

Torras, Meri

**Escribir: pintar el tiempo en el espacio : una lectura-diálogo con Água viva, de Clarice Lispector**

*Études romanes de Brno*. 2009, vol. 30, iss. 2, pp. [91]-98

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114796>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MERI TORRAS

**ESCRIBIR: PINTAR EL TIEMPO EN EL ESPACIO  
UNA LECTURA-DIÁLOGO CON *ÁGUA VIVA*,  
DE CLARICE LISPECTOR\***

Una de las recurrencias que cruza la obra de Clarice Lispector es el esfuerzo por alcanzar decir la *cosa*, la tentativa de crear el mundo en sus textos, que constituye el motor tanto de la vida como de la escritura. Eso, dicho así, parece nada; pero es mucho: es todo. Un todo simple aunque complicado, complicado precisamente porque es simple.

Como acabamos de ver, gracias a la cuidadosa y certera exposición de mi colega de mesa, ya en una novela tan temprana como *A cidade sitiada* —que es de 1949— asistimos a la peculiar relación que establece su protagonista con la realidad circundante. Lucrecia Neves asume, por un lado, la *mimesis* —cómo olvidar aquel fragmento en el que trata de ser una silla, *la silla*— y, por otro lado, el *gesto* (un señalamiento pre-logos de la cosa), como los recursos de existencia; de modo que el macrocosmos se traduce al microcosmos de S. Geraldo —su ciudad/pueblo— y S. Geraldo se traduce a su cuerpo.

No obstante, si esta novela desplegaba la indagación lispectoriana habitual de cómo *decir* el mundo a través de una peripecia narrativa que permitía establecer los parámetros mínimos de una historia (una cronología de acciones que tienen lugar en un espacio y son realizadas o padecidas por unos personajes), *Água viva*, publicada en 1973, lleva esta apuesta mucho más allá dado que en su labor de decir *el es de las cosas* logra dinamitar las coordenadas del espacio y el tiempo. Esta desarticulación espaciotemporal llega no sólo como eje de la narración —lo cual podría considerarse novedoso, experimental; podría desarmar la sucesión narrativa, pero en definitiva nos dejaría intactos— sino como fundamento del pensamiento, lo cual conlleva unas consecuencias más profundas, sobre todo por-

---

\* Este texto se inscribe dentro de la labor del grupo investigador Cuerpo y Textualidad (2005SGR-1013 y HUM2005-4159/FILO). Quiero agradecer a dos ángeles tentadores su labor y afortunada concurrencia: a Sonia del Pozo, que me brindó el regalo del texto de Lispector, y a Aina Pérez Fontdevila, por el placer de nuestras conversaciones, las que ya hemos mantenido y las que están por venir, sobre Clarice Lispector y su obra.

que ya no pueden ser ni *consecuencias* ni *profundas*: fijense que ambos adjetivos cuentan con el tiempo (consecuentes) y el espacio (profundas). Y esta observación les parecerá una *boutade*, pero no pretende serlo en absoluto, sino que quiere sumergirnos en uno de los *quids* de la obra: ¿Hasta qué punto el acto de pensar necesita de unas coordenadas cronotópicas? ¿Sería posible pensar sin la asunción de un tiempo y un espacio? Y el lenguaje, ¿no depende igualmente de estos dos parámetros?

Así pues, si alguno o alguna de ustedes pensó por un segundo (y subrayo la exigencia mínima de *un segundo* para que cualquiera de ustedes pudiera tener ese pensamiento) a propósito de lo impropio que resulta traer a colación —en un coloquio sobre el espacio y el tiempo— un texto que trata de desarticular en su entramado justamente el espacio y el tiempo, le pido que redirija su reflexión y repare en lo dificultoso del objetivo.

Es cierto que podríamos argumentar que ese intento de desarticulación es absurdo, porque necesariamente nacerá abortado desde el inicio en tanto que en sí mismo necesita de tiempo y espacio para poder darse. Sin embargo, en *Água viva*, esa necesidad paradójica deviene el motor principal de su propio borrado: la presencia de su ausencia ocupa un centro que, como la esfera pascaliana, está en todas partes y su circunferencia en ninguna. Esa paradoja, pues, cruza *Água viva* por entero (y no es la única): la imposibilidad de desarticulación espaciotemporal articulará de otro modo, desafiando el pensamiento racional y abogando por un pensamiento sensorial. Vayamos poco a poco.

La hipótesis de *indagación* (no se la podría llamar de *trabajo*) del yo que escribe el texto sería la siguiente: los seres humanos somos mortales. La consciencia de la muerte imprime en nosotros/as —y a diferencia de los animales (a quienes envidia)— lo espaciotemporal, la gramática cronotópica: un orden de vida. Tiempo y espacio organizan nuestro pensamiento y, por tanto, son *nuestras* coordenadas de la realidad. Pero no son las coordenadas de *la* realidad. La realidad es un instante-ya eterno y un espacio que es todos los lugares, porque todo es simultáneamente aquí:

Te digo: estoy intentando captar la cuarta dimensión del instante-ya, que de tan fugitivo ya no existe porque se ha convertido en un nuevo instante-ya que ahora tampoco existe. Quiero apoderarme del *es* de la cosa. Esos instantes que transcurren en el aire que respiro, como fuegos artificiales estallan mudos en el espacio. Quiero poseer los átomos del tiempo. Y quiero capturar el presente que, por su propia naturaleza, me está prohibido; el presente se me escapa, la actualidad huye, la actualidad soy yo siempre en presente. Sólo en el acto del amor —por la nítida abstracción de estrella de lo que se siente— se capta la incógnita del instante [...] (pp. 11-12).

El plan de *ocupación* (tampoco se le puede llamar de trabajo) del yo que escribe el texto es captar el *es* de la cosa, que es —en definitiva— atrapar la vida complaciéndose en lo que acontece (en presente), sin perseguir hechos. Frente al *acontecimiento*, el *hecho* implica una interpretación y una jerarquización de lo que sucede. En breve; todo lo que sucede es un acontecimiento pero no necesaria-

mente un hecho: el hecho viene siempre sustentado por un relato (el tiempo y el espacio) y *cualquier* acontecimiento no cabe en *cualquier* relato.

Pero ¿qué hecho tiene una noche que transcurre por entero en un atajo donde no hay nadie y mientras dormimos sin saber nada? ¿Dónde está el hecho? Mi historia es de una oscuridad tranquila, de raíz dormida en su fuerza, de olor que no tiene perfume. Y en nada de eso existe lo abstracto. Es lo figurativo de lo innombrable (p. 85).

Una de las impresiones de quien lee *Agua viva* es que en este texto cabe todo lo que acontece. No hay aparente selección. Quien escribe —que no narra—, tras citar el Génesis (y no es casualidad) se ocupa por ejemplo del *es* de las flores. Y quiero dar la lista: rosa, clavel, girasol, violeta, siempreviva, orquídea, tulipán, amapola, angélica, jazmín, ave del paraíso, dama de noche, edelweiss, geranio, victoria regia, crisantemo... Hasta el tajá, la planta que habla, *son* en el texto-red, tejido pacientemente por quien tiene el encargo de ocuparse del mundo, y la existencia de las flores se conecta así a la de todas las cosas. Y *ocuparse* del mundo es *literalmente* también llenarse del mundo y llenar el mundo consigo, de forma indiferenciable.

La prosa asume una cadencia determinada, como una música, que con las repeticiones de frases, incluso de fragmentos, transmite la sensación de la *compresión* (que no *comprensión*) espaciotemporal del instante. O su expansión total. No hay *telos* en la frase, ni en el párrafo, ni en una escritura, que se dobla y desdobra, y todo parece volver porque no se ha ido, porque está sucediendo en ese mismo instante. Nombrar el mundo es darle existencia, reconocerle la existencia, no describirlo. Por ejemplo, nombrar una caverna que se antoja en el texto platónica y antiplatónica a la vez, también un tanto dantesca:

Quiero poner en palabras pero sin descripción la existencia de la gruta que pinté hace algún tiempo, y no sé cómo. Sólo repitiendo su dulce horror, caverna del terror y de las maravillas, lugar de las almas en pena, invierno e infierno, sustrato imprevisible del mal que está dentro de una tierra que no es fértil. Llamo a la gruta por su nombre y ella pasa a vivir con su miasma. Tengo miedo entonces de mí, que sé pintar el horror, yo, bicho de cavernas resonantes que soy, y me ahogo porque soy palabra y también su eco (p. 18).

A este eco de la palabra, su miasma en cierto modo, habrá que volver.

En este punto quiero demorarme en lo que, retomando el propio texto, podría llamarse una *poética del caleidoscopio*, que nace de este registro de la realidad y se traduce en la ya mencionada naturaleza no narrativa (la ausencia de argumento) y una estructura multiclimática —lejos del modelo de planteamiento, núcleo y desenlace— o, si se prefiere, toda ella un único clímax. Así:

Como ves, me es imposible profundizar y apoderarme de la vida porque es aérea, es mi leve hálito. Pero sé muy bien lo que quiero aquí: quiero lo no concluido. Quiero el profundo desorden orgánico que sin embargo deja presentir un orden subyacente. La gran potencia de la potencialidad. Estas frases mías balbuceadas se hacen en el mismo momento de escribirlas y crepitan de tan nuevas y aún verdes. Ellas son el ya. Quiero la experiencia de una falta de construcción. Aunque este texto mío esté atravesado completamente, de punta a punta, por un frágil hilo con-

ductor, ¿cuál? ¿el de la inmersión en la materia de la palabra? ¿el de la pasión? Un hilo lujurioso, soplo que calienta el discurrir de las sílabas. La vida difícilmente se me escapa aunque me asalte la certeza de que la vida es otra y tiene un estilo oculto (p. 29).

El calidoscopio cuenta siempre con los mismos cristales —idénticos en color, número y forma—, sin embargo a cada giro, por leve que sea, la imagen cambia. Presuntamente los cristales son los mismos, a pesar de que en nuestra percepción de la nueva —¿nueva?— figura geométrica nos resulten indiscernibles, inseparables de la imagen, y no podamos recuperar la trayectoria ordenada de su devenir. En definitiva, son los mismos a pesar nuestro. “No controlo nada. Ni mis propias palabras” (p. 36), afirma el yo que escribe y, más adelante añade: “¿Esta palabra te parece promiscua? Me gustaría que no lo fuese, yo no soy promiscua. Pero soy caleidoscópica, me fascinan mis mutaciones centelleantes que aquí caleidoscópicamente registro” (p. 37).

Se trata de *otro* género de escritura; de ahí, tal vez que se refiera a su escrito como *facsimil* o como *simulacro de libro*. Pero también sin duda porque este *modo escritural* (que es su ser) remite, por lo sensorial-material —mencionado más arriba— a dos *otros* lenguajes artísticos, que aquí no son *otros* porque se funde con ellos: la música y la pintura. Entre otras cosas, la pintura le otorga un cuerpo a cuerpo con la materialidad y la música el don de decir el silencio.

Hay muchas cosas por decir que no sé cómo decir. Me faltan las palabras. Pero me niego a inventar otras nuevas. Las que ya existen deben decir lo que se consigue decir y lo que está prohibido. Y lo que está prohibido lo adivino. Si hubiese fuerza. Más allá del pensamiento no hay palabra: se es. Mi pintura no tiene palabras: está más allá del pensamiento. En ese terreno del se es soy puro éxtasis cristalino. Se es. Me soy. Tú te eres (p. 31).

Lamento no poder desarrollar como desearía la relación entre escritura, pintura y música, de una parte, y la de las tres artes con la geometría del calidoscopio, de otra. Este entramado nos sitúa en el centro de su labor creadora:

Quiero en la música y en lo que te escribo y en lo que pinto, quiero trazos geométricos que se crucen en el aire y formen una desarmonía que yo entiendo. Es puro *it*. Mi ser se impregna del todo y levemente se embriaga. Esto que te estoy diciendo es muy importante. Yo trabajo cuando duermo porque entonces me muevo en el misterio (p. 70).

El lenguaje es un mundo soñado. Recuerden; nombrar el mundo es anotar su existencia, no describirlo. No obstante, entre la fluencia de instantes-ya de la eternidad del mundo (que no es tiempo y es todo el tiempo a la vez) y el nombramiento del mundo, sucede un *desfase insoslayable* y, con él, la irrupción del destiempo, un tiempo desacompañado que recuerda, en definitiva, la mortalidad del ser humano. Ella no es Dios ni es como Dios, aunque sea un ser concomitante con los tiempos y atesore la paciencia de ocuparse del mundo o el amor para (re) crearlo diciendo su verdad íntima, el soplo de vida, el es de las cosas. Su humanidad la hace sucesiva por discursiva, por tratarse de un ser de lenguaje.

Nuevo instante en el que veo lo que seguiré. Aunque para hablar del instante de visión tenga que ser más discursiva que el instante; muchos instantes pasarán antes que yo desdoble y agote la complejidad una y rápida de un atisbo (p. 59).

Ese desfase —pues— imprime tiempo, el tiempo de quien es mortal, y su poética se descubre *oblicua* en parte porque la vida plena sería insoportable para un ser perecedero, inscrito —ella sí, nosotros y nosotras también— en el tiempo y en el lenguaje. Las palabras exigen el precio de un *casi*. Las palabras nunca son las cosas y las cosas no se pueden alcanzar en sí mismas a través de las palabras.

Ante la imposibilidad de entender la realidad, la imposibilidad de decir la verdad última, la inventamos *por* las palabras, pero la verdad no tiene palabras ni tiene tampoco el sentido que el pensamiento le da. No necesita más sentido que su existencia. *Água viva* supone la tentativa de decir el mundo sin pensarlo bajo el yugo de la racionalidad, propone entrar en comunión con él *oblicuamente*, bajo una palabra no colonizadora del mundo:

Es tan curioso y difícil sustituir ahora el pincel por esa cosa extrañamente familiar pero siempre remota, la palabra. La belleza extrema e íntima está en ella. Pero es inalcanzable, y cuando está al alcance es una ilusión porque de nuevo sigue siendo inalcanzable. Emana de mi pintura y de estas mis palabras atropelladas un silencio que es también como el sustrato de los ojos. Hay algo que se me escapa siempre. Cuando no se escapa obtengo una certeza: la vida es otra. Tiene un estilo subyacente (p. 77).

Ese sentido subyacente es pre-logos, las palabras nunca podrán captarlo porque constituyen una realidad paralela a la realidad —un símbolo, un sinónimo—,<sup>1</sup> de modo que cuando nos traen las cosas siempre éstas vienen “alteradas” por la palabra *incorporada* en el cuerpo-material de la cosa, que ya no es sin ella.

Entonces escribir es la manera de quien usa la palabra como un cebo, la palabra que pesca lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra —la entrelínea— muerde el cebo, algo se ha escrito. Cuando se ha pescado la entrelínea, se puede con alivio tirar la palabra. Pero ahí termina la analogía: la no-palabra, al morder el cebo, lo ha incorporado. Lo que salva entonces es escribir distraídamente.

No quiero tener la terrible limitación de quien vive sólo de lo que puede tener sentido. Yo no: lo que quiero es una verdad inventada (pp. 23-24).

Para un sujeto mortal, sujeto también porque está atado al tiempo y al espacio, la verdad solamente puede ser inventada por la palabra que constituye el pensamiento. El debate se cierne, entonces, sobre los límites de esta invención: *Água viva* propone pensar-sentir el mundo en resistencia a la racionalidad obligatoria, la lleva al colapso, y propone una escritura que —como las palabras mismas— invite a ser con el mundo inventado.

De ahí el epígrafe que escogí para encabezar esta comunicación: “Lo que te estoy escribiendo no es para leer, es para ser” (p. 41). No obstante, y justamente por eso, este texto que les leo no puede convertirse más que en una traición.

<sup>1</sup> Véase página 85.

Cobarde y parásito, lejos de atreverse a plantear las preguntas que Lispector osa plantear, trata de repetirlas bajo la apariencia de *explicación*. No puede cometerse impropiedad mayor. El texto mismo lo advierte: “No puedo resumirme porque no se puede sumar una silla y dos manzanas. Yo soy una silla y dos manzanas. Y no me sumo” (p. 78).

La única posibilidad de leer una comunicación a propósito de *Água viva* es leerles el libro, empezando por cualquier página, siguiendo cualquier orden, durante los veinte minutos que me brinda este coloquio y que el texto de Lispector es capaz de convertir en la eternidad de un instante-ya. Pero no tuve valentía suficiente, temerosa de que ustedes consideraran que les estaba tomando el pelo. Pero sabía que era la única posibilidad *real*. Y no lo hice. No obstante quiero anotar mi crimen y mi culpabilidad (puesto que soy y siempre fui consciente de cometerlo). Y les suplico que traten de entender que no les explico nada. Esa frase es, en sí misma, una contradicción: ni traten de entender, no pretendo explicarles nada, y menos *Água viva*, que se dice sola y no me necesita. Más bien prescinde de este texto mío. “Lo que te escribo no es para leer, es para ser”.

Puede que el cometido de lo que no puede convertirse más que en una patética y mutilada paráfrasis no sea otro que brindarles la repetición del enigma. “La explicación del enigma es la repetición del enigma”, escribe Clarice Lispector en *La pasión según G. H.* (1964), y cualquier repetición implica una diferencia. Vuelvo a citar: “La explicación del enigma es la repetición del enigma ¿Qué Eres?, y la respuesta es: Eres. ¿Existes? Y la respuesta es: Existes. Yo tenía la capacidad de preguntar, pero no la de escuchar la respuesta” (*La pasión según G. H.*: p. 111).

Esta comunicación repite que *Água viva* repite el enigma. No hay otra explicación posible. Habrá que aprender a escuchar.

En la contraportada del libro se afirma que *Água viva* tiene algo de diario y de carta de desamor, sin llegar a ser ninguna de las dos cosas. El carácter epistolar le viene por una particularidad del texto a la que no me he referido y con la que voy a cerrar esta intervención: se trata del destinatario del escrito, un tú anónimo pero explícito con el que la escritora ha mantenido —y a mi juicio mantiene— un vínculo amoroso. Ese es el lugar que crea el texto para quien lee, quien escucha, quien mira, un espacio hecho de palabras que alcanzan —por amor— decir el *es* de quien recibe el texto, como una ofrenda, y que se vinculará a él, si muerde el cebo, si acepta ser con la palabra, no cualquier palabra, un pronombre: tú.

Un mundo entero se entrega por amor a un tú que, no importa quien sea y no se sabe quien es, sólo importa que ose vestir el pronombre. Tampoco les descubro nada: ya Jacques Derrida advirtió en *La carte postal* que la literatura entera es una epístola amorosa. *Água viva* es una de las más grandes cartas de amor jamás escritas y, a la vez, la razón de ser de la literatura. O su sinrazón.

## Referencias bibliográficas

- LISPECTOR, Clarice. *La pasión según G.H.* Trad. Alberto VILLALBA. Barcelona: Muchnik, 2000.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Trad. Elena LOSADA. Madrid: Siruela, 2004.

## Abstract and key words

Clarice Lispector's writing conjugates —almost obsessively throughout her entire collection of works— the will of capturing time with such passion that saying what things really are becomes a must. Because of this, probably, her texts will engage us, the readers, into particular narrative processes in which —for instance— rhythm is decided by a climatic diversification of the (apparently) principal events which defy the usual postulates concerning the construction of narratives such as the hierarchical order of actions or the desire associated to that order, so that everything in the text is important and, at the same time, nothing is in these multiclimatic *devenir*.

In this communication I am going to establish a dialogue between Lispector's *Água Viva* (1973) with the objective of rewriting a poetic that parallels Literature and painting: "I write you as is I was drawing a sketch before painting. I see words. What I say is pure present and this book is a straight line in space", writes the I to the addressee of *Água Viva* in a hybridated sort of letter, canvas and musical piece (because silences also say something and therefore have to be listened) that constitute this story. The poetics of her writing reflects, precisely, on how writing is a temporary and space-oriented aesthetic bounded to the representation of life. "And then I will know how to paint and how to write, after that strange but intimate answer. Listen to me, listen to the silence. What I am telling you is never what I am telling you and yes, it is always some other thing. Find that *other thing* that runs away from me and yet which I cannot survive without and in which I rest on its shining darkness. An instant leads me insensitively to another and the *atopic* topic develops without a plan but yet geometric, such as the consecutive figures of a kaleidoscope" (*Água viva*: 16-17).

Essence; space; time; language; poetic



