiones entre letrados y no letrados y de toda división moral. Clarice desconfía de la escritura como un proceso racional, lógico e intelectual y se define a sí misma como una escritora que se guía por la intuición:

Nunca tive, enfim, o que se chama verdadeiramente de vida intelectual. Até para escrever uso minha intuição mais do que a inteligência. Pior ainda: embora sem essa vida intelectual, eu pelo menos poderia ter tido o hábito ou gosto de pensar sobre o fenômeno literário. Mas também isso não faz parte do meu caminho.

(Lispector, 2005b, p. 76)

En este sentido, frente a las formas del conocimiento puramente racional, reivindica una epistemología emparentada con la clarividencia, el presentimiento, la revelación y la intuición. Así, al cambiar lo intelectual por la intuición, infringe los valores que sostienen la institución letrada. Sobre este fuerte vínculo entre la vida y la escritura entendida como un proceso que desestima los límites de la cultura letrada, Clarice repara en una conferencia que dio el 1963 en el marco de un congreso literario realizado en la Universidad de Texas, en Estados Unidos. El tema fue la literatura de vanguardia, allí abordó la cuestión de la obsesión nacional que caracterizaba a la literatura del momento en Brasil. En el texto que leyó en esa conferencia, Lispector (2005) sostiene que “toda verdadeira arte é também uma experimentação” (p. 77) porque “toda verdadeira vida é experimentação” (p. 77) y toda obra que no lo sea es simple imitación. Además agrega que:

Existem alguns jovens escritores um pouco intelectualizados demais. Parece-me que eles não se inspiram na, digamos, “coisa em si”, e sim se inspiram na literatura alheia, na “coisa já literalizada. Não vão diretamente à fonte, seguem o resultado já atingido por outros escritores. Uma literalização da literatura, digamos assim. O produto é então falso e pretensioso (p. 86).

En la medida en que el arte es experimentación y toda vida verdadera es experimentación, todo arte verdadero es vanguardia, es decir, autoconocimiento y experimentación. La renovación surge de una necesidad interior, de un progresivo crecimiento íntimo.

A continuación copiamos algunos fragmentos de sus crónicas en donde se observa su resistencia al mundo intelectual:

Outra coisa que não parece ser entendida pelos outros é quando me chamam de intelectual e eu digo que não sou. De novo, não se trata de modéstia e sim de uma realidade que nem de longe me fere. Ser intelectual é usar sobretudo a inteligência, o que eu não faço: uso é a intuição, o instinto. Ser intelectual é também ter cultura, e eu sou tão má leitora que, agora já sem pudor, digo que

não tenho mesmo cultura. (...) Literata também não sou porque não tornei o fato de escrever livros “uma profissão”, nem uma “carreira” (...) (Lispector, 2018, p. 163)

Posteriormente a decir lo que no es, afirma lo que es:

Sou uma pessoa que tem um coração que por vezes percebe, sou uma pessoa que pretendeu pôr em palavras um mundo ininteligível e um mundo impalpável. Sobretudo uma pessoa cujo coração bate de alegria levíssima quando consegue em uma frase dizer alguma coisa sobre a vida humana ou animal (p. 163).

Como vemos, propone un término demasiado general que impide que pueda hacerse de él un atributo ya que todas las personas del mundo tienen el rasgo de ser personas. En la crónica “Sensibilidad inteligente”, Lispector se rehúsa a considerarse una persona inteligente, según ella, en cambio, lo que posee es una sensibilidad inteligente. Para referirse a su proceso creativo, también utiliza términos del mundo animal, tal como se observa en la siguiente crónica, en donde el impulso de escribir es simplemente un impulso, un arrojo, una pulsión que se adiestra como se adiestra a un animal cuya fuerza no puede atenuarse pero puede encausarse. Por fuera de la razón y de los intereses letrados, la escritura se presenta como algo que no conoce de motivos, ni justificaciones: se escribe porque se escribe y la única manera de escribir es escribiendo, tal como nos dice en la crónica “As três experiências”:

E nasci para escrever. A palavra é meu domínio sobre o mundo. Eu tive desde a infância várias vocações que me chamavam ardentemente. Uma das vocações era escrever. E não sei por quê, foi esta que eu segui. Talvez porque para as outras vocações eu precisaria de um longo aprendizado, enquanto que para escrever o aprendizado é a própria vida se vivendo em nós e ao redor de nós. É que não sei estudar. E, para escrever, o único estudo é mesmo escrever. Adestrei (p. 104).

Otra de las maneras mediante las cuales evita la identificación de escritora e intelectual es afirmando que “no sabe”. Como veremos más adelante cuando analicemos el devenir-ensayístico de las crónicas, Lispector duda de los temas que trata y por medio de la oscilación y del rodeo, moviliza los saberes y desbarata la pretensión de conocimiento. Al decir que “no sabe”, se aventura en lo desconocido y se coloca en posición de búsqueda: escribe para saber. En la crónica llamada “Não sei”, Lispector le advierte a sus lectores:

Vocês podem me dizer o que lhes interessa, sobre o que gostariam que eu escrevesse. Não prometo que sempre atenda o pedido: o assunto tem que pegar em mim, encontrar-me em disposição certa. Além do mais posso não saber escrever sobre o tema mencionado. Reservo-me o direito de dizer: não sei. (p. 561)

Al igual que Barthes, Clarice pide el derecho de no saber qué decir o qué responder, enuncia, sin decirlo, un deseo de neutro ya que, tal como sostiene Barthes, el derecho a no saber y no responder es uno de los gestos de la *epoché*. Por otro lado, al decir que no sabe Lispector habilita una libertad futura⁵⁸: la posibilidad de escribir desde la espontaneidad y sobre todos los temas. En otra de sus crónicas (“Se eu fosse eu”), Lispector le dice a sus lectores que no sabe cómo se escribe, de ese modo, se distancia una vez más de una concepción de la escritura que suponga un trabajo premeditado, racional, lógico y estructurado:

Como é que se escreve? Quando não estou escrevendo, eu simplesmente não sei como se escreve. E se não soasse infantil e falsa a pergunta das mais sinceras, eu escolheria um amigo escritor e lhe perguntaria: como é que se escreve? Por que, realmente, como é que se escreve? que é que se diz? e como dizer? e como é que se começa? e que é que se faz com o papel em branco nos defrontando tranquilo? Sei que a resposta, por mais que intrigue, é a única: escrevendo (p.

⁵⁸ Alan Pauls (2004) sostiene, a propósito de César Aira, que el “no saber” posibilita una libertad: el de ser un escritor que escribe desde la espontaneidad: “es el mito del escritor que escribe “sin saber lo que hace”. Si bien Lispector comparte esta espontaneidad, a diferencia de Aira, la suya está ligada a un modo de escritura intuitiva, clarividente, pulsional, sensible y emotiva.

171)

Las autofiguras que contribuyen a forjar el halo de misterio alrededor de su persona se repiten en el transcurso de todas sus crónicas. Todas ellas acentúan el valor de la rareza y la extrañeza. A continuación citamos algunas más, pero la lista, es verdaderamente interminable: “sou tão misteriosa que não me entendo” (p. 127), “hoje sou a parálitica e a muda” (p. 29), “ser desadaptada é a minha fonte” (p. 38), “não sou domínio público. E não quero ser olhada”, (p. 51) “perguntou-me se eu estava triste. Respondi-lhe que eu era *isso*” (p. 65), “olhar-se ao espelho e dizer-se deslumbrada: Como sou misteriosa” (11), “com perdão da palavra, sou um mistério para mim” (p. 319).

Tal como pudimos ver, Clarice busca resguardarse detrás de la faceta del misterio porque solo allí puede estar a salvo su secreto, porque así puede rechazar las otras definiciones sobre su persona. No obstante, al arrojar un aire nebuloso sobre los hechos que relata posibilita nuevas mitificaciones: su silencio es convertido, por los demás, en un nuevo sentido. Al no querer mitificar, mitifica:

A partir de no ser nada, van apareciendo las preguntas sobre lo poco que es pero, sobre todo, sobre aquello que no fue. Las preguntas, que no encuentran en absoluto respuestas, salpican en el texto a la narradora-cronista con aquello que quiere limpiar. Las trampas de la escritura traen, más allá de los hechos, el impacto de un misterio inusitado. ¿Quién sería esa otra Clarice, posible que queda dibujada por lo que no le pasó o por lo que posiblemente le hubiera pasado? Misterio puro. (...) se recupera así la intensidad de su potencia mítica (Battella Gotlibe, 2007, pp 137-138).

En torno al silencio se conforma entonces el mito de una mujer antisocial, exquisita, complicada, difícil, mística y bruja. Todos los intentos para describirla siguen esta línea, cuando murió, el poeta Drummond de Andrade escribió: “Clarice procedía de un misterio / y regresó a otro” (citado en Moser, 2021, p. 10). Esta falta de información, el énfasis en su silencio y su misterio posibilita el surgimiento de una leyenda: su

nacionalidad confusa, los rasgos esclavos y penetrantes, su mirada extraviada, el defecto de dicción que daba la sensación de tener un habla extranjera, la mano quemada... todo apuntó a la composición de una mujer enigmática, una etiqueta que Clarice también quiso evitar.⁵⁹

No obstante, creemos que es posible identificar ciertos momentos de las crónicas en donde la intensidad de la escritura en tanto acto intransitivo suspende las valoraciones morales, incluso aquellas que contribuyen a forjar el mito del misterio. En las siguientes páginas, buscaremos por lo tanto señalar los momentos en los cuales el sentido se fuga hacia el horizonte de lo neutro, así como identificar los procedimientos que posibilitan ese desplazamiento. Creemos que al leer la vida que *se* escribe en las fisuras del lenguaje, en los intervalos posibilitados por la neutralización del sentido, es posible recuperar el auténtico misterio, aquél que no se dice, sino que se muestra.

Mostrar la vida

a) al devenir-ensayístico de las crónicas:

Uno de los modos mediante los cuales es posible percibir el deseo de lo neutro es en la voluntad de Lispector de querer desprenderse de los discursos “de intimidación, sujeción, dominación, aserción, soberbia: que se ubican bajo la autoridad, la garantía de una verdad dogmática, o de una demanda que no piensa, no concibe el deseo del otro” (Barthes, 2004, p. 211). Creemos que para esquivar la clausura de los sentidos, para desprenderse de las reducciones esencialistas de la lengua y de los discursos, Lispector da lugar a la digresión, a la “excursión” (Barthes, 2014, p. 114), una de las vías por las cuales, según Barthes, el discurso puede sostenerse sin imponerse. De esa manera, la fuga del sentido posibilita la suspensión de los órdenes, de los discursos de dominación, de los pedidos e incluso de la propia imagen. Se suspende así aquello que Barthes denomina “Arrogancia”:

Todos los “gestos” (de habla) que constituyen discursos de intimidación, sujeción, dominación, aserción, soberbia: que se ubican bajo la autoridad, la

⁵⁹ Dice Lispector: “una de las cosas que más me incomodan es el hecho de que las personas me toman por un mito. Eso perjudica mucho la aproximación de personas que podrían llenar el vacío de mi vida” (citado en Battella Gotlib, 2007, p. 493).

garantía de una verdad dogmática, o de una demanda que no piensa, no concibe el deseo del otro. La arrogancia del discurso agrede allí donde hay fe, certeza, voluntad de asir, de dominar (...) (Barthes, 2004, p. 211)

Frente a lo neutro, la arrogancia es “la contra-imagen” (Giordano, 2016, p. 97) de lo neutro. Al suspender las identificaciones propuestas por la *doxa* y desviar el poder de dominio que ejercen los aparatos reductores, la vida se afirma por fuera de toda categoría y valor moral, en su ambigüedad y multiplicidad. Esos intervalos, desvíos, fugas y desplazamientos son los que señalan aquello que hemos decidido llamar el “devenir-ensayístico” de las crónicas.

Uno de los modos mediante los cuales la escritura afirma lo neutro es por medio de la suspensión de las respuestas, ya que así se suspende la oposición conflictiva que implica toda elección (recordemos que la escritura, según Barthes, posee el arte de plantear preguntas y dejarlas en suspenso). Muchas veces Lispector no responde, responde con una nueva pregunta o con una respuesta que desvía el sentido que planteaba la pregunta. La crónica llamada “Sou uma pergunta”, es verdaderamente reveladora al respecto, allí sus respuestas son preguntas que movilizan continuamente el saber:

Quem fez a primeira pergunta? Quem fez o mundo? Se foi Deus, quem fez Deus? Por que dois e dois são quatro? Quem disse a primeira palavra? Quem chorou pela primeira vez? Por que o Sol é quente? Por que a Lua é fria? Por que o pulmão respira? Por que se morre? Por que se ama? Por que se odeia? (...) (Lispector, 2018, p. 432)

Si en el título (“Soy una pregunta”) observamos una nueva autfiguración que afirma la extrañeza, en el cuerpo de la crónica, esa rareza se muestra por vía de la forma, a partir de la sucesión continua de más de cincuenta preguntas sin respuestas. Solo hacia el final, la escritora propone una respuesta, que afirma lo irreductible y continúa, por lo tanto, el desplazamiento del sentido que mantenían las preguntas: “Por quê? É porquê” (p. 435). Al poner al yo entre signos de preguntas, consigue evadir las

reducciones aplastantes de las imágenes que inmovilizan la singularidad de la existencia.

Tal como sostiene Barthes en “Las salidas del texto”, al ensayo le interesa romper los sentidos inmovilizados y producir una desestabilización que solo puede llevarse a cabo si se suspenden los valores morales. Esta desestabilización permite que entre en juego la intensidad con la que el cuerpo es afectado por fuerzas que el lenguaje no puede representar. En este sentido, al suspenderse el logos, el sujeto de escritura experimenta con el saber y se adentra en lo desconocido (del mundo y de sí mismo), en aquello que no consigue poner en palabras. Por eso lo neutro es una actividad candente que remite a estados “Intensos, fuertes, inusitados” (Barthes, 2004, p. 52). Tal como sostiene Giordano (2013):

Entre lenguaje y afectividad hay un desencuentro irremediable, pero ese desencuentro, cuando ocurre puntualmente y compromete los intereses de una subjetividad en estado de conmoción, una subjetividad inquieta por la presencia de algo que no puede nombrar pero que parece que le está dedicado; ese desencuentro, decía, se convierte en ocasión de reflexiones y conjeturas, de ensayos que experimentan el saber como búsqueda de razones secretas. (p.6)

Podemos comparar estos instantes en los cuales el sujeto se deja movilizar por una experiencia que no comprende con aquellos movimientos místicos en los cuales la fuerza o la intensidad de un acontecimiento detiene el lenguaje y suspende el logos. En este sentido, el devenir ensayístico de la crónica implica abandonar la perspectiva que ve en el autor el garante del sentido de su obra, ya que nos encontramos frente a un sujeto cuyo pensamiento tiembla a causa de la intensidad afectiva de un acontecimiento. La forma del ensayo pone en escena los desplazamientos, las interrupciones y los intervalos que atentan contra todo procedimiento explicativo; su carácter inconcluso, discontinuo y fragmentario refleja la manera en la que se están desarrollando los pensamientos y las conexiones. Frente a la forma lineal por medio de la cual se desarrolla el saber tradicional, la forma del ensayo se hace eco de la dinámica compleja del pensamiento y, al mismo, tiempo, refleja la forma informe y ambigua de lo real.

Como se puede ver en los siguientes ejemplos, en las crónicas de Lispector, es común que la forma exponga la intensidad afectiva de un sujeto que no puede formular conceptos que le permitan comprender lo que le pasa: “fui ver um filme, não entendi nada, mas senti tudo. Vou vê-lo de novo? Não sei, posso dessa vez não estar em bem-estar, não quero arriscar, posso de repente entender e não sentir” (Lispector, 2018, p. 226), “meu Deus, como o amor impede a morte! Não sei o que estou querendo dizer com isso: confio na minha incompreensão, que tem me dado vida instintiva e intuitiva, enquanto que a chamada compreensão é tão limitada” (p.390)

Seria fácil demais querer o limpo; inalcançável pelo amor era o feio, amar o impuro era a nossa mais profunda nostalgia. Através de mim, a difícil de se amar, ele recebera, com grande caridade por si mesmo, aquilo de que somos feitos. Entendi eu tudo isso? Não. E não sei o que na hora entendí (p. 177)

O infinito não esmaga, pois em relação a ele não se pode sequer falar em grandeza ou mesmo em incomensurabilidade. O que se pode fazer é aderir ao infinito. Sei o que é o absoluto porque existo e sou relativa. Minha ignorância é realmente a minha esperança: não sei adjetivar. O que é uma segurança. A adjetivação é uma qualidade, e o inconsciente, como o infinito, não tem qualidades nem quantidades. Eu respiro o infinito. Olhando para o céu, fico tonta de mim mesma (p. 310)

Eu sei de muito pouco. Mas tenho a meu favor tudo o que não sei e – por ser um campo virgem – está livre de preconceitos. Tudo o que não sei é a minha parte maior e melhor: é a minha largueza. É com ela que eu compreenderia tudo. Tudo o que não sei é que constitui a minha verdade (p. 495)

Los movimientos de oscilación, duda y vacilación son constantes en las crónicas. Lispector afirma, niega, vuelve a afirmar, propone una idea, la rechaza, se interrumpe, lo neutro hace de la escritura un vértigo sin reposo, en este sentido, sostiene Barthes (2004) que “el verdadero movimiento de lo Neutro sería el de la dialéctica zen : “1) la

montañas son... 2) no son... 3) son...)" (p. 272). Este movimiento es posible gracias a que el sujeto se expone a la incertidumbre, al error y experimenta con él, lo cual posibilita la pluralización incesante del saber, el cual brota en lugares inesperados. Así, el devenir-ensayístico de la crónica implica, como lo neutro mismo, el rechazo de todo dogmatismo y saber absoluto, tal como se ve en la crónica "Divagando sobre tolices" donde Lispector conjetura sobre el cosmos, el infinito y lo inconmensurable, pero el desarrollo de los pensamientos no persigue una lógica lineal. Para componer su tema, Lispector lo interroga, lo mira desde distintos ángulos, intenta aproximarse a una idea, la descarta, conjetura otra. No se encamina hacia un final porque no hay ninguna trama o desarrollo lógico que tenga que completarse. Por eso, un ensayo nunca termina, simplemente se interrumpe:

Qual a forma mais adequada para que o consciente açambarque o infinito? Pois quanto ao inconsciente, como já foi dito, este o admite pela simples razão de também sê-lo. Será que entenderíamos melhor o infinito se desenhassemos um círculo? Errei. O círculo é uma forma perfeita mas que pertence à nossa mente humana, restrita pela sua própria natureza. Pois na verdade até o círculo seria um adjetivo inútil para o infinito. Um dos equívocos naturais nossos é achar que, a partir de nós, é o infinito. Nós não conseguimos pensar no existo sem tomarmos como ponto de vista o a partir de nós. Para falar a verdade, já me perdi e nem sei mais do que estou falando. Bem, tenho mais o que fazer do que escrever tolices sobre o infinito. É, por exemplo, hora do almoço e a empregada avisou que já está servido. Era mesmo tempo de parar (Lispector, 2018, p. 309).

Los mismos movimientos pueden observarse en los siguientes fragmentos extraídos de diversas crónicas:

Também quero um vestido preto porque me deixa mais clara e faz a minha pureza sobressair. É mesmo pureza? O que é primitivo é pureza. O que é espontâneo é pureza. O que é ruim é pureza? Não sei, sei que às vezes a raiz do

que é ruim é uma pureza que não pôde ser (p. 85)

Eu ainda não sei controlar meu ódio mas já sei que meu ódio é um amor irrealizado e meu ódio é uma vida ainda nunca vivida. Pois vivi tudo – menos a vida. E é isto o que não perdoó em mim, e como não suporto não me perdoar então não perdoó os outros. A este ponto cheguei: como não consegui a vida quero matá-la. A minha cólera – que é ela senão reivindicação? – a minha cólera – eu tenho que saber neste minuto raro de escolha – a minha cólera é o verso de meu amor (p. 451).

Muchas veces, ciertas frases, ideas, conjeturas, opiniones, conclusiones aparecen donde no las esperamos. La escritura provoca el desplazamiento hacia un lugar inesperado, defraudando de esta manera las expectativas interpretativas del lector. Es lo que sucede en el siguiente fragmento extraído de la crónica titulada “A entrevista alegre”:

Perguntou-me o que eu achava da literatura engajada. Achei válida. Quis saber se eu me engajaria. Na verdade sinto-me engajada. Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos. É possível que este meu lado ainda se fortifique mais algum dia. Ou não? Não sei de nada. Nem sei se escreverei mais. É mais possível que não (p. 59).

Lispector modifica el sentido de “comprometida” (engajada), no lo anula pero suspende la valoración moral de lo que implica la literatura comprometida, hace temblar el concepto al modificar su significado habitual y al atribuirle otra significación que neutraliza la anterior: es comprometido lo que dentro de ella está vinculado a la realidad en que vive.⁶⁰

⁶⁰ De los tantos enigmas que se han forjado en torno a Lispector, uno es el que corresponde a su posición ideológica, la cual no es posible desentrañar. Si bien no deja afuera la denuncia ante la violencia histórica, política y social que se vivía en Brasil y en otros países durante los años sesenta y setenta, sus denuncias no constituyen ninguna doctrina ni pueden ser leídas en el marco de un partido político en particular. Pero en modo alguno, la escritura de Lispector carece de la fuerza crítica propia de la política. Sólo que su único saber reside en no construirse como voz de autoridad, sino como sujeto en comunión con la

Por último, también en la crónica “Ao Linotipista”, se afirma lo irreductible. Allí, Lispector se propone enumerar los motivos por los cuales erra en la máquina de escribir, pero la enumeración se interrumpe apenas finaliza el primer motivo. Al suspender las justificaciones, la escritura afirma lo irreductible y nos devuelve al enigma:

Desculpe eu estar errando tanto na máquina. Primeiro é porque minha mão direita foi queimada. Segundo, não sei por quê. Agora um pedido: não me corrija. A pontuação é a respiração da frase, e minha frase respira assim. E, se você me achar esquisita, respeite também. Até eu fui obrigada a me respeitar. Escrever é uma maldição. (p. 74)

b) El devenir-literario de las crónicas

En este apartado señalaremos los modos mediante los cuales se produce el “devenir literario” de las crónicas. Como ya anticipamos, se trata de aquellos momentos en donde emerge un acto literario que suspende el relato de las vivencias personales y produce una fuga de sentido que da lugar a las revelaciones y a la presentación de la experiencia de lo neutro⁶¹.

experiencia colectiva: “Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada” (Lispector, 2018, p. 129)

⁶¹ La primera vez que me propuse rastrear el devenir literario de las crónicas de Lispector fue en el marco del examen final de Literatura Iberoamericana II. El eje de la materia en ese entonces (año 2018) era la noción de Archivo y el vínculo entre Archivo y Biblioteca. La hipótesis del trabajo que presenté para mi examen final sostenía que el movimiento que le imprime el devenir indeterminado e inconcluso de la vida a la materialidad de las vivencias cotidianas, es paralelo al movimiento que el archivo ejerce sobre la biblioteca: ambos abren un espacio de libertad frente a aquello que la tradición determinaba como clausurado y presentan el ímpetu hacia la libertad siempre presente de la narrativa. Así como en las crónicas de Lispector, la experiencia de lo real se cuele constantemente en la escritura e interrumpe el orden de lo narrado haciendo que la escritura sea, como sostiene Deleuze, un asunto de devenir que pone en crisis la idea de la identidad, así también el archivo hace explotar la biblioteca en su pretensión monárquica, unitaria para que se pierda en el espacio de dispersión. De esa manera se abre el lugar cerrado y selecto a un campo virtualmente inagotable, movimiento por el cual se evita todo tipo de historia de presente final, todo tipo de historia que se narre desde lo adquirido por nuestro presente presuntamente perfecto. Me proponía entonces recorrer la vida escrita en las crónicas de Lispector como proponía Foucault recorrer la biblioteca: buscando otro modo de leer, uno que disuelva a la Biblioteca (la perspectiva de una vida fundada en una identidad y una esencia) como tal, para recuperarla convertida en archivo, observando entonces las huellas autobiográficas en el hueco provocado por el archivo, allí donde la identidad está en ruinas.

La mayoría de las crónicas de Lispector parten del relato sobre una vivencia cotidiana, mínima, puntual. Mientras las crónicas de su época dan cuenta de los efectos de la globalización sobre las multitudes urbanas, Clarice ve un rincón, observa un taxi, roba una rosa, describe una lapicera, da cuenta de un diálogo con su empleada, de su relación con sus hijos, de su figura materna, de sus cartas, de sus llamadas telefónicas con amigos y amigas: trae a la escritura sus vivencias cotidianas y domésticas. En tanto que trabaja con detalles mínimos, pequeños y banales que parten del mundo de lo cotidiano, doméstico y privado (históricamente considerado como “el mundo de la mujer”), su escritura podría ser pensada, desde una perspectiva esencialista, como una escritura de mujeres y para mujeres, ya que se trataría de una escritora mujer que escribe desde una posición hegemónica de la mujer sobre temas femeninos y privilegiando el espacio que históricamente el patriarcado le ha dado a la mujer. No obstante, el mundo de Lispector está lejos de poder ser reducido al espacio de lo femenino, ya que por la fuerza del acto literario, el límite del relato de lo cotidiano deviene en extrañeza y las historias del día a día se abren hacia zonas nuevas, se fugan hacia la literatura. De esta manera, la escritura revienta la “institucionalizada contención de la vida doméstica a través de un relato que se fuga de lo inmediato” (Cróquer Pedrón, 2000, p. 75) y advienen las revelaciones. Tales epifanías dan lugar al planteo de cuestiones metafísicas y a meditaciones sobre el ser que superan los espacios femeninos. Situadas en el límite, donde no hay barreras entre lo cotidiano y lo metafísico, las revelaciones unen lo intuitivo con lo racional, lo lógico con lo sensual, lo cerrado y lo abierto, lo cotidiano y lo extraordinario.⁶² Allí donde “la casa” (la materialidad de lo cotidiano) comienza a exhibir su condición extraña, Lispector pone a circular la mirada y el lenguaje que des-normaliza y des-vela toda voz de verdad y autoridad. En estos instantes tiene lugar el acontecimiento literario, ya que precisamente, tal como sostiene Nádía Battella Gotlib (2007):

Es eso lo que la literatura de Clarice nos trae: en la banalidad de lo cotidiano, la

⁶² Desde esa posición enunciativa, Lispector consigue articular problemas de tinte metafísico que han sido asociados a problemas vinculados a la filosofía, es decir a la razón, es decir a la escritura masculina. Su escritura alcanza a zonas de pensamiento que han sido convertidas en discursos institucionales por hombres, al tiempo que estos pensamientos aparecen contados desde una perspectiva femenina (que, sin embargo, no se identifica con una esencia femenina). En este sentido, Lispector “reivindicaria então o direito de escrever no masculino e no feminino, sucessiva ou simultaneamente, sem culpas” (Nascimento, 2012, p. 107). Así, se encarna una vía de conocimiento alternativa que nace del instinto y de la intuición y se suspende la posibilidad de reconocer una escritura esencialmente femenina.

ruptura del tiempo histórico nos arroja a otra realidad que se eterniza y se repite en el gusto dulce y amargo de las cosas de las que estamos hechos. (p. 98)

Lo personal que era el punto de partida (sus anécdotas, recuerdos, su copia de una llamada telefónica) se suspende para dar lugar a una experiencia indeterminada por medio de la cual Lispector alcanza la libertad impersonal del anonimato. Cuando emerge el acto literario, se suspende la representación de las vivencias para dar lugar a una experiencia que no puede ser asociada a lo vivido ya que, a diferencia de lo vivido, esta experiencia arranca al sujeto de sí mismo. A través de la neutralización del sentido, la vida en tanto dimensión impersonal, indeterminada, inconmensurable, abierta e inconclusa interrumpe el orden lineal del relato de las vivencias haciendo que la escritura sea, como sostiene Deleuze (2016) “un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida” (p. 11). La escritura así entendida lleva la vida a “un estado de fuerzas no personal” (Deleuze y Parnet, 2006, p. 59). La fuga hacia la literatura es entonces también una fuga de la identidad, el devenir de las ruinas de esta. En este sentido, la descripción de las vivencias interiores se funde con una experiencia que implica una zona de devenir en donde se desposee al individuo del poder de decir “yo”. En este sentido, Eleonora Cróquer Pedrón (200) sostiene que al presentar una experiencia inasible, inaprehensible, se sitúa en un terreno donde la no-posesión es sinónimo de libertad.

El ingreso de la vida como experiencia inaprensible que no puede nombrarse completamente genera una fuga cuando el sentido está por fijarse⁶³. Al poner en entredicho el carácter totalizante de la palabra, la escritura se convierte en un acto de transgresión. En este sentido, sus crónicas son, como sus ficciones, un arte de fuga, dado que también acá Lispector desfigura la carga semántica de los vocablos institucionalizados, los libera de todo el aparato ideológico esencialista, fundando la

⁶³ El devenir ensayístico de sus crónicas que analizamos posteriormente también es un efecto de la apertura hacia la indeterminación de la vida, ya que implica un cambio en la relación entre el sujeto y el conocimiento. Cuando se suspende la representación de lo vivido (el relato de la vivencia) y emerge una sensación de vida indeterminada e incompleta, no se obtiene la repetición de la vida, sino su diferencia. Desde ese espacio, no se escribe para documentar lo que pasó sino para experimentar con el saber. El saber toma la forma de un proceso, de una experiencia por venir. De modo que cuando se corta con la presión del pasado, lo que se obtiene ya no es la materialidad limitada y acumulable de algo que podría ser llamado “conocimiento”, sino la disponibilidad de un espacio ilimitado de experiencia, abierto de par en par.

esencia en un único aspecto que le da potencia: el de una fuerza catalizadora de pulsiones e instintos. Al hacer aflorar el instinto de las pulsiones, la crónica permite contar otra historia y presentar otro modo de ser. Observemos el funcionamiento de estos procedimientos en algunos fragmentos de la crónica “A favor do medo”.

La crónica en cuestión comienza con la anécdota de un encuentro, el de un hombre que invita a Clarice a dar un “paseíto”⁶⁴. Lispector nos cuenta que rechaza la invitación y se refiere al miedo que sintió frente a la pregunta del hombre. En ese instante, la representación cede lugar a la presentación de la experiencia: la escritura configura la sensación de adrenalina que genera el miedo⁶⁵. La narración ordenada, lógica y causal es desplazada por un acontecimiento literario que genera una extrañeza en el relato. A partir de ahí, el hilo que conducía la historia se corta, ¿quién habla? ¿quién es ese ser cuyo corazón es faro, dirección de vientos y experiencia de muertes? La despersonalización avanza y aquella mujer que fue interrumpida por la pregunta de un hombre ahora es “la cara espantada con un ojo sin brillo que mira a la luna llena de sí”, un conjunto de afectos sin subjetividad, un rostro que podría ser el de cualquiera que haya conocido el miedo⁶⁶. La anécdota personal que inició la crónica se suspende para dar lugar a aquello que tiene de incomunicable la existencia y la experiencia. Al romperse “el nombre propio”, emerge una intimidad impersonal, en la cual el yo deviene una posición que ahora puede anexar otras experiencias, es decir, puede ser la voz por la cual hablan otras voces, otros afectos, otras vidas⁶⁷. La escritura se

⁶⁴ (...) Ora, em noite cálida, estava eu sentada a conversar polidamente com um homem cavalheiro que era civilizado, de terno escuro e unhas corretas. Estava eu, como diria Sérgio Porto, posta em sossego e comendo umas goiabinhas. Eis senão quando diz o Homem: “Vamos dar um passeio?” Não. Vou dizer a verdade crua. O que ele disse foi: “Vamos dar um passeíto?” (Lispector, 2018, p. 38).

⁶⁵ (...) Retirando-se o Homem, percebi então que estava toda alegre, toda vivificada. Oh, não por causa do convite ao passeio, nós todas temos sido durante milênios continuamente convidadas a passeios, estamos habituadas e contentes, raramente açoitadas. Estava alegre e revolucionada – mas era pelo medo. (...) É, mas ter um coração de esquelha é que está certo: é faro, direção de ventos, sabedoria, esperteza de instinto, experiência de mortes, adivinhação em lagos, desadaptação inquietantemente feliz, pois descobro que ser desadaptada é a minha fonte (...) (Lispector, 2018, pp 40-41).

⁶⁶ Ver también la crónica “Um instante fugaz”, en donde se deja atrás la nominalización de los sentimientos y a través de la experimentación formal que supone el uso de imágenes alusivas, poéticas, consiguen llegar a la escritura afectos y emociones ambiguas que exceden los límites de la representación.

⁶⁷ Usamos la noción de “intimidad” propuesta por José Luis Pardo, para quien la intimidad no excluye a los otros sino que supone una comunidad, pero una comunidad que no se confunde con el espacio público ni con el espacio de lo privado. Intimidad, desde esta perspectiva no significa identidad ni individualidad, sino más bien aquello que aparece cuando estas se suspenden: “la intimidad es la animalidad específicamente humana” (Pardo, 1996, p. 42).

transforma así en un juego temporal de máscaras que permite adoptar cualquier identidad, deviene en un acto performático por medio del cual se produce una desubjetivación del sujeto y una posterior re-subjetivación (que no conlleva una nueva esencia).

El acontecimiento de lo neutro suspende por lo tanto las pretensiones de dominio y de poder y rompe la identificación entre la propia imagen del yo y los fundamentos que culturalmente la recortan y limitan. De esa manera, las fugas del sentido que realiza el acto literario abren un espacio de transgresión y disidencia frente a lo moralizante y lo edificante, movimiento por el cual se suspenden las etiquetas que rodean a Lispector (ser ucraniana, judía, brasileña, mujer, misteriosa, extraña, etc). Así, gracias a la suspensión de la psicología del yo que efectúa la *epoché*, Lispector pasa a enunciar desde un lugar similar (sino idéntico) a aquél desde donde enuncia la voz narrativa de *Água Viva*: el lugar de un sujeto que es-devenir mujer, devenir-animal, devenir-planta, devenir-cosa, devenir-otro. De esta manera, se acentúa la idea de un sujeto en proceso, que pierde a cada instante su identidad y que se desestabiliza por las fluctuaciones que genera la relación con el otro. Gracias a las revelaciones (que implican el acontecimiento de lo neutro) Clarice consigue evadirse de la musealización, la canonización y la construcción de nombre de autora, ya que la vida deja de tener un aspecto cerrado para pasar a ser algo que cambia en cada instante de la escritura.

Es entonces en las fugas de sentido en donde Lispector puede abrazar el sueño de una no-pertenencia, suspender las pretensiones de dominio e instaurar un espacio de resistencia fundado en el silencio. A partir de estas aperturas, se pone a circular la mirada y el lenguaje que pulveriza todo aquello dado como voz de autoridad. El acto literario hace sentir entonces un misterio auténtico, verdadero, que no puede ser identificado debajo de un concepto ya que su espacio es el intervalo que se abre entre lo cotidiano y lo extraordinario, un *átopos* en donde no hay lugar para la valoración moral.

Pero si por un lado se nos presenta un sujeto destituido de su interioridad y psicología, por otro lado se nos presenta una intimidad en la cual las distancias entre lo propio y lo ajeno se borran, para permitir un proceso de subjetivación que también es colectivo. En este sentido, nuevamente, la suspensión de los atributos que conforman la identidad y la soberanía de la persona posibilita el encuentro ético del sujeto con el mundo y con lo otro. Según Leonel Cherri (2013):

Solo por medio del trance, en un devenir mundo y con el mundo del sujeto, acontece la gran potencia de “nada”, de la desnudez de la experiencia que es la salida al mundo en tanto que contacto con lo real, la vuelta al mundo en un estado desnudo, como si se tratara de la experiencia de un recién nacido. (p. 172)

Estamos frente a la intimidad más real del sujeto, a aquella otredad que se abre desde el sitio de lo propio, de lo Mismo. Lispector pasa a enunciar desde un “lugar-otro” (Croquer Pedrón, 2000, p. 55), tal como puede verse en la crónica “Como tratar o que se tem”, donde la intimidad tiene rostro de un caballo que “apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo” (Lispector, 2018, p. 130). También en la crónica “Refugio” la ipsidad del yo es sacudida e interpelada por una otredad que abarca no sólo a los animales, sino también a las plantas y a los minerales. La despersonalización y el devenir-animal del sujeto aparecen en el transcurso de gran parte de sus crónicas, pero las más llamativas son aquellas que le dedica a los bichos, en donde el sujeto empatiza hasta tal punto con la otredad que llega a sostener que no haber nacido animal es una de sus grandes nostalgias secretas.

Como podemos ver, lo neutro abre un intervalo en lo hegemónico, lineal, totalizante, jerárquico para admitir al mismo tiempo lo plural, desviado y disperso, fragmentario y horizontal. No se trata de un combate contra esos valores (eso reproduciría una vez más el conflicto del paradigma), sino de la puesta a distancia de los mismos, para que así se pueda acoger sin conflictos otras formas de vida singulares y plurales. En este sentido, la emergencia del acto literario asume la posición transgresora de lo neutro y suspende los valores dados y preestablecidos que conforman el sistema logocéntrico⁶⁸. Este contacto con la otredad implica una ética del no-querer-asir en tanto

⁶⁸ Estos acontecimientos también pueden ser leídos desde los conceptos desarrollados por Nelly Richard quien propone una relectura del feminismo que deconstruye las miradas esencialistas. Desde su postura, no parece suficiente establecer diferencias a partir del sexo de la autoría, dado que el hecho de que quien realiza la obra sea una mujer no supone características determinantes. Lo específico femenino según Nelly Richard puede plantearse como una posición temática (a partir de ciertos temas que pertenecen a una iconografía evocadora de ese mundo, a través de objetos femeninos) o también “por una determinada manera femenina de decir ciertas texturas que pondrían en escena una sensibilidad diferenciada, un modo de estructurar la materia y la forma caracterizable como femenina” (citado en Fovernatori, 2013, p.n 113-114). Cuando esta segunda versión de lo femenino aparece, se desborda y desestructura la visión esencialista del mundo femenino: “más que de escritura femenina, convendría entonces hablar -cualquiera sea el género sexual del sujeto biográfico que firma el texto- de una feminización de la escritura”. Así, “cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna; cualquier escritura que se haga cómplice de la ritmicidad transgresora de lo femenino-pulsional, desplegaría el coeficiente minoritario y subversivo (contradominante) de lo

que supone una nueva forma de sociabilidad que garantiza el afecto, el amparo y, por sobre todo, la ausencia de agresividad; se trata de un contacto a distancia en donde prima la práctica del matiz que permite acercarnos a la otredad sin que a esta se le sustraiga su carácter irreductible. Esta experiencia ética de lo neutro puede ser presentada gracias a la escritura tal como es entendida por Barthes a partir de la *Lección inaugural*, es decir, al ejercicio de micropolíticas literarias y procedimientos formales que ejercen desvíos y desplazamientos frente a los discursos de dominio y poder y socavan las clásicas relaciones de género, raza, sexo, especie, etc.

La experimentación formal necesaria para que se incorpore en la escritura todo aquello que la excede conduce a la heterogeneidad del género “crónica” ya que por medio de los desplazamientos analizados, las crónicas asumen frecuentemente “un tono literario, filosófico, con las meditaciones, metáforas propias de los textos literarios. Se crea así una porosidad entre dos géneros, un sistema de intercambios que se asocian en una permanente reescritura” (Governatori, 2013, p. 109). Las crónicas que Clarice Lispector escribió para el *Jornal do Brasil* escapan a la clasificación genérica impuesta por la Institución Literaria y fugan hacia una heterogeneidad discursiva que hace de ellas una continuidad de sus cuentos y novelas. Se convierten al mismo tiempo en el laboratorio de invención de Clarice, donde ingresan desde registros de vida personal hasta fragmentos de textos literarios propios. En este sentido, la poética de lo neutro contribuye a la indiscernibilidad entre lo privado y lo público, lo real y la ficción, la intimidad y el afuera, el yo autoral y los narradores que tiene como resultado la articulación de una relación singular entre literatura y vida que pone en cuestión, entre otros, los conceptos de autonomía estética y hermetismo, parámetros desde los cuales fue leída su obra, y que se desmienten en el ejercicio la crónica.

"femenino" (p. 114). Desde esta perspectiva, lo femenino se trata de una voz feminizada que se produce cada vez que una poética rebalsa el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, líbido, goce, heterogeneidad, multiplicidad etc) para desregular las tesis del discurso mayoritario.

A partir de lo expuesto por Nelly Richard, es posible también pensar que la apertura que implica el acto literario en las crónicas de Lispector permite que se evoque lo femenino desde un punto de vista no convencional. Al igual que el acontecimiento de lo neutro, lo femenino tal y como lo estamos considerando posee la fuerza de una *epoché*, ya que neutraliza los valores a partir de la puesta en crisis de los binarismos, las identidades, las convenciones, los dogmas y las esencias. Así, lo neutro comparte con esta visión de lo femenino la posibilidad de permitir presentar una experiencia que (por su apertura hacia los Otros: mujeres, niños animales, plantas, desiertos, demonios, monstruos, cosas) posee un fuerte alcance ético.

Como pudimos ver en este recorrido, las autofiguraciones en las cuales Lispector promovía una imagen de sí que tendía al misterio y a la extrañeza no conseguían suspender las etiquetas, sino que posibilitaban que se forje el mito de la escritora misteriosa, del “monstruo sagrado”. En cambio, la apertura de las crónicas hacia el ensayo y hacia la ficción que genera el acontecimiento de lo neutro posibilita la emergencia de una experiencia extramoral que suspende la posibilidad de forjar un valor que contribuya posteriormente a la mitificación de Lispector y de su obra.

Apéndice

Para finalizar, decidí dedicarle unas páginas de esta tesina al análisis de la entrevista televisiva que Lispector concedió a TV-2 en el año 1977⁶⁹, poco tiempo antes de su muerte. La decisión de agregar esta entrevista se debe a que también allí, en el contexto intersubjetivo de la entrevista oral, se puede reconocer el deseo de lo neutro por parte de Lispector, ya que una vez más Clarice busca evadir, con sus respuestas, la formación de imágenes de sí misma.

En 1977 Lispector concedió a TV-2 una entrevista para el programa “Panorama” hecha por Júlio Lerner. Al terminar la entrevista, Clarice le pidió al entrevistador que le prometiera que la entrevista solo saldría al aire después de su muerte. Diez meses después de la muerte de Lispector, la entrevista sale a la luz. En la misma, Lispector nuevamente evade los sentidos concluyentes y determinantes, pero a diferencia de las crónicas y de las ficciones, en las cuales es la escritura la que propicia los desvíos, los desplazamientos ahora se realizan en la oralidad. Por lo tanto, el silencio que en la escritura debía ser construido por medio de la imagen que suponía ir hacia los límites para suspender el rasgo comunicacional de la palabra, ahora es una experiencia real.

En esta entrevista es recurrente el estilo reticente de Lispector. Sus reacciones son insólitas y suscitan una extrañeza inesperada, un impacto de sorpresa que, como vimos, es propio de sus ficciones. Lispector calla cuando no quiere responder, pero cuando debe hacerlo (ya que la entrevista supone un acuerdo implícito entre un entrevistador que pregunta y un entrevistado que responde), responde de manera obtusa, es decir, desde la región de lo neutro que supone las respuestas desplazadas.

Según Barthes (2004), uno de los modos mediante los cuales se manifiesta la arrogancia del mundo es a partir de las preguntas, ya que estas niegan el derecho a no responder, a no saber, al deseo incierto. La pregunta comporta la violencia del querer-asir allí radica su arrogancia. A través de ellas se busca conocer al otro, es decir, limitarlo y delimitarlo. Para Barthes el mundo nos obliga a interesarnos por todo, de modo que hay “una prohibición del desinterés aunque sea provisorio” (Barthes, 2004, p. 270), en ese sentido, sostiene Barthes

⁶⁹ Entrevista disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=E3s4BymoN0Y>

Fulano quiere mi opinión sobre lo que ha escrito a propósito de la ciencia ficción, como si fuera evidente que la gente se interesa siempre y en todas partes por la ciencia ficción: imposible hacer admitir una especie de puesta en congé [permiso, licencia, suspensión] (de ahí, el título de la figura), provisoria, desde luego, de los intereses, de los juicios (p.270)

Frente a tal violencia de las preguntas, Clarice responde a partir de partidas, huidas, silencios, olvidos, trampas que permiten responder con una no-respuesta. Las respuestas de Lispector son evasivas, negativas y a veces un poco agresivas, producen quiebres en las expectativas y de esa manera suspenden la arrogancia de las preguntas que, como ya dijimos, es una de las figuras de lo Anti-Neutro. Así, cuando Lerner le pregunta cuándo asumió definitivamente la carrera de escritora, ella responde que nunca lo hizo ya que no se considera una profesional: “Eu nunca assumi (...) eu não sou uma profissional, eu só escrevo quando eu quero. Eu sou uma amadora e faço questão de continuar sendo amadora” (Lerner, 2022 4m39s). Incluso, más adelante dice descreer de la función transformadora de su escritura: “eu escrevo sem esperança de que o que eu escrevo altere qualquer coisa” (12m27s). Para mantenerse en el margen, por fuera de las pretensiones de dominio, se anula incluso como fuente de imágenes, ya que sostiene que el rótulo “escritora” la limita: “Às vezes o fato de me considerar escritora me isola (...) me põe um rótulo” (19m23a). Posteriormente asegura que ese rótulo, esa etiqueta impide que los demás vean más allá de la misma: “tudo o que eu digo, a maior bobagem, é considerada como uma coisa linda ou uma coisa boba. É por isso que não ligo muito para essa coisa de ser escritora e dar entrevistas e tudo” (19m39s). A estas resistencias, se le suma otro silencio: Clarice se niega a citar los nombres de los escritores latinoamericanos que considera más significativos: “eu prefiro não citar nomes porque eu vou esquecer alguns e vai ofender, vai ferir. Assim, eu não cito ninguém” (13m30s). También se niega a hablar de la novela que acaba de escribir (*A hora da estrela*), cuando Júlio Lerner le pregunta cuál es el nombre del personaje principal de la novela, ella responde: “não quero dizer. É segredo” (15m30s). Otras veces, incluso, se niega a contestar preguntas “A partir de que momento, de acordo com a escritora, o ser humano vai se transformando em triste e solitário? pergunta el entrevistador, “ah, isso é segredo. Desculpe, não vou responder” (7m37s), responde Lispector. Sus respuestas negativas defraudan las expectativas del entrevistador ya que

carecen de desarrollo, como si no quisiera ceder frente a la demandas de conocimiento. En este sentido, estamos frente a claros movimientos de obcecación y de desplazamiento por medio de los cuales se afirma lo irreductible.⁷⁰

En otros momentos, las respuestas de Clarice son relativas, ni si, ni no, sino un sí/no por medio del cual se aleja de las respuestas definitivas. A veces incluso invierte el rol entre el entrevistador y el entrevistado, cuando Júlio Lerner le pregunta “mas o que teria mudado nas pessoas que as levassem a compreender seu trabalho?”, Clarice responde: “eu realmente não sei, é uma pergunta que eu faço a você porque eu não sei responder” (18m56s). Las resistencias, los silencios, los desvíos crecen hasta el final, cuando explotan la rabia, el cansancio y el silencio, metáfora de un silencio definitivo:

J: Isso ainda acontece de você produzir alguma coisa e rasgar?

C: Eu deixo de lado... Não, eu rasgo sim.

J: É produto de reflexão ou de uma emoção?

C: Raiva, um pouco de raiva.

J: De quem?

C: De mim mesma.

J: Por que, Clarice?

C: Sei lá, estou meio cansada.

J: Do quê?

C: De mim mesma.

J: Mas você não renasce e se renova a cada trabalho novo?

C: Bom, agora eu morri. Mas vamos ver se eu renasço de novo. Por enquanto eu

⁷⁰ El intercambio entre Lispector y Júlio Lerner nos recuerda a aquél encuentro de César Aira y Alan Pauls que este último relata en “En el cuarto de las herramientas”. Pauls cuenta que Aira tampoco desarrolla: “‘El cine es la resta de todas las artes’. Me interesó mucho esa idea. ¿No podrías desarrollarla un poco?’” Un silencio. El zumbido de la heladera se oye tan cerca que es como si estuviéramos en el corazón de la cocina. Y Aira dice, menos como disculpa que como advertencia: “Ah... Es que yo, cuando quiero pensar, no pienso. Y a veces, en cambio, me sucede pensar”. Y bien: no hubo caso. Aira no desarrolló”. Del mismo modo, las preguntas que Lerner lanza contra Lispector rebotan en el muro de la obcecación y salen disparadas en direcciones inesperadas que defraudan los cálculos y las expectativas del entrevistador. El obsecarse Barthesiano sería esta pelota que rebota a su manera y transgrede las leyes de la física desplazándose hacia lugares imprevistos.

estou morta. Estou falando do meu túmulo (Lerner, 2022)

Como podemos ver, las recusaciones, negaciones, resistencias, silencios, intervalos y arrepentimientos atentan contra el equilibrio de la entrevista, tal como lo deja por sentado Júlio Lerner tiempo después de hacer la entrevista:

Faço uma antientrevista, pausas, silêncios, Clarice agora está fugindo para uma galáxia inabitada e inatingível, mas volta em seguida e, tolerante, suporta toda a minha limitação. Acho que ela vai se levantar a qualquer instante e me dizer: “Chega!”. Clarice presente que por trás de meu sorriso aparentemente compreensivo e de minha fala suave esconde-se um ser diabólico autodenominado “repórter” e que quer possuir sua intimidade. Seu corpo exprime receios, ela me afasta, mas de novo me atrai, suas pernas se cruzam e se descruzam sem parar e telegrafam que de repente ela poderá se levantar e partir” (Oliveira, 2013)

Esta es la impresión que tenía Júlio Lerner durante la entrevista. Su descripción nos lleva a imaginar un cuerpo que constantemente está preparado para levantarse y escapar porque no resiste más las preguntas de aquél que “quer possuir sua intimidade”. Es el cuerpo de quien, sin decirlo, enuncia con insistencia un *deseo de neutro*.

Referencias bibliográficas

De y Sobre Roland Barthes:

Roland Barthes (1972). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Traducido por José Bianco.

---. (1994) [1984]. *El Susurro del lenguaje*. Traducido por C. Fernández Medrano. Barcelona: Editorial Paidós.

---. (1998) [1977]. *Fragments de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. Traducido por Eduardo Molina.

---. (2003) [1964]. *Ensayos Críticos*. Barcelona: Seix Barral. Traducido por Carlos Pujol.

---. (2005) *Cómo vivir juntos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976- 1977*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. Traducido por Patricia Willson.

---. (2013) [1953]. *El grado cero de la escritura y nuevos Ensayos Críticos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. Traducido por Nicolás Rosa y Patricia Wilson.

---. (2014) *El placer del texto y Lección inaugural*. Siglo Veintiuno Editores: Buenos Aires. Traducido por Nicolás Rosa y Oscar Terán.

---. (2004) *Lo neutro Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. México: Siglo XXI Editores. Traducido por Patricia Willson.

Bident, Christophe. (2017) “R/M”. En *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*. Disponible en línea.

Claude, Coste. (2005) “Prefacio”. En *Cómo vivir juntos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976- 1977*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. (pp 30 - 38).

Giordano, Alberto (2013). “Roland Barthes, una presentación”. *Cuaderno de Trabajo* N° 1, FHyA ediciones, Universidad Nacional de Rosario. Disponible en

línea.

---. (2016) “Literatura y Poder” y “Roland Barthes y la ética del crítico-ensayista”. En *Con Barthes*. Santiago de Chile: Marginalia Editores. (pp 15-74).

Marty, Éric (2007). *Roland Barthes, el oficio de escribir*. Buenos Aires: Manantial. Traducido por Horacio Pons.

Rosa, Nicolás (2004). “Prólogo” a *Lo neutro Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. México: Siglo XXI Editores. (pp 13-35).

De y sobre Clarice Lispector:

Battella Gotlib, Nádia (2007). *Clarice. Una vida que se cuenta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. Traducido por Álvaro Abós.

Checinel, André (2013). “A promiscuidade das palavras: O gesto (auto)crítico em *Água viva*, de Clarice Lispector”. En *Espéculo Revista de Estudios Literarios*, UCM julio-diciembre, n°51. (pp 35-44).

Cherri, Leonel (2013). “Los males de Clarice: la máquina de “nada” y los choques de lo real”. En *Espéculo Revista de Estudios Literarios*, UCM julio-diciembre, n°51. (pp 163-176).

Cróquer Pedrón, Eleonora (2000). *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa)*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.

De Oliveira, Cleide Maria (2013). “A paixão da linguagem (O caso G.H)”. En *Espéculo Revista de Estudios Literarios*, UCM julio-diciembre, n°51. (pp 69-76).

Garramuño, Florencia (2010). “Prólogo”. *Agua Viva*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Governatori, Rosana (2013). “Identidad y escritura en crónicas de mujeres latinoamericanas: Clarice Lispector”. En *Espéculo Revista de Estudios Literarios*, UCM julio-diciembre, n°51. (pp 101-118).

Hidalgo, Ana (2013). “El núcleo de la palabra: el retorno a la lengua del origen en la obra de Clarice Lispector”. En *Espéculo Revista de Estudios Literarios*, UCM julio-diciembre, nº51. (pp 45-57).

Lamarque Fernández, María (2013). “Água viva de Clarice Lispector bajo el prisma de Deleuze”. En *Espéculo Revista de Estudios Literarios*, UCM julio-diciembre, nº51. (pp 130-141).

Lerner, Júlio: Entrevista a Clarice Lispector, Panorama 1977. Subida a Youtube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=E3s4BymoN0Y&t=846s> (consultada por última vez 5 de septiembre, 2022)

Lispector, Clarice (2005b) *Outros Escritos*. Rocco Digital.

---. (2016) *Perto do Coração Selvagem*. Editora Rocco. Disponible en línea.

---. (2018) *Todas as Crônicas*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.

---. (2019a) *Água Viva*. Editora Rocco Digitalización: Leticia Beze. Disponible en línea.

---. (2019b) *A Paixão Segundo G.H.* Editora do Autor. Disponible en línea.

Mercadé, Isabel (2015). “Clarice Lispector, en los márgenes de lo real”. Olho d’água, São José do Rio Preto.

Moser, Benjamin (2021). *Por qué este mundo. Una biografía de Clarice Lispector*. Madrid: Ediciones Siruela. Traducido por Cristina Sánchez-Andrade. Versión en Word disponible en línea.

Nascimento, Evando (2012). *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Oliveira, Helena (2013). “A última entrevista de Clarice Lispector”. Disponible en: <https://www.revistabula.com/503-a-ultima-entrevista-de-clarice-lispector/>

Rodríguez, Samanta (2012). “El género crónica en Clarice Lispector: intervenciones del cuerpo de la escritura en el espacio público”. *VII Congreso internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 7 al 9 de mayo de 2012. Disponible en línea.

Yelin, Julieta (2008). “Viajes a ninguna parte: sobre la representación de la animalidad en “Meu tio o iauaretê” de João Guimarães Rosa y *A Paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector”. *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 2008. N° 8. (pp 223-233).

Bibliografía general:

Bataille, Georges (1986). *La experiencia interior*. Madrid: Taurus ediciones. Traducido por Fernando Savater

Bernabé, Mónica (2006). “Prólogo”. En *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. CRISTOFF, María Sonia (Comp.). Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Blanchot, Maurice (1992) [1955]. *El espacio literario*. Barcelona: Editorial Paidós. Traducido por Vicky Palant y Jorge Jinkis.

---. (2005) [1959]. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Avila Editores.

---. (2007) [1949]. *La parte del fuego*. Madrid: Arena Libros. Traducido por Isidro Herrera.

---. (2008) [1969]. *La conversación inifinita*. Madrid: Arena Libros. Traducido por Isidro Herrera.

---. (2018) [1981]. *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducido por Jorge Ferreiro.

Deleuze, Gilles. (2006) [1981]. “Sobre la diferencia entre la ética y una moral”. *Spinoza: Filosofía práctica*. Buenos Aires: Tusquets Editores. Traducido por Antonio Escohotado. (pp 27-40).

---. (2016) “La literatura y la vida”. *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama.

- Garramuño, Florencia (2009). *La experiencia opaca*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giordano, Alberto. (2017) “¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica.” *El taco en la brea*, año 4, N° 5 (Mayo), (133-146).
- Lévinas, Emmanuel. (1993) [1979]. *El tiempo y el otro*. Barcelona: Paidós Ibérica. Traducido por José Luis Pardo Torlo
- . (2000a) [1984]. *Ética e Infinito*. Madrid: Antonio Machado Libros / Colección: La balsa de la Medusa. Traducido por Jesús María Ayuso Díez
- . (2000b) [1975] *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid: Editorial Trotta.
- . (2002) [1961]. *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme. Traducido por Daniel E. Guillot.
- Mallarmé, Stéphane. (2020) [1897]. “La crisis del verso”. Disponible en línea.
- Marty, Éric. (2022). *El sexo de los modernos: Pensamiento de lo Neutro y teoría del género*. Buenos Aires: Manantial.
- Merleau- Ponty, Maurice (1994). *Fenomenología de la percepción*. España: Editorial Planeta – De Agostini. Disponible en línea.
- Nascimento, Evando y Giordano, Alberto (2021). *La literatura fuera de sí*. Rosario - Santiago de Chile: Nube Negra Ediciones – Bulk editores.
- Nietzsche, Friedrich (2000). *La voluntad del poder*. Madrid: Editorial Edaf. Traducido por Aníbal Froufe.
- Pardo, José Luis (1997). *La intimidad*. Valencia: Pre-textos.
- Pauls, Alan. (Doingo 13 de junio de 2004). “En el cuarto de las herramientas”. *Página 12* <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1102-2004-06-13.html>
- Rama, Ángel. (2005). “El Boom en perspectiva” en *Signos Literarios* 1 enero-junio, (pp 161-208).