



**CARTOGRAFÍAS DE LO INVISIBLE:
ARTICULACIONES DE LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO EN LOS
TEXTOS DE CLARICE LISPECTOR**

Anna McDonnell*

* Anna McDonnell es inglesa y se recibió de Letras Hispánicas y Francesas en la Universidad de Cambridge en 2007, ganando el premio *Mrs Claude Beddington Languages Prize* para la nota más alta de la carrera. Pasó su año sabático en Madrid, donde cursó seminarios de Historia del Arte en la Universidad del Complutense. Lleva los últimos tres años en Buenos Aires y está actualmente escribiendo su tesis para una maestría en Literatura Latinoamericana y Española en la Universidad de Buenos Aires (UBA).

RESUMEN

Los textos de Clarice Lispector son sintomáticos de las ambigüedades que surgen en la era de la sociedad del espectáculo. Mientras por un lado, revelan los mecanismos nocivos de esta realidad hipermediatizada, señalando la marginalización, reificación y decorporealización de sujetos que engendra. Por otro lado, explora la imposibilidad de desenmarañar el arte de los engranajes del espectáculo, y en este mismo fracaso brota un nuevo tipo de literatura, y un nuevo planteo de la relación sociedad-arte, y realidad-ficción.

Palabras claves: Espectáculo, Simulacro, Imagen, Consumismo, Medios Masivos de Comunicación, Información Global, Visibilidad, Marginalidad.

CARTOGRAPHIES OF THE INVISIBLE: ARTICULATIONS OF SPECTACLE SOCIETY IN THE TEXTS OF CLARICE LISPECTOR.

ABSTRACT

The texts of Clarice Lispector are symptomatic of the ambiguities that arise in the era of the spectacle society. Whilst on the one hand they reveal the harmful mechanisms of this hypermediated reality, underlining themes of marginalization, reification and decorporealization of subjects. On the other hand, she explores the impossibility of untangling art from the structures of the spectacle, and how this same failure produces a new type of literature, and a new conception of the relation between art and society and reality and fiction.

Keywords: Keywords: Spectacle, Simulacrum, Image, Consumerism, Mass Media, Global Information, Visibility, Marginality

Introducción

"People look, and take sight, take seeing, for life itself. We build on the basis of papers and plans. We buy on the basis of images. Sight and seeing, which in the Western tradition once epitomized intelligibility, have turned into a trap" (Henri Lefebvre)

En su texto de 1967, *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord presenta una lectura de la sociedad del capitalismo tardío en la cual, según él, la vivencia directa ha sido desplazada por la representación, la realidad ha sido falsificada y usurpada por el espectáculo y las relaciones inter-subjetivas han sido suplantadas por relaciones mercantiles. Su análisis amplía y reinterpreta el horizonte de teorías marxistas que desarrollan conceptos del fetiche, la comodidad, la reificación, los medios de comunicación, la enajenación, la estetización de la política, para llegar a su propia tesis de la condición de la sociedad contemporánea, cuyo estado auténtico ha sido sustituido por su imagen: "El espectáculo no es una colección de imágenes [...] en cambio, es una relación social entre la gente que es mediada por imágenes".¹ Argumenta que la acumulación de las técnicas de difusión masiva de imágenes ha desembocado en un mundo virtual, que no es un suplemento de la realidad sino que precisamente constituye "el corazón del irrealismo de la sociedad real."² La tiranía del espectáculo ha contaminado hasta el último recoveco de la experiencia humana, infiltrando la percepción del sujeto contemporáneo y reformulado modelos espacio-temporales. Walter Benjamin indica como "Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción" (BENJAMIN, 1994, p. 25) y, como "La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma." (BENJAMIN, 1994, p. 57). La vida desnuda, la *zoe*, se ha disuelto, dejando apenas su espectro en la forma de una nostalgia de este estado utópico, imposibilitado por las redes de imágenes, signos y

¹ DEBORD, Guy. **La sociedad del espectáculo**. Disponible em: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf>>.

² DEBORD, Guy. **La sociedad del espectáculo**. Disponible em: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf>>.

símbolos que impregnan la totalidad del espacio social. Henri Lefebvre ha mostrado que el espectáculo, es decir, "the predominance of the visual", alimentado por la concentración de flujos especulares de capital (información, propaganda, publicidad, consumo directo de diversiones), crea un nuevo tipo de espacio público des-localizado y hipermediatizado. El espacio se ha transformado en algo abstracto y transparente, que no se puede experimentar directamente, sino que se contempla a distancia. Siegfried Kracauer describe como el mundo real del individuo ha sido "desubstanciado", convirtiéndose en un "ornamento de la masa", dado que lo visual ya no es representacional sino icónico y emblemático.

Los textos de Clarice Lispector, escritos 1944-77, ocupan un diálogo crítico con el estado de la sociedad del espectáculo. Sobre todo en sus obras más tardías, la escritora participa de muchas de las preocupaciones contemporáneas de índice situacionista que se publicaba a partir de los 60 en Francia.³ Lispector activa los binarismos de arte/ sociedad, visibilidad/invisibilidad, y ética/ estética, que van a producir múltiples constelaciones e interrogaciones en su obra. Sus textos presentan una simultánea nostalgia de plena encarnación y una resistencia a los flujos normativos del sistema financiero especulativo en la edad de reproductibilidad mecánica. Su anti-literatura reclama un espacio representacional propio para los cuerpos residuales, escotomizados y negados dentro de las matrices abstractas y homogeneizadoras generadas por el espectáculo. Buscan denunciar la tiranía de lo visual, la prevalencia de la copia sobre el original, desnudando los dispositivos del espectáculo y mostrando sus procesos *in media res*. A la vez expone y rechaza las estructuras de poder que oprimen a individuos y grupos marginalizados a base de proyectos totalizantes que incluyen un centro hegemónico y una periferia sin voz. La paradoja recurrente de esta cuestión es cómo la escritura, cuyos propios aparatos están inmersos en los regímenes de visibilidad e invisibilidad marca la trayectoria que mantiene estos cuerpos a la sombra de un no-lugar y como la misma literatura debe sacrificarse al espectáculo si quiere llegar a ser leída. Debord habla de esta imposibilidad de hablar del espectáculo, de sus propios mecanismos laberínticos, que confunden su crítica y su re-afirmación:

³ Este diálogo puede ser de forma consciente o no. Lispector siempre profesaba su falta de conocimiento teórico. Sin embargo, los textos de los situacionistas tenían una resonancia en todo el mundo, incluso fuera de los circuitos intelectuales e institucionales.

Para describir el espectáculo, su formación, sus funciones, y las fuerzas que tienden a disolverlo, hay que distinguir artificialmente elementos inseparables. Al *analizar* el espectáculo hablamos en cierta medida el mismo lenguaje de lo espectacular, puesto que nos movemos en el terreno metodológico de esta sociedad que se manifiesta en el espectáculo. Pero el espectáculo no es nada más que el *sentido* de la práctica total de una formación socio-económica, su *empleo del tiempo*. Es el momento histórico que nos contiene.⁴

Los textos de Lispector circulan alrededor de esta tensión central de cómo representar sujetos invisibilizados sin usurpar su voz y sin reafirmar el mismo régimen visual que les niega existencia. ¿Cómo minar la idea del espectáculo cuando la misma literatura, y sobre todo la novela, como medio masivo, es un vehículo cómplice que lo perpetua? Podríamos recurrir al discurso situacionista para hallar un posible eje de crítica del espectáculo que penetra los textos de Lispector. El concepto del “détournement”, por ejemplo, describe la posibilidad de distorsionar el significado y uso original de objetos creados por el capitalismo, – en este caso la novela – para producir efectos críticos. Se presenta una resistencia a la idea de la novela tradicional como locus de lo verosímil, de la sublimación, representación, visualidad, lo grandilocuente y surge una voluntad de una estética alternativa que apuesta por lo táctil, lo corporal, lo marginal y la plasmación de la experiencia encarnada. Voy a enfocar en *La hora de la estrella*, como el núcleo del desarrollo del argumento, haciendo referencia de manera intermitente a otros textos suyos que tienen particular resonancia de estas cuestiones.

La literatura del grito

How is visibility possible? For whom, by whom, and of whom? What remains invisible, to whom, and why? For those peoples who are excluded from the visualizing apparatuses of the disciplinary regimes of modern power-knowledge networks, the averted gaze can be as deadly as the all-seeing panopticon that surveys the subjects of the biopolitical state. (DONNA HATHWAY, 1997, p. 202)

⁴ DEBORD, Guy. **La sociedad del espectáculo**. Disponible en: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf>>.

La fábrica de imágenes que sostienen y constituyen la sociedad postmoderna está altamente vinculada con estructuras de poder, creando sistemas de exclusión e inclusión y concretando construcciones simbólicas de otredad. Dentro de este régimen agresivo de lo visual, ciertos sujetos no logran figurar en las cartografías del lugar público y están relegados a una existencia liminal. Esta cuestión de *quiénes* tienen un lugar en esta sociedad virtual asienta sobre prácticas discriminatorias del "otro" – mujer, pobre, inmigrante, y operaciones "invisibilizadoras" que incurren una muerte simbólica al subalterno, apartándolo de la mirada televisual de los medios masivos. Lispector no sólo hace visibles estos "otros" que viven en los intersticios del sistema global, sino también revela las mismas matrices de poder y discurso que producen el sujeto visible. Hannah Arendt habla de lo público en términos de accesibilidad y publicidad: lo que aparece en público puede ser visto y oído por todos. Uno de los rasgos más llamativos de la obra de Lispector es la atención a las microhistorias que no logran resonar en el ruedo público, a las experiencias olvidadas por los discursos hegemónicos. Su escritura vuelve la mirada sobre aquellos sujetos invisibilizados por el avance del espectáculo y restituye sus historias en la conciencia colectiva dentro de un marco narrativo, trazando una nueva territorialidad sociológica que invierte centros y periferias establecidas. Una de las paradojas de *La hora de la estrella* es que está *protagonizado* por un sujeto marginal que literalmente es invisible para los demás. Lispector enfoca la atención del lector sobre este sujeto relegado y le recupera un espacio representacional propio. Insiste sobre su anonimato, de su condición nómada, espectral y periférica (es una inmigrante de una región relativamente pobre y marginal en términos del discurso nacional), y el hecho de que sea prescindible en *the throw-away culture* de la sociedad consumista, "Nadie responde a su sonrisa porque ni la miran" (LISPECTOR, 2000, p. 17); "la norestina se perdía en la multitud" (LISPECTOR, 2000, p. 40); "Como la norestina, hay millares de muchachas diseminadas por chabolas, sin cama ni cuarto, trabajando detrás de mostradores hasta la estafa. Ni siquiera ven que son fácilmente sustituibles y que tanto podrían existir como no" (LISPECTOR, 2000, p. 13). Hasta la mirada de Macabea a su propio cuerpo es fuente de sentimientos ambiguos: "se trata de una chica que nunca se miró desnuda porque tenía vergüenza" (LISPECTOR, 2000,

p. 23); "mirarse en el espejo [...] como dolía" (LISPECTOR, 2000, p. 41). Hasta el narrador, Rodrigo S.M comenta sobre su propia condición periférica, "no tengo clase social, marginal como soy" (LISPECTOR, 2000, p. 20). El narrador se empatiza con Macabea e intenta recuperar su existencia y darle visibilidad dentro del agresivo paisaje urbano que va borrando sujetos liminales como ella: "Sí, estoy apasionado por Macabea, mi querida Maca, apasionado por su fealdad y su anonimato total, pues ella no existe para nadie" (LISPECTOR, 2000, p. 65). Escribe la vida de Macabea porque ella "tiene derecho al grito" (LISPECTOR, 2000, p. 15). Lispector nos permite "escuchar" lo que resuena en la propuesta de Arendt: las múltiples voces, o en términos literarios, la polifonía, descrita por Bajtín. En efecto, *La hora de la estrella* es un texto donde triunfan las voces que han sido mantenidos a la sombra. Se produce una refracción de la mirada panóptica de los medios masivos, privilegiando "el *quis* latino, el quien, el alguien" sobre el "sujeto" (COLLIN, 1995, p. 9).

En el cuento 'La Bella y la Bestia', Lispector nos presenta con el encuentro desconcertante entre un hombre indigente y una mujer adinerada. La autora expone el choque violento producido por la repente visibilidad de un sujeto marginalizado. La escena del encuentro indica los efectos siniestros de la mirada desviada de la señora burguesa: "Espantada por los grandes gritos del hombre, empezó a sudar frío. Tomaba plena conciencia de que hasta ahora había fingido que no existían quienes pasan hambre y no hablan ninguna lengua y que había multitudes anónimas mendigando para sobrevivir. Ella lo sabía, sí. Pero había desviado la cabeza y se había tapado los ojos" (LISPECTOR, 2008, p. 537). El hombre indigente responde: "¿Usted es sorda? Entonces voy a gritar: HABLO" (LISPECTOR, 2008, p. 537). El grito tiene un exceso de significación. Es el puro querer-ser, la afirmación de presencia no mediatizada por la imagen, por el espectáculo, por el lenguaje, por la Ley del Padre, y llega a ser el modo en que este individuo marginalizado aparece "por la palabra y por la acción en el mundo público y privado, volverse actores, actrices, del mundo común" (COLLIN, 1995, p. 9). El grito forma un punto de resistencia al monopolio de la visualidad ya que "el objeto voz surge en contrapunto con lo visible y lo visual" (DOLAR, 2007, p. 83).

El lado oscuro de la visibilidad

Este acto de otorgar visibilidad a sujetos marginales a través de la literatura está atravesado de ambigüedades y contradicciones internas. Paradójicamente, la sobrevaloración del proceso de 'hacer-visible' se desemboca en el voyeurismo, en el resurgimiento del espectáculo y el borramiento del sujeto. Consciente de este eje dual de lo ocular, Lispector subraya el hecho de que la mirada enfocada es tan siniestra y perturbadora como la mirada desviada y destaca que la visualidad está profundamente entrelazada con redes de poder, a través de la consolidación de posiciones de aquel que mira y aquel que está mirado. Desvela el proceso de reificación que sufren sus personajes marginales, que llegan a ser productos estéticos, y meros objetos pasivos de la mirada del lector. En el caso de *La hora de la estrella*, por ejemplo, el nombre del narrador, Rodrigo S.M., que juega con la abreviatura del sadomasoquismo, mina sus buenas intenciones de proporcionarle una voz a Macabea. La voz de la protagonista está siempre mediatizada por el narrador, filtrada a través de los prejuicios intelectuales y burgueses que Lispector le proporciona. En efecto, el narrador se apropia de su personaje, la crea, la desea, la posee y después la mata, descartándole como si fuera un residuo más de la cultura consumista a que ella pertenece. Rodrigo S.M actúa como autor (en el sentido de Arendt que hace la distinción entre autores y actores), que ejerce su poder sobre Macabea, transformándole en títere en vez de actor. Además, dado que es un narrador ficticio, Rodrigo S.M tiene una función metatextual que permite la reflexión sobre las limitaciones de la representación literaria, en lo cual el autor siempre controla a sus personajes, dándoles vida y muerte a su voluntad, así mitigando cualquier proyecto utópico de la visibilización de personajes marginalizados.

La cosificación del sujeto

En su análisis de la sociedad postmoderna Lefebvre dice lo siguiente:

Living bodies, the bodies of 'users' - are caught up not only in the toils of parcellized space, but also in the web of what philosophers call 'analogons': images, signs and symbols. These bodies are transported out of themselves, transferred and emptied out, as it were, via the eyes: every kind of appeal, incitement and seduction is mobilized to tempt them with doubles of themselves in prettified, smiling and happy poses; and this campaign to void them succeeds exactly to the degree that the images proposed correspond to 'needs' that those same images have helped fashion. So it is that a massive influx of information, of messages, runs head on into an inverse flow constituted by the evacuation from the innermost body of all life and desire". (LEFEBVRE, 1991. p. 98)

Según Lefebvre, estamos viviendo una disolución y decorporealización del espacio local y humano a manos de un no-lugar de lo visible, producido por los medios masivos y el sistema financiero. Dentro del reino agresivo global de visualización y simulacrum, se prefiere la imagen a la cosa, y la apariencia al ser. El cuerpo está vaciado, la historia orgánica y física sacrificada al alter de la condición postmoderna. D ebord afirma, "Considerado según sus propios términos, el espectáculo es la *afirmación* de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, y por tanto social, como simple apariencia. Pero la crítica que alcanza la verdad del espectáculo lo descubre como la *negación* visible de la vida; como una negación de la vida que *se ha hecho visible*". ⁵Los sujetos que se encuentran enredados en la sociedad del espectáculo se ven reificados, su vivencia reemplazada por este espacio especular. Sus cuerpos incorpóreos deambulan por un páramo hipermediatizado como sombras de la linterna mágica, condenados a la superficie, y a la circularidad del tiempo regido de flujos de capital. Malen Dolar describe como "el cuerpo ha evolucionado desde las aut omas cartesianas, tapados por capas y sombreros, hasta convertirse en un cuerpo virtual, un cuerpo de múltiples goces, un cuerpo multisexuado, un cybercuerpo, un cuerpo sin órganos, un cuerpo con fuerza vital y producción, un nómada" (DOLAR, 2007, p. 76).

En la *Hora de la estrella*, Madama Carlota está descrita como "una muñeca de loza medio rota" (LISPECTOR, 2000, p. 69), mostrando la substitución del cuerpo orgánico por su parodia artificial: el manequ in. El cuerpo está vaciado, reducido a una comodidad, una muñeca, a un objeto inanimado más dentro del horizonte televisual de las cyber-pistas de información global. Gloria está descrita como "material de buena calidad" (LISPECTOR, 2000, p. 57) y se emplea el epíteto "subproducto" (LISPECTOR, 2000, p. 56) para describirle a Macabea. También se califica como una vaca que "no da leche" con "ovarios marchitos" (LISPECTOR, 2000, p. 57). En el sistema perverso de la nueva sociedad artificial, se mercantiliza lo humano. Lo corporal, lo biológico están disueltos y sólo queda el signo, la imagen insustancial. De la misma manera, en 'La mujer más pequeña

⁵ DEBORD, Guy. **La sociedad del espectáculo**. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf>.

del mundo', vemos como una madre burguesa se obsesiona por la apariencia de su hijo, convirtiéndole en imagen, "Obstinadamente adornaba al hijo desdentado con ropas finas, obstinadamente lo quería limpio, como si la limpieza diera énfasis a una superficialidad tranquilizadora" (LISPECTOR, 2000, p. 100). La propia identidad está contaminada por el discurso del consumismo, del movimiento autónomo de lo no-viviente: "[Macabea] no se daba cuenta de que vivía en una sociedad tecnificada donde ella era un tornillo prescindible" (LISPECTOR, 2000, p. 29); "Entonces se defendía de la muerte viviendo menos, gastando poco de su vida para que no se le acabara" (LISPECTOR, 2000, p. 32). En otra escena, Macabea pinta los labios en un esfuerzo a parecerse a Marilyn Monroe, "Después de pintarse se quedó mirando en el espejo la imagen que a su vez la miraba espantada. Porque en lugar de carmín, parecía que sus labios echaran mucha sangre a causa de una bofetada en plena boca, con dientes rotos y carne herida" (LISPECTOR, 2000, p. 59). Paradójicamente, el esfuerzo de borrar el cuerpo, de adoptar una máscara, de devenir imagen, termina con la reaparición del cuerpo con toda la violencia de su materialidad. Encima, Macabea construye su subjetividad a partir de lo que *no* es, frente a este mundo de imágenes intocables, efímeras e incorpóreas: "Había un anuncio, el máspreciado, que reproducía en colores el bote abierto de una crema para la piel de mujeres que simplemente no eran ella" (LISPECTOR, 2000, p. 38). Más adelante, Macabea expresa su deseo de comer la crema cosmética. La ignorancia del personaje marca el desajuste entre su propia realidad, hecha banal a la sombra de la industria de sueños de los medios masivos de entretenimiento. Macabea quiere "parecerse a Marilyn" (LISPECTOR, 2000, p. 61), y expresa su anhelo de "ser artista de cine" (LISPECTOR, 2000, p. 52). Describe como "Marilyn era toda color de rosa" (LISPECTOR, 2000, p. 52), subrayando la otredad de Macabea frente al universo fantasioso e idealizado de Hollywood, signo de una alteridad radical dictada por la apariencia. Gloria le reta a Macabea, comentándole, "Y tú tienes color de sucia. No tienes cara ni cuerpo para ser artista de cine" (LISPECTOR, 2000, p. 52). Otra vez vemos este proceso de la negatividad de la identidad, tejida a partir de lo que *no* es: las imágenes huecas de la gran pantalla. La recurrencia de referencias a Hollywood no es casual. En efecto, se puede considerar el cine clásico de Hollywood como máximo

exponente del espectáculo. No sólo produce el vaciamiento del cuerpo, la desmaterialización del sujeto, la discontinuidad de espacio y tiempo a través de un ojo *mecánico*, sino también crea una mitología propia, un *starsystem* basado en fantasías sociales y pura visualidad que sobrevive precisamente a raíz de su falta de base en la realidad. Como dice Benjamin acerca del cine, "Despojada de todo aparato, la realidad es en este caso sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible" (BENJAMIN, 1994, p. 25).

No sólo la autoconstrucción del propio 'yo', sino también las relaciones inter-subjetivas están plagadas por el discurso del espectáculo. En *La hora de la estrella*, las relaciones humanas se ven compenetradas por una suerte de escopofilia, un fetichismo de lo ocular, de lo contemplativo. Se refiere a la propia novela como "una historia en technicolor" (LISPECTOR, 2000, p. 10), señalando la realidad virtual, la 'telépolis' creada por los crecientes flujos comunicacionales, en la cual se desarrolla el texto. Lispector muestra la concomitante degradación y empobrecimiento de las relaciones inter-subjetivas en la sociedad del espectáculo: "la muchacha vio un día en un bar un hombre tan, tan guapo que..., que quería llevárselo a su casa. Debería ser como..., como tener una gran esmeralda-esmeralda-esmeralda en un estuche abierto. Intocable." (LISPECTOR, 2000, p. 40); "Como casarse con-con-con una persona que servía para-para-para ser contemplada" (40). El encuentro con el otro, monopolizado por el nuevo orden de lo visual y la estetización de la vida, está desplazado por una transacción mercantil: "Él la miró enjugándose la cara mojada con las manos. Y a la muchacha le bastó verlo para convertirlo de inmediato en su dulce de guayaba con queso" (LISPECTOR, 2000, p. 42). La referencia a la comida muestra cómo el otro se transforma en pura imagen, en objeto de consumo en la sociedad especularizada. Cuando Macabea conoce a Olímpico, su conversación toma lugar delante el escaparate de una ferretería. Literalmente su diálogo está mediatizado por la mirada a la vitrina, el locus *par excellence* del consumo, de la visualidad, de lo frívolo, de la superficie. La comunicación mediatizada por la imagen está llevado a su último extremo cuando el narrador cuenta cómo en compensación por su soledad, Macabea "se comunicaba con una foto de Greta Garbo joven" (LISPECTOR, 2000, p. 61). Todo contacto entre individuos está regido por la mano deshumanizante y desnaturalizante del espectáculo.

Carne cruda, literatura muda

Este proceso de reificación que toma lugar dentro una cultura que privilegia las apariencias está intensificado y exacerbado en la obra de arte. El texto desdobra la vida, ocasionando la cosificación y la abstracción del sujeto, y convirtiéndose en dispositivo del espectáculo. La fotografía actúa como *leit motif* que ejemplifica el lado oscuro de la visibilidad en la literatura. Funciona como *myse-en-abyme* del proceso literario, que fija y congela el sujeto en un formato estético, asesinando la vida vivida y remitiendo a una experiencia mediatizada. Al mismo tiempo que el arte lleva estos sujetos olvidados a la superficie, colocándolos delante de la mirada del lector, literalmente los transforman en superficie pura, en palabras inertes. Hay una insistencia, de parte del narrador en *La hora de la estrella*, en fotografiar momentos dados. Este procedimiento efrástico muestra una voluntad de ejercer control sobre el otro, de inmovilizar un momento espacio-temporal de aquella existencia y convertirlo en objeto de arte para luego apropiarse de él y gozarlo de manera voyeurista: "necesito tomar varias fotos de esa alagoana" (LISPECTOR, 2000, p. 38-9); "Otra fotografía: nunca había recibido regalos" (LISPECTOR, 2000, p. 39); "En cuanto al paraibano, es seguro que debo haberle fotografiado la cara mentalmente" (55); "Es una fotografía muda. Este libro es un silencio" (LISPECTOR, 2000, p. 18). En 'La mujer más pequeña del mundo', se repite este tropo del aspecto siniestro de 'hacer-visible' al sujeto. El cuento empieza con la frase "En las profundidades del África Ecuatorial" (LISPECTOR, 2008, p. 96), ya alertándonos a los núcleos profundidad/ superficie, vivencia/ imagen que se van a desplegar a lo largo del texto. El explorador emplea la fotografía como un modo de dominar y adueñarse del otro: "La fotografía de pequeña Flor fue publicada en el suplemento a color de los diarios del domingo, donde cupo a tamaño natural" (LISPECTOR, 2008, p. 98). El hecho de que la imagen esté en tamaño natural pone en relieve esta capacidad que tiene la fotografía de reproducir fielmente el referente en la era de reproductibilidad técnica. Y sin embargo, como intuye el texto de Lispector, siempre hay un fracaso, una negación de la vida vivida, que se disuelve en vida representada, el tamaño "natural" es paradójicamente síntoma de la artificialidad de la imagen. Benjamin señala cómo la fotografía destruye la especificidad del referente: "Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia

irrepetible" (BENJAMIN, 1994, p. 22). Se manifiesta este proceso de reificación y fijación cuando el explorador le hace visible a pequeña Flor, pero solo según sus propios términos: "Sintiendo una inmediata necesidad de orden, y de dar nombre a lo que existe, le dio el apodo de pequeña Flor. Y para conseguir clasificarla entre las realidades reconocibles, de inmediato comenzó a recoger datos sobre ella" (LISPECTOR, 2008, p. 97). Como reconoce Elissa Marder, "The photographed body is all too legible – it destroys the sanctity of the private space because it can be read by anyone, at any time, for any purpose. Photography objectifies, embalms, and incarcerates the contemporary subject by pinning it to a static and petrified social identity" (MARDER, 2000, p. 34). Roland Barthes lleva este concepto a su último extremo, explicando cómo la fotografía mata al referente: "Imaginairement, la Photographie (*celle dont j'ai l'intention*) represente ce moment très subtil ou a vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet: je vis alors un micro-expérience de la mort (de la parenthèse): je deviens vraiment spectre" (BARTHES, 1995, p. 30). Esta relación fotografía-reproducción-muerte se ejemplifica en el mencionado texto de Lispector cuando las chicas del convento juegan con un cadáver de una de sus compañeras (LISPECTOR, 2008, p. 99). Paralelamente, la muerte de Macabea en *La hora de la estrella* demuestra la sofocación de la vida a través de su plasmación en material literario. En el texto literario pasa un proceso similar; los personajes existen como fantasmas, en el intersticio entre objeto y sujeto. Rodrigo S.M comenta como "La acción de esta historia tendrá como resultado mi transfiguración en otro y mi materialización final en objeto" (LISPECTOR, 2000, p. 21).

Literatura del cuerpo

“En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora, o prosopopeya), es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa, y, como tal, es silencioso, mudo como las imágenes son” (Paul de Mann, 1991, p. 118)

Recuperando la idea de 'détournement' presentada en la introducción, vemos cómo Lispector intenta modificar la forma tradicional de la novela, en tanto producto del

capitalismo que forma parte del esqueleto del espectáculo. El narrador de *La hora de la estrella* demuestra un anhelo del cuerpo, de una literatura que no niegue lo biológico, ni la vivencia, que trascienda la representación y su función sublimatoria, y de sus signos estáticos e inertes. El narrador presenta una nostalgia de recorporealización en la sociedad del espectáculo y sus mecanismos que vacían el cuerpo de su contenido, convirtiéndolo en imagen, en pura transparencia etérea. Sus comentarios metaliterarios están cargados de este deseo: "Me dedico a mi sangre" (LISPECTOR, 2000, p. 9); "Estoy calentando el cuerpo para empezar" (LISPECTOR, 2000, p. 16); "No soy un intelectual, escribo con el cuerpo" (LISPECTOR, 2000, p. 18), "Con unas manos de dedos duros, enlodados, palpar lo invisible en el mismo lodo" (LISPECTOR, 2000, p. 20); "cuanto a escribir, vale más un perro vivo". Esta preocupación vuelve a aparecer en *Agua Viva*: "No quiero ser autobiografía, quiero ser bio" (LISPECTOR, 2004, p. 33). Este deseo de substanciación se traduce en términos religiosos en *La hora de la estrella*: "Por ahora quiero ir desnudo o harapiento, quiero experimentar al menos una vez esa falta de sabor que dicen que tiene la hostia" (LISPECTOR, 2000, p. 20). El tropo de la transubstanciación refleja esta voluntad de transformar el material literario en material vital de la experiencia, de transformar el símbolo en la cosa, en carne. Se resiste la visualidad, la contemplación y el adorno. Se desvía de una especie de escopofilia textual que busca el placer en la superficie, en los detalles oculares; una estética que culmina en el Siglo XIX con el Realismo y costumbrismo en América Latina. El modernismo latinoamericano a su vez, encuentra su manera de privilegiar lo visual, mostrando un desdén para el material crudo de la experiencia. Desviándose de estos dos movimientos, Lispector nos presenta con su anti-literatura, que busca rearticulaciones de lo literario que no presenten a sujetos como meros objetos de contemplación, y que pesar de estar a la sombra omnipresente del espectáculo, no son sus esclavos. Rodrigo S.M. nos informa, "Estoy absolutamente cansado de la literatura; sólo la mudez me hace compañía. Si todavía escribo, es porque no tengo nada más que hacer en el mundo mientras espero la muerte" (LISPECTOR, 2000, p. 66); "De pronto me apasioné por los hechos sin literatura" (LISPECTOR, 2000, p. 17). Más adelante plantea el hiato entre literatura y vida, "Pero no voy a adornar la palabra porque si yo toco el pan de la muchacha, ese pan se convertirá en oro, y la joven (tiene diecinueve años), y la joven no podría masticarlo y se morirá de hambre" (LISPECTOR, 2000, p. 16). Lispector

propone una literatura que ya no actúa como vitrina voyeurista, como soporte visual de la vida del *otro*. Empuja los límites de la obra de arte, que está condenada a mediatizar la experiencia por signos que la sustituyen, optando por el substancialismo y la plasmación de la experiencia como puro presente. Hay una ruptura de la vieja dialéctica interior/exterior, y una consecuente desfetichización del objeto de arte.

Lo semiótico

"He aquí por qué, como, quien, lo que, yo escribo: la leche. El alimento fuerte. El don sin retorno. La escritura también, es leche" (Helene Cisoux 2006, p. 98)

Este anhelo de trastocar la dictadura de la visualidad y la estetización de la vida a través de la experiencia corporal, del material crudo de la experiencia, se halla no sólo al nivel de comentarios metaliterarios, sino también en el mismo procedimiento estético del texto; a través del empleo de repeticiones, fragmentación, discontinuidad, disrupción de la sintaxis, neologismos, proliferación, errancia, desestabilización, nomadismo. *La hora de la estrella* se acerca a lo que Julia Kristeva nombra el semiótico, es decir una escritura del cuerpo que resiste al logos del lenguaje patriarcal, guiada por sus propios ritmos y cadencias, sin una estructura estricta, cerrada y simétrica. Lo semiótico representa un paraíso pre-lingüístico en que domina lo espontáneo, el flujo, la materia, el instinto, una fuerza nutriente. Lispector recupera la huella, la marca, la traza, la corporeidad. De ahí brota la estética de lo háptico, de lo táctil, que resiste el orden de lo visual. Como dice Florencia Garramuño, "El tacto, como el vértigo, es una actitud situada en un umbral: subjetividad y objetividad llegan muy cerca una de la otra" (GARRAMUÑO, 2009, p. 42). El uso de repetición, aliteración, asonancia, deformación de la palabra muestra una voluntad de confundir el significante y significado y recalcar la materialidad del *lenguaje*, que hace estallar la fría distancia que impone la representación literaria: "De la que entre tanto hasta podrá, quien sabe, manar sangre palpitante de tan viva de vida, y después coagularse en cubos de gelatina trémula" (LISPECTOR, 2000, p. 14); "No se trata de un relato, ante todo es vida primaria que respira, respira, respira" (15); "las campanas que casi casi doblan" (LISPECTOR, 2000, 81); "vivía en cámara leeeenta, liebre que saaaalta en el

aaaaire por las cooolinas" (LISPECTOR, 2000, 34); "l-i-b-r-e!". Además hay frases cuya continuidad lógica se desmorona. Por ejemplo, al final del texto, el narrador dice, "estamos en el tiempo de las fresas [...] Si" (LISPECTOR, 2000, 81). Es una de las tantas frases descontextualizadas que aparecen en el texto. Al parecer aleatorias, estas frases desubican al lector y problematiza cualquier significado fácilmente accesible y concreto. El uso de las "pequeñas explosiones" después de determinados momentos de la narración también revela esta voluntad de romper con una estructura lógica y totalizadora típica de la literatura realista tradicional. La obra de Lispector es difícilmente consumida como objeto de entretenimiento. Conserva su misterio, densidad y opacidad pero no en el sentido de los modernistas, que usaban la dificultad como manera de aislarse de la vida, sino para poder reconectarse con la experiencia que a su vez es densa, fragmentaria e irracional. La idea de desborde de significado señala que hay siempre un exceso de vivencia que no se puede subsumir en la dictadura del espectáculo. Lo semiótico es una concepción de escritura como puro devenir que es capaz de registrar la intensidad de la experiencia. Los comentarios metaliterarios del narrador acerca de la elaboración de *La hora de la estrella*, junto con el empleo recurrente de elipsis, dan esta impresión de un texto *in media res*. Garramuño describe como la escritura experimental "aparece más cercana a una idea de organismo vivo, irracional, que respira, que a la de una construcción acabada" (GARRAMUÑO, 2009, p 23). Busca ser un medio estético que graba y revela la realidad física, lo indeterminado, lo interminable, lo fortuito, el flujo de la vida y redirige la atención del lector a la textura de la vida que se ha perdido por debajo de los discursos abstractos que rigen la experiencia en la sociedad altamente tecnológica de la sociedad del espectáculo.

Los restos de lo real

"The simulacrum is never that which conceals the truth - it is the truth which conceals that there is none. The simulacrum is true" (Baudrillard, 1998, p. 151)

Mientras que en *La sociedad del espectáculo*, Débord insinúa que hay una realidad subyacente que es más profundo de la apariencia externa y observable, Jean Baudrillard

propone su modelo de la "hiperrealidad" en lo cual el objeto real se ha disuelto y ha sido reemplazado por los *simulacra*, es decir, la cultura y los medios que crean la realidad percibida. Sostiene que la realidad palpable y concreta de antaño, que la *zoe*, o la vida desnuda, el estado de la sociedad auténtica, se ha esfumado por debajo de las capas de irrealidad tecnológica. Estamos en un momento, según Baudrillard, en que sólo existen los residuos de lo real; un vacío, un espejo distorsionado que refleja nuestras propias muecas y mentiras. En la era postmoderna, aunque se derrumba el espectáculo, en sus escombros yace el simulacrum. La imagen determina lo real, hasta tal punto que ya no es posible pelar las láminas de representación para llegar a un original. En 'La sala de las apariencias', Lispector elabora una especie de metáfora de la imposibilidad de representar la realidad desnuda: "Había un espejo. Como lo habían colocado en una posición realmente insensata, mirando a la ventana – no hacia lo que estaba detrás de la ventanitas sino exactamente hacia el aire vacío que la ventana enmarcaba – el espejo no reflejaba nada, nada reproducía, nada imitaba: el espejo se había convertido en un rectángulo de luz colgado de una pared" (LISPECTOR, 2008, p. 177). En lugar de la representación (espejo) que refleja la realidad (luz), es al revés; lo real es el espejo, la imagen. La paradoja central del cuento es que para describir la realidad desnuda hay que emplear el dispositivo mediador del lenguaje. La realidad se transforma inevitablemente en representación, elaboración, metáfora, acumulación de signos. El juego con la voz autoral también refleja esta falta de un original y del tropo de la máscara detrás de la máscara. Además del narrador ficticio, hay un prólogo que se titula "Dedicatoria del autor (En verdad, Clarice Lispector)". Este juego narrativo nos hace cuestionar hasta qué punto hay una verdad; hasta qué punto la autora autobiográfica está presente en el prólogo, ya que siempre hay una desfiguración a la hora de escribir. Giorgio Agamben habla, por ejemplo, de "una subjetividad se produce donde el viviente, encontrando el lenguaje y poniéndose en juego en él sin reservas, exhibe en un gesto su irreductibilidad a él" (AGAMBEN, 2005, p. 94). Cuando Macabea se mira al espejo, "Le pareció que el espejo opaco y oscurecido no reflejaba ninguna imagen. ¿Acaso se habría esfumado su existencia física? Pero esa ilusión óptica se desvaneció y entrevió la cara deformada por el espejo ordinario, la nariz que parecía enorme, como la nariz de cartón de un payaso" (LISPECTOR, 2000, p. 26). En la sociedad de la hiperrealidad, sólo existen imágenes detrás de la imagen. Se borra el cuerpo físico y real y solo queda la

imagen distorsionada, la ilusión óptica, el payaso. Al final del texto Lispector nos cuenta como "Macabea tuvo una náusea profunda y casi vomitó, quería vomitar lo que no es cuerpo, vomitar algo luminoso. Una estrella de mil puntas" (LISPECTOR, 2000, p. 80). La náusea, en el sentido sartreano, se refiere a este momento de epifanía cuando el sujeto toma conciencia de que la realidad que conocemos no es más que una apariencia, un barniz puramente externo. Este acto corporal por excelencia, el vómito, indica la salida y la redención del régimen visual. Sin embargo, justo cuando el espectáculo está a punto de caerse, aparece esta sustancia luminosa como signo de la irrepresentabilidad del simulacrum que sustituye la realidad desnuda.

Sin embargo, en 'El huevo y la gallina', hay ciertas mentiras del espectáculo que son necesarios, sugiere Lispector, para que no se revele la Gran Mentira – de que no hay una realidad detrás de la imagen: "Nuestra ventaja es que el huevo es invisible" (LISPECTOR, 2008, p. 200); "La que pensó que tenía plumas de gallina para cubrirse por poseer preciosa piel, sin entender que las plumas eran exclusivamente para suavizar la travesía al cargar el huevo" (LISPECTOR, 2008, p. 202). La tensión de los textos de Lispector, es que a pesar de su crítica del espectáculo, de alguna forma, reivindican la mentira, la imagen, la falsificación. La superficie reflectora del simulacrum que diluye la esperanza de cualquier realidad concreta, es demasiado perturbadora. En *La hora de la estrella*, es el espectáculo de la imagen y la ficción que nos salva del paisaje inhóspito del simulacrum: "Es una historia en tecnicolor, para que tenga algún adorno, por Dios, que yo también lo necesito" (LISPECTOR, 2000, p. 10).

Conclusión

*“¿Qué es la realidad? ¿Qué la ficción? ¿Cómo podemos distinguir entre las dos?
¿Se puede? ¿Vivimos una realidad? ¿Vivimos una ficción? ¿Vivimos una
simulación? ¿Los personajes de nuestros sueños... existen en otra realidad?”
(Julio Cortázar 'La realidad y lo fantástico)*

Los textos de Clarice Lispector son sintomáticos de los conflictos y ambigüedades que surgen en la era de la sociedad del espectáculo. Con la infiltración de los medios

masivos, información global y virtual, entidades transnacionales y nuevas tecnologías en la realidad cotidiana se inauguran nuevas percepciones y praxis, nuevas experiencias de lo real, rearticulaciones de subjetividades, y reconfiguraciones de modelos espacio-temporales. Paralelamente, se exigen innovaciones artísticas y la renegociación de fronteras entre realidad y ficción para poder representar y enmarcar estas nuevas experiencias. En este reino de lo visual, en la sociedad que sobrevalora la imagen y la representación, la obra de esta escritora brasileña tiene un desarrollo de doble signo en cuanto a sus reacciones a la condición del espectáculo. Por un lado, revela los mecanismos del espectáculo y sus efectos nocivos *in media res*, señalando la marginalización, reificación y decorporealización de sujetos que engendra esta realidad hipermediatizada. Por otro lado, explora la imposibilidad de desenmarañar el arte de los engranajes del espectáculo y las tensiones que surgen en la crítica del mismo, a través de la literatura. Demuestra una voluntad de hacer estallar el régimen de lo visual, apostando por un nuevo tipo de escritura háptica, irracional y corporal. Los textos de *Lispector* sugieren que no hay una realidad más allá del espectáculo, que el simulacrum ha devorado todo vestigio de la realidad desnuda. No obstante, este mismo fracaso da lugar a un nuevo tipo de literatura, y un nuevo planteo de la relación sociedad-arte, y realidad-ficción. La literatura modernista había subrayado la autonomía del arte, apostando por una ficción cerrada y totalizadora, hermética a lo exterior, como espejo negativo de una realidad holística. La cuestión es cómo vincularse con lo exterior en las postrimerías de la era industrial y los desarrollos tecnológicos en los 60 y 70, cuando este exterior ya no existe en tanto como realidad palpable, estable y totalizadora. Josefina Ludmer habla de una “literatura postautonomía” en la cual “la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad”⁶. Si estos textos son, en algún sentido, cómplices de la tiranía de lo visual, es porque la ficción es la nueva realidad. El resultado es un proceso de borrar los límites entre la realidad y la ficción, hasta el punto en que ya no existen como categorías herméticas. Desemboca en una nueva literatura ya no autónoma, sino heterónima, que derrumba la torre de marfil y que se enloda en lo cotidiano, que ahora no es más que un espacio virtual.

⁶ LUDMER, Josefina. *Literaturas Postautónomas*. Disponible en: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/ludmer.htm>.

Como dice Ludmer, "La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separada de la ficción], sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático."⁷. La respuesta de Lispector a la sociedad del espectáculo es denunciarlo, desnudar sus mecanismos, presentarnos cara a cara con el simulacrum, para luego reivindicar la mentira a través de la ficción como modo de salvación del vacío, de la nada. Hay una apuesta que sigue la línea modernista de la redención a través del arte: "A veces sólo la mentira salva" (LISPECTOR, 2000, p. 40). No obstante, el artificio ya no constituye una salvación trascendental de una sociedad que se ha convertido en pura apariencia, como sugieren los modernistas como Adolfo Adorno⁸. El misterio de la obra de arte en la sociedad postmoderna proporciona un triunfo parcial y fragmentado que momentáneamente nos protege del laberinto de espejos de la sociedad postmoderna.

⁷ LUDMER, Josefina. Literaturas Postautónomas. Disponible en: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/ludmer.htm>.

⁸ The sensuous individuation of the work contradicts [...] the abstractness and self-sameness to which the world has shrunk (ADORNO, 2001, p. 65)

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. W. **The Culture Industry**: Selected essays on mass culture. London and New York : Routledge: J.M. Bernstein, 2001.

AGAMBEN, Giorgio. *El autor como gesto*. In: _____. **Profaciones**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

ARENDT, Hannah. **La condición humana**. Barcelona: Paidós, 1998.

BARTHES, Roland. **La cámara lucida: Nota sobre la fotografía**. Barcelona, Buenos Aires y Mexico: Paidós, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and Simulations*. In: _____. **Selected writings**. Trad. Mark Poster. Cambridge, UK: Polity, 1988.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. In: **Discursos Interrumpidos**. Barcelona: Planeta Agostini, 1994.

CISOUX, Helene. **La llegada a la escritura**. Buenos Aires y Madrid: Amorrortu editores, 2006.

COLLIN, Françoise. *Praxis de la diferencia: Notas sobre lo tragico del sujeto*. In: **Nora**, n. I, ago.1995.

DEBORD, Guy. **La sociedad del espectáculo**. Disponível em: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf>>.

DOLAR, Malen. **Una voz y nada más**. Buenos Aires: Manatíal, 2007.

GARRAMUÑO, Florencia. *Los restos de lo real*. In: **La experiencia opaca: Literatura y desencanto**. Fondo de cultura económica, 2009. p. 15-47.

HATHWAY, Donna. **Modest_Witness@Second_Millennium**. FemaleMan©_Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience. New York and London: Routledge, 1997.

KRACAUER, Siegfried. **El ornamento de la masa**. Barcelona: Gedisa, 2008.

LEFEBVRE, Henri. **The production of space**. Oxford: Blackwell, 1991.

LISPECTOR, Clarice. **Cuentos reunidos**. Madrid: Siruela, 2008.

_____. **La hora de la estrella**. Madrid: Siruela, 2000.

_____. **Revelación de un mundo**. Trad. Amalia Sato. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

LUDMER, Josefina. **Literaturas Postautónomas**. Disponible em:
<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/ludmer.htm>.

MAN, Paul de. *La autobiografía como desfiguración*. In: **Suplementos Anthropos**, n, 29, p. 113-118, 1991.

MARDER, Elissa. *Nothing to Say: Fragments on the Mother in the Age of Mechanical Reproduction*. In: **L'Esprit Createur**, XL, n. 1, p. 25-35, 2000.